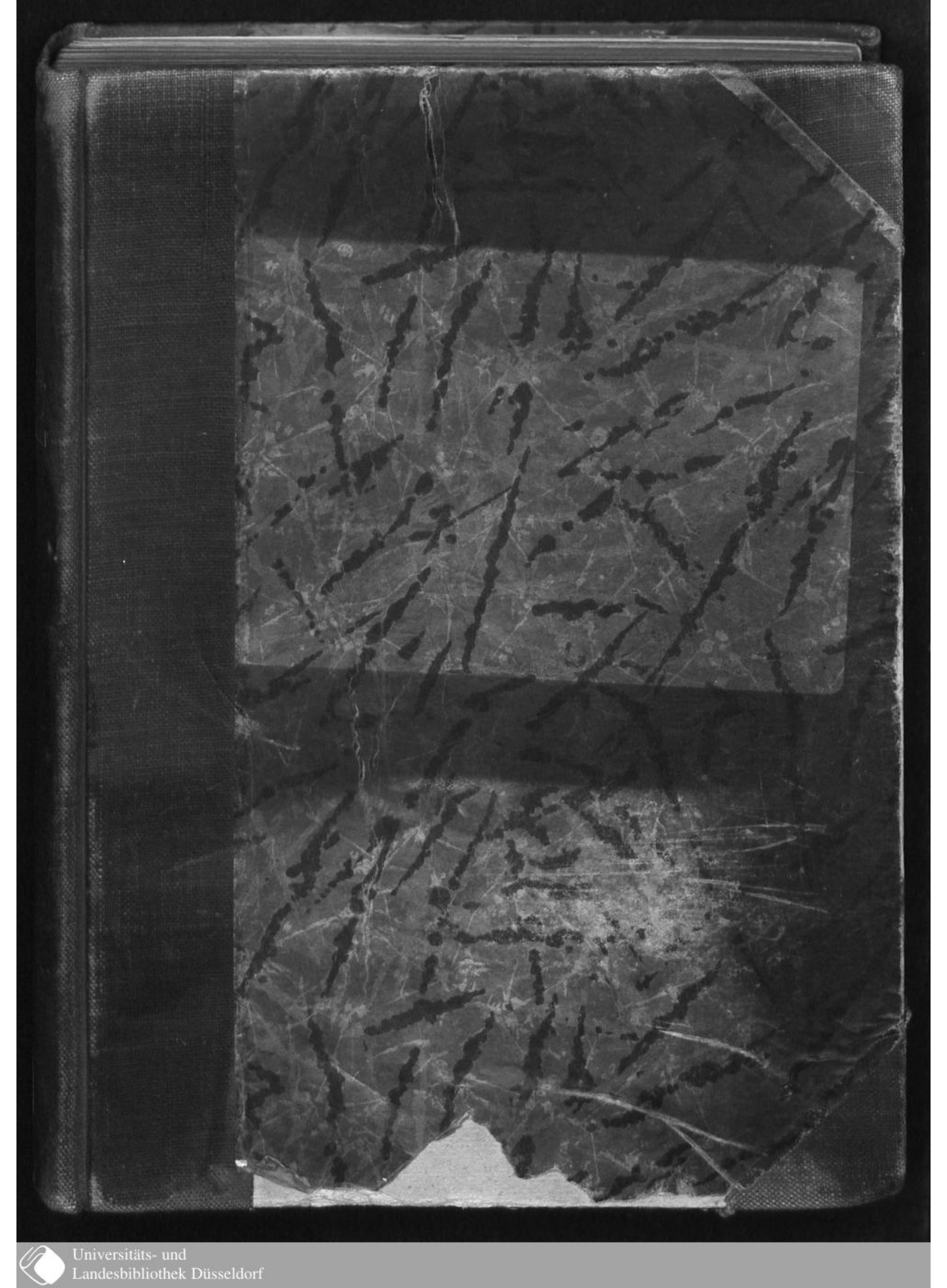


Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

UuLB Düsseldorf

+4163 828 01

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Illustrierte Geschichte der Deutschen Literatur

Dritter Band

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Illustrierte Geschichte
der
Deutschen Literatur
von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart

von

Professor Dr. Anselm Salzer

Zweite, neu bearbeitete Auflage

Dritter Band
Von den Freiheitskriegen bis zum neuen „Sturm und Drang"

Mit 138 Abbildungen im Texte und 69 Tafelbildern und Beilagen

Regensburg 1927
Druck und Verlag von Josef Habbel

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

9. Lit. 5318

LANDES- UND STADT-BIBLIOTHEK DÜSSELDORF

27. 1239

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Inhaltsverzeichnis.

Neunte Periode.

Deutschland in seiner Erniedrigung. Die Freiheitskämpfe und Anläufe zur Neugestaltung.

Seite

Entwicklung und Ausgang der Romantik (1798—1830) 993

1. Wesen und Bedeutung der Romantik 993
2. Die Dichter der Romantik 1012
   a) Die Frühromantiker 1012
   b) Die Heidelberger Romantiker 1033
   c) Norddeutsche Romantiker 1051
3. Die Dichter der Befreiungskriege 1070
4. Das Schicksalsdrama 1075
5. Goethe und die Romantik. Der alte Goethe 1079
6. Der schwäbische Dichterkreis 1092
7. Die österreichischen Dichter 1112
8. Neben- und Gegenströmungen der Romantik 1151

Zehnte Periode.

Von der französischen Julirevolution (1830) bis zur Reichsgründung. Die Literatur als Ausdruck des wirklichen Lebens.

1. Zwischen den Revolutionen (1830—1848) 1172

a) Das junge Deutschland und die politische Lyrik 1172
b) Nachwirkung Jung-Deutschlands und der Romantik 1224

2. Von den Revolutionsjahren bis zur Gründung des Deutschen Reiches (1848—1871). Rückkehr zur Kunst 1248

a) Der poetische Realismus 1250
b) Neuklassizismus. Münchener Dichterschule 1355

Elfte Periode.

Von der Reichsgründung bis zum neuen „Sturm und Drang".

Die Zeit des Überganges bis zur Literaturrevolution (1871—1884) . . 1383

a) Dekadenz und Pessimismus 1389
b) Nachblüte des Realismus 1426
c) Feuilletonismus und Theater 1522
d) Archäologische Dichtung 1526

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Verzeichnis der Tafelbilder und Beilagen.

		Seite
117	Ein Brief von Hölderlin	1016
118	Ein Brief von Ludwig Tieck	1024
119	Faksimile aus „Chronik eines fahrenden Schülers“	1028
120	Titelblatt zu „Des Knaben Wunderhorn“ I	1030
121	Clemens Brentano, gezeichnet und radiert von L. E. Grimm	1032
122	Titelblatt zu „Wunderhorn“ II	1036
123	Zeitung für Einsiedler	1040
124	Arnim, Tröst Einsamkeit	1044
125	Achim von Arnim	1046
126	Josef von Görres. Nach dem Originale im Besitze der Familie Görres-Jochner	1048
127	Ein Brief Josefs von Görres	1052
127 a	Faksimile eines Gedichtes von K. F. Meyer	1472
128 a	Josef Freiherr von Eichendorff. Zeichnung von Frz. Kugler	1056
129	Faksimile aus Eichendorffs „Wider Willen“	1060
130	Josef Freiherr von Eichendorff. Nach dem Miniaturgemälde von Raabe	1062
131	Faksimile aus Heinrich von Kleists „Der zerbrochene Krug“	1064
132	Heinrich von Kleist	1068
133	Eine Stammbucheintragung von E. M. Arndt	1072
134	Titelblatt zu „Leyer und Schwert“	1076
135	Theodor Körner. Nach dem Gemälde von Em. Körner	1078
136	Faksimile eines Gedichtes von Goethe	1088
137	J. Wolfgang von Goethe. Gemalt von Stiegler	1092
138	Ludwig Uhland. Nach dem Gemälde von Morff	1094
139	Faksimile von Ludwig Uhlands „Schäfers Sonntagslied“	1096
140	Faksimile aus Ludwig Uhlands Drama „Ernst Herzog von Schwaben“	1100
141	Ludwig Uhland. Nach Photographie	1104
142	Eduard Mörike	1108
143	Ein Brief von Mörike	1110
144	Franz Grillparzer. Nach dem Gemälde von Amerling	1112
145	Faksimile aus F. Grillparzers Entwurf zur „Ahnfrau“	1120
146	Franz Grillparzer. Nach einer Photographie	1136
147	Faksimile von Heinrich Heines „Lorley“	1184
147 a	Ida Gräfin Hahn-Hahn	1200
148	Heinrich Heine	1180
148 a	Faksimile von Freiligraths „O lieb, so lang du lieben kannst“	1208
149	Ein Brief von W. Haering (Willibald Alexis)	1264
150	Ein Brief von Stifter	1280
151	Annette von Droste-Hülshoff. Nach einem Gemälde	1284
152	Faksimile aus dem Gedichte „Walther“ von Droste-Hülshoff	1288
153	Friedrich Hebbel. Nach einem Gemälde	1296
154	Ein Brief von Friedrich Hebbel	1300
155	Ein Brief von Gustav Freytag	1304
156	Gustav Freytag	1308
157	Fritz Reuter. Nach dem Gemälde von Th. Schloepke	1312
157 a	Ein Brief von Fritz Reuter	1316

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

		Seite
158	Ein Brief von Emanuel Geibel	1360
159	J. V. v. Scheffel	1376
160	Faksimile eines Gedichtes von J. V. v. Scheffel	1380
161	Ein Brief von Wilhelm Raabe	1328
162	Faksimile zweier Gedichte von Rosegger	1432
163	Ein Brief Grillparzers	1440
164	Marie von Ebner-Eschenbach. Radierung v. Michalek	1442
165	Sprüche von M. v. Ebner-Eschenbach	1444
166	Faksimile eines Gedichtes von Gottfried Keller	1332
166 a	Gottfried Keller	1336
167	Faksimile eines Gedichtes von R. Hamerling	1396
168	Konrad Ferdinand Meyer	1464
170	Martin Greif	1476
171	Faksimile eines Gedichtes von Martin Greif	1480
172	Faksimile eines Gedichtes von Vierordt	1496
173	Faksimile eines Gedichtes von Fr. W. Grimme	1512
174	Friedrich Wilhelm Weber. Nach einer Photographie	1538
175	Friedrich Wilhelm Weber. Nach einem Gemälde	1544
176	Faksimile eines Gedichtes von Fr. W. Weber	1540
177	Ein Brief von Zacharias Werner	1080
178	Ein Brief von Zacharias Werner	1084
178 a	Das Hobellied aus Raimunds „Der Verschwender“	1144
179	William Shakespeare	1012
180	Faksimile aus dem „Robespierre“ von M. E. delle Grazie	1400

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Verzeichnis der Abbildungen im Texte.

		Seite
1.	Initiale „S“	993
2.	Johann Gottlieb Fichte	999
3.	Friedr. Wilh. Joseph von Schelling	1005
4.	Wilh. und Jak. Grimm	1009
5.	A. W. v. Schlegel	1015
6.	Friedrich von Schlegel	1019
7.	Friedrich von Hardenberg	1023
8.	Friedrich Hölderlin	1025
9.	Ludwig Tieck	1027
10.	Bettina von Arnim	1045
11.	De la Motte Fouqué	1053
12.	A. v. Chamisso	1055
13.	E. Th. A. Hoffmann	1057
14.	Ernst Schulze	1059
15.	E. M. Arndt	1071
16.	Theodor Körner	1073
17.	Zacharias Werner	1076
18.	Adolf Müllner	1077
19.	J. P. Hebel	1083
20.	Justinus Kerner	1097
21.	Gustav Schwab	1101
22.	Wilhelm Hauff	1103
23.	Eduard Mörike	1105
24.	Albert Knapp	1109
25.	Heinrich Josef von Collin	1113
26.	Franz Stelzhamer	1115
27.	Josef Schreyvogel	1117
28.	Franz Grillparzer	1123
29.	Grillparzer-Denkmal in Wien	1131
30.	Friedrich Halm	1137
31.	Ferdinand Raimund	1140
32.	Adolf Bäuerle	1141
33.	J. Nestroy	1143
34.	Eduard Bauernfeld	1144
35.	Nikolaus Lenau	1145
36.	J. A. Freiherr v. Zedlitz	1147
37.	J. G. Seidl	1149
38.	Karl Egon Ebert	1151
39.	Friedrich Rückert	1153
40.	August Graf von Platen	1157
41.	Ernst Raupach	1161
42.	Karl Immermann	1162
43.	Initiale „S“	1172
44.	Hegel	1175

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Seite

45. Lord Byron . . . 1179
46. Ludwig Börne . . . 1181
47. Heinrich Heine . . . 1185
48. Karl Gutzkow . . . 1189
49. H. Laube . . . 1195
50. Ida Gräfin Hahn-Hahn . . . 1199
51. Fanny Lewald . . . 1201
52. Sebastian Brunner . . . 1203
53. Hoffmann von Fallersleben . . . 1205
54. Georg Herwegh . . . 1207
55. F. Freiligrath . . . 1210
56. Robert Prutz . . . 1211
57. Anastasius Grün . . . 1215
58. Alfred Meißner . . . 1219
59. Hermann Rollett . . . 1221
60. Rudolf von Gottschall . . . 1225
61. Wilhelm Jordan . . . 1227
62. Johann Gottfried Kinkel . . . 1229
63. Oskar v. Redwitz . . . 1231
64. Otto Roquette . . . 1232
65. Karl Simrock . . . 1235
66. Ludwig Bechstein . . . 1237
67. Lebrecht Dreves . . . 1243
68. Julius Sturm . . . 1247
69. Artur Schopenhauer . . . 1255
70. Willibald Alexis (Wilhelm Haering) . . . 1259
71. Charles Sealsfield . . . 1261
72. Friedrich Gerstäcker . . . 1263
73. Albert Bitzius (Jeremias Gotthelf) . . . 1269
74. Berthold Auerbach . . . 1273
75. Ludwig Steub . . . 1275
76. Adalbert Stifter . . . 1277
77. Stifter-Denkmal in Linz . . . 1279
78. Rüschhaus bei Münster . . . 1285
79. Josef Freiherr von Laßberg . . . 1287
80. Friedrich Hebbel . . . 1291
81. Otto Ludwig . . . 1302
82. Gustav Freytag . . . 1307
83. Fritz Reuter . . . 1311
84. Klaus Groth . . . 1317
85. Theodor Storm . . . 1324
86. Wilhelm Raabe . . . 1329
87. Gottfried Keller . . . 1331
88. Karl von Holtei . . . 1337
89. Roderich Benedix . . . 1347
90. Ernst v. Wichert . . . 1349
91. Salomon Mosenthal . . . 1350
92. A. E. Brachvogel . . . 1351
93. Franz von Kobell . . . 1353
94. Emanuel Geibel . . . 1357
95. Adolf Friedrich von Schack . . . 1361
96. Hermann Lingg . . . 1363
97. Wilhelm Hertz . . . 1367
98. Friedrich Bodenstedt . . . 1369

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Seite

99. Paul Heyse 1371
100. Initiale „S“ 1383
101. Friedrich Spielhagen 1393
102. Robert Hamerling 1398
103. M. E. delle Grazie 1402
104. Adolf Wilbrandt 1408
105. Carmen Sylva (Elisabeth, Königin von Rumänien) 1416
106. Richard Wagner 1418
107. Faksimile aus der Originalhandschrift Richard Wagners 1422
108. Anzengruber-Denkmal (mit dem Steinklopferhaus) in Wien 1428
109. Ludwig Anzengruber 1432
110. Peter Rosegger 1436
111. Ferdinand von Saar 1444
112. Faksimile aus der Originalhandschrift Ferdinands von Saar 1448
113. Adolf Pichler 1450
114. W. H. Riehl 1456
115. Dr. Franz Isidor Proschko 1462
116. Konrad von Bolanden 1464
117. Dr. Cardauns (Kerner) 1466
118. Karl Domanig 1483
119. Otto von Schaching (Dr. Otto Dent) 1489
120. Ludwig Ganghofer 1491
121. Heinrich Hansjakob 1499
122. Alban Stolz 1501
123. Karl Spitteler 1504
124. Wilhelm Busch 1509
125. Friedrich Wilhelm Grimme 1515
126. Ida Boy-Ed 1519
127. Paul Lindau 1523
128. Gustav von Moser 1525
129. Felix Dahn 1527
130. Georg Ebers 1529
131. Ernst Eckstein 1531
132. Julius Wolff 1534
133. Rudolf Baumbach 1535
134. Webers Geburtshaus 1537
135. Schloß Thienhausen 1541
136. Webers Wohnhaus in Nieheim 1542
137. Emilie Ringseis 1547
138. Josef Seeber 1549

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Neunte bis elfte Periode:

Von den Freiheitskriegen bis zum neuen „Sturm und Drang"

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Neunte Periode.

Deutschland in seiner Erniedrigung. Die Freiheitskämpfe und Anläufe zur Neugestaltung.

Entwicklung und Ausgang der Romantik (1798—1830).

1. Wesen und Bedeutung der Romantik.

Aus „Otthobono, Brevis Enarratio Sacrorum Rituum". Rom 1726.

Sobald eine literarische Strömung bestimmte Gestalt gewinnt, stellt sich zur rechten Zeit ein Schlagwort dafür ein. „Sturm und Drang" hatte es am Beginn des letzten Viertels des achtzehnten Jahrhunderts geheißen, „Blaue Blume" lautete es an dessen Ausgang. Die blaue Blume ist das Symbol der Sehnsucht, des seelischen Heimwehs, der Unbefriedigung des deutschen Gemütes und erscheint zum ersten Male in dem Roman „Heinrich von Ofterdingen", dessen Verfasser in diesem Bilde die ganze romantische Poesie erschöpfen und, „mit dem Geiste der Poesie alle Zeitalter, Stände, Gewerbe, Wissenschaften durchschreitend, die Welt erobern" wollte. Damit war angekündigt, was die neben dem Klassizismus Goethes und Schillers aufstrebende Romantik erreichen wollte. Oft schon hat man seit dem Auftreten Friedrich Schlegels in Berlin (1797) bis zur Gegenwart sich bemüht, den Begriff des Romantischen festzulegen, ohne jedoch zu einem völlig befriedigenden Ergebnisse zu gelangen. Vergeblich hat man der Bedeutung der Wortformen „Romanisch" und „Romantisch" nachgeforscht, die in abwechselnder Bedeutung im siebzehnten Jahrhundert in Deutschland üblich waren, bis allmählich „Romantisch" die Bezeichnung des Gegensatzes zum Wirklichen in Leben und Kunst wurde. Noch in einem Jugendbriefe Goethes steht „romantische Überspannung" für „romanhafte"; Schiller nannte seine „Jungfrau von Orleans" ganz im Sinne der jungen Romantiker eine „romantische Tragödie", nachdem lange vorher Wieland im „Oberon" den „Ritt ins alte romantische Land" unternommen hatte. Als dann Tieck 1800 seine Schriften veröffentlichte, nannte er sie „Romantische Dichtungen". Er tat es in aller Arglosigkeit und wollte damit keineswegs allgemein bindende Muster für die neue Dichtart aufstellen; denn weder er noch seine Freunde waren sich über Ziel und Mittel völlig klar und auch in dem weiteren Verlauf der Bewegung blieb die Bedeutung des zusammenfassenden Begriffes beständigem Wandel unterworfen. Gerade darin besteht ja, wie Fr. Schlegel in einem Athenäumfragmente sagt, das Wesen der romantischen Dichtart, daß sie ewig werden, nie vollendet sein soll, im Grunde also eine Poesie der Zukunft bleibt.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Ganz verschiedene und keineswegs auf die gleichen Schulanregungen zurückführbare literarische Anregungen machten sich hier geltend und nur im Anfang der Bewegung tauchte eine geschlossene Schule auf, die im Athenäum der Brüder Schlegel (Berlin 1798—1800) und in dem von A. W. Schlegel und Tieck herausgegebenen „Musenalmanach für das Jahr 1802" ihre Anschauungen darlegte. Doch schon die Vertreter dieser sogenannten Frühromantik (die beiden Schlegel, Novalis, Tieck, Wackenroder) sind deutlich voneinander unterscheidbare Dichter, geschweige denn, daß von einer Schule der späteren Romantiker im Sinne völliger Übereinstimmung der Lehre und Übung dichterischer Kunst geredet werden könnte. Sobald die romantischen, in Berlin und Jena (1798—1802) vorgetragenen Lehren weitere Verbreitung gefunden hatten, bildeten sich viele Kreise, die jenen verschiedene Anregungen entnahmen und die empfangenen Keime selbständig weiter bildeten. „O wie sind", schrieb Karoline Schelling zu Beginn des Jahres 1804, „die einst zu Jena in einem kleinen Kreis Versammelten nun über alle Welt zerstreut und lehren alle Heiden!" So scharte sich zwischen 1805 und 1808 in Heidelberg um Arnim und Brentano ein Freundeskreis, neben dem selbständig der Nordsternbund in Berlin bestand, der seit 1804 um den von Chamisso und Varnhagen herausgegebenen Grünen Almanach sich schloß, und in demselben Jahre, in dem Arnim die Zeitung für Einsiedler zum Mittelpunkte der romantischen Bewegung machen wollte (1808), strebten Heinrich von Kleist und Adam Müller in Dresden eine Vereinigung aller jungen aufstrebenden Talente für ihren Phöbus an. So war an die Stelle der ursprünglichen „romantischen Schule" die Romantik getreten, die ihren Einfluß auf das geistige Leben Deutschlands, Österreichs, Frankreichs und anderer Länder Europas ausdehnte, die Empfindsamkeit, den Sturm und Drang, zunächst auch den literarischen Klassizismus an räumlicher Ausdehnung, die Aufklärung an Dauer übertraf und bis auf unsere Zeit ihre Kraft ausübt.

Chateaubriand geht mit „Atala" und dem Génie du Christianisme (1802) den späteren französischen Romantikern voran, von denen einzelne unter der Zauberkraft der gerade nicht dichterisch wertvollsten deutschen Romantiker standen; Viktor Hugo hat nach dem Urteile vieler seine Dichtungen Le Rhin und Les Burgraves unter dem Einflusse E. T. A. Hoffmanns geschrieben, Balzac, Gérard de Nerval, Th. Gautier folgen derselben Richtung, und nicht von ihrem eigenen Frühromantiker Capotte, dem Verfasser des Diable Amoureux (1772), sondern erst aus Hoffmanns Erzählungen haben die Franzosen das romantische Gruseln gelernt. „Des Knaben Wunderhorn" machte „den aufregendsten Eindruck" auf den Amerikaner Longfellow, Walter Scott veröffentlichte, nachdem er sich in Übersetzungen Bürgerscher Balladen und des „Götz" geschult hatte, die beiden ersten Bände seiner „Volksdichtung des schottischen Grenzgebietes" (1802) und in ähnlicher Weise eröffnete der junge Alessandro Manzoni unter Goethes Teilnahme die italienische romantische Schule mit Übersetzungen von Bürgers „Leonore" und „Wildem Jäger".

Mag übrigens die deutsche Romantik weit über die Grenzen des Vaterlandes gewirkt haben, die Fülle ihrer wahren und tiefen Ideen hat doch nur hier die schönsten Früchte gezeitigt. „Wir teilen viele Meinungen miteinander," sagen die Romantiker selbst, „aber wir gehen nicht darauf aus, jeder die Meinung des anderen zu der seinigen zu machen." Verschieden waren die Wege, die sie wandelten, und nur das eine Grundstreben vereinigte sie alle, Wissenschaft, Religion, Kunst und Politik von einem großen Gesichtspunkte aus umzugestalten und zugleich zu einer Begriffseinheit zusammenzuschließen, so zwar, daß die Wissenschaft zugleich Religion und Kunst, die Kunst auch Religion und Wissenschaft, die Religion zugleich Kunst und Wissenschaft, alles aber Leben sei. Bei der Mannigfaltigkeit der Einzelpersönlichkeiten und Einzelerscheinungen gestaltet sich eine Charakteristik der deutschen Romantik von selbst zu einer Geschichte ihrer Entwicklung, und da ist zuvörderst zu bemerken, daß, wie im allgemeinen die einzelnen Kulturzeitalter eines großen nationalen Verlaufes nicht durch steile, unübersteigbare Schranken voneinander getrennt sind, so auch von der Romantik allerlei Fäden zu den ihr vorausliegenden oder gleichzeitigen geistigen Bewegungen führen. Schon ein Blick in die verschlungenen Zusammenhänge der Romantik zeigt, daß ihre Elemente im Grunde nur eine fortgesetzte Wiederaufnahme der genialen Periode der siebziger Jahre waren, und daß die Genossen der neuen Geistesrichtung die Pfleger und Retter des deutschen Idealismus wurden, indem sie die dichterischen und philosophischen Ideen, die von Goethe und Schiller ausgingen, eigentlich erst in Vertrieb brachten,

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

fortbildeten und steigerten, ja im Leben zu verwirklichen suchten. Wie in Goethe und Schiller erwuchsen auch in dem jungen Geschlechte eifrige Bekämpfer der beschränkten, phantasiearmen Verstandesmäßigkeit, der platten Naturnachahmung und Wirklichkeitspoesie Nicolais, Iffflands, Kotzebues und Genossen. Keime, die schon vorhanden waren, wurden weiter entwickelt. Winckelmanns Begeisterung für die griechische Kunst und Lessings bahnbrechende Kritik, Klopstocks hohes Pathos, Wielands sinnliche Art und Herders für das Echte empfänglicher Sinn, Voßens Übersetzungskunst und Bürgers volkstümliche Dichtart fanden freudigen Widerhall und eigenartige Weiterbildung. Nicht im Gegensatze zum Klassizismus ist die romantische Dichtung erwachsen, sondern als dessen Ergänzung und Fortsetzung, und wenn sie, wie dieser, im Anfange dem Leben fern blieb, so hat dieser Widerspruch zwischen ihrer Welteroberungslust und ihrer Weltflucht seinen Grund in den traurigen Verhältnissen, die in jener Zeit der politischen Unmündigkeit, der Zeit der Sonderinteressen und Duodez-Kleinstaaterei in Deutschland herrschten. Als aber die ungeheuren Vorgänge der politischen Geschichte, der Fall und die Verjüngung Preußens, die Erhebung der Nation und die Freiheitskriege, läuternd und dem herb Tatsächlichen zuführend eingriffen, trat die Romantik in innige Fühlung mit dem Leben; jetzt erst, in der Spätromantik, gewann das allgemeine und unklare Verlangen der Stürmer und Dränger einen bestimmten vaterländischen Gehalt, dem aus geschichtlicher Betrachtung der Vergangenheit später verschiedene politische Forderungen folgten.

Die hervorragendsten Vertreter der Frühromantik, die beiden Schlegel und Ludwig Tieck, waren anfangs voneinander ganz unabhängig und ohne alle persönliche Berührung; jene wurzelten in wissenschaftlichen Stimmungen und Neigungen, dieser in dichterischen; alle drei aber waren begeistert für echte Poesie, wie sie soeben durch das große Schaffen Goethes und Schillers lebendig und jugendkräftig geweckt worden war, erfüllt von dem gleichen Hasse gegen die anspruchsvolle Plattheit und Philisterei der herrschenden Tagesgötzen und von demselben schrankenlosen Selbstgefühl. August Wilhelm Schlegel, seit 1796 in Jena, richtete seinen Sinn auf neuere Sprachen und Literaturen, leitete ein tieferes Verständnis Goethes ein, hegte in seinen Jugendjahren für Schillers kühn emporringende Dichtung aufrichtige Bewunderung und führte durch seine Übersetzung erst in Wahrheit Shakespeare in Deutschland ein. Dagegen ging Friedrich Schlegel, in der Folgezeit der philosophisch-ästhetische Stimmführer der neuen Bewegung, in seinen Reformbestrebungen von der antiken Dichtung aus und wollte, auf den Anregungen Herders fußend, für die deutsche Dichtung werden, was Winckelmann für die bildende Kunst geworden war. Das Bild, das er in einer Reihe von Abhandlungen („Von den Schulen der griechischen Dichtkunst", „Vom ästhetischen Werte der griechischen Komödie", „Über Diotima") von den Griechen entworfen hat, auf die moderne Dichtung anwendend, sucht Fr. Schlegel in dem für die Romantik grundlegenden Aufsatze Über das Studium der griechischen Poesie Regeln aufzustellen, nach denen die Poesie neu geschaffen werden müßte, um dauernde Schönheit zu erlangen. Dabei bringt er Gedanken, die sich in Schillers früheren Schriften und in der großen, etwas später als Schlegels Essay erschienenen Schlußabhandlung finden und in dem Nachweise gipfeln, daß das antike Leben völlig harmonisch gewesen sei, während bei den Neueren eine einseitig verstandene Tätigkeit herrsche, und daß daher die Aufgabe der ästhetischen Erziehung darin bestehe, die Harmonie, die im ganzen Menschengeschlechte nicht mehr vorhanden sei, im einzelnen Menschen wiederherzustellen. Wie nun Schiller aus diesem Gesichtspunkte die antike und moderne Dichtung vergleicht und dieses Verhältnis zur brennenden Tagesfrage macht, so mißt auch Schlegel die neue Dichtung an der antiken und kommt in seiner verzerrenden Art zu dem Schlusse, daß die „Geschichte der Griechischen Dichtkunst eine allgemeine Naturgeschichte der Dichtkunst", die Kunst in Griechenland „nicht gelernte Herrlichkeit, sondern ursprüngliche Natur, ihre Bildung die freieste Entwicklung der glücklichsten Anlage" gewesen sei, während ihm „Charakterlosigkeit" der „Charakter der modernen Poesie", „Verwirrung das Gemeinsame ihrer Masse, Gesetzlosigkeit der Geist ihrer Geschichte und Skeptizismus das Resultat ihrer Theorie" zu sein scheint.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Das Ziel der neueren Dichtung nun erblickt Fr. Schlegel in der Wiedergeburt der Antike, wenn auch nicht der äußeren Form und zufälligen Regeln, so doch der „reinen Griechheit", der religiösen und sittlichen Anschauungen und der inneren Schönheitsidee. Es sei an der Zeit, die interessante Dichtung zur objektiven umzugestalten, und Goethe wird als die Morgenröte echter Kunst und Schönheit gepriesen, weil an ihm am deutlichsten die tiefe Verwandtschaft der deutschen Dichtung mit der griechischen sich zeige. Zwischen die geistvollen, aber nur ungenügend durchdachten Lehren und Anschauungen schwirren allerlei unverstandene Nachklänge der glänzenden Rechtfertigung, die Schiller durch seine Einführung des Sentimentalischen den modernen Kunsteigentümlichkeiten gegeben hat. Unterscheidet dieser zwischen naiver und sentimentalischer Dichtung, so setzt Schlegel Naiv gleich Objektiv, Sentimentalisch gleich Subjektiv und entwickelt, nach gewissen Andeutungen bei Schiller, für das Subjektive bald das Kennzeichen des „geistig Interessanten", bald das des „Charakteristischen". Als er dann durch die Aufsätze seines Bruders Wilhelm über Dante und Shakespeare zu einem klareren Verständnisse für die ältere und neuere romantische Poesie gelangte, galten ihm die beiden als die Meister des Interessanten und Charakteristischen; er nennt sie zusammen mit Goethe den „großen Dreiklang der modernen Poesie" und erblickt in ihnen Übergangsstufen zum letzten und höchsten Ziele, aber solche Übergangsstufen, durch die sattsam bewiesen werde, daß jedes große, selbst regellose Produkt des modernen Kunstgenius ein echter und an seiner Stelle höchst zweckmäßiger Fortschritt sei und, so fremdartig der äußere Anblick scheine, auch eine wahre Annäherung an die Antike. Verstand Fr. Schlegel schon jetzt unter dem Objektiven im Grunde nur das Ungebundene, so ließ sich die Romantik in der Folgezeit den breiten Strom der ihr eigenen Empfindungen hinabtreiben. Interessant wurde ihr gleichbedeutend mit Willkürlich, Ungebunden, Romantisch: Begriffe, die ebenso ihr ethisches wie ästhetisches Leben zu decken geeignet schienen.

In seiner Begeisterung für die Hellenen unternahm es Fr. Schlegel, eine Geschichte der Poesie der Griechen und Römer zu schreiben, ohne freilich damit über den ersten Band hinauszukommen. Es ist eine geistvolle Arbeit und mit den darin sich findenden Untersuchungen über die homerische Poesie hat er die Klassiker wie die Romantiker mit neuen Ideen erfüllt. Die Verwirrung in der Auffassung Homers rühre von Aristoteles her, indem er, ausgehend von der attischen Tragödie, die Einheit auch vom Epos verlangt habe. Es war das erste Mal, daß an der Autorität des Stagiriten gerüttelt wurde. Auch dessen Schüler, Lessing, fiel der Kritik Schlegels zum Opfer und als dann wiederholte Angriffe auf Schiller zum Bruche mit diesem führten, war mit dem engen Anschlusse an Goethe und der Schilderhebung Fichtes, statt des bisher vergötterten Kant, der Anlaß zur Bildung einer Schule geboten, denn mehr noch als durch die romantischen Studien des älteren Bruders war Fr. Schlegel durch den Fichteanismus von seiner Gräkomanie zu einer billigeren Auffassung des modernen Geistes und der modernen Dichtung geführt worden. Seine Übersiedelung von Dresden nach Jena (1796) brachte ihn dem philosophischen „Messias" der Romantiker auch persönlich nahe.

Johann Gottlieb Fichte, 1762 zu Rammenau in der sächsischen Lausitz geboren, war durch seine von Kant veröffentlichte Schrift „Versuch einer Kritik aller Offenbarung" (1792) berühmt geworden und lehrte 1794—1799 in Jena mit tiefster Wirkung, bis eine Anklage der sächsischen Regierung und die schroffe Zurückweisung der vermittelnden Absichten des Weimarischen Ministeriums ihn als Atheisten um diese Lehrstelle brachten. Seitdem lebte er bis zu seinem Tode (1814) meist in Berlin, seit 1810 als Professor an der neu begründeten Universität. (Abb. S. 999.) So war sein Leben äußerlich bewegt und war es auch innerlich, um so mehr, da er früh in anregenden Verkehr mit den dichterischen und religiösen Führern der Romantik, mit Fr. Schlegel, Tieck, Schleiermacher und anderen getreten war und vor allem auch mit den gewaltigen politischen Ereignissen seiner Zeit mitfühlte, an den Peripetien der französischen Revolution innerlich teilnahm und als glühender Patriot in den Jahren der deutschen Befreiungskriege unvergleichlich gewirkt hat. Fichtes Gedanken auf dem Gebiete der Staatslehre sind im Zusammenhange

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

mit den sozialistischen Ideen später wichtig geworden; auf die philosophische Strömung seiner Zeit dagegen wirkten mehr die Grundsätze seiner 1794 veröffentlichten Wissenschaftslehre.

Fichte machte darin den Versuch, einzig das denkende Ich als den Grund und Zweck der Dinge darzustellen, d. h. aus der unendlichen Schöpfertätigkeit des denkenden Ich das gesamte All abzuleiten; denn das Ich ist ihm nicht bloß die Form des Denkens, sondern auch der Stoff; was ist, ist nur im Ich und für das Ich. Das Ich, das Selbstbewußtsein, erfaßt die Welt der Erscheinungen, die Außenwelt, nicht nur als intelligible Welt im Sinne Kants, sondern fühlt sich als eigentlichen Schöpfer und damit als souveränen Herrn dieser Welt und seine Aufgabe ist es, durch die Macht seines Willens sich diese zu unterwerfen. Fichtes Lehre war eine kühne Wendung des philosophischen Idealismus, die zwar den Reiz großartig folgerichtiger Systematik hat, aber die Welt einfach auf den Kopf stellt, allen naturwissenschaftlichen Tatsachen schneidend Hohn spricht und die sittliche Welt aus den Angeln hebt. Es war eine Phantastik der Philosophie, entstanden unter der leidenschaftlichen Ichsucht des Sturmes und Dranges, die radikalste aller Lehren vom absolutesten sittlichen wie intellektuellen Absolutismus des Ich, nach deren Grundsätzen auf sittlichem Gebiete die drei Postulate der Freiheit, der Unsterblichkeit und Gottes, die Kant als Warner und Erzieher menschlichen Willens noch aus den Zeiten des Rationalismus übernommen hatte, verworfen werden, das sittliche Bewußtsein zur Durchführung seiner selbstgesetzten Zwecke lediglich sich selbst genügen mußte und die menschliche Freiheit zur Übung des Guten keinerlei göttlicher Hilfe bedurfte. Später hat Fichte seine Lehre vielfach beschränkt und seinen transzendentalen Idealismus in einen sozialen Idealismus und mystischen Pantheismus umgebildet. Nur eine Pflicht gebe es, erklärte er später, sich selbst zu vergessen, und daher bezeichnete er in den gewaltigen Reden an die deutsche Nation, die er im Winter 1807—1808 in Berlin hielt, die weibliche Selbstsucht der Zeitgenossen als den letzten Grund des Verderbens, den sittlichen Willen als die Vorbedingung der Rettung, denn, sagte er, „Deutschsein und Charakter haben ist ohne Zweifel gleichbedeutend".

Fr. Schlegel aber fand in Fichtes Subjektivismus, was er suchte, die Formel für die romantische Doktrin. In mehreren Artikeln für philosophische Zeitschriften kommt seine Begeisterung für den Fichteanismus zum Ausdrucke. Der titanische Charakter des Fichteschen Ich, die Lehre, die zeigt, wie der menschliche Geist sein Gesetz allem aufprägt und wie die Welt sein Kunstwerk ist, hat es ihm angetan und, die Phantasie Fichtes noch überbieten wollend, ruft er aus: „Fichte ist nicht genug absoluter Idealist, weil er nicht genug Kritiker und Universalist ist; ich und Hardenberg sind doch mehr." An die Stelle des schöpferischen Ich wird die schöpferische Phantasie gesetzt, der Unterschied von Philosophie und Poesie wird aufgehoben, die Phantasie als Grund und Ziel der bewußten Menschenwelt, alle Beschränkung der Phantasie als Entwürdigung des wahrhaft und echt Menschlichen, als Abfall von der angeborenen Unendlichkeit erklärt. Die Folge dieses phantastischen Subjektivismus war ein sittlicher Anarchismus, der uns die feindliche Stellung erklärt, die die älteren Romantiker anfangs gegen das Christentum und seine Ethik einnahmen.

Den Fichteanismus auf die Kunst übertragend, erklärt Fr. Schlegel den Künstler als den souveränen Herrn der Welt, deren Schönheit nur dazu da sei, seine Seele damit zu erfüllen. Mit einer solchen Ausweitung des Persönlichen mußte das Universale in jederlei Begriff und Anschauung, das Universale der Zeit und des Raumes sich einstellen. So wird der Sinn der Empfindlichkeit und des Sturmes und Dranges für das geschichtliche Nationale, so die Neigung des Klassizismus zur Antike noch einmal, und zwar noch kräftiger geboren und jetzt als universaler Historismus zur interessanten Durchstöberung jeglicher geschichtlichen Welt; so entgeht das Reizvolle keines Raumes und keines Klimas mehr der reproduzierenden Aufnahme; und mit einer feministischen Leichtigkeit, die weit abliegt von dem männlichen Charakter, mindestens des Klassizismus und des Sturmes und Dranges, wird empfangen, angeeignet wiedergeboren, was die Überlieferung der Weltgeschichte und die räumlich verteilten Schätze des Erdreichs darbieten. Und wie der unbedingte Subjektivismus dem Dichter Raum und Zeit erschließt, so verleiht er ihm auch souveräne Freiheit seinem Stoffe gegenüber, so daß er die Illusion, die sein Werk erzeugt hat, durch sein ironisches Verhalten zu seinem Werke auch selbst wieder aufheben darf. Der vielverkannte Begriff der romantischen Ironie erhält seine erste Fassung. „Opfere den Grazien", ruft Schlegel aus, „heißt, wenn es einem Philosophen gesagt wird, so viel als: Schaffe die Ironie und bilde dich zur Urbanität." Das Wesen des poetischen Gefühls konnte vom Standpunkte der Ironie darin gesehen werden, „daß man sich ganz aus sich selbst affizieren, über nichts in Affekt geraten und ohne Veranlassung phantasieren kann." Die romantische Poesie, sagt Schlegel

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

kann auch „frei von allem realen und idealen Interesse auf den Flügeln der poetischen Reflexion in der Mitte schweben, diese Reflexion immer weiter potenzieren und wie in einer endlosen Reihe von Spiegeln vervielfachen". „Sie allein ist unendlich, weil sie allein frei ist und das als ihr erstes Gesetz anerkennt, daß die Willkür des Dichters kein Gesetz über sich leide." Aber gelang es stets, jene „göttliche Ironie" festzuhalten? Nur zu oft, wenn nicht immer, wich sie dem Humor. Dieser aber hat es schon mit Sein und Nichtsein zu tun: sein eigentliches Wesen ist Reflexion. Daher seine Verwandtschaft mit der Elegie und allem, was transzendental ist; daher auch sein Hochmut und sein Hang zur Mystik des Witzes. Wie aber, wenn auch der Humor versagte? Dann wurde das Stadium des Weltschmerzes erreicht und wir begreifen, wenn von der Ironie gesagt wird, sie enthalte und errege ein Gefühl von dem unauflöslichen Widerstreite des Unbedingten und Bedingten, der Unmöglichkeit und Notwendigkeit einer vollkommenen Mitteilung.

Im Grunde ist die „romantische Ironie" nichts Neues gewesen, denn jederzeit hat man verlangt, daß das echte Kunstwerk frei sein müsse von aller äußeren Bedingtheit und Stoffartigkeit. Neu ist nur die Ableitung aus der Fichteschen Philosophie. Nach dieser beruht das menschliche Denken auf zwei Akten; fürs erste schafft sich der Mensch durch seinen Geist die Außenwelt; sobald er sich aber dieser Tätigkeit bewußt wird, zerstört er sie wieder, indem er einsieht, daß die Außenwelt nicht wirklich ist, sondern nur ein Produkt seines Denkens. Diesen Vorgang auf die Kunst übertragend, erklärt Fr. Schlegel, der Dichter schaffe zuerst ein wahres Kunstwerk, dann aber zerstöre er es, indem er mit seinen Absichten fühlbar werden will. In diesem Sinne finden wir, ehe noch die Romantiker das Wort prägten, der Sache nach die Ironie überall, wo man über das Wesen der Kunst gedacht hat, und viel klarer faßte Schiller die Lehre, wenn er erklärte, die Kunst sei ein bloßer Schein. Die Anwendung der Ironie führte bei den Romantikern zur Überkünstelung der Kunst. Nach ihrer Meinung sollte in der Durchbrechung der hingebenden Begeisterung durch übermütige Selbstparodie die Mahnung liegen, daß die vorgeführte Welt eine von der wirklichen streng geschiedene sei, eine lediglich auf sich gestellte, rein dichterische, nur durch die Phantasie geborene; in Wirklichkeit führte diese Parodie oft zur Selbstzerstörung ihrer künstlerischen Schöpfungen.

Unter dem Einflusse Fichtes änderte Schlegel auch den Maßstab für den Wert der Dichtungsarten; nicht mehr das Drama, sondern der Roman erschien ihm als die höchste von allen und da war es vor allem Goethes Wilhelm Meister, den er als das erste Beispiel einer neuen, noch nicht dagewesenen Gattung der Poesie hinstellte. Hier fand er die „progressive Universalpoesie", als die er auch die romantische Poesie bestimmte; in diesem „göttlichen Gewächs" sieht er ein „poetisches Maximum", eine Dichtung, die „alle getrennten Gattungen der Poesie vereinige und sie zugleich mit der Philosophie in Berührung setze" und darnach strebe, die „geistige, sittliche und gesellschaftliche Bildung wieder mit der künstlerischen zu vereinigen"; hier fand er „Poesie und Prosa, Kunstpoesie und Naturpoesie gemischt und verschmolzen, die Poesie lebendig und gesellig, das Leben und die Gesellschaft poetisch, den Witz poetisiert, die Formen der Kunst mit gediegenem Bildungsstoff jeder Art angefüllt und gesättigt und durch die Schwingungen des Humors beseelt." Was ihm als die höchste Aufgabe der Kunst erschien, die Harmonie des Klassischen und Romantischen, sah er hier erreicht. Und da Goethe in seinem Roman zu zeigen sucht, wie der Mensch sein Schicksal selbst zu bestimmen glaube, dieser aber in Wirklichkeit von einer höheren Hand unbekannten Zielen zugeführt wird, sieht Schlegel darin auch seine Thorie von der romantischen Ironie bestätigt. Was Wunder, wenn er meint, nur der Roman könne den Geist eines Autors vollständig ausdrücken, und von Goethes Roman den Begriff des Romantischen als der Universalpoesie ableitet und sein Romanideal geradezu als das Romantische hinstellt. Freilich müsse der Roman das ganze geistige Leben eines genialen Individuums sein, wie denn auch Goethe im „Meister" seinen Bildungsweg geschildert habe. Es war ein unbestrittenes Verdienst Schlegels, durch seinen Athenäumsaufsatz „Über Goethes Meister" auf die Bedeutung dieses Werkes nachdrücklich hingewiesen zu haben; aber ihm selbst einen ebenbürtigen Roman gegenüberzustellen, dazu besaß er nicht die nötige dichterische Kraft und auch alle die zahlreichen Nachahmer blieben, wie wir sehen werden, hinter ihrem Vorbilde zurück.

In der Verbindung von Goethes Dichtung und Fichtes „Wissenschaftslehre" hatte die romantische Kunst in der ersten Phase ihrer Entwicklung ihre Aufgabe erblickt, und Fr. Schlegel, der immer sich abmühte, in Lehre und System zu fassen, was die anderen nur in dunklen und halb unbewußten Antrieben taten, war der Herold der neuen Kunstlehre geworden. Seine

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

frühere „revolutionäre Objektivitätswut“ war dem unbedingten Subjektivismus gewichen und seine „Transzendentalpoesie“ der „Transzendentalphilosophie“ Fichtes an die Seite getreten. Ihre weitere Ausgestaltung erfuhr die romantische Doktrin, als Fr. Schlegel mit den jungen Männern in Verbindung trat, die, zum Teile unabhängig von Fichte, aber um so abhängiger von Goethe, als Theoretiker und Künstler allem „harmonisch Platten“, wie es namentlich in Berlin, dem Hauptsitz der Aufklärung, gepflegt wurde, den Krieg erklärten. Nicolais „Allgemeine deutsche Bibliothek“ und die „Berliner Wochenschrift“ gaben in der Kritik den Ton an und im Theater waren zu Beginn der neunziger Jahre Kotzebue und Iffland die Lieblinge des großen Publikums. Indessen gab es damals schon einzelne Männer von literarischem Ansehen und von Einfluß auf den Geschmack und das Urteil des gebildeteren Teiles der Gesellschaft, sowie auf die strebsame Jugend, die von einer warmen Verehrung für Goethe beseelt waren und in ihm den ersten und größten deutschen Dichter erkannten. Unter ihnen standen Karl Philipp Moritz und der königliche Kapellmeister Johann Friedrich Reichardt, der eine Reihe Goethescher Lieder und Singspiele komponierte und sein Haus für Künstler und Kunstfreunde offen hielt, obenan. Von den jüngeren Männern, die die Verehrung und Bewunderung Goethes teilten, zählten unter den ersten Bernhardi (1770—1820) und Schleiermacher. In Reichardts gastlichem Hause zu Berlin fand Tieck Nahrung für seine schauspielerische Leidenschaft, dort verkehrte auch der musikalisch hoch begabte Wackenroder und Karl Friedrich Zelter, Leiter der Berliner Singakademie und Liedertafel, der nach Schillers Tod Goethes vertrautester Freund wurde. Auf Reichardts Landsitz Giebichenstein bei Halle hielten Goethe und die Romantiker gerne Einkehr.

Johann Gottlieb Fichte.
Nach dem Gemälde von Dähling, gest. von Feigel.

Bei weitem wirksamer aber als Reichardts Kreis war für eine allgemeinere Anerkennung von Goethes Dichtergröße und für die rechte Würdigung seiner Werke die Begeisterung, die in jüdischen Salons zu einer Art Goethe-Kultus gedieh, in Goethe den Begründer einer neuen Poesie erblickte und als solchen anerkannt wissen wollte. Von den hier eine Rolle spielenden Jüdinnen vermittelte die gefeierte Henriette Herz die erste Annäherung zwischen ihrem Verehrer Schleiermacher und Friedrich Schlegel, deren Freundschaftsbund in den Athenäums-Fragmenten literarische Gestalt gewann. In dem Hause der klugen Herz lernte Schlegel Mendelssohns Tochter, die witzige Dorothea Veit, kennen, die bald das Urbild seiner „Lucinde“ und seine Geliebte, später seine Frau wurde. Als die geistig hervorragendste unter den Frauen dieser jüdischen Kreise, die allmählich alles, „was irgend Bedeutendes von Jünglingen und jungen Männern Berlin bewohnte oder auch nur besuchte,“ an sich zogen, ragte von Anfang an die ebenso geistvolle als schöne und kokette Rahel Levin (1771—1833) hervor, die spätere Gemahlin des Varnhagen von Ense. Durch sie war in ihrem Kreise Goethes Name zur höchsten Beglaubigung geweiht, ehe die beiden Schlegel und ihre Anhänger, schon berührt und ergriffen von jenem Kultus, diese Richtung in der Literatur festzustellen unternahmen.

Diesem und anderen verwandten Kreisen schlossen sich seit 1794 allmählich mehrere der jungen Talente an, die die Begründer der romantischen Schule wurden. Der erste von ihnen war Ludwig Tieck. In Berlin geboren, wuchs er in einer aufklärerischen Atmosphäre auf, nährte aber seinen Geist schon früh mit Goethes „Götz“, Schillers „Räubern“, Ritter und Raubgeschichten und zeigte in seinen Jugendgedichten, wie bis in den innersten Grund hinein das Denken und Fühlen des jungen Geschlechtes noch immer von den Stimmungen und Antrieben der nachklingenden Sturm- und Drangperiode bedingt und bestimmt waren. Theater und Kunst wurden früh die Pole seines Lebens, die Begeisterung für Goethe, im Hause Reichardts geweckt, erfüllte ihn mit Idealen, für die er in seiner poesielosen Umgebung kein Verständnis fand. Daher seine Flucht in eine phantastische Welt, in das Reich des Märchens, des Geister-, Ritter-

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

und Räuberromans, daher denn auch die Ironie und Satire, wenn er im Dienste der Aufklärung oder aus eigenem Antriebe wirkliche Verhältnisse, wie sie im sozialen, politischen oder religiösen Leben bestanden, geißelte. Da feiert dann, zumal in den „aristophanischen" Komödien, die romantische Ironie ihre schönsten Triumphe. Eigen war ihm eine „schnelle Fühlbarkeit, sich in alle Gedanken und Zustände nur zu leicht hineinzudenken", die ihm oft selber bange machte, sein Schwanken in der Gesinnung erklärt und ihn zu keinem Charakter werden ließ. Ein geborenes, mimisches Talent, hat er schon in frühester Jugend sich gewöhnt, die Eindrücke fremder Dichtungen so auf sich wirken zu lassen, daß er sie wie eigene Erlebnisse nachfühlte und etwa durch die Verzweiflung Moors dem Wahnsinn und Selbstmorde nahe gebracht wurde. Früh mit sich selbst zerfallen und ohne sittlichen Halt, verzweifelnd an allem, sucht er durch Greuel- und Spukgeschichten sich die krankhafte Hypochondrie vom Herzen zu schreiben, müht sich im Roman „William Lovell" (1796) vergeblich ab, die Frage nach dem Zwecke und Werte des menschlichen Daseins zu lösen, malt in den Jugenddichtungen mit Vorliebe düstere Seelenzustände und wird damit ein Vorläufer der späteren Schicksalstragödie. Wieder in eine phantastische Welt führen uns die Anfänge seiner Lyrik, die, durchweg Stimmungslyrik, in Vers und Sprache tändelnd, ebensowenig Gestalten bietet als Ossian, den er für ein größeres Publikum zubereiten wollte. Mit reicher Phantasie begabt, fühlte er sich als Student in Halle gerade durch das „Wunderbare" bei Shakespeare angezogen und das altenglische Theater, Cervantes und die italienische Literatur gewannen für seine dichterische Entwicklung weit mehr Bedeutung als die Klassiker.

Von großem Einflusse auf Tiecks poetisches Schaffen wurde der Verkehr mit seinem Jugendfreunde Wilhelm Heinrich Wackenroder, der, 1773 in Berlin geboren, zeitlebens an dem inneren Konflikte zwischen seiner Neigung zur Musik und Kunst und seinem juristischen Berufe litt und schon 1798 diesem Widerspruche zum Opfer fiel. Liebenswürdigkeit, Herzensgüte und Reinheit, sowie eine große Innigkeit reichquellender Empfindung, die in seinem Verhältnisse zu Tieck zur Sentimentalität wurde, waren die Hauptzüge seines Wesens. Auf einer mit dem Freunde unternommenen Reise machte vor allem Nürnberg mit seinem Kunstreichtum, seiner poetischen Stimmung vergangener Zeiten und seinen großen Erinnerungen an Dürer und Sachs den größten Eindruck. Als Student in Göttingen beschäftigte er sich neben der Berufswissenschaft mit der älteren deutschen Literatur, trieb viel Musik und verkehrte mit Fiorillo, dem Zeichner und Kunstschriftsteller. Als er 1794, gehorsam dem Vater, in die juristische Praxis eintrat, schrieb er eine Anzahl Aufsätze über Musik und bildende Kunst, die, von Tieck um einige kleinere Stücke vermehrt, 1797 anonym erschienen und durch ihren Titel Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders auf den einfältigen Bruder in Lessings „Nathan" hinweisen. Für den geplanten zweiten Teil der „Herzensergießungen" war nur weniges vollendet. Tieck gab es mit einer größeren Anzahl eigener Aufsätze 1799 als Phantasien über die Kunst, für Freunde der Kunst heraus und setzte dem Freunde ein schönes Denkmal in dem Gedichte „Der Traum", das den Schluß des Buches bildet. Ein Grundsatz ist es, der in den musikalischen und noch mehr in den Abschnitten über bildende Kunst aufs schärfste hervortritt und den „Herzensergießungen" ihren hohen Wert verleiht: Im bewußten Widerstreit mit den gleichzeitigen Ästhetikern, vor allem mit Rahmdor, dessen Art der Kunstbetrachtung unbedingt verworfen wird, im Gegensatze aber auch zu Goethe, dessen „Propyläen" fast zu gleicher Zeit aufs eindringlichste den Wert der Antike predigen, will Wackenroder nicht kritisch zergliedern, nicht historisch erklären, noch weniger theoretisch verstehen, sondern einzig und allein empfinden, in frommer naiver Einfalt genießend, sich ganz hingeben und ohne alle Kritik bewundernd verehren. Für ihn ist, und gerade das war der damaligen Kunstübung gegenüber so wichtig, Kunst und Leben Eines, aber auch Kunst und Religion fließen ihm in Eines zusammen. Der große Künstler ist ein frommer und reiner, deshalb von Gott begnadeter, ja unmittelbar inspirierter Mensch. „Die Kunst ist über dem Menschen."

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

So erzählt er denn nach Vasari und Sandrat ganz treuherzig und schlicht in einer anmutenden Holzschnittmanier kleine Künstlergeschichten, stellt über „Allgemeinheit, Toleranz und Menschenliebe in der Kunst" Betrachtungen an, die in dem Satze gipfeln „Aberglaube ist besser als Systemglaube", und erkennt in Natur und Kunst „zwei wunderbare Sprachen von geheimnisvoller Kraft". Er vergleicht den Genuß von Kunstwerken dem Gebet, gibt poetische Schilderungen von Gemälden, und ist ihm auch das Kunstgefühl „nur ein und derselbe himmlische Lichtstrahl, welcher aber durch das mannigfach geschliffene Glas der Sinnlichkeit unter verschiedenen Zonen sich in tausenderlei verschiedenen Farben breche", so stehen doch die christlichen Maler seinem Herzen näher als die heidnischen Plastiker. Ausschließlich beschäftigt ihn die Kunst des Mittelalters und der neueren Zeit, und immer wieder kommt er zurück auf Dürer und Raffael, der nur selten ohne das Beiwort „göttlich" genannt wird, ihm aber nur als Madonnenmaler bekannt war. Es war ein neues und fruchtbares Kunstevangelium, das mit den Ansichten des jungen Goethe und dessen begeistertem Eintreten für Erwin von Steinbach und die „deutsche Baukunst" übereinstimmt und von den christlich deutschen Malern Cornelius, Overbeck und seinen Schülern und Nachahmern, den sogenannten Nazarenern (Deger, Ittenbach, den beiden Müller, Pfannschmidt, Plockhorst und Kupelwieser), zum Teil in Praxis umgesetzt ward.

Wackenroders Kunstanschauungsweise ging auf Tieck über, ward aber von diesem, da ihm das rechte innere Verständnis dafür fehlte und trotz aller Romantik immer ein Stück lehrhaften Rationalismus anhaftete, verzerrt und manieriert und auch, was er vom Freunde über die Musik hörte, gestaltete sich ihm bei dem Mangel eines tiefen Gefühls zur Marotte. Höher noch als die bildende Kunst stellte Wackenroder die Musik; sie war ihm, wie er in dem „Merkwürdigen musikalischen Leben des Tonkünstlers Josef Berglinger" darlegt, die Kunst der Künste, denn sie verstehe es am besten, „die Empfindungen des menschlichen Herzens von dem Wust und Geflecht des irdischen Lebens abzulösen, sie selbständig zu verdichten und aufzubewahren"; sie sei es, die uns „den Strom in den Tiefen des Gemütes selber vorströmt" und das „Gefühl fühlen" lehrt. Das paßt zu Tiecks verschwommenen und unklaren Stimmungen; er meinte nun, daß die mit Stimmungen und Klängen spielende Lyrik die „reine Poesie" sei, ja, daß die Musik weit über der Dichtung stehe: „Liebe denkt in süßen Tönen, denn Gedanken steh'n zu fern; Nur in Tönen mag sie gern alles, was sie will, verschönern."

Aus den Stimmungen des „Klosterbruders", aus der Lektüre Heinsens und einer idealistischen Steigerung von Goethes „Meister" erwuchs Tiecks Roman „Franz Sternbalds Wanderungen", der so ziemlich alles enthält, was die Jugend von der neuen Dichtart wünschte: Mannigfaltigkeit des Kolorits, künstlerische Religiosität, poetische Arabesken, Phantastik und Ironie. Was Wunder, wenn dessen Verfasser mit den beiden geistesverwandten Schlegel 1798 Freundschaft schloß und, um ihnen auch persönlich nahe zu sein, 1799—1800 in Jena seinen Wohnsitz nahm. Nun geht die Kunstandacht der „Herzensergießungen" in die romantische Kunsttheorie über; die Vorliebe für Malerei entwickelt die Forderung, daß alle Kunst allegorisch sein müsse, und von der Poesie verlangt man eine ganz unbestimmte musikalische Wirkung, nur ein holdes Gaukelspiel der Phantasie, Gedichte ohne allen Stoff und Inhalt, wenn sie nur möglich wären; nur Stimmungen und unbestimmte Empfindungen sollen darin zum Ausdruck kommen. „Warum soll eben Inhalt den Inhalt eines Gedichtes ausmachen?" fragt einmal Ludovico seinen Freund Florestan in „Sternbalds Wanderungen". Daher der Zug der romantischen Lyrik nach musikalischen Wirkungen der Sprache, nach südlichen Versformen, nach Assonanzen und Alliterationen und anderen Formen der Tonmalerei („Waldhorn"-Poesie). Die musikalische Romantik hinwiederum kennzeichnet sich nicht eigentlich durch eine starke Fortbildung der absoluten Musik, sondern folgte vielmehr dem poetischen Empfinden der Dichter und damit der Sprache oder mindestens einem dichterischen Grundgedanken: „Durch alle Töne tönet im bunten Erdentraum ein leiser Ton, gezogen für den, der heimlich lauschet." Indem aber so die Musik zur Poesie in enge Beziehung trat, und zwar nicht bloß in interpretatorische, sondern sehr bald auch in dem Sinne, daß sie den Gefühlsausdruck reinigte, genauer faßte und dadurch überhöhte, wurde sie zugleich an die Spitze mindestens der darstellenden Künste, ja in gewissem Sinne auch schon der bildenden Künste der Romantik und erst noch späterer Zeiten gestellt. Es war der Beginn einer Richtung in der Entwicklung die schließlich in dem Gesamtkunstwerke Richard Wagners gipfelte.

Gelangte die Musik in der Romantik zu hoher Bedeutung, so konnten die bildenden Künste zu ihren inneren Stömungen nicht viel Beziehungen entwickeln und daher haben Plastik und Architektur nichts Originales hervorgebracht. Am meisten noch konnte die Malerei den romantischen Tendenzen gerecht werden; steht sie doch von allen bildenden Künsten der Dichtung,

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

insbesondere der Lyrik, am nächsten und ist sie zudem auch noch aus kulturgeschichtlichen Gründen in den Zeitaltern einer höheren Kultur recht eigentlich die geschichtlich repräsentative Formauswirkung der Phantasie überhaupt. Und die Phantasie war nun einmal den Romantikern alles! „Das ist romantisch," sagt Fr. Schlegel in dem berühmten „Gespräche über die Poesie", „was uns einen sentimentalischen Stoff in einer phantastischen, d. h. in einer ganz durch die Phantasie bestimmten Form darstellt." Daher die Ablehnung jeder geschlossenen Kunstform, denn Beschränkung der Form wäre Beschränkung des unendlichen Inhaltes; daher auch nach Wackenroders Vorgang die Vermischung der einzelnen Künste, der Dichtung und Musik, der Dichtung und Malerei, aber auch der Kunst und Religion: Gegenstände der Kunst werden zur Sache der Religion, es vermischen sich Farbe und Ton, an Gemälden und Bildwerken wird das Poetische gesucht, durch Worte sollen Gemälde wiedergegeben werden und Tieck macht im Beginn des Lustspieles „Die verkehrte Welt" allen Ernstes den Versuch, eine Symphonie in Worten zu komponieren. Das allgemein Poetische, das jetzt mit Romantisch gleichbedeutend wird, führte auch zur Ablehnung der herkömmlichen Gattungen der Poesie, denn die Dichtung der Romantiker will alle Wirkungen, die epischen, lyrischen und dramatischen, auf einmal erreichen und dadurch die volle Höhe der vermeintlichen Urpoesie wiederherstellen.

So bekennt Tieck, daß er in dieser Beziehung das als ein Jugendwerk Shakespeares geltende altenglische Stück „Perikles" lange Jahre übertrieben verehrt und diese Form, die so wunderbar Epik und Drama verschmelze und in die sich selbst die Lyrik hineinwerfen lasse, begeistert für „Genoveva" und „Oktavian" zum Vorbilde gewählt habe. Die Vermischung der Formen, d. h. die chaotische Formlosigkeit, wird nun allgemein zum Grundsatz erhoben und als Vorzug der modernen Poesie vor der streng sondernden antiken angesehen. Denn gerade dadurch bringe, wie A. W. Schlegel sagt, die romantische Dichtung den geheimen Zug zu dem immerfort nach neuen und wundervollen Geburten ringenden Chaos, das unter der geordneten Schöpfung sich verberge, zum Ausdruck. Die antike Poesie sei klarer und der Natur in der selbständigen Vollendung ihrer Werke ähnlicher, die romantische aber stehe ungeachtet ihres fragmentarischen Ansehens dem Geheimnis des Weltalls näher.

Dieses neue Verhältnis der Kunst zur Natur wurde dem älteren Romantikergeschlechte durch den Jenenser Professor Friedrich Wilhelm Josef Schelling (geb. 1775 zu Leonberg in Württemberg, gest. 1854 als Professor in Berlin), den eigentlichen Philosophen der Romantik, erschlossen. (Abb. S. 1005.)

Zuerst Fichtes treuer und begeisterter Schüler, kam Schelling bald zum Bewußtsein der Mängel des Fichteschen Idealismus und suchte sie zu heben. Daß der subjektive Idealismus nicht befriedigen könne, mußte selbst Fichte in seiner späteren Lebenszeit einsehen, denn mochte auch dem Fichteschen Ich oder Geist eine entsprechende Stelle zugewiesen sein, die Natur war zu einer toten Schranke herabgesetzt, gegen die anrennend das Ich zum Bewußtsein kommt. Wer wie Schelling die Natur mit ihren mannigfaltigen Erscheinungen betrachtet und der Romantik zuneigt, darf mit einer solchen Erklärung nicht zufrieden sein. Daher waren Schellings Bestrebungen auf die weitere Entwicklung des Idealismus gerichtet und erlangten dadurch eine besondere Bedeutung, daß sie vom Pantheismus auf den Theismus und die Offenbarungsphilosophie gehen. (Ideen zu einer Philosophie der Natur, Von der Weltseele, System des transzendentalen Idealismus.) Vor allem betont Schelling, daß die Quelle des Selbstbewußtseins und dadurch alles Objektes das absolute Wollen sei. Doch gleicht nach ihm die Konstruktion des Fichteschen Ich der „eines einarmigen Hebels", an dem das beschwerende Gewicht des völlig toten Objektes oder der starren Natur hängt. Er fügt nun den zum Gleichgewichte erforderlichen anderen Arm hinzu, indem er der Entwicklung des Ichs, „um zur Natur zu kommen," die der Natur, „um zum Geiste zu kommen," zur Seite stellt und als treibende Kraft die „Weltseele" erklärt.

Mag auch Schelling nicht wie ein Philosoph, sondern wie ein Dichter die Natur betrachtet und in phantastischer Weise konstruiert haben, die Darstellung der Natur als belebtes Gebilde kündigte dem Materialismus, „der die lebendigen Erscheinungen der Körper auf tote Bewegungen zurückführen will," den Krieg an und gewann ihm viele Freunde. Unter diesen war der treueste von allen Heinrich Steffens, der, als Sohn eines eingewanderten Holsteiners 1773 zu Stavanger in Norwegen geboren, in Kiel mit der geistigen Bewegung in Deutschland bekannt wurde und durch Schellings Naturphilosophie einen „die Tätigkeit seines ganzen Lebens bestimmenden" Eindruck erhielt. In Jena, wohin er 1798 kam, hörte er Schellings Vorlesungen und trat zu ihm und A. W. Schlegel in freundschaftliche Beziehungen. Um seine mineralogischen Studien unter Werners Leitung fortzusetzen, ging er 1799 nach Freiberg und lernte auf der Reise

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

in Berlin Tieck, Fr. Schlegel und Schleiermacher kennen. Als Frucht seiner Studien erschienen 1801 die Beiträge zur inneren Naturgeschichte der Erde, in denen mit Verwertung der Wernerschen Geognosie und mit dichterisch freier Phantasie der Gedanke einer stufenförmig schaffenden Natur durchgeführt wird, die, mit anorganischen Prozessen und Produkten beginnend, in der freien menschlichen Persönlichkeit ihren Gipfel und ihr Ziel erreicht.

Durch sein religiöses Innenleben wesentlich bestimmt sind seine Novellen, darunter „Die Familie Walseth und Leith" und „Die vier Norweger" (1828), die durch die Schilderung großer nordischer Naturszenerien und seine psychologische Beobachtung einst großen Beifall erregten, am Ende des neunzehnten Jahrhunderts aber, als das Interesse an der norwegischen Literatur in Deutschland erwachte, nicht wiederfinden konnten. Dagegen darf Steffens' Autobiographie („Was ich erlebte", 10 Bände, 1840—44) wegen der nach dem Leben entworfenen Schilderungen der Romantiker und anderer hervorragender Menschen noch heute als wertvolle Quellenschrift betrachtet werden. In Halle und Breslau forderte Steffens durch flammende Reden zum Kampfe gegen den Welteroberer auf und machte ihn selbst als Freiwilliger mit. 1845 ist er in Berlin verstorben.

Schrieb Steffens nur für Gelehrte, so suchte Gotthilf Heinrich Schubert (geb. 1780 zu Hohenstein im sächsischen Erzgebirge, gest. 1860 als Geheimrat in München) in volkstümlicher Darstellung die Naturphilosophie Schellings in weiteren Kreisen zu verbreiten. Auch auf ihn hatten Schellings Vorlesungen in Jena einen die wissenschaftliche Richtung seines Lebens bestimmenden Einfluß ausgeübt und auch er wurde durch Werners Vorlesungen über Geognosie, für die die ganze Gelehrtenwelt schwärmte, in eine klare, tiefe Erkenntnis der Natur eingeführt. Eine Frucht davon waren seine Werke über Mineralogie; unter Werners und Schellings Einfluß steht eine Reihe Schriften, von denen die „Ahndungen einer allgemeinen Geschichte des Lebens" (1805) unvollendet blieben und die Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaften (1808) aus den öffentlichen Vorlesungen erwuchsen, die er in Dresden über tierischen Magnetismus, das Hellsehen, die Träume und ähnliche damals allgemein interessierende Gegenstände gehalten hatte.

Unter starker Hinwendung zum Mystizismus entstanden seine „Symbolik des Traumes" und sein Hauptwerk „Die Geschichte der Seele" (1830). Außer vielen naturwissenschaftlichen Schriften veröffentlichte er auch Reisebeschreibungen, Jugendschriften, Biographien und schloß seine Tätigkeit mit einer Selbstbiographie (drei Bände 1854—1856).

Die romantische Zeitströmung brachte es mit sich, daß die neue philosophische Schule in Jena den Schwerpunkt in Kunst und Poesie verlegte. Daher das Übergewicht, das Schelling im Geistesleben der Kunst zuteilt. Sie ist ihm das Höchste, weil sie die Ineinsbildung von Natur und Geist ist und gleichsam das Allerheiligste öffnet, in dem in ewiger und ursprünglicher Vereinigung als volle einheitliche Flamme brennt, „was in der Natur und Geschichte gesondert ist und was im Leben und Handeln, ebenso im Denken, sich ewig fliehen muß." Die dichterische Tätigkeit ist nach Schelling eine Darstellung des Unendlichen im Endlichen, jede Dichtung daher symbolisch; Natur und Kunstwelt unterscheiden sich nur dadurch, daß jene gleichsam unbewußte Poesie ist, diese aber mit Bewußtsein geschaffen wird. In der weiteren Entwicklung stellt Schelling die Forderung, daß, wie die Natur, so auch die Kunstwelt als ein großes Ganzes gefaßt werde und daß die Wissenschaft zur Poesie zurückkehren müsse, von der sie ausgegangen sei. Als „Mittelglied" dazu empfiehlt er die Schöpfung einer neuen Mythologie, denn jede Lehre vom Übersinnlichen in der Religion könne nur poetische Wahrheit haben und nur als Mythologie wahr sein. Damit rückt er die antike Dichtung, die auf einer Mythologie beruht, in den Vordergrund, während er von den modernen Dichtern Calderon am höchsten stellt, da dessen Poesie wie sonst keine andere im Endlichen ein Unendliches andeute. So schlägt er den Weg ein, der ihn von Fichte und Spinoza zu dem Mystiker Jakob Böhme führt.

Gleichzeitig mit der „Weltseele" Schellings veröffentlichte Novalis den Entwurf der „Lehrlinge zu Sais". Gewiß bestand zwischen beiden Romantikern eine gegenseitige Anregung, aber sie berechtigt keineswegs zur Annahme einer Ableitung der Naturphilosophie Schellings von Novalis' Ideenwelt. Eine streng herrnhutische Jugenderziehung, ein poesievolles Gemüt, die Schule Fichtes und ausgedehnte Bergmannsstudien bildeten in dem Jünglinge Novalis ein wunder-

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

liches Gemisch. Er überträgt die naturwissenschaftliche Terminologie auf die Betätigungen des Geisteslebens, nennt die Physik eine Lehre von der menschlichen Phantasie, verlangt einen Galvanismus des Geistes und, die vollkommene Identität der Gesetze der Natur und des Geistes behauptend, entwickelt er seine Lehre vom magischen Idealismus, dem zufolge die Natur sich überall dem Willen des Menschen fügen müsse. Durch Novalis kommt die Naturphilosophie auch in der Poesie zur Geltung. Er lüftet in den „Lehrlingen von Sais" den Schleier der Natur, um in die Geheimnisse des webenden Naturgeistes einzudringen, und findet als Fichteaner nur sich selbst. Die weiteste und reichste Ausführung erlangt diese Naturphantastik in dem Roman „Heinrich von Ofterdingen", in dem selbst die Poesie des „Wilhelm Meister" zugunsten der Mystik Jakob Böhmes zurücktreten mußte; denn das letzte Ziel der Goetheschen Dichtung, die Einfügung und Beschränkung der eigenlaunigen Herzensgelüste des Helden in die unüberspringbaren Lebensbedingungen, widerstrebte seiner träumerischen Glückseligkeit aus tiefster Seele. Nur das Leben der Phantasie gilt unserem Dichter als das echte und rechte Leben, weil für ihn das ganze Weltall Phantasie und Poesie ist; Phantasie und Poesie sind der Urgrund und das Ziel, der Anfang und das Ende. Die wirkliche Welt geht unter in der Welt des Gefühles, der Ahnungen, des Traumes; das Wunderbare, Geheimnisvolle fesselt ihn und nicht das eigentümliche Leben der Natur als solches, nicht die Ergebnisse der Naturforschung, sondern deren Spiegelung im Gemüte des Dichters, die Ahnung der Naturgeheimnisse, das Rätselhafte beschäftigt den Sänger der „Hymnen an die Nacht". Es begreift sich, daß Novalis in dem Märchen die wahre Poesie erblickte und meinte, alles Poetische müsse märchenhaft sein.

Die Märchenwelt ist wirklich, die wirkliche Welt ist ein Märchen. „Wenn man in Märchen und Gedichten erkennt die ew'gen Weltgeschichten, dann steigt vor einem geheimen Wort das ganze verkehrte Wesen fort." Die Scheidewand zwischen Fabel und Wahrheit, zwischen Vergangenheit und Gegenwart ist gefallen; Glauben, Phantasie und Poesie schließen die innerste Welt auf. Daher die Pflege der Märchendichtung bei den Romantikern, daher auch die Naturphantastik, die bei Tieck in einen phantastischen Schicksalsspuk sich gestaltet und jene Naturgeister schuf, die als Elfen und Kobolde, Feen und Gnomen ihre Lieblinge unter den Menschen mit ihren Wundergaben beglücken oder aus ihrem Versteck heimtückisch und schadenfroh über ihre Opfer herfallen. Und weil für Novalis die Stimmung die Hauptsache in der Dichtung ist, so darf das Stimmungsvolle, die „mondbeglänzte Zaubernacht", die Burgruine, in der die Blumen verschlafen rauschen in prächtiger Sommernacht, die Sage, die sich efeuartig um die Trümmer rankt, die frische feierliche Stille flüsternder Waldeinsamkeit, der Schall der Glocken, die andächtig über das Tal hinüberklingen, und was sonst den Sinn gefangen hält, die Phantasie beschäftigt und die wundervolle Märchenwelt in aller Pracht aufsteigen läßt, in den Dichtungen nirgends fehlen.

Wie durch die Mystik ihrer Naturphilosophie, so wirkten Schelling und Novalis auch sonst auf die romantische Kunstlehre ein, die Fr. Schlegel in dem Gespräch über die Poesie entwickelte. Nach Schellings Lehre von der Einheit aller Kunstwerke begnügt sich Fr. Schlegel jetzt nicht mehr mit einer Geschichte der griechischen Dichtkunst, sondern verlangt, um das Weben und Leben der Phantasie bei allen Völkern zu belauschen, eine Geschichte der Kunst überhaupt. Die Übersetzungstätigkeit der beiden Schlegel und der Plan zu einer Geschichte der Weltliteratur kündigen sich an. Das Romantische wird nur mehr im Phantastischen und im Vorherrschen des Gefühls erblickt und nicht mehr bei den Alten, sondern „bei den älteren Modernen" gefunden, „Shakespeare, Cervantes, in der italienischen Poesie, in jenem Zeitalter der Ritter, der Liebe und Märchen, aus welchem die Sache und der Name herstammen". „Alle heiligen Spiele der Kunst sind nur ferne Nachbildungen von dem unendlichen Spiele der Welt, dem ewig sich selbst bildenden Kunstwerke. Mit anderen Worten: Alle Schönheit ist Allegorie." Nachdem A. W. Schlegel schon früher in den Gemäldereden auf die Vorteile hingewiesen hatte, die die Mythologie den antiken Dichtern bot, empfiehlt jetzt auch Fr. Schlegel die Schöpfung einer neuen Mythologie. Begeistert führt er in der „Rede über die Mythologie" aus, daß die alte Poesie nur darum so groß geworden, weil sie an der Mythologie herangewachsen sei, und daß das Schicksal unserer Poesie lediglich davon abhänge, ob es gelingen werde, auch für sie die lebendige Wurzel und Triebkraft einer maßgebenden Mythologie wiederzugewinnen. Freilich war mit diesem Wunsche nicht auch die Bürgschaft für die Erfüllung gegeben; zwar an Versuchen

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

künstlerischer Mythenbildung hat es nie gefehlt; aber immer wieder zeigte sich, daß die Mythologie nicht das Werk einzelner Dichter sein könne. Fr. Schlegel verweist auf die Durchgeistigung der alten griechischen Göttergestalten durch die Ideen Spinozas und Schellings und auf die Poesie Indiens, in der „das höchste Romantische" zu suchen sei.

Doch die Anknüpfung an die mythische Poesie der Alten versagte und mehr und mehr enthüllte sich, daß das Mittelalter der phantastischen Gefühlsseligkeit wahlverwandter sei als das Altertum. Man fand in den Volkssagen und Volksbüchern, was man suchte, einen bereits poetisierten Stoff, und neben der weltlichen Sage und Dichtung stand die tiefe Poesie der mittelalterlichen Glaubensvorstellungen, die großen Gestalten, die der Katholizismus in Kultur, Legende, Poesie, Musik und bildender Kunst geschaffen und entfaltet hatte. Warum sollte man sich nicht diese Welt aneignen, die, von der herrschenden Aufklärung verkannt und verhöhnt, im Grunde aber eine unerschöpfliche Quelle der sinnigsten und phantasievollen Anschauungen und Kunstformen war? Die Gemüter erschlossen sich den neuen Eindrücken um so williger, als gerade damals Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher (geb. 1768 zu Breslau, gest. 1834 als Universitätsprofessor in Berlin) im Gegensatze zu der oberflächlichen Aufklärung und dem flachen Rationalismus auf die Verinnerlichung der Religion drang und eine religiöse Erneuerung anbahnte. Die herrnhutische Jugenderziehung und die Pflege hellenistischer, insbesondere platonischer Studien, denen er sich schon als Student in Halle mit großem Eifer hingab, wirkten entscheidend auf seine Geistesrichtung. Als Prediger an die Charité in Berlin berufen (1796), trat er zu den Romantikern und den schöngeistigen Jüdinnen in Beziehung, arbeitete an dem Athenäum mit und ließ darin anonym die Vertrauten Briefe über Lucinde erscheinen, um das „erste, würdige und tugendhafte Werk" seines Freundes Fr. Schlegel zu verteidigen. Zu derselben Zeit begründete er seinen Ruhm mit den durch Kühnheit der Gedanken und Schönheit der Darstellung ausgezeichneten Reden über die Religion an die Gebildeten unter ihren Verächtern und den ebenso berühmten, aber minder bedeutenden Monologen (1799).

Friedr. Wilh. Joseph von Schelling.
Nach dem Gemälde von G. Stieler; gestochen von A. Schultheis.

Hier ist die Moral ohne Religion, dort die Religion ohne Moral, aber auch ohne Gott und Unsterblichkeit dargestellt; hier hat Schleiermacher die Moral der Individualität, wie er sie bei Fr. Schlegel kennen gelernt und im Verhältnisse zu seiner Geliebten, Eleonore Grunow, der Gattin eines Berliner Predigers, anwenden wollte, geltend gemacht und seinen „Werther" geschrieben, dort hat er ein Kirchenideal dargestellt, in dem sich herrnhutische Mystik und romantische Exklusivität zum phantastischen Idealismus verbinden. „Reden" und „Monologe" wollen die von Kant gegründete und von Fichte fortgeführte Transzendentalphilosophie ergänzen. Die Religion ist nach Schleiermacher nicht ein bestimmtes Glaubenssystem, auch nicht Moral, keine Vorschrift, schon gar nicht Metaphysik, sondern vielmehr das gesteigerte Empfindungsleben, das Gefühl des Zusammenhanges des einzelnen mit dem Ewigen und Unendlichen, die Summe und der Inbegriff aller höheren Gefühle, die „Anschauung des Unendlichen im Gemüt", ein in Gott Stillesein, wobei aus dem Göttlichen der Welt die erhabensten Gefühle in den Menschen überströmen und sein Handeln durchdringen. Wir wissen, wie diese Lehre auf den Protestantismus eingewirkt, aber auch die katholische Theologie beschäftigt hat.

Mit Fr. Schlegel verband sich Schleiermacher auch, um eine Übersetzung der Werke Platos zu veranstalten, mußte aber, da Schlegel zurücktrat, das Werk allein ausführen. Seine zahlreichen philosophischen Schriften und Abhandlungen über die meisten Gebiete der Philosophie, über Ästhetik, Ethik, Dialektik und Politik bekunden seine über alle Gebiete der Philosophie und Theologie sich erstreckenden Kenntnisse und

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

seine Selbständigkeit und Originalität der Bearbeitung. An der Seite Fichtes forderte auch er zum Freiheitskampfe auf und wie jener lehrte auch Schleiermacher, daß der einzelne nur als Glied eines Ganzen zur vollen Durchbildung seiner Persönlichkeit gelangen könne und daß aller Wert des Menschen in der Kraft und Reinheit des Willens liege, mit dem er sich freiwillig dem großen Ganzen hingebe.

Schleiermacher faßte die Religion als die in jedem Menschen schlummernde Poesie, und „Wer Religion hat, wird Poesie reden", lautet auch eine der Ideen Fr. Schlegels im „Athenäum". Es fehlte nicht an den mannigfachsten Versuchen, mit dem Traum produktiver Religionsgestaltung Ernst zu machen und auf die Wandlung und Läuterung des Katholizismus zurückzuwirken. Novalis' geistliche Lieder, A. W. Schlegels geistliche Sonette und Nachbildungen alter Legenden, und vor allem Tiecks „Genoveva" und „Oktavian" sind poetische Zeugnisse dieser mittelalterlich katholisierenden Sinnesweise. Doch war dieser neue poetische Katholizismus zunächst nichts anderes als die Sehnsucht nach fester bindender Kunstüberlieferung, die Freude an tiefer und vollendeter Schönheit oder, wie A. W. Schlegel in seinem Alter an eine Dame schreibt, rein künstlerische Vorliebe (prédilection d'artiste). Erst allmählich gelangten einzelne Romantiker von dem ästhetischen Christentum zur positiven religiösen Überzeugung. Gleichwohl genügte die ästhetische Freude am Katholizismus, um die Romantik als katholische Reaktion zu bezeichnen. In Wirklichkeit ist weder die Romantik katholisch, noch der Katholizismus romantisch. Dieser geht weit in das Altertum zurück, in die Zeit, wo die klassische Bildung noch unter dem lebendigen Einflusse eines Vergil und Horaz stand, er hat das goldene Haus Neros gesehen, den Fall Roms, die Stürme der Völkerwanderung überdauert; soweit reicht der Begriff „Romantisch" nicht zurück. In der Romantik an sich konnte der Katholizismus überhaupt nicht gedeihen, denn dieser gründet sich auf den symbolmäßigen Glauben, verlangt ein ihm entsprechendes Leben und wurzelt nicht in einem allen willkürlichen Veränderungen ausgesetzten Boden, sondern in der ewig sich gleichen, unveränderlichen Wahrheit.

Die Begeisterung für den naturnotwendigen Zusammenhang zwischen Kunst und Leben hatte zunächst den Blick der Romantiker auf das frommgläubige Mittelalter gelenkt. Anderes trug dazu bei. Die französische Revolution mit ihren furchtbaren Greueln hatte offen gezeigt, wohin die Religion der Vernunft führe; die schlimme Lage Deutschlands zu Beginn des neunzehnten Jahrhunderts weckte, da Pantheismus, Rationalismus und alle die anderen philosophischen Systeme versagten, auch in den Kreisen der Gebildeten das Gefühl der Abhängigkeit von dem lebendigen Gott.

Im Mittelalter sah die Romantik das Ziel ihrer Sehnsucht erreicht: dort fanden sie den Bund der Kunst mit der Religion, eine volkstümliche Kirche, ein Staatswesen, das im Christentum wurzelte, die Frau im Madonnenbilde zur Verehrung erhoben. „Es waren schöne Zeiten," sagt Novalis in dem Aufsatze „Die Christenheit oder Europa", „wo Europa ein christliches Land war, wo eine Christenheit diesen Weltteil bewohnte; ein großes gemeinschaftliches Interesse verband die Provinzen dieses geistlichen Reiches." Nur der Katholizismus bedeutet ihm das volle, ungetrübte Christentum. Denn „angewandtes, lebendig gewordenes Christentum war der alte katholische Glaube. Seine Allgegenwart im Leben, seine Liebe zur Kunst, seine tiefe Humanität, die Unverbrüchlichkeit seiner Ehen, seine menschenfreundliche Mitteilsamkeit, seine Freude an Armut, Gehorsam und Treue machen ihn als echte Religion unverkennbar und enthalten die Grundzüge seiner Verfassung."

Trotz aller Hinneigung zum Katholizismus haben doch nur wenige der Romantiker, wie Fr. Schlegel und der viel geschmähte Zacharias Werner, den Weg zu ihm gefunden; die meisten sind über ein verschwommenes Christentum nicht hinausgekommen, und auch im Mittelalter suchte ihre Phantastik mehr den Wunder- und Aberglauben, das freie Wanderleben der Minnesinger, der fahrenden Scholasten, die bunte Pracht der Hofhaltungen als die tief religiöse Überzeugung. Leider konnte damals die katholische Kirche, schmachtend unter dem Joche des Josefinismus und ihrer Freiheit durch die Staatsgewalt beraubt, nicht mit der ihr sonst innewohnenden Kraft in den Erneuerungsprozeß eingreifen, der nach der französischen Revolution sich vollzog. Viele glaubten das wahre Christentum in Chateaubriands Génie du Christianisme (1802) zu finden, der darin zu beweisen suchte, daß das Christentum schön, liebenswürdig und poetisch sei, und durch den glänzenden Stil und die hinreißende Beredsamkeit die großen historischen

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

und dogmatischen Schwächen seiner Apologie zu verdecken wußte. Andere dachten an eine Vereinigung aller christlichen Konfessionen zu einem mystischen Katholizismus, der unter Ausschaltung aller rein katholischen Lehren und Gebräuche ein Allerweltschristentum abgeben sollte, und nur tiefere katholische Geister folgten jener Mystik, die in Sailer und anderen ihre Vertreter fand. Die Verwirrung der Geister wurde vermehrt durch des Jenenser Professors Georg Wilhelm Friedrich Hegels Lehre vom „absoluten" Idealismus, einer Verschmelzung von Fichtes „subjektivem" und Schellings „objektivem" Idealismus.

Die französische Revolution, in ihren Anfängen von deutschen Dichtern mit Freude begrüßt, hatte zwar mit manchen Übeln, an denen Deutschland krankte, aufgeräumt, aber sie hatte auch großes Elend über die deutschen Gaue gebracht. Dieses mehrte sich, als der Sohn der Revolution, der gewaltige Korse, Deutschland zu knechten begann und dessen Söhne sich selbst die Ketten schmiedeten. Doch gerade in dieser größten Not erwachte die Liebe zum Vaterlande und es waren Romantiker, die, wie Fichte, Görres, Jahn, Arndt, Schleiermacher, Steffens, durch begeisternde Reden die Jugend zum Kampfe gegen den fränkischen Despoten aufforderten oder die Leier mit dem Schwerte vertauschten, um mit ihrem Herzblute ihre Treue zur angestammten Sprache und Sitte zu bezeugen. Der Kosmopolitismus, dem die größten Geister bisher huldigten, schwand, das bislang nur in phantastischen Träumen sich wiegende Nationalgefühl gewann eine greifbare Gestalt, die Erinnerung an die Großtaten der Ahnen belebte den Mut und das Vertrauen. Man flüchtete sich nicht mehr in die urgermanische Zeit, von der nur die Sage meldet, sondern in das Mittelalter, in die große Vergangenheit, in der Deutschland an der Spitze der Nationen stand und mit seinem Ruhme die Welt erfüllte. Man versenkte sich in die ehemalige Herrlichkeit des Deutschen Reiches, um aus ihr Trost und Stärkung für die traurige Gegenwart zu gewinnen. Mit dieser Hinwendung zu den großen Fragen der Zeit trat die Romantik, die bisher nur von einem extremen Subjektivismus geleitet wurde, mit dem wirklichen Leben in Fühlung und wurde objektiv.

Mächtige und fruchtbringende Anregungen sind von dieser mittelalterlichen Richtung der Romantiker ausgegangen. Besonders die Wissenschaft ist ihr zum Danke verpflichtet.

Schon seit 1798 beschäftigte sich A. W. Schlegel mit der altdeutschen Literatur. Durch ihn wurde Tieck diesen Studien zugeführt, dessen Ausgabe der Minnelieder (1803) von der größten Tragweite wurde. Dilettantisch, aber für die ersten Bedürfnisse hinreichend, gab Friedrich Heinrich von der Hagen das Nibelungenlied und die „Deutschen Gedichte des Mittelalters" heraus. Jeune August übersetzte das Nibelungenlied (1814), Gräter, Docen traten mit ähnlichen Bemühungen auf, Achim von Arnim und Brentano folgten mit „Des Knaben Wunderhorn", Görres mit den deutschen Volksbüchern. Aber erst durch die Brüder Grimm wurde die Wissenschaft der Germanistik geschaffen. Die beiden Brüder, geboren in Hanau, blieben ihr Leben lang durch treue Liebe und Gemeinschaft der Arbeit verbunden. Von der Rechtswissenschaft wandten sie sich der Erforschung des Heimatlichen und Volkstümlichen zu. Beide starben als Mitglieder der Akademie der Wissenschaften in Berlin. Schon 1806 faßten sie den Plan zur Sammlung der Kinder- und Hausmärchen, und erst jetzt gewann die Sagen- und Mythenforschung lebendige Triebkraft. Als gemeinsames Werk Jakobs (1785—1863) und Wilhelms (1786—1859) Grimm erschienen 1816 die Deutschen Sagen und 1854 der erste Band von ihrem Deutschen Wörterbuch. Dazwischen veröffentlichte Jakob Grimm seine Deutsche Grammatik, ein für die historische Sprachforschung grundlegendes Werk, 1828 die Deutschen Rechtsaltertümer, 1835 die Deutsche Mythologie, 1840 die Geschichte der deutschen Sprache, während der poetischer veranlagte jüngere Bruder viele altdeutsche Gedichte veröffentlichte und 1829 seine Sammlung der Zeugnisse für Die deutsche Heldensage erscheinen ließ. (Abb. S. 1009.) Jetzt schuf Wilhelm von Humboldt die Grundzüge seines Systems der Sprachphilosophie, das sich auf der umfassenden Einzelforschung aller Sprachen der alten und neuen Welt aufbauen sollte. Die Brüder Schlegel

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

erschlossen die indische Literatur und durch Franz Bopps Vergleichung des Konjugationssystems des Sanskrits mit dem der jüngeren Sprachen wurde der feste Boden für die vergleichende Sprachforschung geschaffen.

Nachdem A. W. Schlegel die Übersetzungskunst zur Vollendung gebracht hatte, wurde Herders und Goethes Plan durch die Romantiker verwirklicht: die deutsche Literatur erhob sich zur Weltliteratur. Die romanischen Dichter, Dante vor allem, „der große Prophet des Katholizismus", Calderon, der „energische und doch so überaus ätherische Meister des reinsten und potenziertesten Stiles des Romantisch-Theatralischen", Cervantes, Camoens, Petrarca, Boccaccio, Ariost und Tasso werden ganz oder zum Teile übersetzt, die englischen Dichter, insbesondere Shakespeare, gelangen zu gebührenden Ehren und auch die orientalische Poesie wird den Deutschen erschlossen. Der Gießener Friedrich Diez begründet mit seiner „Grammatik der romanischen Sprachen" (1836) die neuere Philologie. Mit der Fülle von neuen Stoffen kam auch eine Fülle von neuen Formen, und es war A. W. Schlegel, der mit der Forderung der Reinheit der Form Rückert und Platen die Wege bahnte. Erst als die beiden Schlegel die Kritik und Charakteristik zur Wissenschaft erhoben und damit den ästhetischen Geschmack ausgebildet hatten, war die Literaturgeschichte möglich.

Um von anderen Zweigen der Wissenschaft zu reden, sei hingewiesen auf die Verdienste, die sich die Romantiker durch die Erforschung des Mittelalters um die Kulturgeschichte erworben haben, ferner auf den Einfluß, den sie auf die Geschichtsforschung, die Staatswissenschaft und auf die Naturwissenschaften ausübten. Adam Müller wurde der Begründer der romantischen Staatslehre. 1816 gab Karl von Haller seine „Restauration der Staatswissenschaft" heraus und 1832 wurde die 1808 begonnene, im unmittelbaren Zusammenhange mit der Germanistik stehende „Deutsche Staats- und Rechtsgeschichte" des späteren preußischen Ministers Karl Friedrich von Eichhorn vollendet. Liebe zur Vorzeit verband Historiker aus Nord- und Süddeutschland, und während Rotteck noch im verspäteten Tone der Aufklärung seine Weltgeschichte mit republikanischen Lehren erfüllte, suchten protestantische Forscher, wie Voigt, Raumer („Geschichte der Hohenstaufen"), Hurter, den großen Gedanken und Männern des Mittelalters gerecht zu werden. Auf Anregung des Freiherrn von Stein begann 1826 unter Leitung von Georg Heinrich Pertz die Sammlung deutscher Geschichtsquellen in den Monumenta Germaniae historica. Schon 1824 eröffnete der berühmte deutsche Historiker Leopold Ranke mit der „Geschichte der romanischen und germanischen Völker im fünfzehnten und sechzehnten Jahrhundert" die Reihe seiner Werke und noch ein Jahr vor seinem Tode (1886) sprach er von dem Einflusse, den die Romantik und die Boisseréesche Sammlung altdeutscher Gemälde auf seine Jugend ausgeübt haben.

Jetzt erst drang die Wissenschaft zu der durch Herder schon angeregten Erkenntnis von dem innigen Zusammenhange aller Äußerungen des Volkslebens vor und lernte dieses als ein großes einheitliches Ganzes begreifen. Von diesem Standpunkte aus behandelte F. A. Wolf in Halle (1795) zuerst die Ilias und Odyssee, A. W. Schlegel, von der Hagen und Karl Lachmann das Nibelungenlied als Erzeugnisse des epischen Volksgesanges einer ganzen langen Periode, nicht eines einzigen Dichtergeistes. Ganz ähnlich erklärte Eichhorn das deutsche, Savigny das römische Recht als entstanden aus dem Geiste ihres Volkes, und Berthold Niebuhr faßt in seiner römischen Geschichte (1811—1832) den römischen Staat als das Produkt römischen Volkstums auf. Nach Niebuhrs Vorbild hat der Wismarer Friedrich Christoph Dahlmann (1785—1860) seine „Geschichte Dänemarks" geschrieben. Von der Romantik nahmen die Bestrebungen für Volkskunde, die heute als „Folklore" in allen Ländern gepflegt wird, ihren Ausgang.

Unter dem Einflusse der Romantik und Herders steht des Quedlinburgers Karl Ritter für die wissenschaftliche Geographie grundlegendes Werk „Erdkunde im Verhältnis zur Natur und Geschichte des Menschen" (1817—1856) und unter denselben Einflüssen schrieb Alexander

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

von Humboldt (1769—1859) das „Werk seines Lebens", das ihm schon 1796 als die „Idee" der Weltphysik vorschwebte, den Kosmos, dessen beide ersten Bände aber erst 1845 bis 1847 erschienen, als die Naturwissenschaft bereits neue Bahnen eingeschlagen hatte.

Und die Kunst? Auch sie erfuhr die Einwirkung der Romantik. Daß die neuere christliche Malerei ihr Kind ist, wissen wir schon, und auch die Beziehungen der Romantik zur Musik wurden schon gestreift. Die romantische Musik hat die Elemente ihrer bevorzugten Formen, des Liedes und der Oper, man könnte auch sagen die Formelemente, die mit einem dichterischen

Wilh. Grimm Jak. Grimm
L. Grimm nach der Natur del., auf Stein gezeichnet von Hanfstaengl.

Grundgedanken im Bereiche menschlicher Stimmentwicklung verknüpft werden können, im einzelnen wie im ganzen nicht wenig gefördert. Kolorismus der Töne war es, was man vor allem ausbildete, so wie in der Dichtung der Kolorismus der Sprache gepflegt wurde. Und indem man die Charakterisierungskunst in Tönen förderte, die Rhythmik stärker belebte und das Ganze neuen malerischen und poetischen Absichten dienstbar machte, nahm die Wandlung und Fortbildung Dimensionen an, die weit über das Lied und die Oper auch auf die absolute Musik umbildend wirkten, und als letzter der großen Musiker der Romantik erscheint ein auch in der Instrumentalmusik höchst schöpferischer Meister, der in seiner Behandlung der Formenwelt freilich schon in die weitere Entwicklung überleitet: Robert Schumann.

Das Lied war keineswegs ein Erzeugnis der Romantik, denn schon mit Sturm und Drang hatte es seine Schwingen gehoben, aber erst durch die Romantik wurde die neue Form gänzlich entbunden. Denn jetzt erst verschwindet die Arienmusik, das gedrungene Kunstartige, Vornehme, jetzt vor allem erst werden die Lieder populär und dringen in die weitesten Schichten. Neben dem neuen Gesange erwacht auch die alte

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Liederlust der Nation. Wenige Jahre nach dem Erscheinen von „Des Knaben Wunderhorn" gründet Zelter in Berlin die erste Liedertafel und ein Jahr später folgte auf Nägelis Anregung in Zürich der erste Männergesangverein. Eifrig griff man nach der Sammlung deutscher Volkslieder, die Silcher veranstaltete, und sang dessen eigene Kompositionen, von denen einige („Ich hatt' einen Kameraden", „Ich weiß nicht, was soll es bedeuten", „Morgenrot, Morgenrot", „Es zogen drei Bursche" u. a.) noch heute wie am ersten Tage leben. Und über den Fluten des Volksliedes ertönte auch der edlere Flügelschlag des romantischen Kunstliedes. Franz Schubert (1797—1828), ein Sänger, wie ihn die romantische Phantasie fahrender Schüler kaum besser hätte erfinden können, eröffnet den Reigen; seine Vertonungen („Erlkönig", „Der Fischer", „Am Brunnen vor dem Tore", „Heideröslein") atmen Erdgeruch aus, gleich dem gesunden Boden der Pflugfurche und vor dem musikalischen Liede hatte Zumsteeg, seit 1792 Hofkapellmeister in Stuttgart, die großen Anfangswerke der literarischen Bewegung, Bürgers „Lenore" und andere, in Musik gesetzt; aber der eigentliche Balladenkönig wurde der Sachse Karl Loewe (1796—1869) mit dem „Erlkönig", „Heinrich der Vogler" und anderen. Doch nicht in der Ballade, sondern im eigentlichen Liede, das zum Ausdruck der Stimmungen geeigneter war, hat sich die romantische Musik fortentwickelt. Karl Maria von Weber (geb. 1786 in Eutin, gest. 1826 in London) Mendelssohn-Bartholdy (1809—1847) („Wer hat dich, du schöner Wald") und Robert Schumann (1810—1856), der vornehmlich charakteristische Vertreter des romantischen Kunstliedes („Dichterliebe"), waren es, die in der Geschichte des Liedes Epoche machten. Der Zuhörerkreis aller dieser Meister war die Nation, die seit 1815 erwacht war, und unzählige Trabanten und Halbtalente vermittelten die neue Liedkunst den Massen. Man muß sich das vor Augen halten, will man den Aufschwung der Oper in und seit der Romantik verstehen. Zwar hatte das Lied schon vor ihr durch Gluck und Mozart auf die Oper Einfluß genommen, aber erst Weber wurde mit seinem Hauptwerke „Der Freischütz" (1821) der Schöpfer der romantischen, nunmehr zugleich völlig deutschen Oper. Nur die mangelhafte textliche Gestaltung verschuldete es, daß weder die als Reformoper gedachte und bedeutend höher stehende „Euryanthe" (1823) noch der „Oberon" den Jubel auslöste wie der „Freischütz".

Auch in der Baukunst sehen wir die Einwirkung der Romantik. Indem sie den Sinn auf das Historische, Vaterländische hinlenkte, lag es nahe, den antiken Stil durch den mittelalterlichen der Gotik zu ersetzen.

Zwar hatte schon früher Goethe begeisterte Worte über den Straßburger und Schlosser über den Kölner Dom gesprochen, aber dieser Enthusiasmus ging in den Jahren der klassischen Dichtung verloren und erst seit dem Beginn des neuen Jahrhunderts erwachte er aufs neue. Damals entwarf der jugendliche Schinkel seine großartigen gotischen Bauphantasien und seit 1807 forderte der praktischere Sulpice Boisserée, begeistert durch Fr. Schlegels Vorlesungen in Paris und Köln, den Ausbau des Kölner Domes. Doch erst im Verlauf der Freiheitskriege wurde die Bewegung recht gesteigert und gefördert. Gewaltig trat jetzt Görres, seit 1814, für den Kölner Dombau als ein nationales und katholisches Werk ein, während man in protestantischen Kreisen den Sieg in der Völkerschlacht durch einen deutschen Dom auf dem Leipziger Boden zu verewigen dachte. Doch hatten die protestantischen Bestrebungen so wenig Erfolg, wie der großartige Plan Schinkels, einen gotischen Dom auf dem Leipziger Platz in Berlin als Dankesmonument der wiedererlangten Freiheit zu errichten. An die Wiederherstellung und Vollendung des Kölner Domes knüpfte aber der Hauptsache nach die Ausbildung einer Schule praktischer Gotik an. Durch seine Untersuchungen über die gotischen und romantischen Bauten des Mittelalters (1831) wurde der Stettiner Franz Kugler der Begründer des systematischen Studiums der mittelalterlichen Kunstgeschichte, das durch Karl Schnaases „Niederländische Briefe" (1834) neue Anregung erhielt.

Mannigfach, wie wir gesehen haben, waren die Anregungen der Romantik, noch immer genießen wir von ihren Früchten und dauernd werden wir uns ihrer Nachwirkung zu erfreuen haben. Das hohe Ziel, das sie sich gesetzt hatte, alles, Poesie, Wissenschaft und Natur zu umfassen, hat sie freilich nicht erreicht; auch nicht in der Dichtung. Denn als es an die Verwirklichung der Pläne ging, versagte die Kraft. Unbestritten bleibt zwar den älteren Romantikern das Verdienst, durch ihre theoretisierenden Schriften den ästhetischen Geschmack und den Sinn für echte Poesie in weiten Kreisen geweckt, die Alleinherrschaft der Antike gebrochen und eine gerechtere Würdigung der christlichen Dichtung angebahnt zu haben; aber poetische Werke von dauerndem Werte haben die Romantiker fast nur auf dem Gebiete der Lyrik geschaffen. Auch die jüngere, mehr produktive als kritische und dem Volkstümlichen sich zuwendende Generation der Romantiker betrachtete die schrankenlose Hingabe an die Empfindung und Phantasie als das Wesen der Poesie und mischte daher in die Dichtwerke neben wirklichen Schönheiten viel Willkürliches und Abgeschmacktes. Das Drama und der Roman sind sozusagen unvollendet geblieben und machen den Eindruck von Blumen, die, aus fruchtbarstem Keime entsprossen, im Wachstum stecken bleiben, um vor der Blüte elend zugrunde zu gehen. Zunächst mystische Grundempfindung, kam die Romantik von dieser Wurzel her überhaupt nur durch ihren Universalismus zur Pflege so anschaulicher und greifbarer Formen der Dichtung, wie Drama und

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Erzählung; aber naturgemäß geschah das in den Grenzen der allgemeinen seelischen Lebensvoraussetzungen — und eben darum keineswegs mit Vollkommenheit.

In der Lyrik aber hat bereits die ältere Romantik dauernde Werke geschaffen. Da bleibt die Grundlage des Empfindens die mystische; es ist die Sehnsucht nach der Ineinssetzung mit den Dingen, jene Sehnsucht, die schließlich selbst Gehalt und damit Selbstzweck wird. Solange die mystische Sehnsucht währte, duftete auch die wunderbare Blüte eigenartiger lyrischer Formen weiter, die zu einer Verschärfung der Sinne für die leisen, gleichsam mystischen Bewegungen der Dinge und zu einer Ausgleichung aller Reize auf eine Grundempfindung führte. „Linde säuseln kühle Lüfte, und im Himmelsglanze bilden spielend sich zum Tanze Töne, Worte, Farb' und Düfte" (Fouqué). Es ist die Poesie der Schlegel, Tiecks, Novalis', aber sie war vorbereitet durch Matthisson und Hölderlin. Daneben setzte sich, unter dem Einflusse der Romantik aber begeisterter gestimmt, die mehr objektive Lyrik in Bürgers Art fort, die dann zur jüngeren Romantik überleitet. Diese knüpft an die wirkliche Welt an und insbesondere waren es die Freiheitskriege und noch mehr ihre Vorjahre, die in der Lyrik Epoche machten. Aus der Freiheitsdichtung entwickelte sich eine politische Dichtung allgemeinen Charakters, in deren freudige Stimmung sich bald Töne des Mißtrauens in die Freiheit einer künftigen Entwicklung, bald auch der Sorge, der Resignation, des Unmutes mischten. In der Burschenpoesie ist dann das Feuer der Lyrik der Freiheitskriege verglommen. Zugleich mit ihrem Ersterben tritt die Lyrik der Beschaulichkeit und Reflexion auf (Rückert), in der des greisen Goethe „Westöstlicher Divan" Führer war. Die wirkliche Poesie aber drängte, aus dem extrem Subjektiven der Freiheit heraustretend, ins Gegenständliche, Individuelle, in Zeit und Raum Faßbare, zur Vergangenheit und Heimat (Chamisso, Uhland, Eichendorff). Damit tauchen nun die landschaftlichen Dichterschulen auf und gerade die am meisten objektiv „romantischen" Länder sind es, die sie entstehen sehen: Schwaben mit seinen alten staufischen Erinnerungen und seiner bewegten fürstlich-städtischen Vergangenheit, das Elsaß im Kranze seiner Burgen und im Wohllaut seiner Sagen, Österreich mit seinen Traditionen aus den Tagen der Babenberger und das Mittelrheintal mit seinen Weingeländen, der Macht seiner Schlösser und Burgen und der Stadt der heiligen drei Könige mit ihrem herrlichen Dom.

Im Drama gelang es der Romantik nicht, das alles andere bedingende Moment der Schicksalsführung klar zu erfassen. Sie suchte die Schicksalsidee in spielenden, träumerischen, subjektiven Formen und gelangte zum Märchendrama, dessen Fabeln weder zur Höhe einer modern-theatralischen Illusion erhoben noch dadurch glaubhaft gemacht werden konnten, daß man nicht selten ganz moderne Probleme einbezog. Nur indem man das Märchen zum Traum versubjektivierte oder ganz naiv in die Gegenwart hinein objektivierte, im Traumdrama und im Drama der Ahnung ließ sich für diese Art des Dramas ein Publikum gewinnen. Die niederste Gattung, das Zauberdrama, gedieh noch am besten, aber auch nur dort, wo eine schon recht populär gewordene Romantik an ein theatralisches Herkommen anknüpfen konnte. Aus dieser Verbindung erwuchsen in der Spätromantik in Wien die prächtigen und gemütsreichen Stücke Raimunds, und daß auch Grillparzer unter dem Einflusse der Romantik stand, sagt er selbst und zeigen einige seiner Dramen.

Unter diesen Verhältnissen konnte die Romantik, namentlich in ihren früheren Formen, die Technik des Dramas nicht fördern. Nur in seltenen Fällen war in ihren Schöpfungen eine wirkliche Charakterzeichnung denkbar; denn die Charaktere schwanden in Märchengestalten zusammen oder wurden Träger von Ideen, Symbolen, Allegorien. Über diesen Wesen konnte sich, da die sichere Schicksalsführung fehlte, keine wirkliche dramatische Handlung aufbauen; daher überall die Mängel der Motivierung und nicht selten mußte der deus ex machina, wenn sich die letzten Klammern des Zusammenhanges zu lösen drohten, in Anwendung kommen. Und zeigte schon die Frühromantik, im Grunde rein lyrisch gestimmt, ihr Unvermögen zu konkreten Schöpfungen, wie selbst die stilvoll durchgeführten Lesedramen Tiecks, Brentanos und Arnims bezeugen, so offenbarte sich in den zwanziger Jahren und schon zuvor erst recht der Verfall der dramatischen Entwicklung. Bedeutung für die Bühne gewannen am ehesten noch die halb in der Erzählung steckenden, zahlreichen Hohenstaufendramen, die Immermann, Eichendorff, Grabbe und insbesondere Raupach verfaßten. Trotz aller Mängel wiesen sie der Dramatik den Weg in die Zukunft, denn sie führten aus dem romantisch gefärbten zum vollen Historismus und aus diesem zum Realismus. Die Romantiker aber selbst haben der Bühne kein Drama von bleibendem Werte geschenkt. Die großen Dramatiker dieses Zeitraumes, Kleist und Grillparzer, gingen ihre eigenen Wege, der erste kaum beachtet, der zweite nach den großen Erfolgen seiner Werke bald durch Unverstand des Publikums und Verbitterung von der Bühne verscheucht. Das Feld der Tragödie gehörte den Nachahmern Schillers, für Schauspiel und Lustspiel blieben Iffland und Kotzebue Vorbilder.

Im Romane waren die meisten Romantiker, zumal in der Frühzeit, soweit sie sich über die objektive Romantik der Ritter-, Räuber- und Schauerromane mit ihrer tollen Phantastik und ihrem Kulte des Schauerlichen und über die Märchenerzählung der epischen Produktion zuwandten, von Goethes „Wilhelm Meister" beeinflußt, ja nach dessen eingehender Analyse durch Schlegel, eigentlich unter dessen Herrschaft und mehr fast als ein Menschenalter hindurch hat dessen Einwirkung gedauert. Wie oft sind Situationen und Charaktere des Goetheschen Romans von den Romantikern variiert worden: das Bildungsmoment, der ziellose untätige Held, Frauencharaktere in der Weise Mignons und Philinens und dazu die lyrischen Einlagen. Neben dem Inhalte machte den „Meister" dessen nicht streng durchkomponierte Form den Romantikern zum Vorbilde. Er zerfällt fast in Szenen, aber in diesen herrscht die Anschaulichkeit Goetheschen Kunst. Die Romantiker aber machten die Formlosigkeit zum Grundsatze und selbst in der Szenenbildung waltete statt der objektiven Anforderung der Erzählung der Subjektivismus des Verfassers, der Einfall und der Aphorismus. Es mangelt die eigentliche epische Stimmung; denn bei aller Neigung zur Realistik im einzelnen der Erzählung wird das Ganze noch von phantastischen Tendenzen und formlosen Stimmungen überwuchert; überall ein Schwelgen in Farben und Tönen, keine Schilderung der wirklichen Welt, sondern

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

Phantasmagorien aus der transzendentalen Welt des Ichs, keinerlei Versuch klarer Charakteristik, dafür aber blühen auf diesen Gründen Allegorie, Symbolismus und Mystik. In vielen dieser Romane fehlt der innere kausale Zusammenhang der Ereignisse und so zerflattert der Aufbau; keine Spur davon, daß er geschlossen einem bestimmten Ende zudränge; was Wunder, wenn nur wenige dieser Romane vollendet wurden. Über diese Form konnte nur eine stärkere Betonung der Begebenheiten hinausführen und diese stellte sich am leichtesten im historischen Romane ein, der denn auch bald nach den Freiheitskriegen neben dem Zeitromane auftritt und an seinen Formen vielleicht am anschaulichsten den Abklärungsprozeß verfolgen läßt, der von den mystischen Anfängen der Romantik zu ihrem historisch-realistischen Abschlusse hinführt. Erst Walter Scott, der selbst unter dem Einflusse der deutschen Romantik stand, hat die Deutschen das einfache und ruhige Erzählen gelehrt und unter der Einwirkung seiner Romane blühten Hauffs „Lichtenstein" und verwandte Werke empor.

Ihre erste allgemeine Höhe erreichte die Romantik in der kleinen Erzählung und da ist es nun wieder bezeichnend, daß die Novelle obsiegte. Denn die Novelle, die mit der Erzählung die Absicht teilt, die Kenntnis „neuer, seltsamer und wunderlicher Begebenheiten" zu vermitteln, dient doch zugleich irgend einer Absicht und liebt deshalb eine gewisse, gelegentlich recht behaglich verweilende Stimmung oder doch durchgebildeten Kolorismus der Darstellung. Darauf aber lief, vor aller historisch-realistischen Fortentwicklung, die eigentliche Neigung der Romantik hinaus. So wurde denn, nachdem sich schon Goethe in meisterhaften Darstellungen novellistischer Art versucht und, von der Märchenerzählung ausgehend, Arnim und Fouqué einfache und schmucklose Novellen gedichtet hatten, Tieck mit seinen „Gemälden" (1821) zum Vater der deutschen Novelle. Er schilderte schärfer, baute kunstvoller auf, gestaltete die Erzählung dramatischer, ohne freilich den realistischen Ton der Folgezeit zu treffen. Seine Gestalten sind vielmehr noch alle feinknochig, nur den höheren Ständen angehörig, das Ganze zart und graziös, voll von Reflexionen und sonstiger romantischer Zutat. Erst Eichendorff und Hauff haben in ihren novellistischen Erzählungen einen kräftigeren Ton angeschlagen und den Inhalt erweitert.

Den Abschluß der Romantik, ihre Auflösung, bedeutet die Lyrik Heines mit ihrem alle Inhalte zersetzenden Radikalismus, dem fast nur eine raffinierte Pflege der Form ausnahmslos heilig war. Beruhte die Dichtung der deutschen Romantik nicht am wenigsten auf der Flucht aus der Gegenwart in eine Anschauung fremder Zeiten und Räume, die der Phantasie und dem Gemüte freien Lauf gab, so ließ Heine eine häßliche Wirklichkeit in diese schönen Träume des Herzens hineingrinsen und schuf dadurch Unbehagen, Blasiertheit und bestenfalls den Drang nach Neuem. Die Reflexion, die romantische Ironie und der romantische Weltschmerz wird bei ihm zum Frivolen und so konnte er sich und der Romantik, wie er noch glauben mochte sie zu vertreten, die Grabschrift setzen: „Am Kreuzgang wird begraben, wer selber sich brachte um; dort wächst eine blaue Blume, die Armesünderblum'." Im Grunde beendete Heine die deutsche Romantik dadurch, daß er, wie in es Frankreich geschah, die Form in ihr überwiegen läßt und sie dadurch auf eine bloß literarische Bewegung einschränkt, was sie ursprünglich durchaus nicht gewesen war. Es war die eigenartige Stellung Heines in der Geschichte deutscher Dichtung, auf den Verfall des unerhörten Formenreichtums namentlich der romantischen Lyrik zu treffen und aus ihm in persönlicher Umbildung aufzuraffen, was sich effektvoll, pikant und in strengstem Feilen scheinbar läßlich gestalten ließ.

---

2. Die Dichter der Romantik.

a) Die Frühromantiker.

Als Söhne des Bremer Beiträgers Johann Adolf Schlegel und als Neffen des Dramatikers Johann Elias Schlegel schienen die Brüder Wilhelm und Friedrich durch Familienüberlieferung zur Führerschaft in der romantischen Bewegung gleichsam vorherbestimmt.

August Wilhelm von Schlegel wurde am 5. September 1767 zu Hannover geboren und bezog, nachdem er das Lyzeum seiner Vaterstadt absolviert hatte, die Universität Göttingen (1791), wo er zuerst Theologie, dann unter Heynes Leitung Philologie studierte. Mehr aber als an diesen schloß er sich an Bürger, der ihn mit Selbstgefühl seinen lieben Sohn in Apoll nannte, seine Gedichte in den „Göttinger Musenalmanach" aufnahm und an seiner Jugendfrische selbst wieder auflebte. Und wie durch diesen in die neuere Dichtung, ward Schlegel durch Bouterwek in die Dichter der südlichen Länder eingeführt und in deren Studium durch die Schätze der Universitätsbibliothek gefördert. Im Wettstreite mit Bürger begann Schlegel Petrarcas Sonette und Shakespeare und, dadurch angeregt, auch Dante zu übersetzen. Damit nahm er die Be-

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

strebungen Herders auf, die großen fremden Literaturen den Deutschen zuzuführen, und wieder sehen wir ihn auf dessen Bahnen wandeln, wenn er in einem Aufsatze über Dantes „Göttliche Komödie", der in dem dritten Stücke von Bürgers „Akademie" erschien, den Dichter aus seiner Zeit heraus und aus den örtlichen Verhältnissen, unter denen er lebte, zu charakterisieren suchte. Nach denselben Grundsätzen ist die Kritik gehalten, die er in derselben Zeitschrift über Schillers „Künstler" veröffentlichte. Es ist die erste vom philologischen Standpunkte aus abgefaßte Kritik in unserer Literatur. Sprache, Stil, Vers, Rhythmus, Aufbau, Motivierung der Handlung, Charakteristik und Kostüme der Zeit, Verhältnis des Dichters zum Stoffe und zu seinem Vorbilde, das sind die Fragen, die er jetzt und auch später als Kritiker immer wieder aufwirft. Durch die geistvollen kritischen Arbeiten Schlegels wurde Schillers Aufmerksamkeit auf ihn gelenkt; er suchte ihn daher von Amsterdam, wo er nach Vollendung der Universitätsstudien (1792) als Hauslehrer lebte, nach Jena zu ziehen. Schlegel folgte dem Rufe und wirkte 1796—1801 als Professor der Ästhetik in Jena, wo auch sein Bruder sich aufhielt. Alsbald entwickelte Wilhelm eine reiche literarische Tätigkeit. Er lieferte für die „Göttinger Gelehrten Anzeiger" und für die Jenaische „Allgemeine Literaturzeitung" gegen 300 Rezensionen poetischer und wissenschaftlicher Schriften deutscher, französischer und englischer Herkunft, darunter wahre Meisterwerke der Kritik, wie die Aufsätze über Goethes „Hermann und Dorothea", über Voßens „Homer", Herders „Terpsichore" und Schillers „Musenalmanach". In diesem veröffentlichte er seinen „Arion" (1798) und in den „Horen" Briefe über Poesie, Sylbenmaß und Sprache, in denen er mit einer damals einzigen Feinsinnigkeit über Rhythmus und Metrik urteilt und die Abfassung in Versen für ein poetisches Kunstwerk als unerläßlich verlangt. Als Rezensent wählte er sich, wie einst Lessing, das Gebiet des Romans und der Übersetzungsliteratur und vertrat als Kritiker den Standpunkt der Kunsttheorie Goethes und Schillers. Wie diese eifert er gegen die falsche Forderung moralischer Nutzanwendung und den platten Naturalismus in der Kunst, wie ihn Iffland und Kotzebue pflegten; aber im einzelnen erhebt er sich durch die philologische Art seiner Kritik weit über das, was die beiden Weimarer Dioskuren hierin geleistet haben, und wurde nach Lessing der bedeutendste Kritiker.

Kurz vor seiner Übersiedlung nach Jena hatte sich Wilhelm Schlegel mit der jungen Witwe Karoline Böhmer, der geistvollen Tochter des Göttinger Professors Michaelis, vermählt. Von den einen als „Dame Luzifer" verspottet, von anderen bewundert, war Karoline durch Leben und Schicksale der Typus für die romantischen gelehrten Frauen jener Zeit. Nach dem Tode ihres Mannes, des Bergphysikus Böhmer in Klausthal, war sie nach Göttingen zurückgekehrt, wo Schlegel sie kennen lernte. Während der Revolutionsstürme, die in Mainz 1792 wüteten, weilte sie daselbst bei Forster und wurde nach Wiedereroberung der Stadt durch die Preußen wegen Teilnahme an den republikanischen Umtrieben verhaftet und erst, als sich ihr Bruder für sie bei Friedrich Wilhelm II. verwendete, wieder in Freiheit gesetzt. Karoline besaß große literarische Talente, aber nicht den Ehrgeiz, sich als Schriftstellerin einen Namen zu machen, sondern begnügte sich, zu den Rezensionen und zur Shakespeare-Übersetzung ihres Gemahls zuweilen einen guten Gedanken beizusteuern.

Was Schlegel im Aufsatze über die „Sylbenmaße" lehrte, hat er in seiner Shakespeare-Übersetzung angewendet. Die Sammlung, 1801 abgeschlossen, enthält die Übersetzung von 16 Stücken, denen Schlegel 1810 noch „Richard III." folgen ließ. Die noch fehlenden Stücke wurden unter Tiecks Leitung von seiner Tochter Dorothea und dem Grafen Wolf Baudissin übertragen und 1825—1833 ist die erste gemeinsame Ausgabe Shakespeares in der Übersetzung von Schlegel und Tieck in neun Bänden erschienen. Damit hat Schlegel den großen Briten unserer Literatur gleichsam angeeignet und der Nation ein Werk gegeben, das allein seinem Namen nie verlöschenden Ruhm sichert. (Beilage 132.)

Jetzt erst wurde Shakespeare, mit dem man zuerst durch die englischen Komödianten, dann durch die Stürmer und Dränger bekannt geworden war und den Lessing so sehr in den Vordergrund geschoben

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

hatte, einer der Unseren und zugleich waren damit für alle Zeiten die unumstößlichen Gesetze der Übersetzungskunst festgestellt. Bis dahin war man auf die Übersetzungen Bürgers, Wielands und Eschenburgs angewiesen, die, so dankenswerte Leistungen sie auch waren, ernsten künstlerischen Gesetzen nicht genügen konnten. Mit dem Aufsatze „Etwas über William Shakespeare bei Gelegenheit von Goethes Wilhelm Meister", den er 1796 in den „Horen" veröffentlichte, hatte er seine Übersetzung angekündigt und in diesem wie auch in der Abhandlung „Über Romeo und Julia" (1797) das Schönste und Bedeutendste geschaffen, was bis dahin in der deutschen Literatur über den großen Briten gesagt wurde. Schlegel wählte für seine Übertragung den Originalvers Shakespeares und folgte ihm in seinen Eigentümlichkeiten, ohne der Freiheit des deutschen Sprachgeistes irgendwie Gewalt anzutun.

Nach den ersten Versuchen in der Übertragung Shakespeares hat Schlegel den Einfluß des idealistischen Stiles Schillers erfahren und auch in seinem Dichten wurde Bürger durch Schiller verdrängt. Von diesem lernte er den Glanz der Diktion und das rednerische Pathos und auf ihn weist auch der Gedankengehalt und die Breite der Darstellung in seinen Romanzen („Arion") hin; aber seinen Gedichten fehlt die Wärme des Lebens und nie bricht ein dichterischer Vollgehalt mit solcher Stärke hervor, daß er durch die Formen erst hätte geregelt und gebändigt werden müssen. Vielmehr erscheint ihm die formelle Behandlung von Vers und Sprache beinahe als Selbstzweck und nur die kleinsten Formen, das Sonett und das Epigramm, entsprachen seinen Fähigkeiten; das Beste leistete er, wenn er die Kunst selbst zum Gegenstande der Dichtung machte und etwa die verschiedenen Silbenmaße oder die romantischen Dichter Spaniens und des Jenenser Kreises charakterisiert, den er zu einer förmlichen Schule der Vers- und Übersetzungskunst gestaltete. Seine Gedichte entbehren nicht des individuellen Gehaltes, aber selbst wenn er ein Ereignis, das ihn, wie der Tod seiner Stieftochter, des Wunderkindes Auguste Böhmer, tief erschütterte, poetisch zur Darstellung bringt, vernehmen wir nur allgemeine Phrasen, nichts von persönlicher Ergriffenheit und dies gilt auch von jenen Gedichten, in denen er im Anschlusse an Goethe die Antike nachbildet; auch hier wieder, wie z. B. in der Elegie „Rom" (1805), die die Geschichte der ewigen Stadt bis auf des Dichters Zeit besingt, wohlklingende und sorgfältig gefeilte Verse, aber keine Tiefe der Empfindung und Wärme der Begeisterung. Würde der Haltung, Glätte und Schönheit des sprachlichen Vortrages, Kunstfertigkeit im Bau der Verse, all das zeichnet auch Schlegels Drama Jon (1802) aus, aber auch ihm fehlt es an Seele und die unerquickliche Auffassung der Ehe rückt es mehr an die Seite der „Stella" als der „Iphigenie", zu der es nach des Dichters Absicht ein Gegenstück bilden sollte.

Als Schillers „Horen" eingingen, gründeten die Brüder Schlegel das „Athenäum", eine halbjährig erscheinende Zeitschrift, die, in Berlin gedruckt, die Fortsetzung der früheren Kritiken und Rezensionen bringen und alle Poeten, die den romantischen Neuerungen hold waren, vereinigen sollte (1798).

Harmlos mit einer Parodie auf Klopstocks „Grammatische Gespräche" beginnend, schlug das „Athenäum" bald den Ton scharfer Kritik an und die fünfthalbhundert Fragmente, die im zweiten Hefte erschienen, von denen allerdings nur der fünfte Teil Wilhelm, die übrigen und gerade die „schneidigsten und entscheidendsten" Friedrich zum Verfasser haben, erregten ein ähnliches Aufsehen wie anderthalb Jahre früher die Xenien des Musenalmanach, denn auch sie übten durch ihre lose hingeworfenen Gedanken Kritik an dem geistigen und gesellschaftlichen Leben, um die Vertreter der prosaischen Poesie aufzurütteln und eine neue Zeit mit neuen Anschauungen herbeizuführen. Haß und Schrecken zugleich erregten die „Notizen", von den Verfassern selbst kritische „Teufeleien" genannt, die als eine Art Anhang zum vierten Hefte des Athenäums unter dem Titel „Literarischer Reichsanzeiger oder Archiv der Zeit und ihres Geschmackes" erschienen und in denen über die Poesie Wielands, Matthissons, Voßens und anderer Gericht gehalten wurde.

Doch der Stern des „Athenäums" begann bald zu erlöschen und das sechste Heft war das letzte der Zeitschrift (1800), für die Wilhelm schließlich nur an Bernhardi und dem streitbaren Schleiermacher brauchbare Helfershelfer gefunden hatte. Da die geplanten „Kritischen Jahrbücher" nicht zustande kamen, ließen die Brüder Schlegel die Charakteristiken und Kritiken erscheinen (1801), eine gehaltvolle, zweibändige Sammlung von älteren Aufsätzen, unter denen der „Über Bürgers Werke" Wilhelm wieder in seiner Meisterschaft in der literaturhistorischen Charakteristik zeigt. Nach dem Vorgange Tiecks hat W. Schlegel auch eine Reihe kleiner satirischer Dichtungen geschrieben und gegen Kotzebues Anfeindungen der Romantik die „Ehrenpforte

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

und Triumphbogen für den Theaterpräsidenten von Kotzebue bey seiner gehofften Rückkehr ins Vaterland" (1800) gerichtet, eine in ihrer Art einzig dastehende parodistische Dichtung.

Sie war die Antwort auf den „Hyperboreischen Esel" Kotzebues und knüpft an dessen Rückkehr aus Sibirien zu seinem geliebten deutschen Theaterpublikum an. Es ist ein Dramolett, eine Nachdichtung der Manier Kotzebues mit Figuren oder ihnen nachgeschaffenen Personen aus seinen Stücken und ihrer moralischen Haltung; um dieses Mittelstück legt sich ein Rahmen, eine Katzenmusik, die in allen möglichen romantischen Silbenmaßen mit Witz und Grobheit ihr Opfer bearbeitet.

Der Jenenser Kreis, von dem 1798—1800 die romantischen Bestrebungen ausgingen, wurde durch persönliche, insbesondere von den Frauen Karoline und Dorothea Schlegel geschaffene Mißverhältnisse bald gestört. Karoline trat zu Schelling in intime Beziehung und Friedrich Schlegel, der seinen Bruder darüber aufklären wollte, wurde ihm eine Zeitlang entfremdet. Als Karoline bald darauf Schelling heiratete, siedelte Wilhelm nach Berlin über (1801), wo er sich in den literarischen Kreisen bald heimisch fühlte und in den Wintern (1801—1803) Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst hielt, mit denen er der Romantik auch in der Hauptstadt den Sieg errang.

A. W. v. Schlegel.
Nach Honeck gestochen von C. Gonzenbach.

Die Vorlesungen fanden vor der literarischen Elite statt und behandelten zuerst die Kunstlehre, in der die Naturnachahmung befeindet und die Poesie über alle Künste gestellt wurde, daran schloß sich die Geschichte der klassischen Literatur und im dritten Teile die romantische Literatur der Germanen und Romanen. Und wie er schon früher den Wunsch ausgesprochen hatte, daß die Dichtungen des Mittelalters durch Übertragungen der Gegenwart näher gerückt werden sollten, so kam auch in der Skizze über die deutsche Literatur die ältere Dichtung jenes Zeitraumes zum ersten Male zu ihrem Rechte.

Den Berliner Vorlesungen verdanken zahlreiche Übersetzungsproben aus Dante, Petrarca, Boccaccio, Tasso, Guarini, Cervantes und Camoens ihren Ursprung. Das meiste davon wurde, mit einer kleinen Zugabe eigener Gedichte, unter dem Titel Blumensträuße italienischer, spanischer und portugiesischer Poesie 1804 veröffentlicht und damit die romanische Lyrik den Deutschen erst erschlossen. Schon ein Jahr zuvor hatte Wilhelm in der „Europa" seines Bruders mit dem Aufsatze Über das spanische Theater Calderon als einen Dichter voll der künstlichsten Absichten verherrlicht und damit seine Übersetzung angekündigt, von der unter dem Titel Spanisches Theater 1803 der erste und 1809 der zweite Band erschien. Sie umfaßt nur fünf Stücke, darunter „Die Andacht zum Kreuze" und „Den standhaften Prinzen". Es war das Streben, den Vorbildern der französischen Dramatiker nachzuspüren, das die Romantiker zu den Spaniern führte. Dem Unternehmen Schlegels schlossen sich Gries, Malsburg, Schack, Eichendorff, Rapp, Lorinser und andere an und begründeten damit den großen Einfluß, den das spanische Drama auf das deutsche gewonnen hat. Goethe und Schiller waren über Schlegels „Calderon" entzückt; Goethe äußerte: „Wenn die Poesie ganz von der Erde verloren ginge, so könnte man sie aus Calderons „Standhaftem Prinzen" wiederherstellen."

In Berlin wurde Schlegel 1804 mit der französischen Schriftstellerin Frau von Staël bekannt, die eben auf einer Reise durch Deutschland begriffen war. Von ihr als Erzieher ihrer Kinder angenommen, begleitete er sie, als sie durch den Tod ihres Vaters, des Ministers Necker, abberufen wurde, auf ihr Schloß Coppet am Genfer See, wo sich damals die Häupter des literarischen Frankreich versammelten. Im folgenden Jahre ging er mit ihr nach Rom, und als sie wegen ihres Buches über Deutschland aus dem französischen Staatsgebiete verwiesen wurde, nach Dänemark und Schweden. Hier zum Legationsrate ernannt (1809), begleitete er 1813 den schwedischen Kronprinzen Bernadotte, dem er die Erneuerung seines Familienadels verdankte, als Kabinettssekretär nach Deutschland, verfaßte die meisten von dessen Proklamationen gegen Napoleon und ließ mehrere staatsmännische Schriften in französischer und deutscher Sprache erscheinen. Nach dem Kriege ging er wieder zur Frau von Staël nach Coppet und blieb dort bis zu ihrem Tode (1817). Doch unterbrach das Wanderleben seine literarische Tätigkeit nicht. In

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Paris schrieb er 1807 in französischer Sprache eine Vergleichung der Phädra des Euripides mit der Racines, die bei den französischen Gelehrten großes Aufsehen erregte; in Wien hielt er 1808 im Redoutensaale vor einem hochgebildeten Publikum Vorlesungen Über dramatische Kunst und Literatur (2 Bände, 1809—1811). Sie bilden sein Haupt- und Lebenswerk, wurden das gelesenste Buch der Romantiker, untergruben mehr als Lessings „Dramaturgie" den Ruf des klassischen Dramas in Frankreich und sind, obwohl im einzelnen von der Wissenschaft überholt, im ganzen noch nicht übertroffen worden.

Sie beruhen auf der anfechtbaren Grundanschauung, daß nur dasjenige, das mit allen Fasern in dem Boden wurzelt, aus dem es hervorgegangen ist, Berechtigung habe, während alle Nachahmung lebensunfähig sei. Daher mußte alles Lob auf die Griechen und Shakespeare, als Pfleger einer autochthonen Poesie, aller Tadel auf die nachahmenden Franzosen fallen. Die Charakteristik der drei großen griechischen Tragiker bildet denn auch das Glanzstück der Vorlesungen und ist ein Meisterstück philologischer Charakteristik. Auch über Shakespeares Dramen wurde nie ergreifender und schöner gesprochen als von Schlegel; doch macht sich hier der Erbfehler der Romantik geltend, wenn er dem größten Briten auch dort Absichtlichkeit und Ironie unterschiebt, wo er gewiß nur an theatralische Wirkung dachte. Übel kommen die Franzosen weg und man wird Schlegels Urteil über Racine und Molière ebensowenig teilen als seine Anschauungen über das deutsche Drama. Nur die Verkennung der Notwendigkeit und des Nutzens der Wechselwirkung zwischen den einzelnen Völkern Europas konnte ihn zu den einseitigen Anschauungen verleiten.

Nach dem Tode seiner Freundin folgte Schlegel dem Rufe an die neu gegründete Universität in Bonn als Professor der Kunst- und Literaturgeschichte (1818). Hier wandte er seine Tätigkeit vorzüglich dem Studium der indischen Sprache und Literatur zu, das er schon in Paris begonnen hatte, und erwarb sich durch seine Zeitschrift Indische Bibliothek wie durch Übersetzungen aus dem „Mahâbhârata" und „Râmâjana" große Verdienste. Als eine Ergänzung zu seinen früheren Berliner Vorlesungen hielt er 1827 in derselben Stadt Vorlesungen Über Theorie und Geschichte der bildenden Künste. In den letzten Jahren seines Lebens verwickelte er sich in allerlei literarische Streitigkeiten, die zum Teil durch seine mutwilligen Neckereien und epigrammatischen Ausfälle, wie z. B. gegen Schiller, veranlaßt wurden. Aber der Anklang, den er früher in Deutschland gefunden hatte, war längst verhallt. Die jungen Schulen bemächtigten sich der Lächerlichkeiten, zu denen ihn sein eitles Selbstgefallen verleitete, und trieben mit ihm ihr mutwilliges Gespött. Er selbst blieb bis zu seinem Tode (12. Mai 1845) von seinem Werte und seinen Verdiensten überzeugt. Als er starb, war die romantische Schule längst in Verfall geraten. (Abb. S. 1015.)

Das Schicksal August Wilhelm Schlegels ist nach manchen Richtungen typisch für eine Reihe romantischer Dichter. Fast die ganze zweite Hälfte seines Lebens ist ausgefüllt einmal mit Wanderungen und dann mit wissenschaftlicher Arbeit. Die Qual unbefriedigten Schaffensdranges treibt sie auf unstete Wanderungen und schließlich flüchten sie in ihrer Resignation zur Wissenschaft oder, wie Brentano, zur Religion als zu dem ruhenden Pol. Nicht in dieser typischen Ausprägung, aber doch immerhin deutlich erkennbar, ereilte das gleiche Schicksal auch Karl Wilhelm Friedrich Schlegel. Dem älteren Bruder an Ideenreichtum und Originalität überlegen, aber ohne dessen Hingabe an die Arbeit, ist er, von Rahel der „Messias" der romantischen Schule genannt, zweifellos der bedeutendere der beiden. Er wurde am 10. März 1772 in Hannover geboren. Anfangs war er in Leipzig in der Kaufmannschaft tätig, gab aber bald seine Stellung auf, holte in kürzester Zeit die Gymnasialstudien nach und widmete sich, gleich seinem Bruder, in Göttingen und Leipzig der Philologie. Hierauf ging er nach Dresden, siedelte 1796 zu seinem Bruder nach Jena über, vertauschte dieses bald mit Berlin, kehrte 1799 nach Jena zurück und hielt hier im Wintersemester 1800—1801 philosophische Vorlesungen. Bei seiner leichten Fassungsgabe eignete er sich einen großen Schatz von Kenntnissen an und frühzeitig reifte in ihm der Plan zu einem großen kulturhistorischen Werke, zu dem die Abhandlungen über griechisches Leben und Wesen als Bausteine dienen sollten. Der hierauf folgende Aufsatz Cäsar und Alexander war für die „Horen" bestimmt, aber von Schiller zurückgewiesen worden. Diese Ablehnung trug dazu bei, das bisherige freundschaftliche Verhältnis mit Schiller

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

F. Hölderlin.
(1770–1843)

Pythische Ode.

[illegible]

Autograph von
Friedr. Mörike.

zu lockern; die Hinwendung zu Fichtes Philosophie und zu den romantischen Zeitanschauungen führte nebst anderen Gründen den völligen Bruch mit Schiller herbei.

In aphoristischen Aufsätzen, durch die er der eigentliche Chorführer der romantischen Schule wurde, strebt Schlegel eine Verbindung der Philosophie und Poesie an, freilich nicht im Schillerschen Sinne. Nicht Schiller und Kant, sondern Fichte und Goethe sollen verbunden werden; Goethes „Wilhelm Meister", Fichtes Wissenschaftslehre und die französische Revolution nannte er die drei größten Tendenzen der Neuzeit. Dante, Shakespeare und Goethe sind ihm der große Dreiklang in der Poesie, und während ihm früher das Drama die höchste Dichtform war, ist es ihm jetzt der Roman und dessen Höhepunkt Goethes „Wilhelm Meister", der den Umschwung von der antiken zur modernen Zeit bezeichnet. Er betont ausdrücklich, „daß der echte Roman ein Höchstes, eine Summe alles poetischen, die echte romantische Dichtung sei"; nicht, daß etwa nur die Romanform zur romantischen Dichtung gehöre, vielmehr, daß das Romantische im Roman am vollendetsten dargestellt werden könne. Über das Wesen der neuen Dichtart sagt Fr. Schlegel im Athenäum: „Die romantische Poesie ist eine progressive Universalpoesie. Ihre Bestimmung ist nicht bloß, alle getrennten Gattungen der Poesie wieder zu vereinigen und die Poesie mit der Philosophie und der Rhetorik in Berührung zu setzen. Sie will und soll auch Poesie und Prosa, Genialität und Kritik, Kunstpoesie und Naturpoesie bald mischen, bald verschmelzen, die Poesie lebendig und gesellig und das Leben und die Gesellschaft poetisch machen, den Witz poetisieren und die Kunst mit gediegenem Bildungsstoff jeder Art anfüllen und sättigen und durch die Schwingungen des Humors beseelen."

Durch persönliche Beziehungen der einzelnen Führer schlossen sich die Romantiker alsbald zu einer förmlichen Schule zusammen. Während Friedrich Schlegel seine Fragmente schrieb, wurde er mit Tieck bekannt, der sich bereits von den Aufklärern losgesagt hatte. 1798 trat der ältere Schlegel dem Bunde bei, allmählich kamen Novalis, Schleiermacher und Tiecks Lehrer, Bernhardi, hinzu. Fortan (seit 1798) kann man von einer „Schule der Romantiker" reden; deren Programm entwickelte das zweite Heft des Athenäums. Auch die Form erscheint neu; wozu man früher lange Abhandlungen gebraucht hatte, das sucht man jetzt in wenigen Sätzen zu entwickeln. Das Fragment wird auch rein stilistisch zum Ideal.

So sind die ersten Anfänge Friedrich Schlegels durchweg literarisch-kritischer Art. Erstaunlich ist die Frühreife seines Geistes, die Weite der Ausblicke und die Fülle der Belesenheit. Aber es lockte ihn auch, die Kränze des Poeten zu pflücken, die ihm seine geistige Natur nicht vergönnte. Wie der ältere Bruder versuchte er sich in Lyrik und Drama, dazu noch, seit der Lucinde (1799), in dem von ihm als höchste poetische Form gepriesenen Roman.

Das Werk ist nur eine Aneinanderreihung von Briefen, Betrachtungen, Allegorien, Märchen und Erzählungen und wird von der Sehnsucht nach der leid- und lustbringenden Liebe durchzogen, die des Dichters Herz ganz erfüllen und berauschen möchte. Das Ganze läuft auf nichts anderes hinaus, als daß die freie und durch eine Art philosophischer und physiologischer Selbstbeachtung verfeinerte Sinnlichkeit der eigentliche für das Menschengeschlecht gehörige Kultus sei. Was Friedrich für den romantischen Dichter verlangte, die absolute Freiheit von jeder Schranke der Regel, wird hier auf das sozial-ethische Gebiet angewendet und als Lebensnorm hingestellt. Der Roman blieb unvollendet und trotz Schleiermachers Verteidigung wurde das Buch von den Kritikern und Dichtern abgelehnt; ja nicht einmal die Freunde des Verfassers konnten seiner recht froh werden und dieser selbst hat es in seine Werke nicht aufgenommen, sondern verworfen.

Die Sinnlichkeitsphilosophie der „Lucinde", die in Wahrheit die Philosophie zur Schwärmerei und die Sinnlichkeit zur Nüchternheit macht, hatte viele Anhänger, und das Entstehen des Romans gleichsam erklärend, schrieb später einmal Varnhagen von Ense, der nachmalige Gemahl der Rahel Levin, es habe damals „eine Religion der Liebe gegolten, in der jedes echte Gefühl für heilig angesehen wurde; diesem Gefühle zu folgen, hielt man für Pflicht, ihm zu widerstreben für Haß und Gemeinheit". Daher denn auch die Leichtigkeit, mit der Frauen die Ehen lösten, um neue Verhältnisse einzugehen. So trat Friedrich Schlegel in Berlin zu der Tochter Moses Mendelssohns, Dorothea, der Gemahlin des jüdischen Kaufmanns Simon Veit und Mutter der beiden Maler Veit, in Beziehung und veranlaßte sie, ihm 1799 nach Jena zu folgen. Hier galt es, schon um des Lebensunterhaltes willen, angestrengte Arbeit. Dorothea übersetzte aus verschiedenen Werken, schrieb einen Roman Florentin (1801), für den selbst Schiller günstig gestimmt war, und besorgte 1804 den ersten Band der Sammlung romantischer Dichtungen des Mittelalters mit der Übertragung des altfranzösischen Merlinromans. Friedrich gab, nachdem er schon früher mit Gedichten hervorgetreten war, ein Poetisches Taschenbuch (1805—1806)

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

heraus, das nebst kleinen lyrischen Beiträgen das Heldengedicht Roland in fünfzehn Romanzen enthielt.

Es ist in der Form der spanischen Romanze in reimlosen Trochäen abgefaßt, die nur einmal durch die Einfügung des alten Rolandsliedes unterbrochen werden, und hat eigentlich nicht Roland, sondern Karl den Großen zum Helden. Dessen Kämpfe geben dem Dichter Anlaß zu Erörterungen über Heidentum und Christentum, und wie hier, so brechen auch in Schlegels Lyrik bereits die aszetisch-mystischen Neigungen durch, die in seinen späteren Jahren oft zu ganz seltsamen, vor allem in Briefen geoffenbarten Stimmungen führen. Durch diese mystische Auffassung der Dinge werden seine Gedichte oft unklar und verlieren auch dadurch an Wirkung, daß sie zu sehr von seinen ästhetischen Anschauungen beherrscht werden. Wenn es ihm gelingt, sich davon frei zu machen und der persönlichen Empfindung und Erinnerung an Deutschlands Vergangenheit ganz hinzugeben, dann offenbart sich sein poetisches Talent in reinster Form. Dieses gilt insbesondere von jenen Liedern, in denen er seinem vaterländischen Gefühle beredten Ausdruck verleiht. („Es sei mein Herz und Blut geweiht, Dich, Vaterland, zu retten"; „Vergeßt auf ewig ihr der hohen Ahnen?", „Wenn auch alle Völker wanken", „Freiheit, die ich meine", „Zu Andernach am Rhein Liegt eine tiefe See", „Gegrüßt seist du, viel lieber Wald!")

Das Drama Alarkos, das seinen Inhalt aus dem spanischen Magazin Bertuchs nahm und infolge ganz unzureichender Motivierung wie eine grause Mordsgeschichte wirkt, war das letzte Werk, das Friedrich Schlegel in Jena schrieb. Die Jenaer Tage waren für ihn trüb und trüber geworden. Seine Vorlesungen fanden fast keine Hörer, die Befremdung ob der „Lucinde" wirkte noch unvermindert nach, er selbst erkannte wohl am Mißerfolg des „Alarkos" die Begrenzung seines Talentes. Zu alledem kam noch das Eingehen des „Athenäums". In diesen Sorgen und Enttäuschungen wählte er das Heilmittel der meisten Romantiker: er ging auf Reisen, zunächst nach Berlin und Dresden. Festeren Boden sollte er erst in Frankreich fassen. 1802 begab er sich mit seiner ihm noch nicht angetrauten Freundin Dorothea nach Paris, wo Kunst und Wissenschaft unter Napoleon neu auflebten. Seine Studien über Spanien und Frankreich führten unter anderem zu einer „Geschichte der Jungfrau von Orleans", die er aus altfranzösischen Quellen herausgab. Folgenreicher wurden seine unter Langles Leitung betriebenen orientalischen, namentlich indischen Forschungen, deren Ergebnisse er in dem berühmten Buche Über die Sprache und Weisheit der Inder (1808) niederlegte. Mit diesem Werke wurden die in Deutschland bis dahin nur vereinzelten Kenntnisse der indischen Literatur, der durch Forster und Dalberg nach englischen Übersetzungen wiedergegebenen Dichtungen von Kalidâsa und Dschajadeva in überraschender Weise und durch reiche Gabe erweitert. Das vergleichende Studium der Sprachen, das die vergleichende Mythenforschung nach sich zog, beruht auf diesem Buche, in dem die mehr auf Ahnung als auf klarer Erkenntnis beruhende Lehre aufgestellt wird, daß die Wiege aller nach dem Westen ausgedehnten Völkerbildung in den Gangesländern zu finden und das gemeinschaftliche Band, das alle ausgewanderten Stämme unter sich und mit dem Mutterlande zusammenhalte, noch aufzusuchen sei. Die Wissenschaft ist über des Verfassers Anschauung von der Abstammung der europäischen Glaubensvorstellungen aus dem Brahmismus hinweggeschritten, sieht auch nicht mehr im Sanskrit die Quelle der arischen Sprachen und hat noch andere Irrtümer Schlegels aufgedeckt, aber im Keime sind ihre Errungenschaften schon in dem zwar veralteten, aber noch immer wertvollen Buche enthalten und nicht bloß die mythischen Tendenzen in Friedrichs eigenen Schriften, sondern die ganze orientalische Richtung der neueren Literatur ist darauf zurückzuführen.

Wenn Schlegel früher der Disharmonie der modernen Literatur die Harmonie der antiken gegenüberstellte, so faßt er jetzt die antike und moderne Literatur als europäische zusammen und stellt sie in Gegensatz zur orientalischen. In dieser findet er Harmonie, jene aber sei geteilt in eine romantische und klassische, südliche und nördliche, katholische und protestantische, wie denn alle Zweige des geistigen Lebens in Europa in Gegensätzen sich entwickelt hätten. Nicht mehr in der Rückkehr zur Natur, sondern in der Hinwendung zum Orient erblickt jetzt Schlegel das Mittel zur Herstellung der Harmonie, und den Deutschen stellt er die Aufgabe, als Vermittler unter den Nationen des zerklüfteten Europa zu handeln. Diesem Zwecke sollte die Zeitschrift Europa dienen, die Schlegel von 1803 bis 1805 in Paris herausgab. Nicht ohne Absicht hatte er für sie den Titel jenes Aufsatzes gewählt, in dem Novalis jene Vereinigung der Nationen herbeisehnt, die im Mittelalter bestanden hat. Von allen Seiten und von allen Richtungen her sollte zur künstlerischen und geistigen Ausbildung des Menschen beigesteuert werden; der kosmopolitische Charakter, den unsere Literatur in der jungdeutschen Zeit angenommen hat, war mit der Zeitschrift angebahnt. Sie brachte es aber nur auf zwei Bände.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Die ökonomischen Verhältnisse Schlegels in Paris waren, trotzdem er fleißig Vorlesungen hielt, eine Zeitlang sehr mißlich und wurden erst besser, als die Brüder Sulpiz und Melchior Boisserée helfend in den Haushalt eingriffen. Sie wohnten bei Schlegel und ließen sich von ihm Vorlesungen über altdeutsche Kunst halten. Die vielen Kunstschätze, die während der Revolutionskriege von den Franzosen geraubt und aus ganz Europa nach Paris gebracht worden waren, begeisterten Schlegel für die Kunst des Mittelalters; und zwar waren es vor allem die Gemälde, die seine Aufmerksamkeit erregten. In einem Aufsatze darüber spricht er von einer altdeutschen Malerschule in Köln und meint, daß von der Kunst Raffaels „das Verderben in der Kunst abzuleiten sei". Die Brüder Boisserée, durch ihren Lehrer für die Kunst des Mittelalters begeistert, kauften viele Gemälde, die aus den aufgehobenen Klöstern auf dem Markte feilgeboten wurden, und ihre Gemäldesammlung gab Gelegenheit zum Studium der altdeutschen Malerei, die dann in der Schule der Nazarener gepflegt wurde. In Paris und Köln, wohin Schlegel 1804 den Brüdern Boisserée folgte, wurde er auch mit der gotischen Baukunst vertraut und preist sie als den Ausdruck des rein und natürlich Gefühlten. Seine ganze geistige Entwicklung führte ihn zu dem Katholizismus, zu dem er 1808 mit der ihm kurz zuvor angetrauten Dorothea übertrat. Dieser Schritt wurde ihm übel gedeutet und auch später noch hat es nicht an Stimmen gefehlt, die ihn mit rein äußerlichen Gründen zu erklären suchten. Nur Böswilligkeit und Oberflächlichkeit konnten zu solchen Urteilen führen; in Wahrheit haben ihn seine Studien und Novalis' Ideen zum katholischen Glauben geführt, der ihm als „positive" Religion den ersehnten Seelenfrieden gab, den ihm die philosophischen Systeme und der Protestantismus nicht geben konnten. Dieser erschien ihm, da er „auf den Prinzipien der Polemik aufgebaut ist", als „negative Religion".

Friedrich von Schlegel.

Bald nach seiner Konversion wurde er durch Vermittlung von Gentz, den er in Berlin kennen gelernt hatte, Sekretär bei der Hof- und Staatskanzlei in Wien (1808). Im folgenden Jahre begleitete er das Hauptquartier des Erzherzogs Karl, schrieb kraftvolle, mächtig auf den Geist des Volkes wirkende Proklamationen gegen Napoleon und redigierte die Armeezeitung. Im Verein mit Gentz und Adam Müller gab er den Österreichischen Beobachter heraus und war eifriger Mitarbeiter an den Wiener Jahrbüchern, die damals das bedeutendste kritische Organ waren und heute noch ein wichtiges Quellenwerk bilden. Als Politiker huldigte er der Idee von der Gründung eines deutschen Reiches im Anschlusse an Österreich. Mit den Vorlesungen Über die neuere Geschichte (Wien 1811), die vom Zorn gegen Napoleon und von der Begeisterung für die mittelalterliche Kaiseridee erfüllt sind, kehrte er zu wissenschaftlichen Arbeiten zurück und hielt 1812 in Wien die berühmten Vorlesungen über Die Geschichte der alten und neuen Literatur (2 Bände, Wien 1815), durch die er die Literaturgeschichte zur Wissenschaft erhob.

Trotz mannigfacher Mängel ist das Werk bis jetzt noch von keiner Darstellung der Weltliteratur übertroffen worden. Alle namhaften Nationen Europas der alten und der neuen Zeit kommen darin zu Worte und selbst der Orient wird, insofern er auf jene eingewirkt hat, in Betracht gezogen. Der Verfasser beginnt mit den Griechen, würdigt dann die Römer als Nachahmer, denn er bezeichnet die selbständige Aneignung fremder vorzüglicher Literaturen nicht als tadelnswert. In der Darstellung der Literatur des deutschen Mittelalters läßt er das Nibelungenlied in der Zeit Leopolds des Glorreichen von Heinrich von Ofterdingen gedichtet sein. An Cervantes und Calderon schildert er die Entwicklung des spanischen Dramas, wobei Calderon als der größte, selbst Shakespeare überragende Dramatiker hingestellt wird. In Schiller erblickt er den Begründer der deutschen Bühne.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Maßvoll wie in diesem Werke ist Schlegel auch in den Aufsätzen geworden, die er in der von ihm herausgegebenen belletristischen Zeitschrift Das deutsche Museum (1812—1813) veröffentlichte. Darin waren bedeutende Dichter vertreten und auch der altdeutschen Sprache und Literatur, namentlich der nordischen Dichtkunst (Ossian, Edda), war ständig eine Spalte offen gehalten. Durch die publizistische Tätigkeit hatte sich Friedrich das Vertrauen Metternichs in dem Grade erworben, daß ihn dieser 1815 zum Legationsrat der österreichischen Gesandtschaft beim Bundestag in Frankfurt ernannte. Er kehrte jedoch 1818 nach Wien zurück, nachdem er mit seiner Gattin Rom besucht hatte, und gab die Zeitschrift Concordia heraus (1820—1823), in der er für die Schaffung eines christlichen Staates eintrat. Zugleich besorgte er die Ausgabe seiner „Sämtlichen Werke" (10 Bände, Wien 1822—1825), in der er aber vieles aus seiner früheren Zeit nicht aufnahm, wenn es mit seinen veränderten Ansichten in Widerspruch stand. Diese entwickelte er in öffentlichen Vorträgen über die Philosophie des Lebens (Wien 1827), in denen er der Weltanschauung der „Lucinde" die höchste sittliche Würdigung der Ehe entgegensetzt, und über Philosophie der Geschichte (Wien 1828), die die Weltereignisse vom christlichen Standpunkte aus beurteilen. Und wie diese Vorträge, so zeugen auch die kurz vor seinem Tode in Dresden gehaltenen „Philosophischen Vorlesungen, insbesondere über die Philosophie der Sprache und des Wortes" von seinem edlen nach Wahrheit ringenden Geiste. Er starb am 12. Januar 1829 zu Dresden an einem Schlagflusse. (Abb. S. 1019.)

In dem Kreise der Romantiker, der sich um die Wende des achtzehnten Jahrhunderts in Jena gebildet hatte, verkehrte auch Goethe, dem die Sorge für die Universität und Literaturzeitung oblag. Er brachte selbst A. W. Schlegels mißglückten „Jon" und Fr. Schlegels „Alarkos" mit seiner stil- und poesielosen Mischung der verschiedenartigsten Metren auf die weimarische Bühne und unterdrückte die Opposition des weimarischen Gymnasialdirektors Karl August Böttiger gegen derartige romantische Versuche. In Jena wirkte auch der Physiker Johann Wilhelm Ritter, der trotz seiner romantischen Neigungen entscheidend in die Entwicklung der exakten Physik eingriff. Um ihn zu besuchen, kam 1800 Arnim in die kleine Universitätsstadt; auch der mit Ritter befreundete Brentano fand sich zuweilen dort ein, und häufig kam zum Gedankenaustausch der Salinendirektor Hardenberg aus Weißenfels herüber.

Friedrich Leopold von Hardenberg, der sich als Schriftsteller nach der urkundlich bezeugten latinisierten Form des Familiennamens Novalis nannte, war 1772 auf dem Familiengute Oberwiederstedt im Mansfeldischen geboren und verlebte hier und seit 1787 in Weißenfels, wo sein Vater Salinendirektor war, die Jahre seiner Jugend. Nachdem er seine Vorbildung am Gymnasium zu Eisleben vollendet hatte, bezog er 1790 die Universität Jena, wo der Philosoph Reinhold und vor allem Schiller durch sein Wort wie durch sein ganzes Wesen auf das reine, empfängliche und dem Idealen zugewandte Gemüt des Jünglings einen tiefen Eindruck machte. In Schillers Manier sind denn auch die poetischen Kleinigkeiten gehalten, die er gelegentlich verfaßte, und wieder war es der Einfluß Schillers, der ihn bestimmte, wenn auch mit Widerwillen, „dem Rufe des Schicksals gehorsam zu sein" und bei aller Begeisterung für Philosophie und Kunst sich für einen praktischen Lebensberuf vorzubereiten. Daher ließ er sich in Leipzig, wohin er sich 1791 begab, das Studium der juristischen Fachwissenschaft und der Mathematik sehr angelegen sein. Hier wurde er durch seinen Kollegen Fr. Schlegel mit der Fichteschen Philosophie bekannt.

Damals war Novalis weder Grübler noch Schwärmer, sondern ein begeisterter Student, der auch an den geselligen Freuden des akademischen Lebens mit jugendlicher Frische teilnahm. In Wittenberg vollendete er 1794 mit Ehren seine Studien und ging dann, um sich in der juristischen und administrativen Praxis zu versuchen, zu dem Kreisamtmann Just in Tennstädt bei Langensalza. In dem nahen Grüningen, wohin er auf einer Geschäftsreise kam (1794), schien sich ihm ein hohes Glück zu erschließen, leider nur, um ihn ein schmerzliches Verzichten erfahren zu lassen. Seine Braut, Sophie von Kühn, in deren heiterem und trotz großer Jugend charakter-

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

vollen Gemütstiefe er das Ideal aller Weiblichkeit gefunden hatte, wurde ihm nach kurzem Liebesfrühlinge, bald nach ihrem 14. Geburtstage, durch den Tod entrissen. Tiefgebeugt durch diesen Schmerz, ging er 1797 nach Freiberg, um an der dortigen Bergakademie den großen Geologen und Geognosten Werner zu hören. Zugleich eröffnete sich ihm in Freiberg, namentlich in dem Hause des Berghauptmanns von Charpentier, ein anregender und wohltuender Verkehr. Und obwohl „Sophie ewig die Priesterin seines Herzens" blieb, so faßte er doch zu der Tochter dieses Hauses eine ernste Neigung, die 1800 zur Verlobung führte. Schon im Jahr zuvor war er nach Weißenfels zurückgekehrt; von da aus verkehrte er mit den Romantikern in Jena und genoß noch das erquickende Geschenk einer auf Geistesverwandtschaft beruhenden Freundschaft. Aber kaum war ihm die eben erledigte Stelle eines kursächsischen Amthauptmanns zugesichert und damit die Erfüllung aller seiner Wünsche nahe, als er, seit längerer Zeit brustleidend, am 25. März 1801 verstarb, noch nicht 29 Jahre alt. (Abb. S. 1023.)

In der Religion hatte Novalis Trost gegen alle Krankheit gefunden. „Religion ist der große Orient in uns," schrieb er an Just, „der selten getrübt wird. Ohne sie wäre ich unglücklich. So vereinigt sich alles in einen großen, friedlichen Gedanken, in einen stillen, ewigen Glauben". Mild im Leben, mild im Tode war er dahin geschieden, eine der liebenswürdigsten und zugleich der merkwürdigsten Erscheinungen unserer Literatur. Eine geborene Dichternatur, war er doch bis auf seine drei letzten Jahre der Literatur fern geblieben, und als er in das deutsche Geistesleben eintrat, tat er es nicht als Dichter, sondern als Denker. Aber als die Poesie in ihm durch die Berührung mit einer verwandten Dichternatur sich zu regen und zu herrschen anfängt, steht er mit einem Schlage als vollreifer Künstler da, in dessen Werken Inhaltstiefe und vollendete Form sich vermählen. „Man muß was sein, um was zu machen," hat einmal Goethe gesagt. Darin liegt die Erklärung von Novalis' Dichternatur. Er hatte es durchdacht, was er dichtete; er hatte das intensivste Seelenleben kennen gelernt, aber sich davon losgerungen, ohne es zu verlieren, und einen mächtigen Lebensinhalt mit dem Siege gewonnen. So wurde er der ernsteste, gründlichste und ehrlichste Vertreter der älteren Romantik, in deren eigentliche Hallen er uns einführt. Denn Heines Bemerkung, der Rosenschein in den Dichtungen Novalis' sei nicht die Farbe der Gesundheit, sondern der Schwindsucht, beruht auf einer oberflächlichen Verkennung der ernsten Gedankenarbeit und der bestimmten Zielen entgegenarbeitenden energischen Willenskraft, die dem früh verstorbenen Dichter nicht minder eigen war als die ahnungsvolle und sehnsuchtsvolle Tiefe des Gemütes. Da ist keine Spur mehr von der poetischen Erfahrung des Klassizismus, der Reflexion, der Naivität im Sinne Goethes und Schillers; es singt das Herz und die volle sentimentale Empfindung. Und aus alledem heraus tritt dann eine selbsterträumte und selbst geahnte Welt, das dichterische Gegenstück des Fichteschen philosophischen Gedankens. Zur Erscheinung gelangt damit, was Goethe eine Poesie ohne Tropen genannt hat; denn der Dichter gibt nur sich und seine Dichtung ist nichts denn das Bild seiner Seele.

Leben und Wirksamkeit wurden für Novalis die Quellen seiner Poesie. Er war neben Schleiermacher der einzige unter den Frühromantikern, der einem praktischen Beruf sich widmete, und wieder steht er hierin allein da, daß ihm dieser Beruf zur Förderung seines Dichtens und Denkens wird; namentlich war dieses der Fall, als er zur wissenschaftlichen und praktischen Ausbildung im Bergmannsfache nach Freiberg ging. Nicht bloß das Poesievolle des Bergmannsberufes, den er in seinem Roman durch den alten Bergknappen dem jungen Ofterdingen anpreist, zog ihn an, sondern mehr noch die weiten Ausblicke in das Wesen und Wirken der Allnatur, wie sie in der damaligen Naturwissenschaft hervortraten und die Dichter reizten, all den Kräften, die bei der Erdbildung, bald sich widerstreitend, bald zusammenwirkend, auftreten, nachzusinnen und in bedeutenden Bildern darzustellen. „Naturforscher und Dichter haben durch eine Sprache sich immer wie ein Volk gezeigt," sagt Novalis einmal in seinem unvollendeten Roman Die Lehrlinge zu Sais, dem ersten Versuche seiner künstlerischen Tätigkeit.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Mag die Natur sich uns als ein furchtbar verschlingendes Ungeheuer oder als die in der Ordnung und Klarheit entgegenglühende Vernunft erscheinen, immer ist sie in ihrem innersten Wesen ein bewußtes, aber wundersam in sich verschlossenes Gemüt, das nur den Dichtern und Liebenden sich offenbart. Das ist der Sinn und die Meinung des Romanfragments; schelmisch flüsternd, enthüllt ihn das eingeschaltete zarte und fröhliche Märchen von Hyazinth und Blütenstaub und deutlich offenbart ihn der Dichter auch in dem Distichon:

Einem gelang es — er hob den Schleier der Göttin zu Sais,
Aber was sah er? — er sah — Wunder des Wunders, sich selbst.

Schon in Freiberg galt Novalis die Poesie als das höchste Leben, aber er war so in die Philosophie verstrickt, daß er zum dichterischen Schaffen nicht kam. Seine Gedanken kleidet er in die Form des Fragmentes, seit Fr. Schlegel der beliebtesten literarischen Waffe der Romantiker. Aber während Schlegels Fragmente fast immer Blitze sind, die den Gegner lähmen sollen, sind die Hardenbergs wie ein stilles Wetterleuchten, das die verborgenen Tiefen seines Gemütes offenbart.

Unter dem Titel Blütenstaub im Athenäum (1798) veröffentlicht, bringen diese aphoristischen Aussprüche Bausteine zu einem umfassenden Aufbau der romantischen Anschauungen. Sie bieten Gedanken, die die ganze Fülle der Lebensstoffe, die Novalis mit seiner Geistesweite umspannt und in eine Einheit von Poesie und Religion zu bringen und zu Gliedern eines großen geheimnisvollen Ganzen zu gestalten sucht, in dem auch die Mathematik, ja selbst die einzelnen Gewerbe ihre Stellung und tiefe symbolische Bedeutung erhalten. Den Grundgedanken aber der Lebensanschauung, in die uns der damals infolge des Todes Sophiens selbst mit Sterbegedanken erfüllte Dichter mitten hineinführt, bildet die Erkenntnis, daß er nicht hier auf Erden vollendet sein soll, sondern für die Ewigkeit sich bilden müsse. Aus seiner poetisierenden, von Fichte und Schelling beeinflußten Philosophie führten ihn literarische Einflüsse zur Dichtkunst; so berührten sich vor allem Tiecks produktive Naturphantasie, Kunstandacht und Zauberwelt, wo Natur und Wunder sich aneinander schmiegen und einander beleben, innig mit Novalis' magischem Idealismus und unter dem Eindrucke von Schleiermachers Reden über die Religion vollzog sich zunächst auf diesem Gebiete ihre Vereinigung.

Deren erste Frucht ist die in anderem Zusammenhange bereits genannte Abhandlung Die Christenheit oder Europa. Novalis sieht in den Fürsten und Aufklärern Feinde der Religion und in der französischen Revolution den Anfang des allgemeinen Umschwunges von der Aufklärung zur neuen Religion. Denn eine solche, ein pantheisierender Mystizismus ist es, von dem er, wie Schiller von der Kunst, die Erziehung der Deutschen zur ersten Nation, die Zeit des magischen Idealismus erwartet. So nannte er sein philosophisches System, das sich auf seinen Glauben an eine dem Menschen innewohnende Kraft gründet, durch die er Außergewöhnliches, selbst Übermenschliches vollbringen könne. Das eigentliche Wesen des Katholizismus ist ihm fremd geblieben, mochte er auch begeistert ausrufen: „Die Christenheit muß wieder lebendig und wirksam werden und sich wieder eine sichtbare Kirche ohne Rücksicht auf die Landesgrenzen bilden, die alle nach dem Überirdischen durstigen Seelen in ihren Schoß aufnimmt und gern Vermittlerin der alten und neuen Welt wird . . . Wann und wann eher? Darnach ist nicht zu fragen. Nur Geduld, sie wird, sie muß kommen, die heilige Zeit des ewigen Friedens."

Frei von aller Phantasterei offenbaren Hardenbergs tief religiöses Empfinden seine Geistlichen Lieder, die, schon von seinem Freunde Fr. Schlegel „den innigsten und tiefsten unter Goethes früheren kleineren Gedichten" gleich wert erachtet, zu den schönsten Perlen echter Lyrik zählen und nur wegen ihres rein persönlichen Gehaltes sich nicht für die Liederbücher der Kirche eignen. Sie sind das Beste, was seine Muse uns geschenkt hat und darum auch die am meisten gelesenen aller seiner Dichtungen.

In ihnen verklärt er seine sonst bald christologischen, bald pantheistischen Gefühle zum christlich-geistlichen Liede, zum Ausdruck reinsten Schauens und milden persönlichen Ergriffenseins von biblischer Offenbarung. Er fühlt in sich die heilige Geschichte so lebendig, als geschähe sie noch heute; sie geschieht ihm in ihren Wirkungen. So jubelt er dem erwarteten Messias entgegen in dem Weihnachtsliede „Endlich kommet zu uns nieder Aller Himmel sel'ges Kind". Rührend klagt er in dem Karfreitagslied „Weinen muß ich, immer weinen", und freudig, als höre er und die Kirche zum ersten Male die frohe Botschaft der Auferstehung, klingt das Osterlied: „Ich sag' es jedem, daß er lebt und auferstanden ist." Vor allem aber ist Christi Offenbarung in dem Dichter selbst das Thema der geistlichen Lieder, so in „Was wär ich ohne dich gewesen?" und „Wer einsam sitzt in seiner Kammer". Daran reihen sich christliche Stimmungsbilder, der Freude und Zuversicht in Christus („Wenn ich ihn nur habe, wenn er mein nur ist"), der treuen Anhänglichkeit an ihn („Wenn alle untreu werden, so bleib ich dir doch treu") und des Trostes in ihm gegen alle Trübsal der Welt („Wenn in bangen trüben Stunden"). Dann wieder verherrlichte er die Gottesmutter („Ich sehe dich in tausend Bildern, Maria, lieblich ausgedrückt"), und überall wirkt die Reinheit Hardenbergs wie die Symbolik jungfräulicher Keuschheit in unseren Märchen; lilienhaft, eine Wunderblume, wurde sie von der Frühromantik nur einmal der Welt geschenkt.

Novalis selbst hielt für sein vollendetstes Werk die Hymnen an die Nacht, die um die Jahreswende 1799 auf 1800 entstanden, in rhythmisch gehobener Prosa und in Versen des

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Dichters Sehnen nach einer höheren Welt enthüllen, die Höhen der Ewigkeit uns zeigen und den Herzschlag der Geschichte der sich immer aufwärts sehnenden Menschheit uns hören lassen. Sie sind unter dem schmerzlichen Eindrucke entstanden, den der Tod Sophiens auf den Dichter ausübte, und zeigen, daß er tiefer als die anderen Romantiker in die Nacht des Todes und in das geheimnisvolle Jenseits schaute.

„Einst da ich bittere Tränen vergoß, da in Schmerz aufgelöst meine Hoffnung zerrann, und ich einsam stand am dürren Hügel, der im engen dunklen Raum die Gestalt meines Lebens barg . . . . . da kam aus blauen Fernen, von den Höhen meiner alten Seligkeit ein Dämmerungsschauer, und mit einem Male riß das Band der Geburt, des Lichtes Fessel. Hin floß die irdische Herrlichkeit und meine Trauer mit ihr, zusammen floß die Wehmut in eine neue, unergründliche Welt; du Nachtbegeisterung, Schlummer des Himmels, kamst über mich . . . . Zur Staubwolke wurde der Hügel, durch die Wolken sah ich die verklärten Züge der Geliebten. In ihren Zügen ruhte die Ewigkeit." Und schwelgend im Anblicke des „neuen Landes", des „Wohnsitzes der Nacht", sehnt er sich nach der „willkommenen Stunde", die auch ihn aus dem Lande, „wo das Licht in ewiger Unruh hauset", durch des „Todes verjüngende Flut" dorthin führen wird. Vom Himmel, unserer Heimat, hat sich die Welt entfernt; aber vergebens ist ihre Wut und ihr Toben. „Unverbrennlich steht das Kreuz, eine Siegesfahne unseres Geschlechts." „Die alten irdischen Götter schwanden dahin vor dem göttlichen Wunderkinde"; aber „das köstliche Leben" mußte ringen mit des „alten Todes Schrecken" und entschlief. Dann ward entsiegelt das Geheimnis; himmlische Geister hoben den uralten Stein vom dunklen Grabe. „Gehoben ist der Stein, die Menschheit ist erstanden." So wird die Todessehnsucht des Dichters gestillt durch den selbst den größten Schmerz überwindenden Glauben an Christus. „Weg aus des Lichtes Reichen! Gelobt sei uns die ewige Nacht, der ewige Schlummer! Was sollen wir in dieser Welt mit unserer Lieb' und Treue?" „Hinunter zu der süßen Braut, Zu Jesus, dem Geliebten. Getrost! Die Abenddämmerung graut den Liebenden, Betrübten. Ein Traum bricht unsere Banden los Und senkt uns in des Vaters Schoß."

Friedrich von Hardenberg.
Stich von E. Eichens.

Seiner Weltanschauung, daß er erst in der Ewigkeit vollendet werde, bis zu ihrer äußersten Grenze einen dichterischen Ausdruck zu geben, das war die Aufgabe, die er sich in seinem Roman Heinrich von Ofterdingen stellte. „Das Ganze soll eine Apotheose der Poesie sein," schrieb Hardenberg an Tieck. Daher will er den ganzen Bildungsgang Heinrichs darstellen, bei dem ersten Erwachen der Poesie in ihm beginnen und ihm in das Reich der Ewigkeit folgen, wo er als Dichter in seiner Verklärung vor uns steht.

Stufenweise aufwärts steigend, soll Heinrich, erhaben über Ort und Zeit, auch die Daseinsformen der verklärten Welt erleben. Die Gestalten des Romans und des Märchens fließen in eines zusammen. Heinrich, der König der Verklärten, zerstört das Sonnenreich der Zeitlichkeit, und nun vermählen sich die Jahreszeiten, Tag und Nacht, Jugend und Alter, Vorzeit und Zukunft verschmelzen. Nur aus dem Plane zum zweiten Teile des Romans erfahren wir von diesem transzendentalen Ziele, zu dem Novalis seinen Helden führen will; denn die Dichtung blieb Fragment. Ihr Held ist der sagenhafte Dichter des Nibelungenliedes und die Hauptperson im Wartburgkriege, der in der Folgezeit von vielen Dichtern in Epen und Dramen verherrlicht wurde. Heinrich, von der Natur mit poetischen Anlagen ausgestattet, soll zum Dichter erzogen werden, und so reiht sich das Werk den Bildungsromanen an, für die Goethes „Wilhelm Meister" das Muster abgab. Auf diesen hat auch Novalis während der Arbeit immer hingeblickt, aber „Goethe muß überwunden werden", das war sein großes Ziel. Selbst in gleichem Druck und Format sollte „Heinrich" sich als Gegenstück zum „Wilhelm" ankündigen. Irrend und tastend kommt Goethes Wilhelm zum Ziele; aber dieses ist nicht mehr der in jugendlicher Phantastik angestrebte Schauspielerberuf, sondern die ideale Auffassung des werktägigen Lebens. Heinrich hingegen geht immer vorwärts, keine Begebenheit wird erzählt, die nicht seine geistige Entwicklung im Sinne des Ideals Hardenbergs förderte. Der Preis der Poesie aus dem Munde der Kaufleute, die ritterliche Gesellschaft, Zulina, die Vertreterin des poetischen beschaulichen Morgenlandes, der Bergmann und der Graf von Hohenzollern, die Repräsentanten der Natur und Geschichte, die Liebe Mathildens, sie alle fördern Heinrich in seiner dichterischen Entwicklung, die durch Klingsor ihren Abschluß erhält. Jetzt, zum Dichter reif, steigt er in das Land der Dichtung, der verklärten Realität, hinüber, es entfaltet sich um ihn und von ihm aus eine poetische Welt. Jetzt findet er die blaue Blume, die ihm einst im Traume erschienen und die er zeitlebens vergeblich gesucht hat, es ist Mathilde.

Das Motiv des Wiederfindens der Geliebten nach langer Trennung begegnet uns schon in den Amadisromanen und in Wielands Märchendichtungen. In Wielands „Don Silvio" verwandelt sich die Geliebte in einen blauen Schmetterling, dem jener nachjagt. Für Novalis, in dessen Naturphantasie die

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Blume überhaupt eine der beliebtesten Gestalten ist, bot die Grundlage wahrscheinlich eine thüringische Sage, die erzählt, daß es am St.-Johannis-Tage einem Glücklichen beschieden sein könne, auf dem Kyffhäuser eine Blume zu pflücken, in deren Besitz er die Schätze der Erde zu heben vermöge. Wie dann Tieck in dem Gedichte „Der Traum" die Musik in Gestalt einer Blume verkörperte, so erscheint bei Novalis die Poesie in der himmelfarbigen Wunderblume, die dem Helden das Antlitz seiner Geliebten offenbart. So war die blaue Blume zum Sinnbild der Romantik und Heinrichs Suchen nach ihr ist Hardenbergs Sehnsucht nach dem Wesen der romantischen Dichtung. Denn er hat in idealisierender Weise seinen eigenen dichterischen Entwicklungsgang in Heinrich geschildert, und wie Tiecks „Sternbald" sein Malertalent in einem entschwundenen, für das Gedeihen der Kunst günstigeren Jahrhundert entwickelt, so wird Heinrich zum Dichter in dem mit heiligem, höherem Sinn begabten Mittelalter. Dieses aber ist hier nur eine ideale Zeit; kein Zug des Mittelalters, der mit Hardenbergs Idealen im Widerspruch ist, wird hervorgehoben, dagegen der eine und andere Zug hinzugefügt, um Heinrich mit dem Hintergrunde der Zeit in Einklang zu bringen. Der mit Poesie gesättigte und mit bezaubernder Anmut geschriebene Roman endet mit dem Goethes Lilienmärchen nachgebildeten Märchen Klingsors und märchenhaft, zuweilen mystisch, klingt die ganze Erzählung. Dies war des Dichters Absicht, denn, sagt er, „das Märchen ist gleichsam der Kanon der Poesie. Alles Poetische muß märchenhaft sein. Der Dichter betet den Zufall an." Die Plastik der Darstellung hat darunter zwar gelitten; aber einzelne Szenen, wie das Fest bei Heinrichs Großvater und seine Verlobung mit Mathilde, sind voll packender Lebensfrische und die eingestreuten Lieder („Hoch weht das Kreuz im Siegespaniere", „Könnt ich dir die Myrte zeigen", „Auf grünen Bergen wird geboren", „Der ist der Herr der Erde") atmen tiefe Innigkeit und zeigen oft die heiterste Lebensauffassung.

Den literarischen Zeitgenossen galt Novalis als Prophet der Romantik und viele ihrer Träger haben Motive aus seiner Dichtung bis zur Übertreibung weiter gebildet. Seine Werke wurden in dem ersten Menschenalter nach seinem Tode (1802—1837) fünfmal aufgelegt. Wie wundersame, vielversprechende Orakelsprüche, erzählt Steffens, klangen selbst Männern, die einem praktischen Berufe sich widmeten, die dichterisch-religiösen Gedanken Hardenbergs; den Massen aber blieben seine Dichtungen fremd; denn sie wurzeln in seinem Empfindungsleben und streben Idealen zu, die ihm persönlich eigen waren. Darum hat er, ob er gleich der tiefsinnigste und innigste Dichter der deutschen Romantik war, doch nicht eigentlich Schule gemacht und war auch nicht geeignet, anderen zum Lebensführer zu werden.

Novalis in seinem innersten Wesen verwandt, in seinem dichterischen Schaffen aber von ihm ganz verschieden ist der 1770 in Lauffen am Neckar geborene Schwabe Johann Christian Friedrich Hölderlin. Auch er suchte das Glück in einer entschwundenen Geschichtsepoche, freilich nicht im Mittelalter, sondern im alten Griechenland glaubte er das Traumland entdeckt zu haben, das seine Seele ersehnte und seine Einbildungskraft sich groß und herrlich ausmalte. „Mich verlangt's ins bessere Land hinüber, Nach Alcäus und Anakreon, Und ich schlief im engen Hause lieber Bei den Heiligen von Marathon; Ach, es sei die letzte meiner Tränen, Die dem heil'gen Griechenlande rann, Laßt, o Parzen, laßt die Schere tönen, Denn mein Herz gehört den Toten an (Griechenland)." Auch Fr. Schlegel war von der einseitigen Wertschätzung der Antike ausgegangen und wie ihn so hat Hölderlin nicht schulmäßige Altertumsforschung, sondern romantisches Fühlen zu dem Hellenentum geführt und darum kann man ihn mit Recht den Romantiker auf antikklassischer Grundlage nennen und seine Dichtungen, obschon er keine persönlichen Beziehungen zu den Romantikern unterhielt, als „einen Seitentrieb" der Romantik ansehen. Mit ihr hat er auch die fast mystische Liebe zur Natur gemein, von der er die Erklärung der dunklen Regungen seines Gemütes erwartet. An Schellings Naturphilosophie erinnert es, wenn Hölderlin mit Himmel, Wolken und Gestirnen, mit Flüssen, Wiesen und Wäldern verkehrt, als ob sie belebte Wesen wären. Mit dieser schwärmerischen Naturbegeisterung verband sich während seines Aufenthaltes im Tübinger Seminar (1788—1793) das Studium Platos, Spinozas und Kants, das, im Vereine mit seinen Freunden Hegel und Schelling gepflegt, zur Ausbildung jener pantheistischen Weltanschauung führte, die sich in vielen seiner Dichtungen zeigt und den von Mutter und Großmutter überlieferten Christenglauben zurückdrängte, wenn auch nicht verdrängte, denn eine Vereinigung des Christentums mit dem Hellenentum war ihm, wie Hegel, Schleiermacher, Schiller und anderen, Ideal.

Mit dem Pantheismus verband sich in Hölderlin eine glühende Freiheitsbegeisterung: noch durchzitterten ja die gewaltigen Einwirkungen Rousseaus alle jungen Gemüter, Klopstocks Teutonis-

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Ziebingen, den 27 Janua. 01.

Ihrer[?] Jouard: ich überreiche Ihnen hiemit die größere Hälfte der Ihnen erbetenen Correcte mit den sieben Bogen die Sie für Ihre Freunde erhalten haben, ob sind und auf 10 Bogen gebracht, die Sie, wo möglich, heut über acht Tagen erhalten werden. Ich bin gleichfalls gespannt wie ich denke, Sie werden mit mir zufrieden sein: denn diese Correctur hat mir oft so viele Zeit, als wenn ich das ganze übersetzte, und muß ich bekennen, daß oft diese Correcturen eben so arg, wenn nicht noch mühsamer sind als wenn ich selbst gearbeitet habe, denn die vielen und schlimmen Druckfehler in 3 Fremdsprachen machen mir Mühe. Ich bat Sie ich Ihnen die 1ste Lief. der Deutschen Theater ost mit der Post, so ist alles fertig. die Abschriften dieser beiden Briefe haben mir über 20 Sgr. gekostet, das ist Raub, ich habe es aber gern, gleichsam als ein Almosen entrissen: wissen Sie vielleicht wie der Unterkommen [illegible] einem Menschen der nicht Familie, der mittellos ist, aber sehr gut versteht (Schrift sind ja lange Zeit dergl. brauchen können) so melden Sie es mir doch. Ich muß sehr an ihr Handschreiben zu gehen, ich bitte, eine etwas größere Pause zu machen, es sind sonst 21 Bogen, und ich allein 16 Corrig. einem Druckfehler begehen, so muß mir bei einer Auflage von 1500 Exemplaren doch eine Correctur sehr abschlagen können: ich, wenn dieses ist, wie gesagt, 156 Rthl. als dann so übersenden, daß sonst Dienstag hier Vormittag sie haben. Sie erhalten in den nächsten Tagen noch einige Bogen mehr, mal eine Correctur Fahnen, wenn Sie sind so gut sein, so bitte ich mir machen können.

Ich Major Dinkenstein in Potsdam wohnt die Novelle Heldenromane v. der Hagens auf ihr erhalten, so bittet dringend darum.

Ein Brief von Ludwig Tieck.

Nach dem Original im Besitze des Privatdozenten Dr. Rudolf Wolkan in Wien.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Für uns hätte ich nur Hagens Karrenbach, ich brauche es zu den Schreibübungen, die ich jetzt mit den Knaben beginne. . .
Ich wollte es nur nicht brauchte ich etwa in vierzehn Tagen, sagen Sie gütigst, ob es noch gibt, für uns hätte das Kind kaum zu lernen.
Ich schicke Ihnen die Lehre an Albertis Bilder v Stapleaux die Thränen, gütigst, auch unsern Leuten, ich erwarte ein Urtheil die übrigen kommen.
Das Schreibzeug kann ich aber nicht haben, ob es vorhanden, dass man darüber nun die Schreibmaterialien etwas abzeichnet, was jetzt nöthig ist, aber Stahl Federn, Linien v Federn können ich in die höchste Langeweile versetzen. Von diesen gegenwärtigen vorhandenen Postsachen erhalten Sie nur gütigst einen Vorrath sonders ich bin jetzt bei den allerletzten Lagen.
Die Lehre in dem Rentamt, was nicht gesagt, ob die Hausschlüssel Thüre v Thor stand Einfluss haben: wenn erstere Fälle halte ich es fast glaublich in Anbetracht der Größe des Hauses, dass ich gerüstet bin. Ich kommt die Lehre v Lesen beim Gymnasium, für wie beim Pastor so viel auf den Handgriff an, dass ich gewiss es Gymnasium in die Nähe, die daran absteigt, dass wenigstens die Langeweile der Menschen die Wandelbarkeit der Farben und auf alle Vorfragen v Verwandten der Pastor, so häufig ist, als in diesem Falle.
Mit vielen Grüßen die Ihrigen erhalten Sie Ihre Liebe

Ihrem ergebenen Freunde
L. Fiedler.

Wollten Sie einliegend Brief
Herrn Rentmeister
abgeben lassen?

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

mus, die ersten Dichtungen Goethes und Schillers, Schubarts Tyrannenhaß zündeten mit der Zaubergewalt eines neuen Evangeliums. Die beginnende französische Revolution schien die kühnsten Traumwünsche zur Verwirklichung zu führen; in feurigen Hymnen feierte Hölderlin die Wiederkehr der lang entbehrten Freiheit und die beginnende Vollendung der Menschheit. Als aber die Freiheit zur bluttriefenden Zügellosigkeit ward und das Vaterland gefesselt in schimpflicher Schwäche lag, da häufte er, statt an seiner Aufrichtung mitzuwirken, in seinem Roman Hyperion oder der Eremit von Griechenland (1797—1799) auf die Deutschen mehr der Schmach, als recht war.

Friedrich Hölderlin.

Die Handlung des Romans spielt in den Tagen des Jahres 1770, da sich die Griechen, von den Russen begünstigt, gegen die Türken erhoben. Der schwärmerische junge Hyperion, in dem der Geist der alten Griechen lebt, nimmt an dem Aufstande teil, erkennt aber, daß bei dem Unwerte seines Volkes die Erlangung der Freiheit unmöglich sei. Da auch sein Verhältnis zu Diotima, einer platonisch edlen Frau, durch seine Leidenschaft zerstört wird, sucht er den Tod, wird aber davon durch seinen Freund Alabanda abgehalten. Er flüchtet nach Deutschland und dessen Bewohner erfahren durch ihn eine Kritik, die an Ungerechtigkeit und Verbissenheit alles übertrifft, was nachmals Börne und Heine schrieben. Wohin er schaut, überall Jammer, Elend, Abkehr von dem göttlichen Urbilde. Die Gegenwart ekelt ihn an und sein Vertrauen in die Zukunft ist nicht stark genug. Da blickt er in die Vergangenheit und mit elegischer Trauer klagt er über den unwiederbringlichen Verlust der schönen Griechenwelt, die das geschichtliche Dasein der freien und schönen Menschlichkeit gewesen sei. Mit einer Dithyrambe auf den Tod und mit der Sehnsucht nach dem „Zurückfließen in die Natur" schließt der in Briefform geschriebene Roman. Seine Handlung ist verworren und ohne rechten Zusammenhang, feierlich aber klingen die lyrischen Prosaergüsse, in wunderbar melodischem Rhythmus dahinfließend und gehüllt in eine sinnreiche Bildersprache. Hyperion, d. i. der in Sonnenhöhe über uns Wandelnde, ist der Dichter selbst und in dem Verhältnisse des Helden zu Diotima spiegelt sich die leidenschaftliche Liebe Hölderlins wider, in der er als Hofmeister in Frankfurt zu der ihm geistesverwandten Susette Gontard, der Mutter seiner zwei Zöglinge, entbrannt war. Alle Erfahrungen seines Gefühlslebens, seine schwärmerische Begeisterung für die Wiederbelebung des alten Hellas, seinen Gram über die Erniedrigung Deutschlands, seinen Pantheismus, seine Ideen über Schönheit und Kunst hat er in dem Roman niedergelegt.

Wie Hyperion der auf neuhellenischen Boden verpflanzte Hölderlin ist, so sollte in dem unvollendeten Drama Der Tod des Empedokles das idealisierte und erhöhte Selbst des Dichters zur Darstellung kommen. Der Held des Dramas, der Weise von Agrigent, der Verkünder der Allbeseelung der Natur und tiefsinniger Weisheit, erscheint als Berater des Volkes. Als er aber dieses auffordert, alle Satzungen aufzuheben und sich selbst neue Formen für das Gemeinwesen zu finden, trifft ihn der Bannfluch des Oberpriesters. Empedokles, von seiner Verblendung geheilt, nimmt den Fluch als Sühne für seine Schuld auf sich und sucht die Vereinigung mit der Natur im freiwilligen Flammentode im Krater des Ätna.

Hölderlins empfindsame Naturanlage steigerte sich zu einem übertriebenen Subjektivismus, der durch das Studium der Philosophie genährt und vertieft wurde, und er hatte nicht wie Schiller die Kraft des Willens, dieser gefährlichen Anlage entgegenzuarbeiten. Eine so geartete Natur war von vornherein zur Lyrik berufen und auf diesem Gebiete feierte sein Genius durch die Verbindung von deutschem Geist und antiker Formenschönheit herrliche Triumphe. Seine Jugendlyrik läßt die ernst getragenen Töne Klopstocks und seiner Nachahmer vernehmen; dann bestimmte eine Zeitlang Schillers Lyrik in Form und Inhalt seine Weisen und erst als in Frankfurt sein Seelenleben ein bewegtes ward, fand er den ihm eigenen Ton. Wie Goethe singt er jetzt nur Selbstempfundenes („An die Natur", „Das Schicksal") und wie Schiller strebt er, seine Lieder einer höheren Idee dienstbar zu machen. Dem tiefen Inhalte verbindet sich der Wohllaut der Sprache und nie hat er die strengen Formen der Klassiker verletzt. Kaum ein anderer deutscher Dichter hat die alkäische Strophe („Der Neckar", „Die Heimat") das elegische Maß („Der Wanderer") und die freien Rhythmen mit derselben Meisterschaft beherrscht wie Hölderlin. Er ist Meister der Ode („Das Ahnenbild", „Der blinde Sänger", „Dichtermut", „Der gefesselte Strom", „Dem Sonnengott"), durch Pindar angeregt, erhebt er sich in seinen Hymnen „Patmos", „Die Wanderung", „Der Rhein" zu gewagtem Fluge, (Beilage 117), in seiner Übersetzung von Sophokles' „Ödipus" und „Antigone" gibt er die Chöre in freien Rhythmen wieder, und daß er sein Vaterland zu schätzen weiß, zeigen die Gedichte „Der Tod fürs Vaterland", „Gesang der Deutschen", in dem er die Ahnung ausspricht, daß die Deutschen vor allem berufen seien, das Ideal einer harmonischen Ausbildung zu verwirklichen.

Vom Glücke war Hölderlins Leben nicht begünstigt; er brachte es in seiner Tätigkeit nicht über das Hofmeistertum hinaus. Seit 1806 war er für die Literatur tot; die Nacht unheil-

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

baren Wahnsinns umhüllte seinen Geist und erst 1843 wurde er davon durch den Tod erlöst. (Abb. S. 1025.)

Zu den Aufgaben der Romantik gehörte es, die Ergebnisse der Dichtung und Philosophie aus der Blütezeit der Literatur am Ende des achtzehnten Jahrhunderts der Allgemeinheit zugänglich zu machen. Aus der Enge Jenas und Weimars ließ sich das Ziel schlecht erreichen, weil es an einem größeren, empfänglichen Publikum fehlte. Darum zog es viele Romantiker in die Großstädte, besonders nach Berlin, wo sich schon ein hochentwickeltes gesellschaftliches Leben vorfand, das lediglich dem freien Gedankenaustausch galt und bildungsfähige und begabte Leute aller Stände und Berufsarten umfaßte.

Dieses geistig-gesellige Leben spiegelt sich am getreuesten in Johann Ludwig Tieck wider. In Berlin als Sohn eines gebildeten und wohlhabenden Seilermeisters 1773 geboren, ist er so ganz der erste echte Großstadt- oder Gesellschaftspoet und der bedeutendste unter den Dichtern der Frühromantik, denn Novalis, der ihm an Talent überlegen war, ist früh verstorben. Tieck war kein Stimmungsdichter ersten Ranges, das Malerische aber, das Musikalische in der Poesie verstand er wie wenige. Er besaß Phantasie und Erzählungstalent, Witz und Urteilskraft, wußte die rechten Töne für Humor und Satire zu treffen, aber es fehlte ihm ein tiefes, innerliches Empfinden, die rechte Leidenschaft und vor allem die Energie des künstlerischen Schaffens und Vollendens. Schon als Jüngling zeigte er neben scharfem Verstand eine leicht bewegliche Phantasie und eine staunenswerte Fähigkeit, sich in die Gedanken und Empfindungen anderer hineinzuleben, und wir wissen, daß ihm in späteren Jahren seine Vorlesungen dramatischer Dichtungen und seine mimischen Kunststücke in ganz Deutschland Ruhm eingetragen haben. Der Wille des Vaters trat seinem Wunsche, Schauspieler zu werden, hindernd entgegen. Für sein dichterisches Schaffen wurde jene Gabe der lebhaften Nachempfindung fremder Dichtungen verhängnisvoll. Denn sie verschuldete es, daß man aus den meisten seiner Dichtungen und selbst aus den besten einen Nachklang der Vorbilder vernimmt. Goethes und Schillers Erstlingsdichtungen, Shakespeares und Holbergs Komödien boten der Phantasie, satirische und weltschmerzliche Schriften dem zur Melancholie neigenden Gemüte des Studenten am Friedrich-Werderschen Gymnasium (1782—1792) reiche Nahrung.

Die innere Zerrissenheit Tiecks wurde noch gesteigert durch die Skepsis seines Lehrers Ferdinand Bernhardi (1769—1820), der sich als Sprachphilosoph und durch seine „Deutsche Sprachlehre" einen Namen machte und an seinem Schüler später einen Mitarbeiter für seine „Bambocciaden", eine Sammlung von Erzählungen und Dramen, gewann. Der Vielschreiber Rambach bewog ihn, für seine Räuber- und Spitzbubengeschichten die Geschichte des bayerischen Hiesl zu vollenden. Die Melancholie des jungen Dichters zeigt sich in dem im Sinne Rousseaus verfaßten Idyll Almansur (1790) und in dem Drama Alla-Moddin; beide Dichtungen und der Roman Abdallah sind in orientalisches Gewand gehüllt und voll des Zauber- und Schauerspukes, wie sich denn des Dichters Vorliebe für das Schaudervolle und Gräßliche auch in den Dramen Der Abschied und Karl von Berneck offenbart, die als Vorläufer der Schicksalstragödie gelten können. Die letzten zwei Stücke schrieb er während seiner Studienzeit an den Universitäten in Halle und Göttingen, wo er sich viel mit dem Studium des satirischen Lustspieldichters Ben Jonson beschäftigte und die spanische Sprache lernte, um den Don Quixote im Urtexte lesen zu können. In Göttingen vollendete er die Geschichte des Herrn William Lovell (1796), zu der ihm Ben Jonsons The new Inn das Urbild und des berüchtigten Vielschreibers Rétif de la Bretonne lüsterne Erzählung Le paysan perverti Motive für den Gang der Handlung geliefert hat. Lovell ist ein Schwärmer, der durch sinnliche Ausschweifung auf die Bahn des Verbrechens getrieben wird und in Wertherscher Sentimentalität endet. Es ist des Dichters weltverachtende und pessimistische Stimmung, die uns in diesem oft in frivolem Tone geschriebenen Romane entgegentönt und man könnte das Ganze fast eine Psychologie des Zweifels nennen, der den Menschen nicht ins klare kommen läßt und zuletzt völlig verwirrt.

Von größter Bedeutung für Tiecks weitere Entwicklung wurde die Freundschaft mit seinem ideal veranlagten Schulgenossen und Berater Wilhelm Wackenroder, mit dem er zu Ostern 1793 die Universität Erlangen bezog und von da aus Kunst- und Studienreisen nach Bamberg und Nürnberg unternahm. Die Erinnerungen an Hans Sachs und Albrecht Dürer machten auf sie einen gewaltigen Eindruck und in den herrlichen Kunstwerken ging ihnen die mittelalterliche Glaubensinnigkeit und Gefühlstiefe auf. Nach Verlauf eines Semesters kehrten sie nach Göttingen zurück, wo Tieck sein Studium abschloß, um freier Schriftsteller zu werden. In

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Berlin stand er wieder unter dem Einflusse Rambachs, und als er sich losriß, geriet er an Nicolai, den Führer der Aufklärung, der ihn zur Fortsetzung der von Musäus gegründeten und von Müller-Itzehoe weitergeführten Zeitschrift „Straußfedern", einer Sammlung von Novellen, bewog. Dreizehn komisch-satirische und frivole Stücke, meist nach französischen Mustern, hat er dafür geliefert, die in ihrer aufklärerischen Nüchternheit auf alles Höhere verzichten. Der Roman Peter Lebrecht, der 1795 einzeln erschien, ragt einigermaßen hervor. Es ist eine dem Lob der Mittelmäßigkeit geltende, humoristische Icherzählung, die zwar über gewöhnliche Späße nicht hinauskommt und sich gegen alles Phantastische und Geniale richtet, aber zum erstenmal auf die Volkslieder und alten Volksromane hinweist und diese den modernen Romanen vorzieht. Schon 1797 folgte eine dreibändige Sammlung Volksmärchen, herausgegeben von Peter Lebrecht; mit dieser poetischen Kriegserklärung an den alleinherrschenden Verstand ging Tieck aus dem Lager der Aufklärer in das der Romantiker über. Zum Teil sind es wirklich die Geschichten der alten Volksbücher, im naiven Märchenstil wieder erzählt, zum Teil sind sie von Tiecks Phantasie frei ausgestaltet worden.

Zu den ersten gehört die Geschichte von den Haymonskindern, die in „zwanzig altfränkischen Bildern" einfach und schlicht die Volkssage allen bietet, die wieder Kinder sein wollen. Dagegen wird in der „Liebesgeschichte der schönen Magelone und des Grafen Peter von Provence" der schmuck- und kunstlose Stil des Originals überwuchert von dem romantischen Aufputz, den Naturschilderungen und den eingestreuten Liedern. Diese erklingen in der Melusine sogar in den künstlichen Formen der Stanze und des Sonetts und stimmen daher nicht zu dem einfachen Ton des alten Volksbuches. Noch mehr tritt dieser Widerspruch hervor in den Märchen, in denen Tieck sich nicht mehr an alte Volksbücher anschließt, sondern bereits unter dem Einflusse Jakob Böhmes und der Naturphilosophie Schellings steht. Hierher gehört vor allem Der blonde Eckbert, ein Märchen so recht nach dem Geschmacke der Romantiker, für deren Märchendichtungen es mit seiner Vermischung von Ernst und Scherz, von Traum und Wirklichkeit, von Irdischem und Wunderbarem, von Gruseligem und dem Zauberhaften der „Waldeinsamkeit" zum Vorbild wurde. Es ist einzig die Stimmung, aus der die Dichtung hervorgegangen ist, und mag sie durch ihren grausen Inhalt weit abliegen von den alten Volksmärchen, so fesselt sie doch durch die Lieblichkeit der Sprache, in die sie gekleidet ist. In dem Märchen Der getreue Eckart und der Tannhäuser (1799) bevölkert Tieck, Schellings Lehre von der Belebtheit der Natur dichterisch gestaltend, alles mit Nixen, Kobolden, Elfen und Geistern und mischt Motive aus den alten Sagen von Eckart, Tannhäuser und dem Rattenfänger von Hameln in glücklichster Weise. Bis auf Richard Wagner erstreckte sich die Wirkung dieser köstlichen Schöpfung. Wiederum greift die Natur handelnd in das Leben des Menschen ein im Runenberg (1804), der die dämonische Macht des Goldes und der Gebirgswelt über den Menschen darstellt. Der Jäger Christian verläßt Weib und Kind, folgt dem Zauber des Goldes, eilt zum gespenstigen Runenberg und kehrt nicht wieder. In der Denkwürdigen Geschichtschronik der Schildbürger (1796) aber benutzt der Dichter die heitere und um manchen Spaß vermehrte Nacherzählung der Schildbürgerstreiche als Waffe zu satirischen Angriffen auf die Gegenwart, und zwar sind diese hauptsächlich gegen Iffland und Kotzebue, die Hauptvertreter der nüchternen Literatur, gerichtet, aber auch das ganze musenfeindliche Zeitalter wird mit launigen und stechenden Worten geschildert.

Noch schärfer wird die Satire in jenen Märchen, in denen Tieck alte Sagen in dramatischer Form behandelt. So im Ritter Blaubart, einem Stücke, in dem Tragik und Komik, Satire und Märchen kunterbunt sich mischen, so daß man nicht recht weiß, ob der Verfasser es ernst meint oder nur Spaß machen will. Noch einen weiteren Schritt tut der Dichter, wenn er die Satire durch die Form des Dramas im Drama zur Geltung bringt. Schon bei Shakespeare („Hamlet", Vorspiel der „Widerspenstigen") fand Tieck das Stück im Stücke, und in den Parabasen des Aristophanes wie in den Lustspielen Holbergs und Gozzis konnte er sehen, wie in dieser Form die Bühne sich selbst ironisieren kann. Bereits Goethe hat in seiner Bearbeitung der Aristophanischen „Vögel" an Stelle der politischen die literarische Satire gesetzt, und spielt diese auch in Tiecks Märchenkomödie Der gestiefelte Kater (1797) die Hauptrolle. Schon die Dramatisierung des Tiermärchens wird nicht ernst genommen, sondern ist voll von Anspielungen auf die Rührseligkeiten

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

und Plattheiten, mit denen Kotzebue und Iffland die Zuschauer speisten, dann aber werden auch diese selbst vorgeführt, wie sie handelnd in das Stück eingreifen, einmal sogar verlangen, daß ausgesetzt werde, und an den lebendigsten Stellen mit den Schauspielern aneinander geraten. Noch toller und bunter geht es in der Fortsetzung des „Katers" her, in der Komödie „Prinz Zerbino oder die Reise nach dem guten Geschmack" (1797). Gottlieb ist König geworden; der Kater ist Minister. Prinz Zerbino sucht den guten Geschmack; überall, wohin er kommt, versichert man ihm, hier sei er vorhanden, allein er findet überall nur Abwechslungen derselben Narrheit des Modegeschmackes, bis er endlich durch Zauberei in den Garten der wahren Poesie gelangt, wo die Bäume und Blumen singen und die Geister der größten Dichter herumwandeln. Aber diese poetische Erfahrung hilft ihm nichts, denn sein eigener Hund, der ihm entsprungen und heimgekehrt ist, hat das Ministerium des Unterrichtes übernommen und allen romantischen Aberglauben ausgerottet. Als nun der Prinz zurückkehrt, wird er für verrückt erklärt und so lange eingesperrt, bis er aller Poesie abschwört und sich vor dem Minister demütigt. Ernste und heitere Szenen wechseln miteinander; es treten viele Personen auf und das Ganze wird durch einen äußerlichen Rahmen zusammengehalten, indem ein Jäger, der symbolisch zu deuten ist, als Prologist, Zwischenaktsredner und Epilogist auftritt. Damit war die Form des romantischen Dramas für die spätere Zeit gegeben. Zu den Literaturkomödien gehört auch Die verkehrte Welt, zu der Christian Weises Zittauisches Theater das Motiv gegeben hat. Es ist dies die humoristische Umkehrung aller Verhältnisse. Der historische Faden, an den sich alles reiht, bildet die Erhebung des Possenreißers Skaramutz auf den Thron des Parnasses als Herrscher im Gebiet der Kunst statt des verbannten Apollo. Im übrigen wird der Gang der Handlung jeden Augenblick durch Autor, Leser, Maschinisten usw. unterbrochen, Musik und Poesie werden vermischt, und in diesem Wirrwarr geht der Haupteffekt des witzigen Kontrastes zugrunde. Den Märchenkomödien reiht sich gewissermaßen auch „Leben und Tod des kleinen Rotkäppchens" an mit den parodistischen Scherzen über wohlerzogene Kinder.

Die Werke dieser Art mußten Tieck den Aufklärern entfremden, und als Nicolai „Die verkehrte Welt", die sich gegen die von ihm vertretene Richtung wandte, ablehnte, kam es zwischen beiden zum Bruche. Tieck schloß sich nun offen der Romantik an. Mit den Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders (1797) schuf er ihr das Kunstprogramm und legte seinen Gegensatz zur Aufklärungsepoche offen dar.

Die Anregung zu dem Werke gab die Kunstreise, die Tieck mit Wackenroder unternommen hatte; das Pseudonym wurde auf Anraten des Berliner Kapellmeisters Reichardt gewählt. Der Inhalt ist zum größten Teile geistiges Eigentum Wackenroders, die Darstellung aber das Verdienst Tiecks. Mit einer fast schwärmerischen Begeisterung und in einer wohlklingenden Sprache wird das Lob der christlichen Malerei und der Musik gesungen und gezeigt, daß nur „aus den zusammenfließenden Strömen von Kunst und Religion sich der schönste Lebensstrom ergieße". Mit diesem mittelalterlich-deutschen Kunstideal war gegenüber der bis dahin herrschenden heidnischen Plastik ein neues Ideal gezeigt und wir wissen, wie etwas später die Künstler Philipp Veit, Overbeck und Peter Cornelius es zu verwirklichen strebten.

Wie die „Herzensergießungen" übten die 1798 folgenden Phantasien über die Kunst von einem kunstliebenden Klosterbruder einen großen Einfluß auf die Entwicklung der Romantik aus. Die Vermischung aller Künste war von da an das Ziel der Romantiker. Um die Kunstanschauungen Wackenroders in weitere Kreise zu verbreiten, schrieb Tieck 1798 den Künstlerroman „Franz Sternbalds Wanderungen, eine altdeutsche Geschichte", in die er viel von dem zarten und reinen Wesen seines jung verstorbenen Freundes verflocht.

Die Form dieses Bildungsromans bestimmte Goethes „Wilhelm Meister". Wie dieser ist auch Sternbald eine träumerische Natur, aber auch ein Virtuose der Stimmung wie Heinses Ardhingello. Als junger deutscher Maler, der lange Zeit Schüler Dürers und des Lukas von Leyden war, wandert Sternbald nach Rom, um in Raffaels und Michelangelos Werken sein Schönheitsideal zu suchen und seine Kunst zur höchsten Vollendung zu entwickeln. Auf der Wanderung kommt er wieder zu seinem Meister Dürer. Dessen Gestalt ist mit großer Liebe herausgearbeitet; im übrigen ist das geschichtliche Bild des Mittelalters, in das wir versetzt werden, nicht festgehalten; es ist vielmehr ein Traumbild, wie die Phantasie der Romantik es entwarf und mit aller Schönheit ausstattete. Die Handlung selbst, wie immer bei Tieck, zerflattert bald; viele Personen schwirren an uns vorüber, viel Allegorie mischt sich hinein, Träume spielen eine große Rolle, Waldhörner erklingen, prächtige Naturschilderungen wechseln mit Betrachtungen über Ehe und freie Liebe, über Musik und Malerei, über die Mischung aller Künste zu einem Kunstwerk; alles ist Stimmung.

Der „Sternbald" fand bei den Zeitgenossen nicht die begeisterte Aufnahme wie die „Herzensergießungen"; für die Romantiker wurde er vorbildlich. Er hatte nachdrücklich und schwärmerisch auf die altdeutsche und niederländische Kunst, besonders auf ihren religiösen Gehalt, hingewiesen, das Wort von der Kunstfrömmigkeit geprägt, die kunstfrommen Vorgänger der Renaissance mehr als diese gepriesen und im Namen des Schönen gegen den Protestantismus die Stimme erhoben, der aus den Kirchen das Schöne entfernte. Oberstes Kunstprinzip ist für Tieck nicht mehr die plastische Klarheit und Formschöne der Antike, sondern der Ausdruck inneren Fühlens und reli-

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

„Nein, Johannes“, erwiderte mein Herr, „nur die mit dem Schleier und die mit dem weltlichen Röcklein, welche dir so munter die Hand schüttelte, sind meine Kinder; die beiden andern sind arme Waisen, von mir und meiner seligen Hausfrau zu Gottes Ehre aufgenommen, doch habe ich sie nicht weniger lieb, als meine eigenen Kinder; denn sie sind gut und fromm nach ihrer Art, wie du selbst gesagt hast, daß ein jegliches Gemüth auch seine eigne Geberde habe. Du hast vorhin Gebet und Gesang mit zwei Schwestern verglichen, und ich fragte dich scherzhaft, ob du sie wohl je gesehen, und meinte, sie müßten gar holdselig aussehen. O Johannes, wie du mir sprachst von jenen gottseligen und freudigen Gärtnern in deiner Heimath, da mußte ich immer an mein fröhliches und frommes Töchterlein Gundelindis gedenken, welche dich so herzlich begrüßte, und als du von jenen redetest, die da sind wie die stillen Waldblumen, da stand mein Töchterlein Ottilia immer vor meinen Augen.“ Als der alte Herr diese Worte geredet, flossen ihm die Thränen über die Wangen, und reichte er mir die Hand. Ich fragte ihn um seine Betrübniß; aber er war nicht betrübt; seine Trauer war die rührende Farbe des Abendlichtes ohne Schmerz. „Johannes“, sprach er, „ich gedachte an meine selige Hausfrau, wie sie selbst das erfreuen würde zu hören, wie ich die Kinder nur liebe, mich an deiner schönen Rede ergötze und Alles nur auf die Kinder auslege was du sprichst; wenn ich nun diesen weiblichen Muth in mir fühle und denke zurück an die gewaltige Bewegung meines Lebens in Kampf- und Kriegsfahrten, da ich noch ein rüstiger Mann war, so wird mir's nachdenklich in meiner Seele und ich fühle, wie sich Alles hinneigt zum Ziel mit Lächeln und Thränen.“

„Herr“, sprach ich, „der Mensch hat einen Engel, der ist sein Geleitsmann und wenn wir alt sind, so lehrt er uns spielen, daß wir uns des Stolzes entwöhnen über weltliches Werk und er uns als Kinder vor Gott führe und Lächeln und Thränen sind der Kinder Weisheit und Schwachheit.“

Nach diesen Worten reichte mir mein Herr die Hand und sprach: „Gesegnet sei die Stunde, da ich dich gefunden, deine Reden sind mir wie ein Abendgebet, ich will sie mit Andacht hören und dann schlafen gehen.“

„Herr,“ sagte ich, „ich will dann wachen und beten an eurem Lager und harren, bis ich euch wiedersehe am Morgen.“ Da wir so geredet hatten, wurden wir still; denn man schweigt gern wenn man mit frommen Worten den Tod berühret hat. Auch habe ich das oft bemerkt auf meinen Wanderungen bei

Aus der Chronik eines fahrenden Schülers.

Eine Seite aus der Prachtausgabe. München. Huttler. 1883.

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

giösen Entzückens. In Tieck glaubten die beiden Schlegel den Praktiker für ihre Theoreme, den Dichter, gefunden zu haben, der selbst Goethe den Rang streitig machen würde. Ihr Verhältnis zu Tieck, dessen „Sternbald" Fr. Schlegel über den „Wilhelm Meister" setzte, gestaltete sich innig, als der viel bewunderte Poet 1799 nach Jena übersiedelte, wo die beiden Schlegel, Schelling, Fichte und Novalis sich zu einem Bunde vereinigt hatten, unermüdlich strebend, im Sinne Fichte-Schellings an Stelle der Aufklärung ein idealisches Bildungselement zu setzen, eine neue Poesie und Wissenschaft. Durch die Freundschaft mit Novalis wurde Tieck zu neuem poetischen Schaffen angeregt, und er selbst wieder hatte den jungen Freund für die mystische Philosophie Jakob Böhmes gewonnen, die dann auf die ganze Romantik Einfluß ausübte. Hardenbergs religiöse Lieder lockten zwar auch Tieck zu ähnlichen Versuchen, aber er gab sie bald auf und ließ in Jena 1799—1800 Romantische Dichtungen erscheinen, die außer dem Prinzen Zerbino, Eckart, Rotkäppchen und Melusina das Trauerspiel Leben und Tod der heiligen Genoveva brachten.

Unter der Bezeichnung „Romantisch", die von jetzt an allgemeine Geltung erhielt, wollte Tieck hauptsächlich „das Wunderbare und Unerklärliche in lieblicher und grausiger Gestalt" verstanden wissen. Den Stoff zur „Genoveva" bot ihm das im siebzehnten Jahrhundert entstandene Volksbuch, nach dem ihn auch Maler Müller behandelt hat (S. 839). Aber während wir bei diesem durchaus willensstarken und kräftigen Charakteren begegnen, erscheinen sie bei Tieck ganz in Sentimentalität aufgelöst; des Dichters Hauptziel war, in Genoveva ein Heiligenbild auf mild beleuchtetem Goldgrunde zu malen. Selbst Golo, der Bösewicht, ist zum sentimentalen Träumer gewandelt, der Genoveva schwärmerisch liebt. Was Tieck bisher aus der Welt der Märchen und Sagen nur dunkel entgegengetreten war, das sah er bei den spanischen Dramatikern Calderon und Lope de Vega, mit deren Studium er sich damals befaßte, deutlich ausgeprägt: die religiöse Inbrunst und Mystik, die Heiligenverehrung und die Wunderwelt der katholischen Kirche. Aus diesen Elementen heraus, unter dem Eindrucke der mittelalterlichen Kunst und des katholischen Glaubens war das Drama erwachsen. Es ist ein echtes Werk der Romantik, ganz auf musikalische Stimmung berechnet; das Lied „Dicht von Weiden eingeschlossen", mit dem Maler Müller das Drama schließt, greift Tieck heraus und es klingt wie ein Leitmotiv durch das ganze Stück. Als Schüler Shakespeares will er uns alle Vorgänge darstellen; er führt uns abwechselnd in den Krieg und in das Schloß, wo Genoveva nach Überwindung der gegen sie anstürmenden Weltlust und Sünde das strahlende Diadem um ihre Stirne legt. Aber obwohl Tieck ein ungeheures Szenengewirr vor uns entrollt, kommt er doch nicht ohne Erzählung aus. Auch hier konnte er bei allen dramaturgischen Kenntnissen und bei allem Verständnis für Shakespeare und Calderon keine festgefügte Handlung aufbauen. Da muß der heilige Bonifatius, der mit einem Prologe das Stück einleitet, in der Mitte der Handlung auftreten und erzählen, wie Siegfried von der Unschuld Genovevas gerührt wird, und so dem Dichter die psychologische Motivierung ersparen. Reich ist das Drama an malerischen Momenten; mit Leichtigkeit und Virtuosität sind die romanischen Versmaße behandelt und auch sonst finden sich Schönheiten, die das Drama der „Jungfrau" Schillers an die Seite stellen.

Schon wegen seiner Länge, dann aber auch wegen seines mehr episch-lyrischen als dramatischen Charakters ist die „Genoveva" zur Darstellung auf der Bühne nicht geeignet und vom Dichter vielleicht gar nicht dafür bestimmt gewesen. Übrigens übte sie auf Goethe einen tiefen Eindruck aus und sie gehört zu den wenigen Dichtungen Tiecks, die auch in der Gegenwart noch leben. Zum Studium der spanischen Dramatiker, aus denen er vieles für sein Drama lernte, war er durch die Beschäftigung mit Cervantes' Don Quixote geführt worden, den er 1799 durch eine würdige Übersetzung den Deutschen zugänglich machte. (Beilage 118.)

Wandertrieb und äußere Verhältnisse führten Tieck von Jena nach Hamburg, dann nach Berlin und 1801 nach Dresden, wo er mit dem Dichter und Maler Otto Runge und Steffens verkehrte und 1802 ein Poetisches Journal gründete, das aber schon nach dem zweiten Hefte sein Dasein beschloß.

Darin finden sich die wertvollen Briefe über Shakespeare, das Gedicht Die neue Zeit, worin das Kunstprogramm der Romantik dargelegt wird, das Fastnachtsspiel Der neue Herkules am Scheidewege, in dem Böhme als Prophet bezeichnet wird, und die von Spott und Zynismus strotzende Satire Das jüngste Gericht — Eine Vision, die hauptsächlich auf Nicolai gemünzt ist.

Nach zweijährigem Aufenthalte in Dresden lebte Tieck in Berlin und Ziebingen bei Frankfurt a. O., wohin er von den Reisen, die er bis 1818 unternahm, immer wieder zurückkehrte. Hier vollendete er den Kaiser Oktavianus, den er wegen des glücklichen Ausganges als Lustspiel bezeichnete und in zwei Teilen erscheinen ließ (1804). Die hohen Erwartungen, die man auf dieses Stück setzte, wurden gründlich enttäuscht. Brentano erklärte, er wünsche nicht, es geschrieben zu haben, und vergeblich suchte es A. W. Schlegel dem „Faust" Goethes an die Seite zu setzen.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Das alte Volksbuch bot dem Dichter den Stoff, Shakespeares „Wintermärchen" und Calderon wirkten auf dessen dramatische Gestaltung. Was die romantische Jugend wollte, hat Tieck im „Oktavian" im höchsten Grade erreicht und bezeichnend für die ganze Richtung sind die Worte, mit denen er den Prolog schließt: „Mondbeglänzte Zaubernacht, die den Sinn gefangen hält, wundervolle Märchenwelt, steig auf in der alten Pracht." Und in der Tat ist in dem Stücke alles vereinigt, was die alte Pracht der wundervollen Märchenwelt, die sinnbefangende, mondbeglänzte Zaubernacht an duftigen und körperlichen Wesen zu bilden vermochte, vom glänzenden Aufzuge der Romanze bis zu den derben Spottgeburten des Fleischers Klemens und des Bauers Hornvilla, bunte Verwicklungen, rascher Wechsel, aber die maßvoll und ruhig waltende Hand des ordnenden Künstlers fehlt. Räumlich und zeitlich weit auseinander liegende Ereignisse werden bunt durcheinandergeworfen: Kaiser Oktavian (Augustus), der Merowinger Dagobert und Balduin, König von Jerusalem (1100 n. Chr.), werden zu Zeitgenossen gemacht; die Handlung spielt bald in Rom, bald in Paris, dann wieder im Orient, und trotz alledem gelingt es dem Dichter nicht, alles zu vergegenwärtigen, sondern er muß, wie in der „Genoveva", zur Erzählung greifen. Nach dem Muster der spanischen Dramatiker läßt Tieck allegorische Figuren auftreten, und allegorisch ist der Grundgedanke des ganzen Stückes: die Trennung der heidnischen Völker und ihre Vereinigung zu einer einzigen Gemeinde durch die Kirche. Dieses einigende Prinzip ist hauptsächlich in der frommen duldenden Felizitas, dem personifizierten Glauben, dargestellt. Unter den beiden verlorenen Söhnen ist Florens der Repräsentant des weltlichen, sein Bruder Leo der des idealen Rittertums im Mittelalter. Beide heiraten; jener die muntere Rose, dieser die stille Lilie. Diese sentimentale Allegorisierung der beiden Blumen zieht sich durch das ganze Stück und hat andere Romantiker zu ähnlichen „Karfunkelszenen", wie man sie später nannte, angeregt. Alles ist auf musikalische Stimmung berechnet; die künstlichsten romanischen Strophenformen wechseln und dort, wo die europäischen Fürsten auftreten, spricht jeder in seinem besonderen Verse.

Noch vor Vollendung dieses wunderlichen Produktes seiner überreichen Phantasie gab Tieck die Übertragung der Minneliederaus dem schwäbischen Zeitpunkt heraus (1803) und beschäftigte sich auch während seines Aufenthaltes in Rom (1805) vorwiegend mit altdeutschen Studien, wozu ihn die Heidelberger Handschriften des Vatikans anregten. Als Ausbeute dieser Studien erschienen die Bruchstücke des Rother (1808) und die kürzende Übersetzung des Frauendienstes von Ulrich von Liechtenstein. Die beabsichtigte Veröffentlichung des Nibelungenliedes aber unterblieb und von seiner Übersetzung der Nibelungen brachte später von der Hagen eine Probe. Sie wäre nicht geeignet gewesen, für die Dichtung zu gewinnen, und die Proben aus „Rother" zeigen, daß Tieck gut tat, das Feld der deutschen Philologie nicht länger zu bebauen. Immerhin hat er mit den „Minneliedern", wenn sie auch Schiller als „Spatzengezwitscher" bezeichnete, das Interesse für die altdeutsche Dichtung geweckt und ihr den Forscher Jakob Grimm, wie dieser selbst erklärte, zugeführt. Nach der Rückkehr aus Rom führte er ein Wanderleben, das ihn nach Ziebingen, Wien (1808) und während des Krieges von 1813 nach Prag führte, Die alten Studien über Shakespeare hatte er mit erneutem Eifer wieder aufgenommen und schon 1811 war das Altenglische Theater erschienen, worin zweifelhafte oder unechte Stücke Shakespeares übersetzt sind. Um einen tieferen Einblick in die Quellen zu gewinnen, reiste Tieck 1817 nach London. Kurz zuvor hatte er das Deutsche Theater herausgegeben; es ist dies eine Auswahl dramatischer Stücke von Rosenblüt, Hans Sachs, Jakob Ayrer, den englischen Komödianten, Gryphius und Lohenstein. Auch von seinen eigenen kleineren Stücken veranstaltete er unter dem Titel Phantasus eine Sammlung (3 Bände, 1812 bis 1816), die Altes und Neues brachte und durch eine Rahmenerzählung nach dem Muster von Boccaccios Dekamerone die einzelnen Dichtungen verband.

Von dem Neuen, das diese nach dem Knaben Phantasus, der den Prolog spricht, benannte Sammlung enthält, seien erwähnt das grausige, aber ergreifende Märchen Liebeszauber, ein zarteres Die Elfen, die mißlungene Novelle Der Pokal und die beiden Märchendramen „Leben und Taten des kleinen Thomas, genannt Däumchen" und Fortunat, die aber zu Satiren wurden und zeigen, daß Tieck von der Romantik sich abwandte und in seinem Dichten eine mehr realistische Richtung einzuschlagen begann. Das Wertvollste in der Sammlung sind die Gespräche über Leben, Literatur und Kunst.

Nach dem Tode des Grafen von Finckenstein, dem er das Asyl in Ziebingen verdankte, siedelte Tieck 1819 nach Dresden über, wo er bis 1842 blieb und der Mittelpunkt eines befreundeten Kreises wurde, der sich gern und oft an seinen meisterhaften Vorlesungen poetischer, namentlich dramatischer Werke ergötzte. Viel Einfluß gewann er durch die Theaterkritiken, die er für die „Dresdener Abendzeitung" schrieb und als Dramaturgische Blätter 1826 in Buchform veröffentlichte. Als Dramaturg des Hoftheaters und als Kritiker war er imstande, in

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Beilage 120.

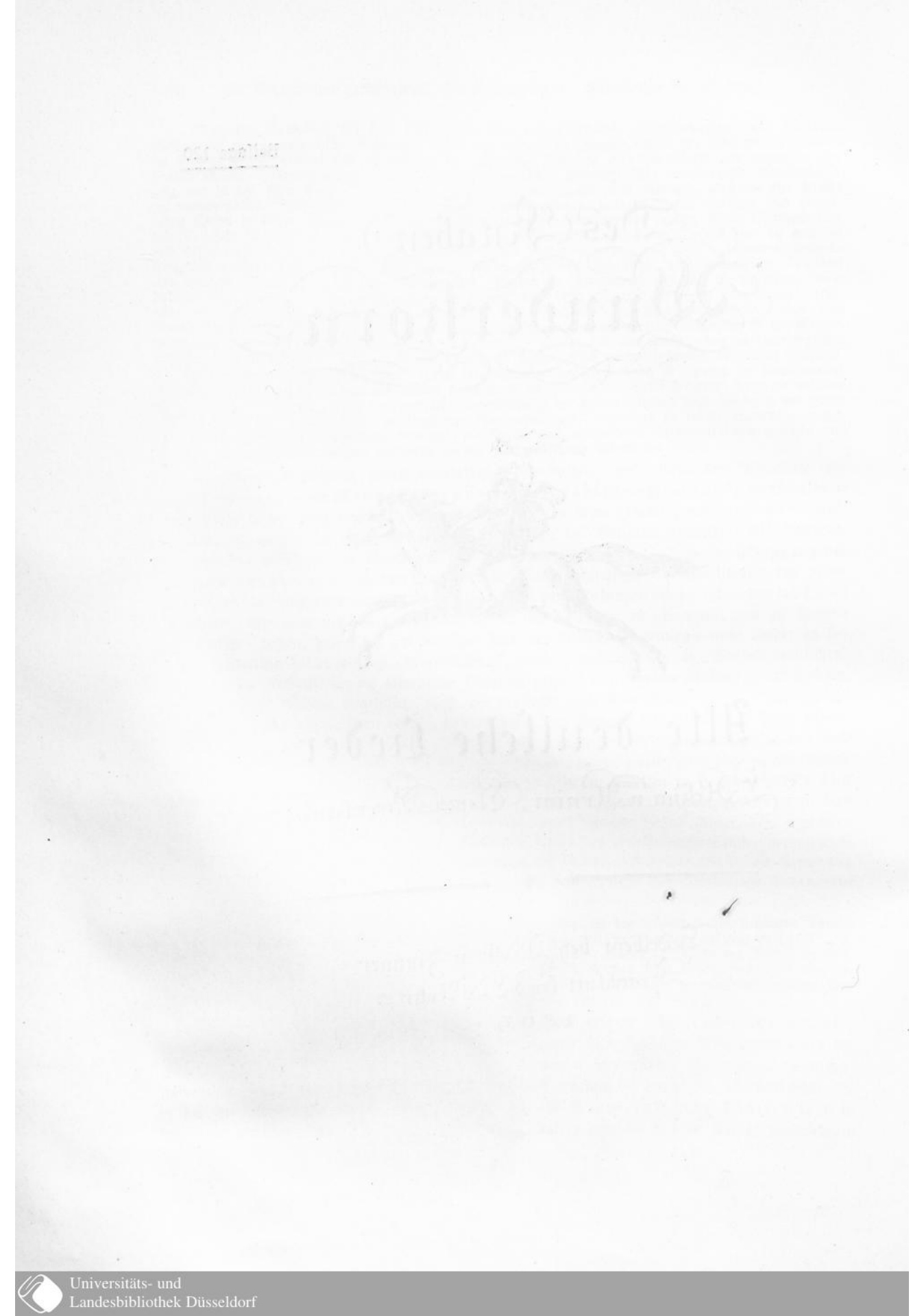
Des Knaben Wunderhorn

Alte deutsche Lieder

Achim v. Arnim. Clemens Brentano.

Heidelberg, bey Mohr u. Zimmer.
Frankfurt bey J. C. B. Mohr
1806.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf



der bahnbrechenden Abhandlung Das deutsche Drama (1827) die Entwicklung des deutschen Schauspieles von den Anfängen bis zu seiner Zeit darzulegen. Nachdem er bereits 1811 die Werke Maler Müllers, zu dem er während seines Aufenthaltes in Rom in Beziehung getreten war, der Öffentlichkeit übergeben hatte, gab er 1826 die Schriften Heinrichs von Kleist und Solgers, des Ästhetikers der Romantik, 1828 die Werke Reinholds Lenz, 1831 die Dramen Schröders und 1846 den dritten Teil der Schriften Hardenbergs heraus und vollendete damit die schon 1802 im Vereine mit Fr. Schlegel begonnene Ausgabe der Schriften seines Freundes. Als Theaterkritiker bekämpfte Tieck das leere Pathos der falschen Nachahmer Schillers mit gleichem Ernste wie das Rührstück und das Schicksalsdrama. Aber immer war er voll des Lobes für Shakespeare und ergänzte mit Shakespeares Vorschule (1823—1829) seine Sammlung altenglischer Theaterstücke. Als Muster für das moderne Theater galt ihm die einfache, lebendige und natürliche Sprechweise der von Schröder in Hamburg geleiteten Schule.

Während der Dresdener Jahre gab Tieck auch eine Sammlung seiner lyrischen Gedichte heraus (3 Bände, 1821—1823). Wohl bemühte er sich, alles in Stimmung aufzulösen, aber die Gabe echter lyrischer Kunst war ihm versagt und Jean Paul hat nicht unrecht, wenn er Tiecks Prosa poetischer fand als dessen Poesie. Keines seiner Gedichte hat sich lebendig erhalten, weder von seinen Erstlingsschöpfungen, in denen er einfache deutsche Strophen oder freie Rhythmen anwendet, noch von den späteren, die durch ihre künstlichen Strophenformen und Klangwirkungen den Einfluß der romanischen Lyrik verraten. Viel besser als er haben musikalisch begabtere Nachfolger von Elfen und Rittern, von „lauen Lüften und Blumendüften", von „lieblichem Wähnen, zärtlichem Sehnen" gesungen.

Anders steht es mit Tiecks Novellen, von denen er 1821—1840 ungefähr 40 geschrieben hat. Mit der Hinwendung zur Novelle kehrte er zu einer Neigung seiner Jugend zurück; aber er hatte mit dem „Phantasus", ob er gleich mit den Vertretern der jüngeren Romantik in Verbindung blieb, die romantische Richtung seines literarischen Schaffens abgeschlossen und betonte nunmehr das Realistische weit stärker als das Märchenhafte. Er will fortan das tägliche Leben in seinem wirklichen Lichte zeigen, und wenn schon zuweilen das Phantastische in diese Schöpfungen hineinspielt, so geschieht es meistens nur in humoristischer Form, die den Ernst belebt, ohne die Haltung des Ganzen zu beeinträchtigen. Er gibt der Novelle die Aufgabe, eine große oder kleine Begebenheit, die den Charakter des Wunderbaren, des Zufälligen annimmt, im hellsten Lichte darzustellen; die äußeren Umstände sollen zwar überraschend erscheinen, aber doch im Grunde natürlich sein. Den romantischen Zauber, der die Novellen des „Phantasus" umspielt, haben die neuen Schöpfungen Tiecks nicht mehr; aber sie greifen tiefer in das wirkliche Leben: denn alles, was den Dichter selbst und die Gegenwart bewegte, brachte er hier zur Sprache; die Fragen des sozialen und politischen Lebens, der Religion wie der Kunst und Literatur. Dadurch hat er das Gebiet der Novelle, die bei Cervantes und Goethe mehr nur als Episode des Romans vorkommt, zu größerem Umfange erweitert und erst durch ihn ist sie an geistigem Inhalte so hoch angewachsen, wie wir sie jetzt besitzen. Neben der Fülle des Gehaltes und der Schönheit der Darstellung der Tieckschen Novellistik zeigt sich aber auch manches Tadelnswerte. Das Eingehen auf Zeitinteressen verläuft sehr oft in die Oberflächlichkeit leichter Konversation, in eine Breite des Raisonnements, unter der die eigentliche Handlung verkümmert, und obendrein macht sich bei dieser oft salonartigen Geistreichigkeit und Geschwätzigkeit mancherlei Gemachtes und Berechnetes geltend. Dazu kommt, daß der Dichter uns zwar die Ansichten verschiedener Personen, aber nicht seine eigene Überzeugung mitteilt und zuweilen mit der Sitte auch die Sittlichkeit geringschätzt.

In den älteren Novellen wendet sich Tieck gegen allerlei Strömungen der Zeit. Da verspottet er die deutschtümelnden Maler („Die Gemälde", „Der 15. November"), macht sich über Hoffmanns Spukgeschichten und Müllners Schicksalstragödien lustig („Das Zauberschloß", „Die Wundersüchtigen"), befehdet die Jungdeutschen, vorab Heine, der einen scharfen Aufsatz gegen die Romantiker und besonders gegen ihn veröffentlicht hatte, kämpft gegen die Nicolaijünger und Goetheverächter, offenbart aber nur in wenigen.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

wie etwa in „Des Lebens Überfluß", wahren dichterischen Geist. Zu den besten Novellen Tiecks gehören die Künstlernovellen („Musikalische Leiden und Freuden", „Der Gelehrte") und das Shakespeare gewidmete Dichterleben, an das sich die kleine Erzählung „Das Fest zu Kenilworth" schließt, Tiecks schönste Novelle. Das Gegenstück dazu bildet die Novelle Des Dichters Tod, die das Ende des unglücklichen portugiesischen Dichters Camoens zum Gegenstande hat. Dagegen konnte sich der novellistische Roman „Der junge Tischlermeister" trotz mancher schöner poetischer Abschnitte schon wegen des unerquicklichen Schlusses nie allgemeinen Beifall erringen. Mit Begeisterung wurde die Novelle Der Aufruhr in den Cevennen (1826) aufgenommen, eine poetische Darstellung des Kampfes der Hugenotten gegen den Katholizismus, in der deutlich die Absicht hervortritt, jeden religiösen Fanatismus, der bis zum Wahnsinn neige, zu bekämpfen. Die historische Novelle Vittoria Accorombona (1840) ist eine Art Rettung der Vittoria, der schönen, geistreichen Gemahlin Giordano Orsinis, des Mörders ihres ersten Gatten Francesco Peretti. Doch versagte dem Dichter die Kraft, den der verfallenden italienischen Renaissance mit ihrem Übermenschentum angehörenden Stoff poetisch zu gestalten, und wir begreifen, daß Dorothea wünschte, ihr Vater hätte diese Novelle nicht geschrieben.

Nach dieser Novelle hat Tieck nichts mehr von Bedeutung geleistet. 1842 folgte er dem Rufe des romantischen Friedrich Wilhelm IV. von Preußen und siedelte nach Potsdam über. Hier und in Berlin mußte er in den Hofkreisen vorlesen und für das Hoftheater künstlerischen Beirat leisten. Er erlebte die Freude, die alte Shakespearische Bühne, wie er sie sich zurecht gedacht hatte, nachgebildet zu sehen, aber das Publikum fand daran allerlei zu tadeln. Am 28. April ist er, ein achtzigjähriger Greis, in Berlin gestorben. Schon damals war er für die deutsche Literatur so gut wie vergessen, und erst die neuere Zeit beginnt wieder, sich mit ihm zu beschäftigen. Mit Recht; denn hat auch Tieck, da seinem Talente das Elementarische fehlte, kein großes und unvergängliches Werk geschaffen, so war er doch, wie Schiller sagte, eine „große, phantasiereiche und zarte Natur", der nur die strenge Selbstzucht fehlte. Mit dem glücklichsten Sinn für alles Poetische begabt und daher zur feinsten Bildung berufen, hatte er als Kulturpoet für seine Zeit große Bedeutung und als Formenbildner auch für die Zukunft Einfluß gewonnen.

Tiecks Romantik spiegelte sich, freilich sehr verblaßt, in seiner Schwester Sophie Bernhardi, in zweiter Ehe verehelichte von Knorring (1775—1836). Sie gab 1804 Dramatische Phantasien heraus, drei phantastische Dramen, in denen je am Schluß ein alter König durch seine glücklichen Kinder aus dem Schlaf oder aus einer Einsiedelei geweckt wird. Zwei Jahre früher hatte sie „Wunderblumen und Träume in elf Märchen" veröffentlicht; in dem romantischen Gedichte Flore und Blanchefleur bearbeitete sie in achtzeiligen Stanzen und breiter Darstellung den bekannten mittelalterlichen Sagenstoff. Den von ihr hinterlassenen Roman Evremont, ein lebendiges Gemälde aus Preußens Unglückszeit (1806—1813), übergab erst ihr Bruder Ludwig der Öffentlichkeit (1836).

Weder Tieck noch die anderen Häupter der Frühromantik haben, was sie anstrebten, die Einheit des Lebens, der Philosophie und der Dichtkunst, erreicht und nur wenige ihrer poetischen Schöpfungen blieben lebendig. Einem bloß um sechs Jahre jüngeren Geschlechte blieb es vorbehalten, den Traum ihrer Vorgänger in Leben und Dichtung zu verwirklichen. Nicht gehemmt durch Theorie und Philosophie und an dichterischer Kraft und Begabung jenen überlegen, haben die jüngeren Romantiker durch ihre Werke die Bestrebungen des Klassizismus ergänzt, der Dichtkunst neue Gebiete erschlossen, die Liebe zur Religion, zur Natur und zur deutschen Heimat wieder geweckt, zur Zeit der tiefen Erniedrigung des Vaterlandes ihre Kraft und ihr Können ihm geweiht. Daher sind es vornehmlich die Vertreter der jüngeren, der „reinen" Romantik, an die wir denken, wenn wir von jener geistigen Strömung reden, die man als die romantische zu bezeichnen pflegt. Die Lehren der Männer, die zwischen 1798 und 1802 in Berlin und Jena zu einer Schule sich vereinigten, hatten bald weite Verbreitung gefunden und es bildeten sich verschiedene romantische Kreise, die zwar alle ihre Anregungen der Schlegelschen Kunstlehre, der Novalis-Tieckschen Dichtung und der Fichte-Schellingschen Philosophie verdankten, aber überall hatte man diesen Anregungen verschiedenes entnommen und die empfangenen Keime verschiedenartig entwickelt. So war seit 1802 an die Stelle der „romantischen Schule" „die Romantik" getreten.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Clemens Brentano.

Gezeichnet 1837 von Ludwig Emil Grimm, radiert von demselben.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

b) Die Heidelberger Romantiker.

Um die Zeit, als der Kreis der Romantiker in Jena sich auflöste, bildete sich in Heidelberg eine Vereinigung, die man als die zweite romantische Schule bezeichnet hat (1805—1808). In Wahrheit aber umfaßte dieser um Brentano und Arnim sich schließende Freundeskreis nicht mehr die romantische Schule. Denn nicht nur blieben die Schlegel, Fichte und Schelling dem Heidelberger Kreise ferne, sondern neben ihm bestand selbständig der jüngere romantische Freundeskreis in Berlin, der um den von Chamisso und Varnhagen herausgegebenen „grünen Almanach" sich scharte, und in demselben Jahre, in dem Arnim seine „Zeitung für Einsiedler" zum Mittelpunkt der romantischen Bewegung machen wollte, haben Heinrich von Kleist und Adam Müller in Dresden eine Vereinigung aller jung aufstrebenden Talente für ihren „Phöbus" angestrebt.

Brentano schlug im September 1804 in Heidelberg seinen Wohnsitz auf; Tieck kam erst 1806 auf der Rückreise aus Italien, aber nur zu einem kurzen Besuche, in die Neckarstadt. Doch war im Frühjahr 1805 Arnim, von weiten Reisen zurückkehrend, nach Heidelberg gekommen. Statt Tieck wurde ein anderes Mitglied des alten Jenaischen Romantikerkreises, der Hamburger Jurist Johann Diederich Gries (1775—1842), der damals bereits seine Übersetzung Tassos veröffentlicht hatte, für längere Zeit in Heidelberg seßhaft, in fröhlichem Kreis „als Student unter Studenten" an seiner Verdeutschung des Ariost arbeitend. Seine eben genannten Übersetzungen, zu denen noch die Calderons kam, zeigen in Bezug auf Rhythmus, Treue und Reim den seltensten Fleiß und eine erstaunliche Herrschaft über die deutsche Sprache; aber auch unter seinen eigenen Dichtungen begegnen uns solche von echt poetischem Schwunge („An die Entfernten"). Von Brentano, der seine Tassoübersetzung im „Godwi" verspottet hatte, scheint sich Gries abseits gehalten zu haben. Dagegen gewannen Brentano und Arnim einen mächtigen Kampfgenossen an Josef Görres, der im Herbste 1806 von Koblenz nach Heidelberg übersiedelte und, ohne eine amtliche Anstellung zu bekleiden, seine Vorlesungen über Geologie, Ästhetik, Geschichte und Philosophie eröffnete. Mit großem Eifer besuchte sie Brentano, der mit Görres die Jugendzeit an den Ufern des Rheins verlebt hatte und nun mit ihm die alte Freundschaft erneuerte. So ward denn in dem lieblichen Winkel der rheinischen Lande, der nach den Worten Eichendorffs „selbst eine prächtige Romantik" ist, das romantische Triumvirat geschlossen. Das efeuumrankte, in den Blüten der Bäume wie verschneite Schloß, die Türme der alten Dome drunten in der sonnigen Ebene, die geborstenen Ritterburgen, die wie Schwalbennester an den Felsen hängen, alles erinnerte hier an eine hochgemute Vorzeit, die der Sehnsucht so viel tröstlicher schien als die nüchterne Gegenwart. Daher war denn auch das von den Heidelberger Romantikern angestrebte Ziel kein anderes als die Weckung des stolzen Selbstbewußtseins vaterländischer Eigenart durch Erschließung der eigenen Vergangenheit. In kalter neblichter Zeit haben sie Reisig und Holz zu dem reinigenden Feuer zusammengetragen, das, wie Freiherr von Stein äußerte, später die Franzosen verzehrte.

Klemens Maria Brentano wurde am 8. September 1778 in Ehrenbreitstein geboren, in dem Hause der Großmutter Sophie Laroche, deren Tochter Maximiliane, die Freundin Goethes, 1774 den aus Oberitalien stammenden reichen Frankfurter Kaufmann Pietro Antonio Brentano geheiratet hatte. Als Witwer und Vater von vier Kindern hatte dieser um die noch nicht achtzehnjährige, nach vorangehender klösterlicher Erziehung in schöngeistigen Kreisen gebildete Maximiliane geworben. Er war ein ernster Mann und wurde in der Folgezeit kurtrierischer Resident. In dem Eheleben fehlte es nicht an Mißhelligkeiten und manche Züge des Ehepaares Brentano sind von Goethe auf Albert und Lotte im zweiten Teile von Werthers Leiden übertragen worden. Seine ersten zwei Lebensjahre verbrachte Klemens, der diesen Namen nach seinem Paten, dem letzten Kurfürsten von Trier, Klemens Wenzeslaus, trug, bei den Großeltern in Ehrenbreitstein. Die Großmutter, die Verfasserin der „Geschichte des Fräuleins von Sternheim", verband mit einer bewundernswerten Sorge für den Haushalt eine große Liebe zur Wissenschaft und feinen Bildung und wollte, daß ihre Kinder und Enkel alles lernen sollten. Doch fehlte es bei der Erziehung an dem Einflusse eines warmen, lebensfrischen Christentums, den sie, die Freundin

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Wielands und Anhängerin der Humanitätsreligion, nicht üben, und der Großvater, da er, obgleich Katholik und Minister eines geistlichen Kurfürsten, für Voltaire schwärmte und das Mönch- und Pfaffentum haßte, nicht ersetzen konnte.

Die Lieblosigkeit in dem Hause seiner unglücklich verheirateten Tante Luise in Koblenz, in das er 1781 kam, wirkte auf das jugendliche Gemüt verbitternd und hier lernte er nur allzufrüh die ihm von der Natur verliehenen Gaben üben, Witz und Spott, die den Erwachsenen zu einem unterhaltenden, aber nicht Liebe weckenden Gesellschafter machten. Noch mehr wurden seine schlimmen Eigenschaften durch die spätere Erziehung entwickelt. Als Gymnasiast in Koblenz wurde er von der irreligiösen Strömung, die an der Schule herrschte, mitgerissen und sollte trotz seines für höheres Leben empfänglichen Gemütes 40 Jahre lang ohne Maß und Steuer herumschwanken. Von der Mutter hatte Klemens die Lust am Fabulieren geerbt und träumte lieber von bunten Märchen, als daß er die lateinische Grammatik studierte. Aus diesen Träumen wurde er plötzlich gerissen, als ihn der Vater dem Handelsgeschäfte zuführte. Der Versuch aber mißglückte, denn Klemens bereitete dem Vater viel Verdruß, da er die Geschäftsbriefe reimte und die Quittungen mit Randglossen und Karikaturen versah und lieber als im Geschäfte auf dem Speicher in seinem „Vaduz", einem alten Kaffeefasse, saß und Gozzis Märchen las oder dichtete. Auf die Fürsprache der Frau Rat Goethe, der alten Hausfreundin, durfte er 1793 die Universität in Bonn beziehen. Als er aber im folgenden Jahre bei der Annäherung der Franzosen zurückkehrte, hinterließ er dort mehr die Erinnerung an allerlei tolle Streiche als an Wissensdrang. Nach einem nochmaligen mißlungenen Versuche, ihn für den Kaufmannsstand auszubilden, überließ ihm der Vater die Wahl seines Berufes.

Kurz bevor Klemens die Universität in Halle bezog (1797), starb der Vater und er kam dadurch in den Besitz eines Vermögens, das ihn jeder ernsten materiellen Sorge für immer überhob. Nicht der philosophische Ruhm, den die Hochschule in Jena damals genoß, zog ihn dorthin, denn um die Philosophie hat er sich nicht sonderlich gekümmert und Schelling wie Fichte boten ihm nur willkommenen Anlaß, seinen Witz und Sarkasmus zu üben. Vielmehr zog ihn das benachbarte Weimar an und oft wanderte er dorthin zu den Heroen des deutschen Parnasses. Wieland nahm den Enkel seiner Jugendfreundin wohlwollend auf und hätte gern auf seine literarische Entwicklung eingewirkt, aber Klemens trieb höchstens seinen Spott mit dem alten Herrn und selbst Goethe, der dem Sohne der „lieben Max" freundlich entgegenkam, entging nicht seinem Spotte. „Zwischen den blühenden Büschen", so schrieb er in einem satirischen Briefe an seine Schwester Bettina, „wandeln Deutschlands größte Geister, eingehüllt in den Nimbus ihres Namens." Seinem Charakter und seinen Anschauungen sagten nicht diese, sondern die Romantiker zu und in deren Fahrwasser steuerte er, wenn sie ihn auch neben sich nicht recht gelten lassen wollten, mit vollen Segeln ein. In den Streit mit ihren Gegnern greift er mit der Satire Gustav Wasa (1800) ein, ohne jedoch damit Beifall zu finden. Von Jena aus unternahm er, seiner Wanderlust folgend, mehrere Reisen, lernte in Göttingen Arnim, den Freund seines Lebens, kennen, reiste mit ihm den Rhein hinab bis Düsseldorf und vollendete hier sein schwermütiges Lustspiel Die lustigen Musikanten, die eine Erweiterung eines Liedes in dem Roman „Godwi oder das steinerne Bild der Mutter" sind.

Nicht mit Unrecht nennt der Dichter diesen unter Tiecks „Lovell" und unter dem Einflusse der „Lucinde" entstandenen Roman „verwildert", denn es ist ein Durcheinander von Überschwenglichkeiten; aber in dieses hinein sind herrliche Lieder, Romanzen, Sonette und Kanzonen gestreut; so „Die lustigen Musikanten", „Die Lore Lay", („Zu Bacharach am Rhein wohnt eine Zauberin"), die für alle späteren Sänger dieser frei erfundenen Sage, namentlich für Heine, den Stoff abgab, ferner die Ballade „Großmutter Schlangenköchin", „O Tannenbaum", die rheinische Umbildung der Lenorensage „Ein Fischer saß im Kahne"; selbst der feierlich getragene Choral des katholischen Kirchenliedes „Es ist ein Schnitter, der heißt Tod" tönt in das Chaos hinein, kurz eine Fülle echter lyrischer Poesie, wie sie der ganze von Schlegel und Tieck für 1802 herausgegebene Musenalmanach nicht aufweist.

In dem wüsten Roman kommen die Lieder leider nicht recht zur Geltung, aber in ihnen spiegelt sich die Seele des Dichters wider, während das Buch, in dessen zweitem Teile statt des

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Helden der Dichter selbst handelnd auftritt, sonst nur das Bemühen zeigt, durch übersprudelnden Witz und kecke Ausgelassenheit gegen Sitte und Geschmack den Widerstreit des Herzens zu übertäuben. Klemens war seit 1798 zu Sophie Schubert aus Altenburg (1770 bis 1806), die seit 1793 als Frau des Professors Mereau in die literarischen Kreise Jenas eingetreten war, in leidenschaftlicher Liebe entbrannt. Unter Schillers freundlicher Leitung gebildet, wußte sie in ihren Gedichten („Seraphine") die Töne Goethes und Schillers zu treffen, schrieb den Roman „Amand und Eduard", den „Alathiskos", an dem auch Brentano mitarbeitete, gab dessen Übersetzungen spanischer und italienischer Novellen heraus und lenkte mit eigenen Übertragungen aus fremden Literaturen in die Bahnen der Romantik ein. Nach der Trennung ihrer unglücklichen Ehe folgte sie 1803 Brentano als Frau nach Marburg. Doch schon im Herbst 1806 starb ihm das unhaltbare Glück mit dem Tode der Geliebten dahin und mit ihr verlor sein Leben und seine Tätigkeit den ordnenden Mittelpunkt. Denn auf beides hatte Sophie den besten Einfluß geübt. Noch ganz der tolle Übermut „Wasas" herrschte in dem durch ein Preisausschreiben Goethes veranlaßten Lustspiele Ponce de Leon (1801), einem Intrigenspiele von loser dramatischer Komposition, das aber in der Valeria einen tief angelegten Charakter aufzuweisen hat und eines der besten romantischen Lustspiele ist. Ein wahrhaft dämonischer Witz spielt in dem Stücke mit der Wirklichkeit und im Grunde ist dieser träumerische und unstete Ponce mit allen seinen geistsprühenden Wunderlichkeiten und seltsamen Launen, gegen den alle Ironie sich wendet, niemand anders als Klemens selbst. Dagegen gehört bereits das im Winter von 1803 auf 1804 entstandene, aber erst 1818 als verkürztes Bruchstück in Fr. Försters „Sängerfahrt" (Berlin) veröffentlichte Werk Aus der Chronika eines fahrenden Schülers zu den besten Schöpfungen der Romantik.

Es ist echte Poesie, die uns in dieser schlicht-innigen Rahmenerzählung geboten wird, und man möchte die poetischen Gemälde den altdeutschen Bildern vergleichen, von denen der arme Johannes mit so warmer Begeisterung spricht. Diese Figur hat Brentano der alten Limburger Chronik entnommen, die ihm vielleicht in Savignys Bibliothek in die Hände fiel und die Anregung gab, mehrere altdeutsche Erzählungen als Rahmenerzählung zusammenzufassen. Auf die Mutter des Johannes, die schöne Lauremburger Els, hat der Dichter Erinnerungen an seine eigentliche jugendliche Mutter übertragen. Das Rittertum des Mittelalters, sein inniger Glaube und seine Kunst haben in der „Chronik" den schönsten und vollendetsten Ausdruck in neudeutscher Sprache gefunden und mit Recht stellt man sie neben Arnims „Kronenwächter". Alle Herzinnigkeit keuscher Liebe tönt nach Eichendorffs Wort aus dem Nachtigallenlied der schönen Els („Der Spinnerin Lied") und wieder ertönen prächtige Lieder in dem Tagebuch der Ahnfrau, flüchtigen Skizzen zu der ursprünglichen Fassung der „Chronika". Nachdem schon 1880 Frau von der Elben (Auguste von der Decken) Brentanos Dichtung fortzusetzen und zu vollenden unternommen hatte, wurde 1882 der Versuch gemacht, in einer mit Holzschnitten Eduard Steinles gezierten Prachtausgabe den in der „Sängerfahrt" veröffentlichten und den in Böhmers Nachlaß gefundenen Text in ein Ganzes zu verarbeiten. (Beilage 119.)

Als Savigny, der inzwischen Brentanos Schwager geworden war, Marburg verließ, um seine große wissenschaftliche Forschungsreise anzutreten, litt es auch Brentano nicht mehr länger daselbst und er siedelte im Herbst 1804 nach Heidelberg über, wohin ihm im Frühjahre des folgenden Jahres Arnim folgte. Brentano wohnte nach dem Tode seiner Frau mit Arnim im „Faulpelz", einer ehrbaren, aber obskuren Kneipe am Schloßberg, in einem großen lustigen Saal und beide verhielten sich zu Görres, nach Eichendorffs Bericht, wie fahrende Schüler zum Meister, untereinander aber wie ein seltsames Ehepaar, wovon der ruhige, mild-ernste Arnim den Mann, der ewig-bewegliche Brentano den weiblichen Part darstellte. Männlich schön, von edlem hohem Wuchse, freimütig, feurig und mild, wacker, zuverlässig und ehrenhaft in allem Wesen, war Arnim in der Tat, was andere durch mittelalterlichen Aufputz gern scheinen wollten: eine ritterliche Erscheinung im besten Sinne, die aber deshalb auch der Gegenwart immer etwas seltsam und fremd geblieben ist. Er erschien, wie ihn Eichendorff schildert, im vollsten Sinne des Wortes wie ein Dichter, Brentano dagegen selber wie ein Gedicht, das, nach Art der Volkslieder, oft unbeschreiblich rührend, plötzlich und ohne sichtbaren Übergang in sein Gegenteil umschlug und sich beständig in überraschenden Sprüngen bewegte. Der Grundton war eigentlich eine tiefe, fast weiche Sentimentalität, die er aber gründlich verachtete, eine eingeborene Genialität, die er selbst keineswegs respektierte und auch von anderen nicht respektiert wissen wollte. Und dieser unver-

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

söhnliche Kampf mit dem eigenen Dämon war die eigentliche Geschichte seines Lebens und Dichtens und erzeugte in ihm jenen unbändigen Witz, der jede Narrheit der Welt instinktmäßig aufspürte und ihm damit ingrimmige Feinde weckte.

Einen Mann mit vielen Seelen nennt ihn seine Freundin Günderode und es begreift sich daher, daß eine so ungewöhnliche Natur, in der neben hingebender Andacht und aller wunderbaren Süßigkeit der Romantik ein übermächtiger Witz mit den Dingen koboldartig spielte, alles verletzend, was er liebte, häufig mißverstanden und verkannt werden mußte, indem die Welt zu bequem ist, um genauer hinzusehen und im Scherz den Ernst, „das tiefe Leid im Liede", zu erkennen. Klein, gewandt und südlichen Ausdrucks, mit wunderbar schönen, fast geisterhaften Augen, erschien er wahrhaft zauberisch, wenn er selbstkomponierte Lieder oft aus dem Stegreife zur Gitarre sang. Dies tat er am liebsten in Görres' einsamer Klause, in der die Freunde allabendlich einzukehren pflegten, und man könnte schwerlich einen ergötzlicheren Gegensatz der damals florierenden ästhetischen Tees ersinnen als diese Abendunterhaltungen, häufig ohne Licht und brauchbare Stühle, bis tief in die Nacht hinein, wie da die drei alles Große und Bedeutende, das je die Welt bewegt hat, in ihre belebenden Kreise zogen und mitten in dem Wetterleuchten tiefsinniger Gespräche Brentano mit seinem witzsprühenden Feuerwerk dazwischen fuhr, das dann gewöhnlich in ein schallendes Gelächter zerplatzte. Da sprachen die Freunde wohl oft von Deutschlands Schmach und deren Heilung; ein von Arnim und Brentano schon in Jena geplantes Unternehmen reifte hier der Vollendung entgegen, die Sammlung deutscher Volkslieder, die unter dem Titel „Des Knaben Wunderhorn, alte deutsche Lieder" in drei Bänden (1806—1808) veröffentlicht wurde. Die Lieder sollten bei den Lesern das Heimweh nach der Vergangenheit wecken, die erstarrte Gegenwart wieder erwärmen und beleben und so mitwirken, die Verbindung der Gegenwart mit der alten Zeit wiederherzustellen. (Beilage 122.)

Aus alten Handschriften, fliegenden Blättern, aus Büchern und unmittelbar aus dem Munde des Volkes hatten Brentano und Arnim die Lieder gesammelt. Was Herder gewollt, ein deutscher Percy zu werden, aber, da er nur wenige deutsche Lieder auffinden konnte, nicht erreichte, haben die beiden befreundeten Romantiker ausgeführt. Groß war denn auch die Freude, die die Sammlung allenthalben hervorrief. Goethe vor allem, dem der erste Band gewidmet war, begrüßte sie freudig und wünschte, daß sie in keinem Hause fehlen soll, wo frische Menschen wohnen. Görres erklärte in den Heidelberger Jahrbüchern, „daß die Herausgeber die Bürgerkrone verdienten, da sie vor dem Untergange retteten, was sich noch retten ließ," und der junge Uhland besang mit begeistertem Gruße die „Lieder der Vorzeit". Darüber verhallten die Stimmen der Gegner mit Voß an der Spitze, die als Philologen nicht mit Unrecht der Sammlung Mangel an Textkritik vorwarfen; doch nicht um philologische Zwecke handelte es sich den Sammlern, sondern darum, im Augenblicke des Zusammenbruches der deutschen Nation ihren alten Reichtum zu erschließen, von dem sie keine Ahnung mehr hatte. Sollten aber die Lieder wieder Eigentum des Volkes werden, Freude und Stolz an der eigenen Kraft und Tiefe, Anmut und Lebenslust wecken, dann mußten sie in einer den Verhältnissen entsprechenden Form geboten werden. Daher verarge man es den Herausgebern nicht, wenn sie Änderungen vornahmen, kürzten oder ergänzten; die Hauptsache war, daß sie im Tone und Geiste des Volksliedes vorgingen, und hierin gebührt das Hauptverdienst Brentano, der schon früher in eigenen Liedern so herrlich wie vor ihm nur Goethe den Volkston getroffen hatte. Daher war der Erfolg des Wunderhorns ein dauernder; Longfellow wußte es fast auswendig, Schopenhauer preist es, Grieseбach nennt es unser „allernationalstes" Buch, den Brüdern Grimm gab es Anregung für ihre Arbeiten über die Volkspoesie, es wurde die Grundlage für alle weiteren Sammlungen dieser Art, für Erlach, Uhland, Wackernagel, Hoffmann von Fallersleben, Liliencron, Ditfurth, Tobler, Erk, Franz Böhme und andere bis in die Gegenwart, ja die besten Lyriker des neunzehnten Jahrhunderts stehen unter seinem Einflusse. Und wie die Zeitgenossen der fleißigen Sammler erfreuen auch wir uns an dem Reichtum der poetischen Hinterlassenschaft unserer Vorfahren. Da finden wir neben historischen und politischen Liedern Kinderlieder, neben Legenden, mystischen und religiösen Liedern auch Lieder auf viel genannte Verbrecher, auf einzelne Stände, neben Liebesliedern auch Satiren, Rätsel und Allegorien. Wie die Grimmschen Märchen- und Sagenbücher, so regte auch das „Wunderhorn" die Bestrebungen für Volkskunde an, die heute so eifrige wissenschaftliche Pflege finden. (Beilage 120.)

Gegen die Aufklärer schrieben Brentano und Görres die Wunderbare Geschichte von BOGS dem Uhrmacher (1807), eine für uns witzlose und unverständliche Satire, zu der 1811 das Gegenstück Der Philister vor, in und nach der Geschichte kam. Damals hatte Brentano seine unglückliche Ehe mit Auguste Busman, zu der er durch deren Verwandte gedrängt worden war, bereits gelöst und plante, in Berlin weilend, mit Arnim eine Sammlung von Auto-

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

biographien, in die sie auch die eigenen einreihen wollten. An die Stelle seines Lebenslaufes in Prosa, von dem Klemens früher einmal gesprochen hatte, trat in Berlin ein autobiographisches Gedicht in Terzinen, das sein Hauptwerk, die Romanzen vom Rosenkranz, einleiten sollte.

Leider blieb das hochstrebende Werk unvollendet und erst nach des Dichters Tod wurde das Bruchstück veröffentlicht (1852). Über den Grundgedanken der Dichtung äußerte sich Brentano in einem Brief an Runge also: „Das Ganze ist ein apokryph-religiöses Gedicht, in welchem sich eine unendliche Erbschuld, die durch mehrere Geschlechter geht und noch bei Jesu Leben entspringt, durch die Erfindung des katholischen Rosenkranzes löst." Daher auch der Titel des Epos, das nach allen Wirren in dem feierlichen Rosenhochamt ausklingen sollte. Den äußeren Rahmen gab dem Dichter Ghirardazzis Chronik der Stadt Bologna, aber in den Bürgeraufstand in Bologna mischten sich persönliche Erlebnisse, Geschichte, Sage und Legende, darunter die religiös umgewandelte Tannhäuserfabel, in der kunstvollsten Weise. Der ganze Dichter und Mensch Brentano, beide auch sonst von jeder seiner Schöpfungen untrennbar, mit ihren Schwächen und der Fülle ihrer Gaben leben in diesen Romanzen, seiner divina commedia. Leider hat Brentano die Fülle der Visionen nicht bewältigt, aber auch als Bruchstück verdient das Epos, das, wie Novalis' „Heinrich von Ofterdingen" und Arnims „Kronenwächter", als Spiegelbild der Menschheitsgeschichte großartig entworfen war, in die weitesten Leserkreise getragen zu werden. Eine glutvolle Andacht durchzieht das Ganze und bildet die klärende Harmonie in all dem Gebrause von Erbfluch, Versuchung und Sünden; den süßesten, einschmeichelndsten Liebeserklärungen stehen die ergreifendsten Ergüsse tiefen Glaubens gegenüber; das ruhelose Weltkind findet nur bei dem Bilde der Mutter Gottes Ruhe, vor dem alle sündhaften Leidenschaften schweigen. Und mit dem ergreifenden Stoffe verschmilzt aufs innigste die Form der Darstellung; selten hat ein Dichter eine solche Fülle von Farben und einen so großen Reichtum an Tönen entfaltet, die Assonanzen mit solcher Kunst gehandhabt und die Sprache mit einer solchen Meisterschaft erklingen lassen wie Brentano in diesen Romanzen.

Von Berlin aus besuchte Brentano im Juni 1810 in Begleitung Arnims das Familiengut Bukowan, das, im Parchimer Kreis gelegen, seit 1808 der Familie Brentano gehörte und von des Dichters Bruder Christian verwaltet wurde. In den folgenden zwei Jahren trieb sich Klemens auf dem Gute, in Prag und Teplitz herum, bis er 1813 nach Wien kam. Prag war damals die Mitte des durch die politischen Verhältnisse gesteigerten Verkehrs zwischen Preußen und Österreich. Viele hervorragende Männer kamen und gingen. Brentano sah hier auch Tieck und machte die bald in Feindschaft ausartende Bekanntschaft Varnhagens. Als ein bleibender Gewinn von dem Aufenthalte in Böhmen erwuchs dem Dichter das Drama Die Gründung Prags, das er nach dreimaliger Umarbeitung veröffentlichte und das von Jakob Grimm hochgeschätzt wurde.

An keinem anderen Werke hat er mit solcher hingebenden Ausdauer gearbeitet, zu keinem so gründliche Quellenstudien gemacht. Die tschechische Volkssage von den drei mit übernatürlicher Weissagung begabten Töchtern des Krokus, die Erhebung des Stammvaters der böhmischen Könige Primislaus durch Libussa und die Gründung des Goldenen Prag mit dem folgenden Kriege der böhmischen Amazonen bilden den Inhalt. Schon vor und nach Brentano, insbesondere durch Grillparzer, wurde derselbe Stoff poetisch bearbeitet.

In verschwenderischer Fülle hat Brentano darin poetische Schönheiten ausgestreut und in der Behandlung der Sprache und des Verses eine Meisterschaft entwickelt, daß sich ihm hierin nur wenige Werke unserer Literatur an die Seite stellen können. Mit Leichtigkeit hat er alle Schwierigkeiten, die Vers und Sprache bieten können, überwunden. Statt des Blankverses wählt er in den Dialogen den gereimten fünffüßigen Jambus, an bewegteren und feierlicheren Stellen aber erscheinen kunstreichere Vers- und Reimgebäude; von der begeisterten Rhapsodie bis zum einförmigen Klagelied, von dem wilden Sang der Mägde bis zur erhabenen Weisfagung Libussas sind alle Formen und Arten der Poesie vertreten. Gerade in diesem Reichtum zeigt Klemens, wie eifrig er Calderon, seinem Vorbilde, nachgestrebt und wie glücklich er ihn erreicht hat. Warum, fragen wir billig, ist das Drama trotz aller seiner poetischen Reize und seines kulturgeschichtlichen Gehaltes nicht, wie man erwarten sollte, zu einem Volksschauspiele geworden? Der Gründe gibt es mehrere. Fürs erste ist es zu einer Zeit erschienen, in der die allgemeine Aufmerksamkeit auf andere Dinge gerichtet war als auf die böhmische Urzeit und so ging es, wie Görres sagt, „in den Wasserfluten der Literatur unter, obgleich es ein gutes, wohldurchgearbeitetes Werk war." Ein anderer Grund liegt in dem Stücke selbst: es ist zu lang (gegen 14 000 Verse), zu großartig und reichhaltig angelegt und zu künstlich aufgebaut. Die Fülle der Motive und der Reichtum der einzelnen Szenen sind so groß, daß der Leser darüber den Faden der Haupthandlung verliert. Der Dichter hat nicht Maß gehalten, die Nebenfiguren ebenso scharf markiert wie die Hauptpersonen, den Hintergrund mit demselben Detail gemalt wie den Schauplatz der Haupthandlung und dadurch die Gesamtwirkung preisgegeben.

Während seines Aufenthaltes in Wien (1813—1814) verkehrte Brentano mit den bedeutendsten Männern der Zeit, trat in die Reihen der Freiheitssänger und flocht herrliche, die großen Ereignisse begleitende Lieder in sein „klingendes Spiel" „Viktoria und ihre Geschwister, mit fliegenden Fahnen und brennender Lunte", schrieb das im Hofburgtheater aufgeführte Festspiel

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Am Rhein, am Rhein! (1814); ging aber, als seine „Valeria", wie er die bühnengerechte Bearbeitung des „Ponce de Leon" nannte, durchfiel, wieder nach Berlin und machte im Hause Stägemanns die Bekanntschaft mit der geistvollen und später als Dichterin berühmten Luise Hensel (1798 bis 1876), die damals schon an den Übertritt in die katholische Kirche dachte. Klemens faßte zu dem Mädchen eine leidenschaftliche Neigung, wurde aber, als er ihr sein inneres Elend klagte, an seine Kirche verwiesen: „Was hilft es für Sie, daß Sie einem jungen Mädchen das sagen? Sie sind Katholik, sagen Sie Ihrem Beichtvater, was Sie drückt." Von Haus aus Katholik, hatte Klemens die Liebe zu seiner Kirche, mochte er ihr jahrelang entfremdet gewesen sein, im Grunde eigentlich nie verloren und selbst in den Jahren, in denen sein Leben sich recht wild gestaltete, fehlt es nicht an Äußerungen innerer Zerknirschung und Sehnsucht nach dem Frieden. In der Rückkehr zur Kirche hat er ihn endlich gefunden. Klemens führte Luise in die Literatur ein, indem er ihren Liedern Aufnahme in Försters „Sängerfahrt" verschaffte, gemeinsam mit ihr Spees „Trutznachtigall" erneuerte (1817) und später ihre Ausgabe von Spees „Tugendbuch" förderte (1829). Der Mutter Luisens verdankte Brentano die Anregung zu der Geschichte vom braven Kasperl und der schönen Annerl, die er in vier Tagen geschrieben haben soll.

Das schöne Annerl, von einem Vornehmen verführt, muß den Mord ihres Kindes mit dem Tode durch Henkershand büßen. Der Kindesmord wurde bereits in der Sturm- und Drangperiode in der Poesie wie in der Rechtswissenschaft oft behandelt und psychologisch zu erklären versucht; auch die von Brentano erhobene Anklage gegen die gewissenlose Genußsucht der Fürsten kehrt seit Lessings „Emilia Galotti" in der Poesie oft wieder. Freiligrath hat der Novelle Brentanos das höchste Lob erteilt (1848) und ihn neben Stilling und Pestalozzi als den dritten Dichter von Dorfgeschichten gefeiert. Und mit vollem Recht rühmt ihm Freiligrath nach: „Der wußt' es wohl, wie nied're Herzen schlagen." Denn so naiv und treu hat keiner wieder geschildert, was dem Seelenleben der kleinen Leute seine einfältige Größe gibt: die verhaltene Kraft der naturwüchsigen Leidenschaft, die vergeblich nach einem Ausdruck ringt und dann plötzlich in verzehrenden Flammen durchbricht. Das dem Volksglauben entnommene Motiv vom klirrenden Schwerte des Scharfrichters gibt, ohne jedoch an die Schicksalsdichter zu erinnern, dem ganzen einen mystisch-romantischen Untergrund. Durch die tiefernste Haltung ist der Geschichte vom gekränkten Ehrgeiz die halbkriminalistische Die drei Nüsse (1834) verwandt, während Die mehreren Wehmüller und ungarischen Nationalgesichter (1817) mit der eingefügten Hexenküche eine Probe des unerreichbaren Humors des Dichters geben.

Um in dem neu gewonnenen Glauben sich zu stärken, ging Brentano 1818 nach Dülmen in der Rheinprovinz zur stigmatisierten Nonne Anna Katharina Emmerich (1774—1824) und verweilte dort sechs Jahre, um deren Visionen aufzuzeichnen. Die Sichtung und Drucklegung der 24 Bände füllenden Aufzeichnungen bildete von 1824 an den Hauptinhalt seiner ganzen Tätigkeit. Er selbst erlebte nur mehr die Drucklegung des „Bitteren Leidens unseres Herrn Jesu Christi. Nach den Betrachtungen der gottseligen A. K. Emmerich" (1833). Aus seinem Nachlasse wurden noch das „Leben der heiligen Jungfrau Maria nach den Betrachtungen" (1852) und das „Leben unseres Herrn und Heilandes Jesu Christi nach den Gesichten der gottseligen A. K. Emmerich" (1856) herausgegeben. Was Brentano wirklich aus dem Munde der Emmerich vernommen und was seine Phantasie dazu geschaffen hat, bildete in dem Jahre 1924 den Gegenstand der lebhaftesten Diskussion. In die gesammelten Schriften wurde nur der Lebensumriß der Anna Katharina Emmerich (1833) aufgenommen. Nach deren Tode führte Klemens zunächst wieder ein Wanderleben; er ging nach Koblenz, reiste nach Paris (1827), legte hier die empfangenen Eindrücke in den Bildern und Gesprächen aus Paris nieder und veröffentlichte, nachdem er in Nancy das Mutterhaus der Barmherzigen Schwestern besucht hatte, die Schrift Die barmherzigen Schwestern. Den Briefen Arnims blieb er die Antwort schuldig, aber mit Görres traf er 1825 wieder zusammen und beteiligte sich mit ihm an dem „Katholiken" und später an den „Historisch-politischen Blättern". Mit seinem Bruder Christian besuchte Klemens den Bischof Sailer in Regensburg, ließ sich dann in Frankfurt nieder, reiste nach Sailers Tod, einer Einladung Diepenbrocks folgend, wieder nach Regensburg und siedelte 1833 zu dauerndem Aufenthalte nach München über, wo er in den Kreis geistig bedeutender Männer trat, der sich um den Geschichtsprofessor Josef Görres scharte. Hier traf er den „trefflichen Ringseis" in reichem Wirkungskreise als den „unveränderlichsten, wahren, treuen, deutschkräftigen, katholischen und

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

rechtgesinnten Mann, der er immer war", verkehrte mit Guido Görres, der in Marienliedern und humoristischen Gedichten sich als trefflicher Dichter bewährte, mit den Künstlern Eduard Steinle, Schlottschauer und dessen geistvoller Schülerin Emilie Lindner. Der Dichtung wurde Brentano durch den Professor Böhmer wieder näher gebracht; neue Gedichte entstehen. Im Herbste 1841 weilte Brentano bei seiner Familie in Frankfurt und kehrte im November nach München zurück. Von hier holte im folgenden Frühjahr Christian den kranken Klemens, und im Kreise von Christians Familie ist er am 28. Juli 1842 zu Aschaffenburg gestorben. (Beilage 121.)

Testamentarisch hatte Brentano die Ausgabe seiner Märchen zum Besten frommer Stiftungen verfügt und so wurden sie von Guido Görres 1846—1847 in zwei Bänden veröffentlicht. Nur weniges davon ist schon zu des Dichters Lebzeiten gedruckt worden; statt der 1816 versprochenen Märchensammlung erschien bloß das berühmteste, Gockel, Hinkel und Gackeleia 1838), von dem er sagte: „Es ist viel tief Gefühltes und Erlebtes darin, und selbst der Mutwille ist ein Kind des Schmerzes." Mit seiner rastlosen Phantasie, seiner weichen lyrischen Grundstimmung und unvergleichlichen Erzählungsgabe war Brentano der geborene Märchendichter. Bei seiner Vorliebe für alles Volksmäßige freute er sich auch an den Gebilden dieser dem Gemüte des Volkes entsprossenen Naturpoesie, die er, wie er es in seinem Märchen von dem Murmeltier getan, als das arme, verstoßene Stiefkind, das seinen Schmerz den Nachtigallen klagte und von Frau Lurelei getröstet wird, der hoffärtigen, neidischen, klassischen Kunstpoesie, der zänkischen Murre, gegenüberstellte. Und doch sind Brentanos Märchen selbst Kunstmärchen.

Er wählt volkstümliche Märchenmotive oder lehnt sich an Gozzis phantastische Märchendramen, oft auch an die Feenmärchen aus G. B. Basiles neapolitanischem Pentamerone, aber als schöpferischer Dichter, dem selbst die Wirklichkeit so oft zum Märchenhaften ward, bildet er die entlehnten Motive weiter und fühlt sich in dieser Welt frei waltender Phantasie als König und Meister. Das aber ist das eigenste Wesen der Märchen Brentanos, daß sie, wie Eichendorff sagt, häufig über den kindlichen Gesichtskreis des Volkes hinaus erweitert, in ihrem Zauberspiegel auch die sogenannte gebildete Welt auffangen, durch die altertümlichen Anklänge den Leser in vergangene Zeiten rufen, um dort das moderne Leben selbst als ein Märchen in bunten Farben schildern zu lassen. Hat man sich erst in diese Art Brentanos hineingelebt, dann lohnen seine Märchen mit dem reinsten und herrlichsten Genusse und gern wird man ihm verzeihen, wenn er sich in seinem Phantasielabyrinthe selbst verwirrt, die satirischen Beziehungen zu weit ausspinnt, in überkünstelten Wortspielen, Witzen und Allegorien sich ergeht und über dem einzelnen das Ganze aus dem Auge verliert. Dadurch unterscheiden sich Brentanos Märchen von den Kinder- und Hausmärchen (1812) der Brüder Grimm, die ohne satirische Nebenabsichten und mit Ehrfurcht vor den Äußerungen der Volksseele treuherzig und kindlich ohne moderne Zutaten und Künstelei die Erzählungen so bieten, wie sie im Munde des Volkes durch Jahrhunderte lebten.

Brentanos Dichtungen sind, wie die Goethes, im vollsten Sinne Gelegenheitsgedichte und geben über sein Seelenleben den besten Aufschluß. „Das Talent, Dichterwerke zu lieben und zu verstehen, und, was ich selbst liebe und verstehe, zu dichten, würde ich gewiß lauter vor der Welt ausgesprochen haben, wenn nicht alles, was ich dichten mochte, zu sehr die heiligere Geschichte meines Innern gewesen wäre, als daß ich es ohne Frechheit in das laute, anteilnehmende Tagewerk der Welt hätte fügen dürfen." So schrieb er bereits 1810 an den Maler Runge. Ruhm und Ehre hat er in seiner schriftstellerischen Tätigkeit nie erlangt, aber auch nicht gesucht. Und doch war er ein Dichter von Gottes Gnaden. „Eine Summe von Poesie," sagt Böhmer, „wie sie anderen, die sie haushälterisch pflegen und auf Zinsen legen, fürs Leben genügt und ihnen noch jenseits desselben einen Sitz auf dem Parnaß sichert, warf er täglich mit vollen Händen weg und war darum am folgenden Tage nicht ärmer als am vorhergehenden. Sein und Leben wurden ihm zur Poesie — nicht zu seinem Glück." Aus dem Reichtum seiner Phantasie, mit der er vielleicht am meisten von allen deutschen Dichtern begabt war, flossen die Vorzüge, aber auch die Mängel seiner Dichtungen. Was ihm fehlte, war, wie Goethe schon bemerkte, die Schule, die gleichmäßige Durchbildung und in sich gerundete Vollendung. Wo er sich aber die Mühe nicht verdrießen läßt, die Sache mit ruhigem Ernst durchzuführen, dort schafft er Werke von bleibendem Werte.

Dies gilt namentlich von seinen Liedern, die sein Talent am schönsten offenbaren und

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

ihm nach Goethe den ersten Platz unter unsern Lyrikern sichern. Teils in die Prosadichtungen eingestreut, teils selbständig erschienen, erklingen sie in den einfachen Weisen des Volksliedes wie in den künstlichen romanischen Formen im wohllautenden Rhythmus der Verse gleich musikalischen Schöpfungen aus Bildern und Worten und oft scheinen sie kaum Worte, sondern eine zarte, bestrickende Musik zu sein. Außer den schon früher genannten Gedichten sei noch hingewiesen auf das innige Abendlied „Wie so leis' die Blätter wehen", das zarte, kleine Lied „Singet leise, leise, leise", das frische „Es leben die Soldaten, so recht von Gottes Gnaden", die „Gottesmauer", „Nach Sevilla", das geistliche Lied „An eine Kranke" und auf den ernsten und wuchtigen Gesang „Wenn der Sturm das Meer umschließt". Brentanos Dramen fehlt die fest zusammenfassende Kraft und Energie. Seine Begabung war eine weichere, mehr lyrisch-epische. Innerhalb dieser Grenze aber bewegte er sich mit genialer Schaffensfreiheit vom einfachen Volksliede bis zum mystisch-tiefsinnigen Gebilde, von schmeichelnder Erzählung bis zur erschütternd-ernsten Novelle, vom geisterfüllten Witze bis zum schonungslosen Spotte. Aus der zartesten deutschen Gemütstiefe und der wildesten südlichen Leidenschaftlichkeit, blitzendem Humor und trübsinniger Melancholie, durchdringendem Verstand und überwallendem Gefühlsleben, religiöser Beschaulichkeit und übersprudelndem Leichtsinn, kurz, aus den schroffsten Gegensätzen bunt zusammengemischt, war sich Brentano zuweilen selbst, oft seinen Freunden und Bekannten ein wunderliches Rätsel. Von diesen als Mensch und Dichter geachtet, hat er den Spott der Gegner und nach seiner Umwandlung auch den Tadel ehemaliger Freunde in reichstem Maße erfahren. Vor allem aber hat Heine über Brentano in dem Werke „Die romantische Schule" seine volle Galle ausgeschüttet. Und doch war er in vieler Beziehung dem Verhöhnten ähnlich und dessen Nachahmer, nur fehlt ihm alles, was Brentano adelt.

In Brentano wohnte der Genius des Geistes und der Menschenliebe und machte ihn der Freundschaft der Besten seiner Zeit wert. Unter diesen war eine der edelsten Naturen Ludwig Friedrich Achim von Arnim. Er stammte aus einer alten, in der Uckermark angesessenen Familie und wurde am 26. Januar 1781 in Berlin geboren. Die auf Patriotismus und freier Hingabe an den König gegründete Staatsauffassung des märkischen Edelmanns und die Begabung und Liebe zu höherer geistiger Bildung hat Achim von seinen Eltern geerbt. Leider sind wir über seine Jugend und seinen Bildungsgang nur sehr wenig unterrichtet und was man über seine Kindheit meldet, beruht auf autobiographischer Deutung einzelner seiner Werke, namentlich der „Dolores". An der Universität in Halle beschäftigte er sich viel mit Physik, die seit Johann Wilhelm Ritters Entdeckungen auf dem Gebiete der Elektrizität in den Augen der Romantiker den Reiz des Geheimnisvoll-Wunderbaren erhielt und daher auch in der Naturphilosophie Schellings eine große Rolle spielt. In Göttingen machte Arnim 1801 die Bekanntschaft Goethes und Brentanos und schon damals bekundete er, wie aus der Beschreibung seiner Harzreise erhellt, eine ernst geschichtliche Auffassung deutscher Vergangenheit, hierin mehr mit Hardenbergs Anschauungen im „Heinrich von Ofterdingen" als mit Tiecks poetischer Betrachtung religiös-ritterlicher Vergangenheit zusammentreffend. In Jena schloß er sich an Novalis, Ritter und besonders an Brentano an, mit dem er eine Reise an den Rhein unternahm. Noch in der letzten Novelle gedenkt Arnim des Freundes, wie er ihm damals, die „blaue Blume" auf der Gitarre, in fröhlichen Liedern zum erstenmal die Gegend ausgedeutet und die Töchter des Städtleins neue Melodien lehrte für ihre alten Lieder von dem goldenen Hause auf Bergen. Durch Brentano wurde Arnim auch mit Savigny bekannt, mit dem ihn bald der gleiche geschichtliche Sinn verband, und jener wieder vermittelte die Bekanntschaft zwischen Arnim und den Brüdern Grimm. Nach Abschluß seiner Studien unternahm er die übliche Kavalierstour, le grand tour, die ihn, wie wir aus seinen Briefen, Novellen und Romanen entnehmen, durch Süddeutschland, Oberitalien, Frankreich, die Schweiz, die Niederlande, England und Schottland führte. Noch während er auf Reisen war, erschienen in Göttingen seine beiden ersten Romane Hollins Liebesleben (1802) und Ariels Offenbarungen (1804), von denen der erste

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Zeitung für Einsiedler.

1808. — 3 — 9. April.

Als geschaffen dieß All hatte, der sich undenkbar entwickelt stets,
Sank zurück in sich selbst wieder, Zeit mit Zeit nun vertauschend, Er.
Während der Gott nun wachend ist, da regt strebend sich hier die Welt,
Doch wenn ruhigen Sinns er schläft, sodann schwindend vergeht es all.

So mit Wachen und Schlaf wechselnd, dies All was sich bewegt was nicht
Bringt zum Leben er stets hervor, vertilgt es selbst unwandelbar.
Zahllose Weltenentwicklungen giebts, Schöpfungen, Zerstörungen,
Spielend gleichsam wirket er dies, der höchste Schöpfer für und für.

Aus dem Indischen des Monu, von Fr. Schlegel.

Denksprüche
aus einer Friedenspredigt an Deutschland
von Jean Paul Fr. Richter.

Der Krieg hat über Deutschland ausgedonnert. Die Römer feierten einen Tag des Donners heilig, und die Bezirke, in die er geschlagen, wurden von der gemeinen Erde geschieden. Wie viele Tage und Länder sind in diesem Sinne uns jezt geheiligt, eine Ungerechtigkeit, die nun an verwundeten Völkern begangen wird, schreiet mit zwei Stimmen gen Himmel. — In jeder Sünde wehet der ganze Krieg wie in jedem Funken eine Feuersbrunst: Mancher aussen unbescholtene Mann ist vielleicht in nichts von einer Geissel Gottes verschieden, als im Mangel des Ruhms und des Geisselgriffs; der Krieg ist nur der vergrösserne Hohlspiegel der Wunden, die wir so leicht machen, nur das Sprachrohr und Sprachgewölbe der Seufzer, die wir einzeln auspressen. — Laßt uns also richtiger und ruhiger die Schwärze wie den Glanz des Krieges ins Auge fassen, und wenn wir auf der einen Seite oft den Siegeshelden nur als ein Sternbild aus den hellen Thaten einer Menge zusammengesetzt beobachten, so wollen wir auch auf der andern uns seinen Schattenriß nicht aus den Thatflecken seines Herzens zusammenmalen, oder seinen Namenszug in den Steppenfeuern seines Volks erblicken. — Gab es eine Tag- und Nachtgleiche für Fürsten, worin sie selber entscheiden, was nach ihr erfolgen soll, ob ein Frühling, oder ein Herbst, ob ein Gang in warme fruchtbringende Zeit, oder in eine kalte Blat und Frucht verlierende: so ist es diese Zeit jetzt — Napoleon rette die letzten Deutschen und forme die übrigen! — Man kann überall geboren werden, auch in Bethlehem, aber nicht überall gepflegt; die Erhaltung eines Genius ist wie in der Theologie die zweite Schöpfung und so hat die Wiedergeburtsstadt Weimar die Ehre die Geburtsstadt von vier grossen Dichtern zu seyn, so wie Jena die Ehre einer Entbindungsanstalt mehrerer Philosophen. Was ist nun politisch das, worauf die deutsche Masse, nicht der Einzelne seine Nazionalehre und Liebe gründet? Rechtlichkeit, sie verknüpft die Deutschen — eigentlich die Menschen — und Wehe dem, der das Band durchschneidet, woran die Welt hängt, und er selber, und Heil dem Fürsten, dem die Geschichte den neuen Beynamen des Rechtlichen gewähren kann. — Bis hieher wurde das deutsche Volk wie eine vergoldete Silberstange durch immer engere Löcher durchgetrieben um verfeinert zu werden; aber eben wie die dicke Stange lang und dünn ausgezogen, doch noch den Goldbelag behält, so haben wir unser Gold der Weltseitigkeit und Treue fortbewahrt. Es scheint darum ordentlich, da wir geistige Gütergemeinschaft mit allen Völkern haben, und so wie die Franzosen die Herren des Landes sind, die Engländer die des grösseren Meeres, wir die der beyde und alles umfassenden Luft sind.

Wenn in der ganzen Geschichte die gebildete Nazion die ungebildete Razion auflöst, gleichgültig ob siegend oder besiegt, so ist hier zwischen zwey gebildeten Nazionen keine historische Möglichkeit eines nazionellen Vertilgungs-Friedens. — Weniger über die politische als über die Religionsfreiheit können wir am gewissesten seyn, die Verstandeskraft der Zeit, die Gewalt und der Glanz grosser Beispiele und Gesetze, ganze mit Licht bedeckte Länder und selber der Mangel an Religionsfener sagen dem Religionslichte die alte Fortbreitung zu; löscht heute den Fixstern-Himmel aus, er leuchtet noch viele Jahre in unsre Nächte hinein, blos weil sein Licht schon so lange unterwegs ist. — Hingegen die politische Freyheit? Aus dem Kriege als aus einem Looseziehen der Gewalt und des Faust-Unrechts, trägt man leicht ein Stück dieser willkührlichen Gewalt in den Anfang des Friedens aus Gewohnheit hinein; zu oft ist der Friedensschluß selber nur die letzte Schlacht und die Taube mit

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

noch ganz unter dem Einflusse Werthers steht, der zweite unvollendet ist und an phantastischer Willkür alle Absonderlichkeiten der Romantik übertrifft.

Im Frühjahr 1805 kam Arnim nach Heidelberg und hier schufen er und Brentano voll Lebenslust und Arbeitsfreude ihr Liederbuch, das sie nach einer altfranzösischen Ballade Anselm Elwerts, die sie umdichteten, des „Knaben Wunderhorn" nannten. (Beilage 120 und 122.) Für die weiteren Bände sammelnd, weilte Arnim eben in Göttingen, als der Krieg ausbrach und Süd- und Norddeutschland sich gegenüberstellte (1806). Da verteilte Arnim an Blüchers Soldaten, die durch Göttingen zogen, Kriegslieder, die nach Art von fliegenden Blättern gedruckt waren, und veröffentlichte eine Sammlung Kriegslieder. Nach dem Frieden ging er über Weimar, wo er mit Klemens und Bettina Brentano und Savigny bei Goethe zusammentraf, nach Kassel und von da zu Beginn 1808 nach Heidelberg, um die Herausgabe des zweiten und dritten Bandes des „Wunderhorns" zu besorgen, und gründete, um die Sehnsucht nach dem Alten zu wecken und dadurch die Liebe zum deutschen Vaterlande wieder zu entflammen, die Zeitung für Einsiedler, die alle literarischen, künstlerischen und wissenschaftlichen Kräfte, die an der Erweckung der deutschen Vergangenheit mitwirken wollten, vereinigen und nur fruchtbar arbeiten sollte.

Und wirklich schien es anfangs, als ob das Blatt zu einem Organ der Romantik werden wollte, denn fast alle ihre Anhänger sandten Beiträge ein. Brentano lieferte herrliche Gedichte und erzählte mit urwüchsigem Humor gegen Cotta und literarische Gegner die „Geschichte vom Ursprung des ersten Bärenhäuters", Görres gab Untersuchungen über den „Gehörnten Siegfried und die Nibelungen", der romantische Maler Runge brachte in der Hamburger Volkssprache das Kindermärchen „Von dem Machandel Bohm", Fouqué, Zacharias Werner, Bettina, die beiden Schlegel, Uhland, Kerner sandten Gedichte ein, Jakob Grimm teilte seine Gedanken über das Verhältnis von Poesie und Geschichte mit, Wilhelm Grimm gab Proben aus seinem Buche „Altdänische Heldenlieder, Balladen und Märchen", daneben fanden sich Proben aus Tiecks „Rother", aus Jean Pauls „Friedenspredigt" und anderes. (Beilage 123.) Bald aber wurde die Zeitung zu einem Kampfblatte und nach fünfmonatigem, unregelmäßigem Erscheinen ging sie 1808 ein. Mag nun auch die Zeitung hinter dem zurückgeblieben sein, was Arnim wollte, so hat sie doch die Wellen der romantischen Bewegung vom Norden nach dem Süden getragen und ihm „ein Programm der Romantik, eine Probe- und Musterkarte der neuen Bestrebungen" gegeben. (Eichendorff.) Die in den einzelnen Nummern veröffentlichten Aufsätze gab Arnim als Buch heraus unter dem Titel: „Tröst Einsamkeit, alte und neue Sagen und Wahrsagungen, Geschichten und Gedichte". (Beilage 124.)

Bald nach dem Aufhören der Einsiedlerzeitung nahm das freundschaftliche Zusammensein der Romantiker in Heidelberg, nachdem schon vorher vielfach Unterbrechungen des Aufenthaltes stattgefunden hatten, für immer ein Ende, und nur die Beteiligung an den Heidelberger Jahrbüchern stellte noch ein paar Jahre eine Verbindung mit der Neckarstadt her. Die Jahrbücher waren 1808 unter Mitwirkung der Romantiker ins Leben getreten und gewannen durch deren kritische Arbeiten bald ein großes Ansehen. Hier veröffentlichte auch Arnim zahlreiche Kritiken und kleine Aufsätze, bis es den Angriffen Voßens gelang, „alle die Geister wie Arnim und Werner" auszutreiben. Im November 1808 verließ Arnim als der letzte der Freunde Heidelberg und ging nach Berlin, wohin ihm Brentano folgte. Ein Jahr darauf wurde Savigny an die neugegründete Universität berufen. Mit dessen Familie kam auch Bettina, die 1811 Arnims Frau wurde.

In Berlin traten Arnim und Brentano in näheren Verkehr mit Graf von Loeben, den „beiden guten Eichendorffs", alten Heidelberger Bekannten, und mit Heinrich von Kleist, in dessen „Abendblättern" (1810 und 1811) Arnim seinen Unwillen über die politischen Verhältnisse zum Ausdruck brachte. Unzufrieden mit dem Gange der Dinge, erwartete er von schonender Fortbildung des geschichtlich Gewordenen, nicht von unhistorischer Neubildung die Erhebung und Einigung Deutschlands. In diesem Geiste leitete er eine Zeitlang den von Niebuhr gegründeten Preußischen Korrespondenten, der, wie später Görres' „Rheinischer Merkur", ein historisches Nationalblatt und eine politische Zeitung werden sollte. Beim Ausbruch des Freiheitskrieges trat er in den Berliner Landsturm ein und wollte nach dessen Aufhebung der Landwehr zugeteilt werden. Da aber sein Gesuch abschlägig beschieden wurde, zog er sich auf sein Landgut Wiepersdorf zurück (1814). Seine schriftstellerische Tätigkeit hatte ihm einen solchen Ruf verschafft, daß die vornehmeren Unterhaltungsblätter und almanachartigen Unternehmungen schon um des Namens

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

willen auf seine Teilnahme Gewicht legten. In seinen Schöpfungen lebte der Geist der Heidelberger Romantik fort und kam sein Wünschen und Hoffen für das Vaterland zum Ausdruck. Er versuchte sich in der Lyrik, konnte aber den rechten, warmen Ton selten treffen („Gib Liebe mir und frohen Mut") und nur mit Romanzen und Balladen, für die ihm Goethe vorbildlich war, errang er einigen Erfolg. Goethe war Arnims Vorbild auch auf dem Gebiete der Prosaerzählung, des Romans und der Novelle, das er mit Eifer und Erfolg bebaute.

Aufsehen erregte sein für die Erkenntnis seiner dichterischen Persönlichkeit bedeutsamer Roman Armut, Reichtum, Schuld und Buße der Gräfin Dolores (1810), in dem er die Schicksale einer in Armut versunkenen Familie mit zwei Töchtern, der frommen und ernsten Clelia und der leichtsinnigen Dolores, recht anmutig erzählt. Leider hat er so vielerlei hinein verwoben, daß die als psychologische Erzählung geplante Dichtung an Wirkung verliert und trotz entzückender Einzelheiten und scharfer Charakterzeichnung keinen ungetrübten Genuß gewährt. Nicht nur, daß der Roman mit Liedern durchwebt ist, eine Reihe von Dichtungen, der ganze Roman „Hollins Liebesleben", das kleine Drama „Hylas", Szenen aus der „Päpstin Johanna", die frivole Geschichte vom Mohrenjungen und anderes ist eingeschaltet, im „Waller" wird Baggesen, ein Hauptgegner der Einsiedlerzeitung, verspottet und die umgestaltete Fabel von Gyges bringt in der Geschichte des Ministers das Abenteuerlichste in die Erzählung hinein. An der Zersplitterung und Verbreitung des Einzelnen ins Allgemeine leiden bei allem poetischen Gehalte auch die Novellen und obendrein bleiben manche wegen der rein persönlichen Beziehungen unverständlich. Am beliebtesten waren die drei erfundenen: „Die Verkleidungen des französischen Hofmeisters und seines deutschen Zöglings" (1824), die in der Zeit Ludwigs XIV. spielt, ferner „Der tolle Invalide auf dem Fort Ratonneau" und die humorvolle „Fürst Ganzgott und Sänger Halbgott".

Die Erzählung „Isabella von Ägypten, Kaiser Karls V. erste Jugendliebe" führt uns zu dem historischen Roman Die Kronenwächter, dem bedeutendsten Roman, den die Romantik hervorbrachte. In vier Bänden gedachte der Dichter ein großes Gemälde des deutschen Lebens im Mittelalter zu entwerfen, aber nur den ersten Band Bertholds erstes und zweites Leben hat er selbst herausgegeben (1817), den zweiten veröffentlichte erst nach dem Tode des Dichters Bettina von Arnim, von den beiden anderen Bänden sind nur Skizzen vorhanden. Die Widersprüche zwischen dem ersten und zweiten Teile erklären sich dadurch, daß Arnim eine Umarbeitung des Ganzen plante; leider traf das Werk das alte Verhängnis der romantischen Muse, daß es zu keinem Abschlusse gelangte.

Es ist die nach den Freiheitskriegen sich aufdrängende Frage des deutschen Kaisertums, die der Dichter durch eine Geschichte aus der Zeit Maximilians I. zu lösen versucht. Die Kronenwächter, an die geheime Gesellschaft im „Wilhelm Meister" erinnernd, sind ein geheimnisvoller Bund, der auf einem märchenhaften Glasschlosse mitten im Meere die deutsche Krone bewacht und, dem regierenden Hause Habsburg feindlich gesinnt, trachtet, die Abkömmlinge des alten Hohenstaufengeschlechtes zu Gegenkaisern auszubilden. Berthold, der erste Hohenstaufensproß, geht zugrunde, nachdem sie ihm zu Ehren und Reichtum verholfen haben. Er stirbt durch einen unheimlichen Zauber; denn, einst durch Infusion des Blutes Antons vom Tode zu einem zweiten Leben gerettet, verfiel er dem Verhängnis, zu sterben, wenn jener stürbe; in dem Augenblicke, wo Anton, schwer verwundet, zusammenbricht, sinkt Berthold, obwohl von ihm weit entfernt, der Blutsympathie wegen entseelt zu Boden. Berthold war nicht zu der großen Aufgabe berufen. Mystisch und seltsam ist der Grund dafür; es ist eine innere Versündigung, die an ihm mit bitterem Herzweh und Tod bestraft wird. Die Liebe Bertholds zu seiner Gattin Anna wird durch geheimnisvolle Einflüsse gestört, die sein Herz zu seiner Jugendgeliebten, zu Annas Mutter Apollonia, die Neigung Annas aber zu dem jungen Maler Anton hinüberziehen, da ja doch dessen Blut in den Adern Bertholds fließt. Anton malt im Hause Bertholds eine Madonna, die wider seinen Willen die Züge Annas erhält, und diese schenkt einem Knaben das Leben, der Anton ähnelt, als wäre er sein Sohn. Das Motiv der „Wahlverwandtschaft" ist hier wiederholt; das Ende ist tragisch; an dem Brunnen, den Berthold Apollonia zu Liebe angelegt hat, finden sich die Leidenschaften Annas und Antons; hier kommt es unter den Taufgästen zum Streit, in dem Antons Leben scheinbar als Opfer fällt. Unter Annas Pflege aber erwacht Anton, wie der zweite Teil des Romans erzählt, zu neuem Leben, heiratet sie und lebt mit ihr in höchst unglücklicher Ehe. Schließlich läuft er ihr davon, führt mit Landsknechten ein abenteuerliches Leben, treibt sich mit einem liederlichen Mädchen in aller Welt herum, kehrt dann zurück und tötet im trunkenen Zustande sein Weib. Auch Anton, ein anderer Hohenstaufensproß, ist für die Krone nicht berufen. Die Bedingungen, an die deren Erlangung und die Eroberung der Kronenburg geknüpft ist, erfahren wir nicht; erst in den folgenden Teilen sollte die Erfindung von der Kronenburg in ihrer allegorischen Bedeutung klar werden.

Die schauerlichen Szenen häufen sich im zweiten Teile des Romans, aber auch der erste ist nicht frei von dem romantischen Hinausschweifen ins unbegrenzte Blaue und Ahnungsvolle, und doch welch eine Welt baut der Dichter mit realistischer Sinnlichkeit und märchenhafter Sinnigkeit in einzelnen Teilen des Romans vor uns auf! Waiblingen und Augsburg in ihrer mittelalterlichen städtischen Herrlichkeit öffnen ihre Tore und Gassen und in prächtigen Genrebildern tritt das Leben unserer Altvorderen in

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

seiner kräftigen Derbheit uns entgegen. Alle Typen des Reformationszeitalters gehen an uns vorüber: die große Landstraße des Mittelalters belebt sich mit ihren fahrenden Gesellen, ihren Landsknechten, Sängern und Gauklern; unter ihnen erscheint der Zauberer Faust, hier nicht idealisiert, sondern ungefähr so, wie er gelebt haben könnte, nicht ein Doktor aller vier Fakultäten, sondern ein viehischer Trunkenbold, der den alternden Berthold wieder jung macht, indem er ihn sein Blut mit dem des Jünglings Anton tauschen läßt; ein drastischer Humor umspielt oft alle diese derben knorrigen Gestalten. Dann wieder entfaltet der Kaiserhof seine Pracht und seine Turniere; geschichtliche Personen, die vorübergehend auftreten, wie Kaiser Max mit seiner Umgebung, der gewalttätige Schwabenherzog Ulrich, der tapfere Georg von Frundsberg, alle in einfachen Strichen gezeichnet, atmen eine lebendigere Wahrheit, als sie die anspruchsvolle Manier geschichtsphilosophischer Reflexion in Romanen zu erreichen vermag. In diese reale Welt, das unverfälschte Spiegelbild geschichtlicher Vergangenheit, mischt sich die symbolische, wie sie Goethe und Schiller von jeder Dichtung fordern; und dazwischen finden sich Idyllen von reizender Schönheit; so das Stilleben des Knaben auf dem Wachtturm und in den Trümmern des Hohenstaufenschlosses, so lieblich wie das der jungen Dolores im öden Palast und Garten ihrer Ahnen.

Für die meisten seiner Erzählungen benutzte Arnim ältere Dichtungen als Grundlage und leistete auf diese Weise in der Novellendichtung recht Erfreuliches. Minder erfolgreich aber war das Zurückgehen auf ältere deutsche Werke im Drama. Da er auf die vorhandene Bühne und deren Bedingungen keine Rücksicht nahm, sind seine Schöpfungen ausnahmslos nur als Lesedramen zu betrachten. Shakespeare und Calderon haben, wie auf Brentano, auch auf Arnim eingewirkt; seine Anlage aber war mehr eine epische, und während sich seine Erzählungskunst allmählich vertiefte, hat sich der Sinn für das dramatisch Zulässige nicht entwickelt.

Arnim wollte eine Sammlung von Bearbeitungen älterer Stücke als „Alte deutsche Bühne" herausgeben; sie kam aber nicht zustande; nur zehn Stücke hat er in seiner „Schaubühne" mit Angabe der Quellen veröffentlicht. Da behandelt der Auerhahn, freilich willkürlich, die alte Sage von Otto dem Schützen und gehört in den Kreis der Schicksalstragödien; das Nachspiel Die Frühlingsfeier ist ein abgeschlossenes Zwischenspiel aus der „Päpstin Johanna"; wie in diesem herrscht Wirrwarr der Handlung auch in dem Drama Halle und Jerusalem, einer Bearbeitung von Gryphius blutigem Trauerspiel „Cardenio und Celinde". Doch hat Arnim so viel aus Eigenem hinzugefügt, „daß die alten Grundmauern vor den romantischen Fliederbüschen und Rosenhecken ganz verschwunden sind." Alle möglichen Dinge, die Halloren, Napoleon, Sir Sidney Smith, Geister, Gespenster, eine Riesenjungfrau, die Belagerung von Accon, das Nonnenkloster in Jerusalem, Ahasver und anderes wird in das Drama hineingezogen und daneben finden sich satirische Ausfälle nach allen Seiten. Ganz zerfahren und strotzend von Abenteuerlichkeiten ist auch Der echte und der falsche Waldemar, zu dem er wie auch zu dem bühnengerechten Stücke Glinde oder der Bürgermeister von Stralsund den Stoff der Brandenburgischen Geschichte entnahm. Das Beste an den Dramen Arnims ist die Zeichnung der Charaktere; mit der inneren und äußeren Wahrscheinlichkeit hat es der Romantiker nicht genau genommen. Dies zeigt sich ganz besonders in dem Drama Die Gleichen, in das der Dichter auch die Märchenwelt einbezieht. Hier, wo es sich nicht nur um den Konflikt eines Mannes handelt, der, obwohl schon verheiratet, einem zweiten Weibe die Ehe verspricht, sondern auch noch um die Lösung eines auf dem Hause lastenden Fluches, wird uns nicht nur der bunte Wechsel der Szenen vor Augen geführt, sondern auch die Personen selbst erleiden gegen den Schluß hin manche Verwandlung, die zwar der Wahrscheinlichkeit spottet, den vom Dichter beabsichtigten Schluß aber erst möglich macht. Es kommt hier nämlich nicht zur Doppelheirat des Grafen von Gleichen, sondern alles löst sich zuletzt in allseitiges Wohlgefallen auf.

Aus Arnims Vorrede zu W. Müllers Verdeutschung des Marlowschen „Faust" (1818) erfahren wir, daß er sich damals im Verein mit Brentano auch mit Studien über das Theater befaßte; als Frucht dieser gemeinsamen Tätigkeit erschienen in der „Wünschelrute" die Briefe über das Theater (1818). Ein Jahr früher begrüßte er die Jubelfeier der Reformation (1817) mit einer Erneuerung der Predigten des Matthesius. Die Bemühungen, seine Dramen auf die Bühne zu bringen, wurden nur teilweise von Erfolg gekrönt. Allmählich fand er sich in das stille Landleben hinein; nur noch das „Landhausleben", eine Sammlung von Erzählungen, hat er in den letzten neun Jahren seines Lebens verfaßt. Die Freundschaft mit Brentano wurde zwar nie gelöst, aber der fortlaufende Gedankentausch, der beide einst beglückt hatte, hörte auf; dafür spann sich der Briefwechsel mit den Brüdern Grimm fort bis zu Arnims Ende. Wenige Tage vor seinem 50. Geburtstage, am 21. Januar 1831, ist er auf seinem Gute Wiepersdorf in einer Gesellschaft Bekannter einem Nervenschlage erlegen. Als eine durchaus edle Erscheinung hat ihn Eichendorff geschildert; er war unabhängig und wahrhaftig in seiner Gesinnung, beseelt von herzlicher Liebe zum deutschen Vaterland und von unverwüstlicher Hoffnung auf dessen Rettung zu einer Zeit, wo es in Knechtschaft geschlagen, Napoleon Herr von Europa war und

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

es geradezu für lebensgefährlich galt, seine Stimme für deutsches Volkstum zu erheben. Zu diesem die Liebe wieder zu entflammen und dadurch an der Befreiung und Neugestaltung Deutschlands mitzuwirken, hielt er für die vornehmste Aufgabe seines dichterischen Wirkens. (Beilage 125.)

Die treue Verwalterin der literarischen Hinterlassenschaft Arnims war seine Gemahlin Bettina (Elisabeth), die Schwester Klemens Brentanos. Sie wurde 1785 in Frankfurt geboren und lebte, nachdem sie die erste Erziehung in dem Kloster Fritzlar erhalten hatte, teils bei ihrer Großmutter Laroche in Offenbach, teils in Frankfurt, wo sie sich an Frau Rat Goethe anschloß. Bettina hat der Frau Rätin ihren Dank in reichem Maße abgetragen, denn gerade aus Bettinas Werken ist das lebensvolle Bild der Frau Aja in die Literatur und allgemeine Vorstellung übergegangen und selbst für Goethes Lebenserinnerungen ist sie die Vermittlerin zwischen Sohn und Mutter geworden. Deren Erzählungen über die Jugend ihres großen Sohnes erfüllten Bettina mit Bewunderung und fortan war Goethe ihr Abgott, den sie mit schwärmerischer Begeisterung und Liebe verehrte. Schon in Offenbach war sie mit berühmten Persönlichkeiten (Herder, Staël), die im Hause der Großmutter sich einfanden, in Verkehr getreten; durch ihren Bruder Klemens kam sie auch zu den Romantikern in ein unmittelbares Verhältnis. Auf der Rückreise von Berlin wurde sie 1807 in Weimar von Wieland und Goethe aufgenommen als „Sophiens Schwester, Maximilianens Tochter, Sophie Larochens Enkelin". Was Goethe in der Folge für Bettina war, aber auch, was er von ihr empfing, ist in den Briefen ausgesprochen, die nun gewechselt wurden. So viel Freude übrigens Goethe auch an den Briefen seiner Verehrerin hatte, ihr Wesen sagte ihm doch nicht ganz zu und er nannte einmal ihren Charakter das wunderlichste Wesen von der Welt und warnte sie: „Bleibe nur hübsch bei der Stange und gehe nicht zu sehr ins Blaue." Der Briefwechsel läßt erkennen, wie sehr diese Bekanntschaft, der Aufenthalt bei Savigny in Landshut, die Reisen, besonders nach München, wo sie Schelling und Jacobi kennen lernte, und nach Wien, wie auch die Ereignisse der Napoleonischen Zeit ihren Gesichtskreis erweitert hatten. Seit 1811 lebte sie als glückliche Gemahlin Arnims teils auf dem Gute Wiepersdorf bei Dahme in der Mark, teils in Berlin, wo ihr Haus neben dem Rahel-Varnhagenschen einer der vornehmsten Mittelpunkte des geistigen Lebens wurde (Abb. S. 1045).

Erst nach dem Tode ihres Gatten (1831) trat Bettina schriftstellerisch hervor, indem sie ihren Briefwechsel mit den bedeutenden Menschen, zu denen sie in Beziehung gestanden hatte, poetisch ausgeschmückt und erweitert veröffentlichte. So entstand auch der Briefwechsel Goethes mit einem Kinde, ein Buch, das bei seinem Erscheinen (1835) durch den melodischen Fluß der Sprache, die lyrische Naturstimmung und Fülle von Gedanken entzückte und, obwohl Wahrheit und Dichtung, noch immer ein schönes Denkmal bildet, wie Deutschlands größter Dichter in einer ungewöhnlichen Frauenseele sich spiegelte.

In ihrer Begeisterung für Goethe lernte Bettina, um das von ihr ersonnene und gezeichnete Denkmal Goethes auszuführen, in Ton modellieren und brachte das später in Rom von Reinhäuser in Marmor ausgeführte Modell wirklich zustande. Um Goethes „Faust" zu komponieren (1809), trieb sie mit Leidenschaft musikalische Studien. Beethoven hat in Wien dem jungen Mädchen, wie vielleicht keinem anderen Menschen, seine tiefsten Gedanken über Musik anvertraut, die ältere Frau besaß Franz Liszts Freundschaft und Vertrauen. Auf Schinkels Pläne hat sie anregend eingewirkt. Männer wie Fr. Jacobi, Schleiermacher, A. v. Humboldt, die Brüder Grimm, Meusebach, Varnhagen, Gneisenau waren ihr eng verbunden; L. v. Ranke, Geibel, Carrière hingen als junge Männer begeistert an der geistreichen und ewig jugendlichen Frau. „Meine Seele ist eine leidenschaftliche Tänzerin," schrieb sie einmal ihrem Bruder, „sie springt herum nach einer inneren Tanzmusik, die nur ich höre und die anderen nicht." Jene geniale Rastlosigkeit, die bei ihrem Bruder erst spät der Ruhe wich, lebte auch in Bettina, aber sie kam nie zur Ruhe und wollte es auch nicht: „Alle schreien, ich soll ruhig werden, und du auch, aber vor Tanzlust hört meine Seele nicht auf euch, und wenn der Tanz aus wäre, dann wär's aus mit mir." Übereinstimmend mit dieser Selbstschilderung hat Goethe Bettinas Wesen in Luziane in den „Wahlverwandtschaften" gezeichnet; Klemens rühmt in einem Schreiben an Görres (1825) die Schwester als das „großartigste, reichstbegabte, einfachste, krauseste Geschöpf", und der junge Ranke schrieb 1827: „Diese Frau hat den Instinkt einer Pythia: eine so strömende wahre Beredsamkeit in bewegten oder geistigen Augenblicken ist mir noch nicht vorgekommen. Wer wollte ihr aber alles glauben? Sie hat Anmut und Eigensinn, Liebenswürdigkeit und nicht." Die sonderbarsten Widersprüche finden sich in ihr vereint. Wer hätte es geglaubt, daß der unbändige Wildfang, die manchmal wie von Dämonen besessene Bettina, in deren Kopf es wirrer zuging als auf einem Jahr-

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Trost Einsamkeit,

alte und neue Sagen und Wahrsagungen, Geschichten und Gedichte.

Herausgegeben

von

Ludwig Achim von Arnim.

Mit zehn Kupfertafeln.

Heidelberg,
bei Mohr und Zimmer
1808.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

markt, diese Freundin der genialischen Eingebungen und Übertreibungen, die beste Gattin und Mutter abgeben würde?

In ihrer Jugend verkehrte Bettina innig mit Karoline von Günderode, die, 1780 in Karlsruhe geboren, seit 1797 als Stiftsdame in Frankfurt lebte und aus unglücklicher Liebe zu Professor Kreuzer 1806 durch Selbstmord endete. Auch die Günderode litt unter einer Phantasie, die üppige und absonderliche Blüten trieb, auch sie neigte zur Exaltation und war bereit, jeden ihrer Einfälle ohne weitere Prüfung für eine Eingebung des Genius zu halten. Aber während für Bettina kraft des ihr angeborenen heiteren Sinnes und ihrer Gabe, sich an das Kleinste hinzugeben, alles ins Helle und Fröhliche ausgeht, wendet sich das Leben der Günderode in Schwermut und Düsterheit und bei diesem phantastischen, verworrenen und schwärmerischen Innenleben gelangt sie (Tiane) auch durch die Dichtung nicht zu jener Befriedigung, wie sie Goethe durch seine Kunst zuteil wurde. Die Erinnerungen an die Freundin legte Bettina nieder in dem Buche Die Günderode (1840), das noch wilder und unbändiger ist als der „Briefwechsel", weil die Tollheit Bettinas nicht durch eine Persönlichkeit niedergehalten wird, die, wie Goethe, trotz aller Berührungen und Beziehungen ihr doch ferne stand. Dem Buche von der Günderode liegt der Briefwechsel mit der Jugendfreundin zugrunde und auch für das unvollendete Werk Klemens Brentanos Frühlingskranz (1844), das bis in den Herbst 1803 führt, hat sie Korrespondenzen mit dem Bruder benutzt. An diese drei Briefwechsel knüpft sich der literarische Nachruhm Bettinas, weil in ihnen das Lebendig-Persönliche am reinsten zum Ausdrucke kommt. Gedruckt und ungedruckt liegen auch Korrespondenzen mit jungen Leuten vor, an deren Zukunft sie glaubte und die sie mit dem Ideal ihrer Seele zu erfüllen trachtete. Unter diesem Gesichtspunkte sind die am Ende der dreißiger Jahre mit dem jungen Philosophen Philipp Nathusius gewechselten Briefe zu betrachten, die Bettina 1848 unter dem Titel Ilius Pamphilius und die Ambrosia in zwei Bänden erschienen ließ. Aus diesen Jünglingen Männer zu bilden, die hochgesinnt allein dem Volke dienen würden, war die über den einzelnen weit hinauszielende Absicht, die sie dabei verfolgte.

Bettina von Arnim.

Auch selbst ist sie in eigenen Schriften für das Wohl des Volkes eingetreten. Zeitlebens betrachtete sie sich als die natürliche Beschützerin aller Bedrängten, Verfolgten und Vertriebenen und ihr Frauenwille, zu helfen, schritt über Hindernisse hinweg, die Männern unüberwindlich schienen. Sie ließ sich dabei nur von ihrem Gefühle leiten und einzig diesem folgend, wollte sie auch politische Taten vollbringen. Ihre politische Grundstimmung war eine vage romantische Vorstellung von der Freiheit. Wo irgend jemand mit einem Anschein von höheren Zielen um seine Freiheit rang, konnte er des Anteiles Bettinas gewiß sein. So bringt sie für die Tiroler 1809 ihre Fürbitte bei dem bayerischen Kronprinzen vor; über Napoleon, gegen den sie anfangs Bewunderung und Abscheu zugleich hegte, wird ihr Urteil unerbittlich, sobald sie in ihm den Feind der Freiheit erkannte. Den Anbruch einer neuen, beglückenden Zeit erwartete sie von dem Preußenkönig Friedrich Wilhelm IV., dem „gekrönten Romantiker". Als er aber nichts von dem vollbrachte, was Bettina von seinem guten Willen erwartete, schrieb sie das Werk Dies Buch gehört dem Könige (1843), dessen erster Band sich auf der Erdichtung aufbaut, daß Bettina 1807 Unterhaltungen zwischen Goethes Mutter, dem Bürgermeister und dem Pfarrer angehört habe, in denen über politische und religiöse Fragen gesprochen wurde.

Alle Mängel und Vorzüge Bettinas erschienen in diesem Buche wieder. Kühne und freie Gedanken stehen darin, aber sie sind in wilder, unbedachter Zügellosigkeit zerstückelt, durcheinander gewirrt und verlieren alle Wirksamkeit. Einfacher und klarer und zielbewußter gibt sich der zweite Band, der einige ganz moderne sozialpolitische Gedanken über Verbrechen und Strafen, Not und Armut ausspricht. Ein neuer Staat, ein Königtum, das, erfüllt von allgemeiner Menschenliebe, eine unmittelbare Verbindung mit dem Volke unterhalte, müsse geschaffen werden. Obwohl das Buch auf den König keine Wirkung ausübte, trat sie, nachdem sie sich schon früher wegen der ihrer Göttinger Professur entsetzten Brüder Grimm brieflich an den König gewendet hatte, für den des Hochverrats angeklagten Kinkel und für andere bei ihm ein.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

In der Folgezeit wurde das Büchlein wegen des revolutionären Inhaltes beschlagnahmt und der Herausgeber verfolgt.

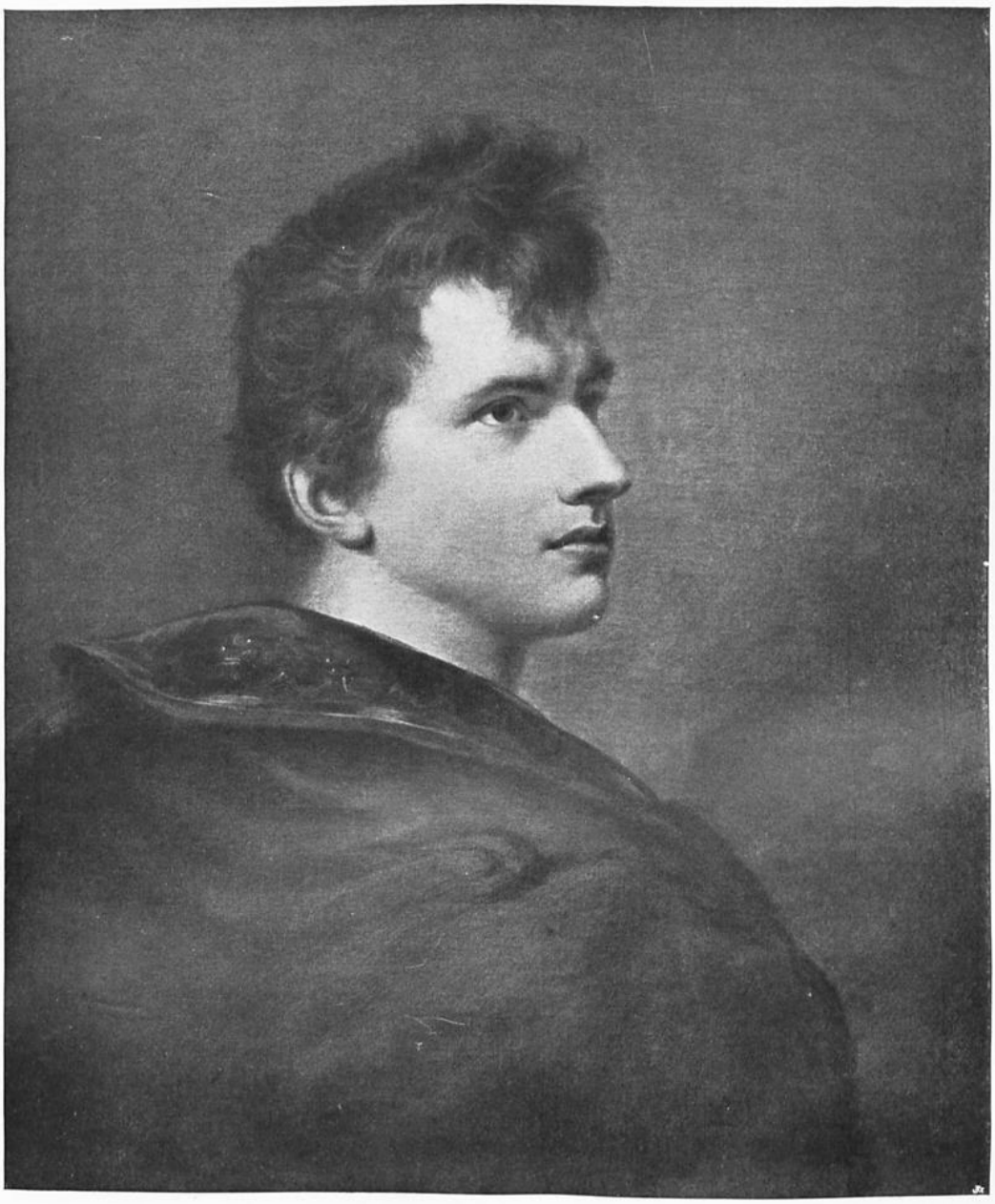
Als eine Art Fortsetzung des „Königsbuches" erschienen Bettinas Gespräche mit den Dämonen (1852), die aber nicht mehr so feurig geschrieben sind wie jenes und, wohl aus Verstimmung über den Mißerfolg des Königsbuches, die Widmung trugen: „Dem Geist des Islam, vertreten durch den großmütigen Abdul-Medschid-Khan, Kaiser der Osmanen." Die „Gespräche" sind Bettinas letztes Buch. Im Jahre 1859 ist sie in Berlin gestorben, eine Greisin und doch — ewig ein Kind, beseelt von romantischem Geist, ihre Dichtung lebend, ihr Leben dichtend.

Der dritte im Bunde der Heidelberger Freunde war Johann Josef von Görres. Was Görres, der „Himmel und Erde, Vergangenheit und Zukunft mit seinen magischen Kreisen umschreibende einsiedlerische Zauberer", für seine Freunde und die Entwicklung der Romantik unter der studierenden Jugend damals bedeutete und wirkte, das hat einer seiner Zuhörer in begeisterten Worten gepriesen. „Es ist unglaublich," schreibt Josef von Eichendorff in der Erinnerung „Halle und Heidelberg", „welche Gewalt dieser Mann über alle Jugend, die irgend geistig mit ihm in Berührung kam, nach allen Richtungen hin ausübte. Und diese geheimnisvolle Kraft lag lediglich in der Großartigkeit seines Charakters, in der wahrhaft brennenden Liebe zur Wahrheit und einem unverwüstlichen Freiheitsgefühl." Als einen homo sui generis hat ihn Hebbel, der dessen Vorlesungen in München hörte, bezeichnet, und selbst Theodor Mundt nennt ihn „eine Ausnahmsnatur, in der die deutsche Trennung zwischen Erkenntnis und Tat nicht vorhanden war, bei der die Erkenntnis immer sogleich in Handlung, der Geist in Tat sich umzusetzen trachtete". Getrieben von einem unersättlichen Drange nach der Wahrheit, beseelt von einem tiefen Rechtlichkeitsgefühl und ausgezeichnet durch eine seltene Uneigennützigkeit, lebte und wirkte Görres nicht für sich, sondern für das Wohl des Ganzen, sowie er es erkannt hatte und es als Ideal ihm vorschwebte. Ohne eine höhere Schule durchlaufen und einer bestimmten Wissenschaft sich ausschließlich gewidmet zu haben, ist er Autodidakt in allem, was er angreift, und wohl gerade deshalb hat er seine unbegreifliche Vielseitigkeit und Empfänglichkeit für alle ihm begegnenden geistigen Eindrücke bewahrt. So ward er Staatsmann und Geschichtschreiber, Dichter und Philosoph nicht aus Beruf, aber so gut wie irgend einer seiner Zeitgenossen, ein Sprecher der Nation gegen das Franzosentum und die darauf folgende Reaktion, ein Sprecher der katholischen Deutschen im Kampfe um ihre Rechte.

Was der sprachgewaltige Volksmann als Wortführer in trüber politischer Zeit geleistet, hat seine Nation nie vergessen, aber seine spätere Stellung in religiös-politischen Fragen wurde verstanden und sich in die Verschwommenheit der älteren Romantik verirrt. Und doch war Görres ein Vertreter jener gesunden Romantik, die sich nicht in Phantastereien verlor, sondern, wurzelnd im deutschen Volke und in der christlichen Kultur, die wahre Wiedergeburt Deutschlands anbahnte. Begabt mit einer unerschöpflichen Phantasie und einem echt deutschen Gemüte, ein Jünger der Romantik in Ironie und schneidendem Witze, einen durchdringenden Verstand vereinigend mit echter Herzensmilde, stand er in den entscheidenden Momenten deutscher Geschichte jedesmal auf der Warte der Zeit, bald durch den Rückblick auf die deutsche Vergangenheit das Volk zur Selbstbesinnung anfeuernd, dann wieder, einem Propheten gleich, die Wege für die Zukunft weisend. Darum hat das ganze deutsche Volk Anspruch auf diesen Säkularmenschen und Geistestitanen und sollen sich auch jene, die seine Bestrebungen im Dienste der katholischen Kirche nicht billigen zu können glauben, dadurch das Bild des großen Toten nicht trüben lassen. (Beilage 126.)

Görres wurde am 25. Januar 1776 als der Sohn eines Floßhändlers in Koblenz geboren; seine Mutter stammte aus dem italienischen Geschlechte Mazza, so daß deutsches und italienisches Wesen in ihm sich mischten, nur daß jenes überwog. Seine Jugend fällt in die Zeit der französischen Revolution, und wie viele andere wurde auch er von ihren Ideen begeistert und

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf



Achim von Arnim.

„Aus dem „Corpus Imaginum" der Photographischen Gesellschaft in Berlin."

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

fortgerissen. Eben hatte er das Gymnasium verlassen (1793), als die französischen Truppen in die Rheinlande einzogen und sich auch in Koblenz ein republikanischer Klub bildete. Görres wurde dessen Sprecher und Leiter und gab ihm später (1797) auch ein öffentliches Organ im Rothen Blatte, das, weil es auch den französischen Machthabern nichts nachsah und „allen Spitzbuben" den Krieg erklärte, unterdrückt wurde, als Rübezahl im blauen Gewande (1798) aber wieder auflebte. Obwohl er auf der Reise nach Mainz von dem kommandierenden General Leval, gegen dessen Willkür er protestierte, samt seinen drei Freunden 20 Tage in Haft gehalten wurde, dauerte der republikanische Taumel dennoch fort, und erst als er an der Spitze einer Gesandtschaft nach Paris kam (1799), wurde er ernüchtert. Er durchschaute das republikanische Treiben, erkannte in einer Audienz bei dem ersten Konsul sofort den künftigen Kaiser und klärte nach der Rückkehr seine Mitbürger auf durch die Schrift Resultate meiner Sendung nach Paris (1800).

In der französischen Hauptstadt aber hatte er die Herrlichkeit der antiken und italienischen Kunstwelt geschaut und für das Mittelalter sich begeistert, dessen Herold er werden sollte. So flüchtete denn Görres aus der Welt äußeren Geschehens in sein reiches Innenleben, vertauschte die demagogisch-publizistische Tätigkeit mit einem stillen literarisch-wissenschaftlichen Wirken und veröffentlichte, seit 1799 Lehrer der Physik an der Sekundärschule in Koblenz, mehrere naturwissenschaftliche Schriften. In diese spielte aber bereits Schellings Naturphilosophie hinein, für die er sich, seitdem er mit der Aufklärung gebrochen hatte (1803), begeisterte, da ihr die Zukunft zu gehören schien. Viele Anregungen empfing er durch Lasaulx, dessen Tochter Katharina er 1801 heiratete, und durch Brentano, der, zuweilen von Savigny begleitet, öfters von Jena nach Koblenz kam, wurden seine romantischen Neigungen immer mehr gesteigert. So zeigen ihn seine für die Münchener Zeitschrift „Aurora" seit 1804 beigesteuerten Aufsätze, z. B. seine Betrachtungen über das Antike und Moderne, bereits ganz im Banne der zeitgenössischen, vornehmlich der romantischen Literatur. Aber Görres konnte sich nicht lange in der Abstraktion halten, immer wieder zog es ihn in das Praktische und Politische. In religiöser Beziehung suchte er sich damals, da er die klaren Grundsätze des katholischen Glaubens verloren hatte, eine subjektive Religion zu bilden, die nach seiner Ansicht das Beste aus allen Religionen enthalten sollte. So wollte er in der Schrift Glauben und Wissen (1805) den „Gott Jacobis", die „Gottheit in dem Identitätssystem", und den „Gott Fichtes" vereinigen, im Grunde aber ist die Schrift doch nur eine „verklärte Mythologie" oder phantastische Vereinigung des Heidentums mit dem Christentum. Seine Übersiedlung nach Heidelberg (1806), um an der Universität Vorlesungen zu halten, führte ihn auf neue Bahnen, die eben in der Entwicklung des deutschen Geistes betreten zu werden anfingen. Brentano und Arnim zogen ihn an und er beteiligte sich nicht nur an ihrer Einsiedler-Zeitung, sondern begann selbst seine Studien auf das deutsche Altertum auszudehnen. Auch die wissenschaftliche Tätigkeit diente einem patriotischen Zwecke, insofern er, nun als Deutscher sich fühlend, das deutsche Bewußtsein dadurch zu heben suchte, daß er das Volk auf die Geschichte seiner Vergangenheit zurückwies und namentlich seine Kunst- und Literaturschätze ihm wieder vor Augen stellte.

„Das teutsche Volk," sagt er in den Reflexionen über den Fall Teutschlands und die Bedingungen seiner Wiedergeburt (gedruckt in Perthes' „Vaterländischem Museum" 1810), „ist gefallen, weil es seine Eigentümlichkeit, seine Bestimmung, seine Geschichte und sich selbst vergessen hat; es kann nur wiedergeboren werden, wenn es, seine Eigentümlichkeit, seine Bestimmung wieder erkennend, zu seiner Geschichte und zu sich selbst als besonderer Nation wieder zurückkehrt." „Was not tut vor allen Dingen, ist, daß in der Mitte der Nation eine feste bestimmte öffentliche Meinung sich bilde, die entschieden und unverkennbar den eigentümlichen Charakter des Stammes ausdrücke." Görres verurteilt den übertriebenen Kult der Antike, wie er von den Klassikern und eine Zeitlang von der älteren Romantik fabriksmäßig betrieben wurde; „die Stiftung, deren Zinsen noch die gegenwärtige Nation zieht, ward im christlichen Mittelalter gegründet; wer es verleugnet, verleugnet seine eigene Ehre; wer es herabsetzt gegen die alte klassische Zeit in Griechenland, den würden die Griechen selbst für einen Heloten halten, der sich mit seines Herrn Sitte nach gemeiner Sklavenweise bläht."

So schreibt Görres in seinem Buche Die teutschen Volksbücher (1807), worin er

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

zeigt, wie diese von den Gebildeten vernachlässigte und verachtete Literaturgattung im Volke stets lebendig geblieben sei und so den stammhaften Teil der Literatur bilde. Niemand hat vor ihm und nach ihm so schön über die Volksbücher geredet, und was er in dem Vor- und Nachwort zu ihnen schreibt, ist wohl das Schönste und Ergreifendste, was je über die Bedeutung der Erkenntnis der nationalen Vergangenheit für unser Volkstum gesprochen worden ist. Görres war es auch, der 1808 eine Vorlesung über die altdeutsche Literatur, die erste in ihrer Art, die an einer deutschen Hochschule überhaupt gehalten wurde, eröffnete. In die „Einsiedlerzeitung" lieferte er den Aufsatz „Der gehörnte Siegfried und die Nibelungen", 1813 gab er den Lohengrin heraus, und 1817 veröffentlichte er aus den Handschriften der Heidelberger Bibliothek Alttentsche Volks- und Meisterlieder. Mögen auch diese Arbeiten wie die ähnlichen der anderen Romantiker unkritisch sein, in jenen Tagen der Knechtung Deutschlands kam ihnen eine später nicht mehr erreichbare nationale Bedeutung zu und mit Bewunderung müssen wir zu jener hingebenden Begeisterung aufblicken, mit der die Romantiker durch die Erschließung deutscher Vorzeit auf ihr tief gesunkenes Volk einzuwirken suchten. Schon in den Schriften, die Görres vor der Heidelberger Zeit veröffentlichte, spielte die Mythologie eine große Rolle; ihrer Erforschung und damit, wie er meinte, der des Geheimnisses der Religion widmete er sich auch in Heidelberg, und zwar um so mehr, als die Freundschaft mit dem Symboliker Creuzer dazu aneiferte. Kaum war er nach Koblenz in die alte Stellung zurückgekehrt, als er seine Mythengeschichte der asiatischen Welt (1810, in 2 Bänden) veröffentlichte, ein jetzt veraltetes Werk, das aber damals nicht geringes Aufsehen erregte und den forschenden Blick auf Gebiete lenkte, die bis dahin mehr oder weniger unberücksichtigt geblieben waren. Görres will in seinem Buche zeigen, daß alle religiösen Formen und Mythen aus einer Grundreligion hervorgegangen seien, „alle eines Stammvaters Kinder in verschiedenen Erscheinungsformen."

Plötzlich wurde Görres aus seiner gelehrten Tätigkeit wieder auf das Feld der Politik gerissen. Die Völkerschlacht bei Leipzig war geschlagen, Napoleon besiegt, aber noch nicht vernichtet. Mehr durch den Enthusiasmus und die Stimmung des Volkes als durch eigene Überzeugung getrieben, waren manche deutsche Fürsten, zumal die Rheinbündler, der Allianz beigetreten. Bei solch kleinlicher Gesinnung, bei der Selbstsucht und den Sonderinteressen, die auch die übrigen Mächte leiteten, war zu befürchten, daß die deutsche Erhebung für das Wohl der deutschen Völker nur wenige segensreiche Früchte bringen werde. Mit klarem Blick durchschaute Görres die Lage der Dinge, und sobald die verbündeten Heere den Rhein überschritten hatten und die freie Rede einstweilen wieder gestattet war, entschloß er sich, wieder einmal frisch und kräftig in das politische Getriebe mit einzugreifen. Die Zeit schien ihm vorüber zu sein, in der das deutsche Volk dem dienen müsse, der zu befehlen wisse, und er glaubte, daß es nun gelte, dessen Kräfte zu einer Einheit zu sammeln, um es nicht bloß zu einem energischen Widerstande zu ermutigen, sondern auch in die neue Zeit einzuführen. So gründete er denn den Rheinischen Merkur, dessen erste Nummer am 23. Januar 1814 erschien.

Mit solcher Tiefe und Kraft, Wahrheit der Empfindung und Liebe für das deutsche Vaterland war noch nie ein politisches Blatt geschrieben worden. Es enthielt „vulkanische Predigten", wie Brentano sagte, die überall mit Andacht gehört wurden und überall zündeten. Kaum waren die ersten Nummern ausgegeben, als das Blatt seine Leser bereits in allen Teilen Deutschlands nach Tausenden zählte. Englische Journale brachten regelmäßige Übersetzungen und Napoleon, der recht wohl begriff, daß Görres der heiligen Allianz der Völker die glühende Begeisterung, Rat und Parole gab, nannte ihn die „fünfte Großmacht" im Kreise seiner Feinde. Auch die Führer der verbündeten Heere lasen den „Merkur", forschten darin nach der Stimmung des Volkes und richteten sich nach den Ratschlägen, die Görres oft mit prophetischem Blicke erteilte. Von allen Seiten kam ihm der Ausdruck der Bewunderung zu, Rückert feierte ihn in begeisterten Versen, sogar Gentz staunte über ihn und Goethe besuchte in Steins Begleitung später Görres, dessen Haus in Koblenz ein Zentralpunkt der nationalen Bewegung wurde. Von allen Seiten kamen Beiträge, so auch von Stein und J. Grimm, von denen jener seine Gedanken über Deutschlands künftige Verfassung darin niederlegte. Wie aber Napoleons Verbannung nach Elba Görres zu der „Proklamation an die Völker Europas vor seinem Abzuge" mit einer beißenden Ironie und seltenen Kraft der Sprache veranlaßte, so steigerten sich alle seine Kräfte, als Napoleon plötzlich in Frankreich aufs neue erschien. Wieder gelang es, ihn zu Boden zu werfen. Als man aber noch immer an keine Änderung der Zustände in Deutschland

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

dachte, erhob Görres wieder seine Stimme im „Merkur", um den Fürsten ins Gewissen zu reden. Da er sich auch gegen Preußen wandte und über die Reaktion in Preußen schrieb, da war die Zeit des „Merkur" um; eine Kabinettsordre verbot ihn am 3. Januar 1816 und am 10. Januar erschien die letzte Nummer. Görres hatte in dem Merkur nicht bloß die Begeisterung des Volkes entflammt und genährt, sondern auch die Fürsten an ihre Pflichten und Versprechen erinnert. Als Pflicht erachtet er die Wiederherstellung der alten Kaiserwürde mit einer die Freiheit der Völker sichernden starken Verfassung, Abschaffung der Preßzensur, Sicherstellung der alten Rechte und Freiheiten, Unabhängigkeit auch der Kirche. Die Begründung der deutschen Einheit unter dem Zepter Habsburgs befürwortete er am lautesten, aber er wollte kein „Scheinkaisertum", wie es vor der Revolution war, und verlangte daher von den Fürsten das Aufgeben jener Sonderinteressen, durch die es gekommen, daß der auswärtige Feind „mühelos im schlecht verbundenen Bündel Pfeil um Pfeil geknickt und alle der Reihe nach mit Schimpf und Schmach bedeckt hatte".

Im wesentlichen kehren diese Gedanken wieder in dem Buche Deutschlands künftige Verfassung (1816), das sofort in alle Sprachen Europas übersetzt wurde. Görres war, wie Fr. Schlegel rühmte, unter allen Stimmführern des Tages der einzige, „bei dem Wahrheit und Freiheit" sich fand. Dies war auch die allgemeine Überzeugung aller Gutgesinnten, und in ihr lag der schönste Lohn, den Görres für sein patriotisches Streben, für seinen Kampf um Deutschlands Ehre und Recht verlangen konnte. Materiellen Lohn hat er nicht geerntet. Im Gegenteil wurde er gleich nach der Einverleibung der Rheinprovinz seines Amtes als Generaldirektor des öffentlichen Unterrichts entsetzt, eine Lehrkanzel an der Universität Bonn, wohin der Wunsch vieler ihn rief, wurde ihm auch nicht zuteil. An der Spitze einer Abordnung der Stadt Koblenz hatte er an den preußischen Minister eine Adresse überreicht, in der die von der heiligen Allianz versprochene Verfassung, die Freiheit und Bürgschaft für die katholische Kirche verlangt wurde. Doch man wollte davon nichts wissen, am allerwenigsten von einer konstitutionellen Regierung. In allem, was Görres tat, witterte man Demagogentum und doch forderte er für das Volk, was er zu fordern berechtigt war, denn er ahnte, „daß nur die Verweigerung dieser Rechte jene Krisen herbeiführen werde, die die Throne erschütterten." Die Fürsten aber erblickten, nachdem der Despotismus durch die Aufopferung des Volkes besiegt war, in der Knebelung aller wohlberechtigten Freiheiten das einzige Mittel, die Throne zu stützen. Gestärkt wurden sie in diesen Anschauungen durch die demokratische Gärung, die durch die Massen ging. Die Ermordung Kotzebues machte offenbar, welch ein Zündstoff unter der Asche glomm. Görres regte dieses Ereignis zu der Abhandlung „Kotzebue und was ihn gemordet" an; er sah darin „der Himmel Zeichen als warnende Boten" vor den Zeiten großer Verhängnisse und Folgen der „Abweisung der billigsten und gerechtesten Forderungen der Zeit". Die Fürsten achteten nicht auf seine Stimme, ja als das Reformationsfest mit dem Wartburgfest der Studenten einfiel, flammte die Verfolgungswut noch mehr auf. Alles, was in der Franzosennot deutschen Sinn und vaterländische Begeisterung hervorgerufen hatte, ward nun verdächtigt; alles geschah, um auch die Katholiken durch Verweigerung der ihnen versprochenen Rechte in die Gärung jener Zeit zu treiben. Da erschien Görres' Buch Teutschland und die Revolution (1819), das, ins Englische, Französische und Schwedische übersetzt, ein ungeheures Aufsehen erregte. (Beilage 127.)

Diese Schrift, „eine Appellation der besseren Gegenwart an die Nachwelt," deren Wahrheit, wie Lasaulx 1848 sich ausdrückte, „wenn je ein anderes Prophetenwort heute allen offenbar geworden ist," brachte dem Verfasser als Prophetenlohn — Verbannung. Ungehört, ohne richterlichen Beschluß sollte der Verfasser nach Spandau abgeführt werden. Durch eine glückliche Fügung erhielt er davon Kunde und entzog sich der Willkür durch die Flucht nach Straßburg. Hier verweilte er mit seiner Familie bis zur Berufung nach München. Anfänglich beschäftigte er sich wieder mit altdeutschen Studien, gab seine Übersetzung des Heldenbuches von Iran heraus (1820), machte für die altdeutsche Literatur Forschungen und Sammlungen in Straßburg und in der Schweiz, wobei ihm die Bekanntschaft mit Laßberg förderlich war, und unterhielt einen Briefwechsel mit Stein, der bei der Gründung der Monumenta Germaniae auch seinen Rat hörte. Doch schon 1821 veröffentlichte Görres die Schrift Europa und die Revolution, von der noch heute gilt, was Lasaulx 1848 aussprach, sie sei „die tiefgreifendste politische Schrift der deutschen Literatur".

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Je mehr Enttäuschungen Görres auf politischem Gebiete erlebte, desto mehr überzeugte er sich, daß nur die Kirche, der er angehörte, das Heil der Völker begründen könne. So wirkten äußere Umstände mit, seinen schon lange vorbereiteten Anschluß an die Kirche zu vollenden, und nachdem er wieder gläubiger Katholik geworden war, war er es auch mit ganzer Seele und in seinem ganzen Handeln. Klar faßt er gleich im Anfange seiner Umkehr Stellung und Bedeutung der katholischen Kirche auf. Er wurde Ratgeber des „Katholiken" und bald dessen bedeutendster Mitarbeiter; dieser Zeitschrift Ansehen und Verbreitung zu verschaffen, schien ihm wichtigere Aufgabe als die Vollendung der in Straßburg begonnenen vergleichenden Sagengeschichte, aus der er 1823 vorläufig „Altdeutschland" drucken lassen wollte. Noch von Straßburg aus richtet er an den König Ludwig I. von Bayern bei dessen Thronbesteigung einen Mahnruf, in dem er im Namen des Kurfürsten Maximilian I. dem jungen König das Ideal eines „rechten Fürsten von Gottes Gnaden" vor Augen führt. Ludwig verstand den „Wächterruf" und berief trotz aller Schwierigkeiten, die sich ihm entgegenstemmten, 1826 den vom deutschen Boden Ausgewiesenen als Professor an die von Landshut nach München verlegte Universität.

Getragen von dem katholisch gesinnten König, wurde München durch Görres die Hochburg des katholischen Lebens in Deutschland. Görres, der Vorkämpfer für die kirchliche Freiheit, war der Mittelpunkt eines Kreises der hervorragendsten katholischen Gelehrten Deutschlands, wurde aber als solcher von den Gegnern gehaßt und, wie Brentano schrieb, selbst von jenen verlassen, die einst seines „Trompetenklanges und Fahnenschwunges" sich freuten und hinterherliefen. Dadurch nicht entmutigt, suchte Görres die Wahrheit, die er selbst wiedergefunden hatte, aller Welt zu verkünden und die Irrtümer zu bekämpfen. So wies er in „Sankt Franziskus ein Troubadour" die damalige Welt, die in Magnetismus und allerlei falscher Mystik versunken war, auf die übernatürlichen Wunder der Kirche hin, zeigte in seiner Abhandlung über Emmanuel Swedenborg, wohin die mystischen Visionen führen, wenn sie auf falscher Basis ruhen, studierte die Mystiker des Mittelalters und schrieb 1836—1842 Die christliche Mystik (4 Bände). Noch einmal erhob er mit jugendlicher Kraft seine Stimme und sie fand wieder kräftigen Widerhall: vier Auflagen erschienen in einem Jahre von seinem Athanasius (1837). Das „Kölner Ereignis", die Gefangennahme des Erzbischofs Klemens, hatte ihn veranlaßt, wieder unter das Volk und vor die Großen der Erde zu treten. Fünf Jahre später veröffentlichte er die Schrift Kirche und Staat nach Ablauf der Kölner Irrung, in der er auf das Verhalten des Protestantismus gegen den Katholizismus hinweist und zur gegenseitigen Verträglichkeit ermahnt. Nachdem er noch 1845 Die Wallfahrt nach Trier geschrieben und darin ohne Rücksicht auf die Echtheit oder Unechtheit des Rockes das Recht der Katholiken verteidigt hatte, schloß er mit der Schrift Spiegel der Zeit, Gesicht des Sehers seine segensreiche Tätigkeit am 29. Januar 1848. Die Vollziehung seines religiös-politischen Testamentes übernahmen die noch zu seinen Lebzeiten von seinem Sohne Guido und Phillips gegründeten „Politisch-historischen Blätter" und die anläßlich der Säkularfeier seiner Geburt gegründete Görres-Gesellschaft.

Zu den Schülern Görres' gehörten die schlesischen Freiherren von Eichendorff, die 1807 nach Heidelberg zur Vollendung ihres akademischen Kurses gekommen waren. Zu ihnen trat Otto Heinrich Graf von Loeben (geb. 1786, gest. 1825 in Dresden) in Beziehung, der als „Isidorus Orientalis" unter dem Einflusse der Romantiker dichtete und 1813 als sächsischer Unterleutnant der Freiwilligen den Krieg gegen Napoleon mitmachte. Im Umgange mit Görres, Brentano und Arnim fand Loebens für Kunst und Literatur begeisterter Sinn reiche Anregung und Nahrung.

Die Tiefe und Wärme seines leicht erregbaren Gemütes, die Herzensreinheit und schwärmerische Hingabe an alles Schöne und Edle gewann dem Manne, dem die Poesie seine Göttin war und zur Verherrlichung religiöser Ideen diente, bei den Bekannten und Freunden das Lob einer schönen Seele. Sein nach Novalis' „Ofterdingen" gedichteter Roman Guido (1808), eigentlich eine Art philosophisches Märchen, erhebt sich in ein ideales Reich der Phantasie und diese begegnet uns wieder in dem Schäfer- und Ritterroman Arkadien. In den Novellen schränkte er das phantastische Element mehr ein, obschon es auch hier nicht an Motiven fehlt, die die Erzählung über die wirkliche Welt hinausheben („Sonnenkinder",

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Josef von Görres.

Nach dem der Familie Görres-Jochner in München gehörenden Original.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

„Prinz Florido") und in dem Unheimlich-Spukartigen einiger Novellen („Die Totenmahnung", „Der Brillantenschmuck") der Einfluß E. T. A. Hoffmanns zu erkennen ist. Durch die echt romantische Vielseitigkeit der Formen erregten seine Gedichte, die teils in Zeitschriften („Die Hesperiden"), teils in Sammlungen erschienen, Bewunderung.

Heute ist er ebenso vergessen wie der Landrat Christian Wilhelm von Schütz (geb. 1776 in Berlin, gest. 1847 in Leipzig), dessen „orientalisch duftenden" Lacrimas, eine spielerige Nachahmung des „Alarkos", W. Schlegel in die Literatur einführte. Aber alle Verehrung der Romantik konnte ihn nicht vor dem Einflusse Schillers bewahren, mit dessen „Braut von Messina" er in seiner antikisierenden Niobe wetteifert und zu dessen „Wallenstein" sein Graf von Schwarzenberg ein Pendant ist, wie denn auch sein Karl der Kühne an die „Jungfrau" sich anschließt. Noch im Banne der Romantiker dichtete er die „Romantischen Wälder", die sein Formtalent, aber auch viel Künstelei bekunden. Seit 1820 entfaltete er eine umfangreiche publizistische Tätigkeit; seine Nachahmung Schillers und sein Übertritt zum Katholizismus haben ihn dem Kreise der Berliner Romantiker entfremdet.

---

c) Norddeutsche Romantiker.

Mit A. W. Schlegels Vorlesungen über Literatur und Kunst war der erste Versuch gemacht worden, die preußische Hauptstadt für die romantische Bewegung zu gewinnen, und bereits 1804 vereinigten sich mehrere Dichter zu dem sogenannten „Polar- oder Nordsternbunde", der die romantischen Ideen förderte und in dem von Chamisso und Varnhagen herausgegebenen „Grünen Almanach" (1804—1806) sein literarisches Organ besaß. Obwohl nicht Mitglied des Bundes, stand zu ihm doch in reger Beziehung Friedrich Heinrich Karl de la Motte-Fouqué, der eigentliche Vertreter der ritterlichen Romantik. Er stammte aus einer französischen Familie, die, an dem reformierten Glauben festhaltend, nach der Aufhebung des Ediktes von Nantes nach Norddeutschland auswanderte, und war ein Enkel jenes Generals, dem sein königlicher Freund Friedrich der Große für den bei Landeshut (1760) bewiesenen Heldenmut in seiner Histoire de la Guerre de sept Ans ein ehrendes Denkmal gesetzt hat. Nachdem er den Rheinfeldzug mitgemacht und in den namhaftesten Schlachten des Jahres 1813 mitgekämpft hatte, lebte er als Privatmann in Halle und später in Berlin, wo 1843 ein Schlaganfall sein Ende herbeiführte.

Vielleicht niemand hat mehr die Wandelbarkeit der Leser erfahren wie Fouqué; einst der vergötterte Liebling, starb er verlassen und vergessen; von den zahlreichen Romanen, Epen, Novellen, Dramen und Gedichtbänden dieses formgewandten und in bestimmten Grenzen erfindungsreichen Dichters erfreut sich heute nur noch die vorzüglichste seiner Schöpfungen, die Nixenerzählung Undine, wohlverdienter Beliebtheit. Und doch war er ein wahrer Dichter, auf dessen Haupte die Weihe der Poesie ruhte. Den treuesten und entschiedensten Partisan der Romantik nennt ihn Eichendorff, allein gerade er hatte am meisten ihre Mißachtung verschuldet. Mit Arnim vertiefte er sich in das ritterliche Mittelalter, wandte aber, die Romantik in seiner Weise weiterbildend, den Blick auch bis in das Nordlandsreckentum zurück und schuf sich ein phantastisches Ideal, dem er in Vers und Prosa nachstrebte.

Für ihn ist es kein äußerliches poetisches Spiel, wenn er, seine romantischen Lebensanschauungen in naiver Weise in die Dichtung hineintragend, sich in die kampfdurchwogte, minnefrohe Welt des Mittelalters hineinträumt, Sängerfahrten und Turniere schildert, die christlichen Ritter an den fernsten Schwedenmarken gegen die zauberkundigen Finnen, in Spanien gegen die Mohren kämpfen läßt, dann wieder Recken vorführt, die mit Drachen und Riesen ringen, Herzen brechen, Feen und Nixen in die Netze fallen und den wunderbarsten Geister- und Gespensterspuk erfahren. Eine Zeitlang hat Fouqué mit dieser Heldenromantik die Welt entzückt und in der Tat verstand es der Reiteroberst, wie kein anderer, den Zauber des mittelalterlichen Rittertums in das moderne Soldatenwesen überzuführen und in jedem Leutnant und Kornett auf seinem „Lichtbraunen" das wahre Rittertum wiedergeboren zu sehen; aber sobald der Reiz der Neuheit schwand, mußte die Teilnahme in ihr Gegenteil umschlagen und der Dichter zog sich durch die einseitige Hingabe an sein ritterlich-religiöses Ideal den Spottnamen eines „Don Quixote der Romantik" zu. Die vielen Nachahmer vollends, die Fouqués Ruhm hervorrief, trugen bei, daß die Romantik, da man deren Wesen in der Wiedererweckung der alten Ritter- und Zauberwelt vermutete, völlig in Verruf kam.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Und doch ist eine Geringschätzung Fouqués nicht gerecht; denn mag auch seinen Schöpfungen noch die philosophische Vertiefung fehlen, die uns in den stofflich verwandten Nibelungendramen Wagners und in Dahns altdeutschen Romanen begegnet, in der Geschichte unserer Literatur und der Germanistik nimmt er durch die dichterische Behandlung nationaler Stoffe eine hervorragende Stellung ein. Die Helden seiner Romane und Dramen feuerten die kampflustige Jugend von 1813 zu großen Taten an und es ist bekannt, daß der romantisch gesinnte preußische Kronprinz im Feld an Fouqués Kürassierregiment heranritt, nach Heerdegen von Lichtenried rief und auf die Frage: „Wen meint Euer Königliche Hoheit?" erwiderte: „Nun den mit der Schramme auf der Stirn: Fouqué!" Heerdegen ist in dem Romane Zauberring (1813) der Bruder der frommen Hauptheldin Bertha von Lichtenried, die ihrem fortziehenden, nach fremder Minne jagenden Vetter Otto von Trautwangen ihre Liebe treu wahrt und zuletzt, alle Verwicklungen lösend, den Zauber des Ringes bricht.

Der in sich kunstvoll abgerundete und an Verwicklungen und farbenprächtigen Bildern überreiche Roman (drei Bände) war einst das gelesenste deutsche Buch. An Stelle eines verlangten vierten Bandes schrieb Fouqué die eigenartige und spannende nordische Mär Sintram und seine Gefährten, nach dem Dürerischen Holzschnitte vom Ritter mit Tod und Teufel ersonnen und im Grunde die bizarre, aber höchst stimmungsvolle Umdichtung der Sage von „Robert dem Teufel". Das Motiv des Teufelsbündnisses hat der Dichter auch in der prächtigen Erzählung Das Galgenmännchen verwertet, einem Gegenstücke zu Chamissos „Peter Schlemihl". Es ist die Geschichte vom Spiritus familiaris, wie sie auch Annette von Droste-Hülshoff in ihrer bekannten Erzählung vom Roßtäuscher brachte. Nach dem Norden und nach Konstantinopel führen Die Fahrten Thiodulfs des Isländers, in der Sängerliebe wird die Uneigennützigkeit eines provenzalischen Sängers verherrlicht; der in der romantischen Schule vereinigten Freunde und besonders des von ihm verehrten Jakob Böhme gedenkt er in dem Roman Alwin und eine Umdichtung der Erzählung Jörg Wickrams ist die in mannigfaltigen Versarten abgefaßte „Historie vom edlen Ritter Galmy und einer schönen Herzogin aus Bretagne".

Die Zahl der Romane Fouqués, sagt Heine, ist Legion; nicht geringer ist die der Novellen und kleinen Erzählungen. Die schönste von diesen und zugleich eine der lieblichsten und sinnigsten Blüten der Romantik überhaupt ist die Nixenerzählung Undine, die zuerst 1811 in den „Jahreszeiten" erschien und gleich glücklich im Inhalt wie anmutend in der Form das Geheimnis der Romantik ausspricht: die Beseelung der elementaren Natur.

„Du Liebesblüte meiner gottbeschiedenen Muse, zwischen rätselschweren Nebeln, unter bedrohlichem Wettergewölk erschlossest du dich lind und fromm, in deinem Kelch die Tränenperlen der Wehmut." So redet der Dichter selbst „Undine" an, und Hoffmann sagt, Fouqué walte darin „wie ein unumschränkter Herr im Reiche des Wunderbaren, dessen seltsame Gestalten und Erscheinungen willig seinem Zauberrufe folgen." Als „allerliebst" bezeichnete Goethe die Dichtung und selbst der skeptische Heine sagt im Hinblick auf die Szene, wo das Wellenmädchen dem treulosen Ritter vor seiner Wiedervermählung mit einem Kusse die Seele raubt, von der „wunderlieblichen" Dichtung: „Sie ist selbst ein Kuß; der Genius der Poesie küßte den schlafenden Frühling, und dieser schlug lächelnd die Augen auf und alle Rosen dufteten und die Nachtigallen sangen, das hat unser vortrefflicher Fouqué in Worte gekleidet und nannte es Undine." Trotz seiner ritterlichen Geziertheit ein echtes Märchen, in dem das Nixenhafte mit dem Menschlichen sich glücklich mischt, wurde die „Undine" noch zu des Dichters Lebzeiten in mehrere Sprachen übertragen; bald bemächtigte sich ihrer auch die bildende Kunst und 1815 begrüßte K. M. von Weber Hoffmanns musikalische Dramatisierung des lieblichen Wellenkindes als eines der geistvollsten Werke der neueren Zeit, das Lortzing als Oper auf die Bühne brachte. „Traulich und treu ist's nur in der Tiefe", diese Schlußworte seines wehmütigen Rheintöchtergesanges stimmte Richard Wagner am letzten Abend seines Lebens an, nachdem er den Seinen Fouqués „Undine" vorgelesen hatte. Die Geister der vier Elemente, Salamander, Undine, Silphe, Kobold, hatte schon Goethes Faust beschworen, und zwar vermutlich nach Anleitung des alten Theophrastus Parazelsus, dessen treuherzig ernste Berichte auch Fouqué für seine „Undine" benutzte. Anregungen dazu hat er von der Melusinensage empfangen, wie denn auch sein Werk vorbildlich wurde für ähnliche Umdichtungen desselben Motivs, z. B. für Andersens „Kleine Seejungfrau" und Kitty Wendows Erzählung in W. Jensens „Eddystone" (1842).

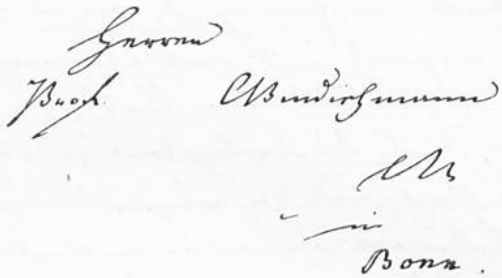
Fouqué war mit sechs dramatischen Spielen durch W. Schlegel unter dem Namen „Pellegrin" in die Literatur eingeführt worden (1805). Der Dichter hat sie als „redliches Schülerwerk" bezeichnet und selbst den Romantikern freundlich Gesinnte ließen ihn nur für einen formenfertigen Nachahmer des Schlegelschen Calderon gelten. Als aber 1806 Schlegel seinen Schüler Fouqué aufforderte, historische Schauspiele zu schreiben, die Epochen der deutschen Geschichte darstellten, „wo gleiche Gefahren uns drohten und durch Biedersinn und Heldenmut überwunden wurden," antwortete dieser mit der Trilogie Der Held des Nordens (1810) und den „Vaterländischen

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Straßburg 17. Sept. 20.

Es hat mich gefreut, und Ihnen Dank zu vernehmen, wie Sie mein Urtheil über Ihr Gedicht freundlich aufgenommen. In der jetzigen künstlosen Bewegung alles Eigenthümliche selbst in rohen Stoff, das Hervorgehen, wo es will und wann es will, sich von Zeit zu Zeit zu äußern, wie die Bedürfnisse klagen zur Nothzeit, damit sie sich in Tumult nicht verlieren und sich unbesonnen gebärden und bey Dingen verfallen. Man muß wahrlich zum Gedicht nicht so mindere Anlage in sich haben, als man dies hat, wenn Kritik vor den Augen wird den Gelüsten Raisonnirend, das Maul und Ohren und Hände und Füße und Geist an und Herzen und an einem unmöglichen Ebenbild vor sich vorüberschießt, und da ist es gut, daß man vernimmt, wo der Leben mit dem und Fleisch, das wir wirken sollen und uns Andern zur Unterlage sind. Hätte Sie mit Ihrem Buch verbrannt wünken, konnten Sie sich stattlich damit vorstellen; da ist ja der alte Lumpenfingt, den wir uns so gerne Tobias und Moses Hartmannsdorf, und den Sie nun in Koblenz und Heimsuchungen

wollen, billig werden Sie von den Pflanzern um den
Preis abgewiesen. Die Engländer besonders haben sich
angewöhnt, und in der Tat kaufen die Engländer
nichts, die wissen sich nun mit allen Gütern da-
für ein Vorrecht haben gegen den Aberglauben, der
wieder einziehen will. Es muß nun und nun wie ein
Unterwinde nicht gewinnen und schwinden dessen
Christus; es ist eben alles Lüge und Lug und
Trug wie in der Verführung jemand hineinfallen,
und wo weit sie immer den Rücken wenden,
sie können ihre Kinder zurückziehen. Ich hoffe
unsere Gleichgültigkeit gegen den Fortschritt Gottes
all am geeignetsten Mittel wieder sich, die Sonnenseite
drüber werden wollen. Die haben alle Kinder
Verlust und Kinder immer Vorsicht; wo bey Jahren
der sich überfallen, und hoffentlich ganz gefallen,
Gott wohnt, da ist ein gewaltiger Land bey
Allen, die von ihm sich zu sich selbst gewendet
und so Kind kann da nicht stehen mit Christus den
Abgrund. Sie gedenken, wie Verzweiflung bleibend
und Leute zeigt und sie schaffen über alle nützigen
wo wo Kinder sie wieder durch gesündigen Umgang
bringen. In den Verlornen und überall alle Ursa-
chen, da bleibt nicht über als der Sündern
wieder zu gewinnen und allmählich Kinder sich selber



Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Schauspielen". Jene setzt sich zusammen aus den Heldenspielen Sigurd der Schlangentöter (1808), Sigurds Rache und Aslauga (Sigurds und Brynhildens Tochter) und nimmt ihren Stoff aus der Nislungasage der Edda.

Von Theodor Körner und dem sächsischen Offizier und Lyriker Krug aufs freudigste begrüßt, ist die Trilogie in künstlerischer Hinsicht anfechtbar; denn es fehlt ihr bei aller Kühnheit der Phantasie und bei allen sprachlichen Schönheiten an dramatischer Handlung und der Dichter stand zu sehr unter dem Banne der romantischen Mißverständnisse, als daß er der Wucht der nordischen Heldengestalten hätte gerecht werden können. Noch weniger Erfolg erzielte er mit seinen zahlreichen, der deutschen Sage und Geschichte entnommenen Dramen. Länger erhielten sich seine feurigen Kriegslieder und die durch Glanz und Leichtigkeit gefälligen lyrischen Gedichte.

Drei Jahre vor dem Tode gab Fouqué seine Lebensgeschichte heraus; schon nach 1820 hatte ihm die Leserwelt ihre Gunst versagt. Seine kampfglühenden, tugendlich frommen Helden haben den von der Romantik genährten, in den Tagen der Not und des Kampfes in aller Herzen lebenden Idealen entsprochen. Die über die Teilnehmer des Wartburgfestes hereinbrechende Verfolgung zwang dem deutschen Volke andere Gefühle und Wünsche auf. Zwar suchte man im Kreise von Geibels Studienfreunden dem gefallenen Ruhme Fouqués wieder zu seinem Rechte zu verhelfen, allein vor Walter Scotts und Alexis' historischen Romanen waren Fouqués Heldengestalten einer phantastisch behandelten Vorzeit verblaßt. (Abb. S. 1053.)

De la Motte Fouqué.
Nach einer Zeichnung v. Philipp Veit. 1818.

Fouqué, der Enkel der Refugiés, stand in freundschaftlichem Verhältnis zu Chamisso, dem Sohne einer Emigrantenfamilie. Louis Charles Adelaide de Chamisso, der sich in Deutschland Adelbert von Chamisso nannte, wurde 1781 auf dem Schlosse Boncourt in der Champagne geboren, wo schon seit Jahrhunderten seine Ahnen, die von Chamizzot oder Chamissot, ihren Stammsitz hatten. Als um 1790 die revolutionäre Bewegung der Hauptstadt in die Provinz drang und das Landvolk gegen seine Gutsherren aufstand, wurde auch das Schloß der streng royalistischen, ja der Königsfamilie nahestehenden Familie Chamisso de Boncourt ein Opfer der allgemeinen Wut. Vertrieben und der Habe beraubt, suchten die Eltern unseres Dichters, der als neunjähriger Knabe mit mehreren Geschwistern die Flucht mitmachte, eine Zufluchtstätte auf deutschem Boden und fanden sie erst in den Niederlanden, dann in Würzburg und Bayreuth, endlich in Berlin (1796). Hier blieb er, 1801 zum Leutnant bei dem Regiment von Goeze ernannt, obwohl seine Eltern später nach Frankreich zurückkehrten, beschäftigte sich mit deutscher Literatur und machte auch deutsche Verse. Schon damals zeigte er sich als besonderer Mensch; innerlich feinfühlig und feinnervig, hat er sein ganzes Leben lang nach gewinnender äußerer Form umsonst gerungen; er war und blieb ein Rousseauischer Naturmensch, ein Verächter allen gesellschaftlichen Zwanges, einzig nach inneren Werten strebend, harmlos, bieder, naiv-ehrlich bis zur Grobheit. Behaglich gestaltete sich sein Dasein in Berlin durch die Annäherung an gleichstrebende junge Deutsche.

Vor allen gewann er sich den ein Jahr älteren Referendar Eduard Hitzig, der, selbst wenig dichterisch veranlagt, für Chamissos Leben und Dichten bis zu dessen Tode der Steuermann blieb und sein Leben beschrieb, wie er denn auch der älteste Biograph von Zacharias Werner und E. T. A. Hoffmann ist. Der Freundeskreis, der sich um Chamisso bildete und den Nordstern zum Symbol wählte, erhielt einen romantischen Anstrich, als August Varnhagen von Ense (geb. 1785 in Düsseldorf, gest. 1858 in Berlin) hinzutrat. Aus den jüdischen Salons, in denen er mit der romantischen Strömung vertraut wurde, holte er sich seine Gemahlin Rahel Levin, aus deren literarischem Nachlaß er „Rahel, ein Buch des Andenkens für ihre Freunde" (3 Bände, 1834) und „Galerie von Rahels Umgebung und Briefwechsel" (2 Bände, 1836) zusammenstellte. In seinen Dichtungen unselbständig, erwarb sich Varnhagen, seit 1809 in österreichischen, dann in russischen und zuletzt in preußischen Staatsdiensten, durch seine zeitgeschichtlichen und biographischen Werke einen Namen („Biographische Denkmale", fünf Bände, 1824—1831, „Denkwürdigkeiten und vermischte Schriften", neun Bände 1837—1858). In seinem ganzen Wesen A. W. Schlegel ähnlich, zeigt der glatte Diplomat auch in seinen Schriften Leichtigkeit der Auffassung und eine Selbständigkeit des Stils wie wenige seiner Zeitgenossen, richtet aber seine Aufmerksamkeit auf das Kleine und Nebensächliche und gibt daher von den Dingen, Menschen und Begebenheiten selbst nur ein abgeschwächtes Bild.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

In diesem Kreise hatte sich Chamisso gleich zu Anfang als Dichter legitimiert durch einen dramatisierten Faust (1803), in dem er die Wirren, in die ihn das Studium Kants geführt und aus denen ihn nur der Glaube gerettet hatte, dichterisch gestaltete. Der Dichter nennt seinen „Faust" später selbst einen knabenhaften metaphysischen Versuch, und in der Tat, wenn auch manches darin den Leser goethisch anmutet, Faust ist in Chamissos Händen doch nur eine spekulative Puppe geworden, der alles menschliche Leben abgeht. Immerhin zeigt der Faustversuch, wie schnell Chamisso sich in die deutsche Sprache hineingelebt hat. Für seine und der Freunde Dichtungen gründete er mit Varnhagen einen Musenalmanach. Mit diesem „grünen Almanach", wie die Genossen, nicht ohne ironischen Nebensinn, das grün broschierte, nur drei Jahre erschienene neue Büchlein nannten, war Chamisso in den Kreis der deutschen Dichter eingetreten und galt fortan als Schüler der Romantik. Er studierte Griechisch, Lateinisch und die modernen Sprachen, fühlte aber, daß seine Lage, „geklemmt zwischen schwerwandelnden Rekruten und griechischen Lexika," auf die Dauer unerträglich sei, und war daher froh, als es ihm möglich ward, die preußische Uniform auszuziehen und sein Leben der Wissenschaft zu widmen. Durch Fouqué erst wurde ihm die Romantik voll erschlossen und so wollte er denn in einem Fortunat nach dem Muster von Tiecks „Oktavian" alle seine Kräfte zusammenfassen und nicht nur in Formenreichtum mit dem Meister wetteifern, sondern auch etwas Neues schaffen, „ein Drama, wo die für sich höchst tragischen Figuren das höchste Komische gebären und wiederum die für sich höchst komischen das gräßlichste Tragische." Das Werk blieb unvollendet.

Vom Militärdienste losgelöst, mußte Chamisso sechs Jahre herumirren (1806—1812), ehe er zielbewußt die neue Lebensbahn einschlagen konnte. Er geht nach Frankreich, kehrt wieder nach Berlin zurück, um gleich darauf in Frankreich eine neue Enttäuschung zu erfahren. „Irr an sich selber, ohne Stand und Geschäft, gebeugt, geknickt," verbrachte er die düstere Zeit. In Paris übersetzt er im Auftrage Schlegels dessen Vorlesungen und wird durch ihn in den literarischen Hof eingeführt, der Frau von Staël in Chaumont umgab. Dann wieder treibt er bei dem gebildeten Prosper de Barante, dem Präfekten der Vendée, altfranzösische Studien und im Sommer 1811 finden wir ihn in Coppet wieder bei Frau von Staël, bis sie ein Jahr später auch von hier flüchten mußte. In Genf übersetzte er Guillaume Etiennes berühmtes und später angefochtenes Lustspiel Deux gendres, liest Shakespeare und Calderon im Original, wendet sich dann aber, von seinem Landsmann und Waffengefährten de la Foye in einem Briefe aufgefordert, der Botanik zu und unternimmt botanische Wanderungen. Damit hatte er endlich seinen Lebensberuf gefunden, und als er nach Berlin zurückgekehrt war (1812), läßt er sich, „um sich dem Studium der Natur zu widmen," bereits 31 Jahre alt, als Studiosus medicinae an der aufblühenden Universität immatrikulieren. Während des Befreiungskrieges gegen Napoleon eröffnete sich ihm in Kunersdorf auf dem Landgute der Familie Itzenplitz ein Asyl, wo er seinen botanischen Studien leben konnte. Und ob er gleich ganz in ihnen aufging, bringt er jetzt die inneren und äußeren Erlebnisse der letzten Zeit poetisch zum Ausdrucke, aber gerade deshalb, weil sein Peter Schlemihl im besten Sinne Gelegenheitsdichtung ist, hat er eine im Verhältnisse zu Umfang und Form so ungeheuere Wirkung erzielt.

Es ist der Dichter selbst, der uns in Peter Schlemihl entgegentritt, und bis in die einzelnsten Züge wird der Eingeweihte Beziehungen auf persönliche äußere und innere Erlebnisse des Dichters aufdecken können. Dem Leser aber, der nicht über dessen Lebensschicksale unterrichtet ist, tritt aus Chamissos Märchen eine Idee klar und deutlich entgegen: Wer schnödem Gewinn zuliebe ein Gut hingibt, das er selbst gar nicht schätzt, auf das jedoch die Welt, wenn auch mit Unrecht, einen hohen Wert legt, der wird ein für allemal der öffentlichen Meinung als verfemt gelten. Diese wird ihn verfolgen und er wird der öffentlichen Meinung erliegen, wenn er nicht rechtzeitig sich zu der Erkenntnis durchringt, daß er die Menschen nicht braucht, um glücklich zu sein. Auch der Dichter hatte unter der öffentlichen Meinung zu leiden; einmal, weil er nicht geschaffen war, durch weltmännisches Auftreten sich geltend zu machen, und überdies war er vaterlandslos und gerade im Jahre 1813 kam ihm die Vaterlandslosigkeit stark zum Bewußtsein. „Die Weltereignisse vom Jahre 1813, an denen ich nicht tätigen Anteil nehmen durfte, — ich hatte ja kein Vaterland mehr und noch kein Vaterland, — zerrissen mich wiederholt vielfältig." Er konnte in den Jubel Deutschlands nicht einstimmen und mußte der Welt, da er seine Gefühle für Frankreich nicht verbarg, als ein zweckloses

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

ja verdächtiges Glied der Gesellschaft erscheinen. Um ihrem Drucke sich zu entziehen, flieht er vor ihnen nach Kunersdorf und rettet sich in die Wissenschaft. So also ist das Märchen, wie Chamisso selbst einmal erklärt, auf den Gegensatz von Sein und Scheinen aufgebaut. Das Wesen des Menschen, sein Wert und seine Bedeutung blieben unberührt, wenn auch der Schatten, der Schein, fehlt. Nur die Welt legt dem Scheine zu viel Wert bei. Wie in „Adelbergs Fabel" spiegeln sich auch im „Schlemihl" die seelischen Konflikte ab, die Chamisso vor ihrer dichterischen Gestaltung durchlebt hat. Doch während er die „Fabel" mit allegorischem Gedankenballast beschwerte und dadurch unverständlich machte, hat er im Märchen zahlreiche volkstümliche Züge, wie z. B. den Pakt mit dem Teufel, die Geschichte vom Glückssäckel und den Siebenmeilenstiefeln, die Sage von den traurigen Folgen des Schattenverlustes, verwertet und es dadurch jedermann lieb und verständlich gemacht. Gleich dem Schlemihl muß wohl mancher vieles erdulden, ehe er nach selbstverschuldeten Verlusten zur Resignation sich durchringt. Die Erzählung ist möglichst einfach, aber glaubwürdig durch die sorgfältige Motivierung im ganzen Aufbau und durch die realistische Darstellung. Eine solche Detailmalerei, die den einfachsten, schlichtesten Vorfall bis in seine letzten Züge ausmalt, solche schmucklose Wiedergabe der Wirklichkeit war damals in Deutschland selten zu finden. Goethe hat in seinem „Wilhelm Meister" damit den Anfang gemacht und Kleists Novellen haben gerade in ihrem herben Realismus dem epischen Berichte neue Formen gegeben. Der Name Schlemihl ist nach Chamissos Erklärung hebräischen Ursprunges und bezeichnet bei den Juden einen ungeschickten und unglücklichen Menschen, dem nichts gelingt. Und gewiß gehört Schlemihl in die Gruppe von Uhlands „Unstern" und noch 1828 hat Chamisso in dem Gedichte „Pech" Schlemihlsche Züge verwertet. Ein Prosamärchen aber hat er nicht mehr geschrieben; er hütet sich, seinem Schlemihl „einen blasseren Bruder nachzuschicken". Andere Dichter aber schufen solche blassere Brüder. Schon in Hoffmanns „Phantasiestücken" begegnen wir einem solchen und auch dessen „Klein Zaches" ist ein Gegenstück zu Schlemihl; dieser ein Pechvogel, jener ein Glückspilz. Friedrich Försters „Peter Schlemihls Heimkehr" (1853) setzt, aber ohne Glück, Chamissos Dichtung fort und auch Ludwig Bechsteins „kosmologisch-literarische" Novelle (zwei Bände, 1851) knüpft an jene an. Chamissos Märchen und Fouqués „Galgenmännlein" verquickend, brachte 1807 F. Rosenau, Direktor des Leopoldstädter Theaters in Wien, sein Drama „Puzlivizli oder der Mann ohne Schatten" auf die Bühne. Trotz aller Nachahmungen bahnte sich Chamissos „Schlemihl" den Weg durch die Welt. Die „Schlemihliade" bürgerte sich allmählich bei allen Kulturvölkern ein und ist heute ein internationales Volksbuch geworden. Was der Dichter im „Fortunat" bieten wollte, eine echt romantische Mischung von Ideal und Karikatur, von tragischen und komischen Elementen, hat er im „Schlemihl" durchgeführt.

A. v. Chamisso.
Gez. v. Rietschel, Lith. v. Oldermann.

Durch Hitzigs Vermittlung wurde er zum Naturforscher der Expedition ernannt, die mit russischem Gelde unter Leitung Ottos von Kotzebue unternommen werden sollte und vom Grafen Romanzoff ausgerüstet wurde. Verlief diese Weltreise ihrem Hauptzwecke nach erfolglos, so ergab sie doch für Schiffahrt, Naturgeschichte und Physik nachhaltige Ergebnisse. Für Chamisso jedenfalls war sie der Ausgangspunkt seiner wissenschaftlichen Tätigkeit, indem sowohl seine ethnographischen Arbeiten, vor allem die Bemerkungen und Ansichten, die ein reiches Vokabular dreier polynesischer Dialekte bieten, der Versuch über die hawaiische Sprache (1837) und das Reisetagebuch (1835), trotz der Stacheln, die es gegen Kapitän Kotzebue richtet, eine Leistung ersten Ranges, als auch seine botanischen und zoologischen Schriften fast ausschließlich Ergebnisse seiner Reiseerfahrungen sind. Nicht minder wurde sie in seinem bürgerlichen Leben der Abschluß der Irr- und Wanderjahre. Denn bald nach der Rückkehr verheiratete er sich mit Antonie Piaste, einer Pflegetochter Hitzigs, mit der er 18 Jahre in glücklicher Ehe lebte. Nun gab es auch äußere Ehren; er wurde Mitglied gelehrter Gesellschaften, Ehrendoktor und als Adjunkt am botanischen Garten angestellt (1819). Seit 1833 Kustos, blieb er in dieser Stellung, mit Hingebung und Erfolg tätig, bis zur Entlassung, um die er im Frühjahr 1838 nachsuchte. Am 21. August desselben Jahres ist er verstorben. (Abb. S. 1055.)

„Ein Fremdling warst du unsrem deutschen Norden, in Sitt' und Sprache andrer Stämme Sohn, und wer ist heimischer als du ihm worden?" ruft Dingelstedt dem deutschen Dichter Chamisso in das Grab nach. Und in der Tat, Chamisso gilt uns heute als eine typische Erscheinung

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

deutschen Geisteslebens in Wissenschaft und Dichtung. Den Gelehrten hat die Berliner Akademie ausgezeichnet, indem sie ihn 1835 zu ihrem Mitgliede ernannte; seine Dichtungen leben im deutschen Volke fort und nur wenige der glücklichsten Würfe Goethes oder Heines sind populärer, im besten Sinne volkstümlicher geworden. Glücklich verbanden sich in Chamisso deutscher trockener Humor und deutsches Gemüt mit dem Witze, der formalen Kunst und dem gesunden Realismus der Franzosen, wie er sich bei diesen den steifen Klassikern gegenüber schon geltend machte, ehe noch Viktor Hugos Vorrede zum „Cromwell" das Programm zur französischen Romantik ausgesprochen hatte.

Wie ein Jüngling fühlt Chamisso, als ihm das eheliche Glück erblühte, sich gedrängt, sein Empfinden in Liedern ausströmen zu lassen; viele von ihnen sind in seinem „Poetischen Hausbuche" verschlossen geblieben, andere Früchte aber seiner Liebeslyrik, in denen das Gefühl zu klassischer Vollendung ausgestaltet ist, wie die Zyklen „Frauen-Liebe und -Leben", „Thränen", „Lebens-Lieder und -Bilder", dann auch „Die Blinde", „Die Braut", „Klapperstorch", alle ohne Antonie nicht denkbar, hat er später dem Publikum geschenkt. Getragen von den schönsten Tönen und ausgezeichnet durch eine außerordentliche Kunst des Aufbaues, sind von Chamissos lyrischen Schöpfungen die Liederzyklen am populärsten geworden und haben seinem Namen auch heute noch einen guten Klang bewahrt. Sie entstanden zu einer Zeit, in der der Dichter über die Romantik, unter deren Ägide er zuerst vor das Publikum trat, schon hinausgegangen war.

War es Brentano, Tieck und anderen hauptsächlich um die Erweckung der Stimmung durch Rhythmus, Assonanzen und andere Kunstmittel zu tun, so strebte Chamisso nach plastischer Gestaltung und suchte durch Gedanken, nicht aber durch bestechendes Kolorit zu wirken. Schlicht und einfach ist seine Sprache, weniger blühend und bilderreich, als knapp und gedrungen, einfach die Mittel, durch die er erschütternde Wirkungen erzielt. Ganz aber konnte er sich dem Einflusse der Romantik nicht entziehen. Dies zeigt schon seine Übersetzungstätigkeit auf Gebieten, die durch die Romantik erst erschlossen wurden, so die des „Armen Heinrich" Hartmanns von Aue und der „Thrymskvida" aus der poetischen Edda, und selbst seine Übersetzungen aus dem Malayischen und aus der Tongasprache dürfen mit der von den Romantikern angeregten Idee einer Weltliteratur in Zusammenhang gebracht werden. Auch individuelle Anregung hat Chamisso von den Romantikern empfangen. Er schreibt Balladen im Stile Uhlands; seine „Deutschen Volkssagen" sind ein Gegenbild zu Uhlands Balladen vom Grafen Eberhard, „Herzog Huldreich und Beatrix", das „Burgfräulein von Windeck", „Die Löwenbraut", „Abdallah", „Des Gesellen Heimkehr" erhalten durch die Form einen Uhlandischen Anstrich. Oft geht Chamisso auf Uhlands Vorbilder zurück und dichtet Schauerballaden im Stile Bürgers, deren Humor zugleich an Kopisch gemahnt. („Lied von der Weibertreue", „Der rechte Barbier", „Das Urteil des Schemjáka", „Der Szekler Landtag", „Tragische Geschichte vom Zopfe".) Auch darin kommen sich Chamissos und Uhlands Balladen nahe, daß sie die Stoffe nicht philosophisch vertiefen und darum das Schillersche moralische Pathos meiden. Doch führt Chamisso mit den politischen Motiven etwas Analoges in seine Balladen ein und entfernt sich dadurch von Uhland. Er ist ein radikaler Fortschrittsmann und kämpft, wie nur irgendeiner vom jungen Deutschland, für die politische Befreiung des Volkes und gegen die Reaktion der Zeit. Wie Heine und Börne begrüßt er die französische Revolution von 1830 mit Begeisterung, besingt die Flucht des entthronten Bourbons in dem Gedichte „Memento" und schließt: „Ihr Mächtigen der Erde! schaut und lernt!" „Nur mächtig ist, den seine Völker lieben", ruft er ihnen in dem „Vertriebenen König" zu und die Gedichte „Aus der Vendée" erblicken in dem Schicksal der unglücklichen Herzogin von Berry die Strafe des Höchsten für die Frevel ihrer Vorfahren.

Wie Börne und Heine und deren Schüler glaubt auch Chamisso, die französische Bewegung werde in Deutschland Nachfolge finden, und unablässig mahnt er die Fürsten an die uneingelösten Versprechungen und immer wiederholt sich in seinen Gedichten der Refrain, daß eine neue Zeit angebrochen sei. („Schiller", „Die Ruine", „Nachtwächterlied", „Die goldene Zeit".) Er preist die russischen Freiheitshelden Woinarowski und Bestujeff, besingt den Freiheitskampf der Griechen gegen die Türken und verfolgt die Pfade W. Müllers und Byrons, der ihm als ein Vorbild vorschwebt. Doch Byron und Heine sind Revolutionäre, Chamisso aber ein ehrlicher Mahner und Rater der Deutschen, und wenn der Brite mächtige Freskogemälde entwirft, so führt Chamisso nur kleine Genrebilder aus und nähert sich dadurch dem französischen Dichter Béranger, dessen gesunder Realismus ihn von jeher anzog. Wie Béranger, dessen Gedichte er verdeutschte, hat auch Chamisso realistische Bilder aus dem Volksleben der Gegenwart entworfen und gerade dieser Schritt über Uhland und die weltfremde poetische Erzählung seiner Tage hinaus bedeutet eine wesentliche Erweiterung des Gebietes der Poesie, und wenn man ihm früher oft den Vorwurf machte, er habe seine Schöpfungen durch abnorme Stoffe und gräßliche Motive entstellt, so beweist heute, was man ihm früher nicht verzeihen konnte, daß er seiner Zeit vorangeeilt ist. Gleich Gottfried Keller hat er die krankhafte Scheu vor dem modernen Leben, seinem Leide und seinem Glücke, überwunden und seinen dichterischen Blick nicht in die ideale Ferne, sondern auf die ihn umgebende Welt gerichtet („Lieder von der alten Waschfrau", „Der Bettler und sein Hund", „Der Tochter Verzweiflung", „Des Basken Etchehons Klage", „Das Dampfroß"). Insbesondere tritt diese realistische, oder wie man heute sagen könnte, naturalistische Tendenz im Terzinengedichte hervor; so in den gewaltigen Schöpfungen „Mateo Falcone", „Don Juanito", „Das Kruzifix". Der Mensch soll im Menschen geschildert werden, und zwar nicht ein konventioneller Mensch, sondern der Mensch mit seinen guten und noch mehr mit seinen schwachen Seiten. Gefördert wurde dieses Streben durch des Dichters alte Vorliebe für die kulturlosen Völker, die sogenannten Wilden, in deren Welt „Der Stein der Mutter",

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Joseph Freiherr v. Eichendorff.

Zeichnung von Franz Kugler.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

„Ein Gerichtstag auf Huahine“ und „Das Mordtal“ führen. Die Form der Terzine verdankt er französischen Anregungen und schon vor ihm wurde sie von Schlegel und Tieck, von keinem aber mit gleichem Geschick und solcher Vorliebe angewandt. 40 seiner größeren Gedichte sind in dieser Strophenform abgefaßt. Das bedeutendste unter ihnen ist Salas y Gomez (1830), jene Robinsonade voll erschütternder Tragik. Es ist eine poetische Ich-Erzählung nach Art der Terzinengedichte „Der Traum“, „Die Erscheinung“, und bietet das Selbstbekenntnis einer leidgedrückten Seele. Als der Dichter 1816 an einer einsamen Felseninsel vorüberfuhr, kam ihm der Gedanke, wie gerade hier sich das Los eines Schiffbrüchigen gestalten müßte, aber erst nach Jahren hat er ihn poetisch gestaltet. Nur selten hat Chamisso persönlichen Empfindungen in Gedichten Ausdruck verliehen; die Klage des Alternden um „das Schloß Boncourt“, die „Drei Sonnen“, die seinem Leben geschienen, „Frisch gesungen“, „Traum und Erwachen“ und die sein nahes Ende ahnenden „Letzten Sonette“ gehören dieser Art Selbstbetrachtung an.

Mit dem dramatischen Versuche „Die Wunderkur“ suchte Chamisso 1825 auch die Bühne zu betreten, doch ohne Erfolg. Anregung dazu gab die 1824 von Chamisso gegründete literarische Mittwochgesellschaft, die die Genossen des alten Polarsternbundes und andere zur geselligen Mitteilung neuester Dichtungen vereinte. Als Chamisso nach 1827 auf Drängen Hitzigs Gedichte zu veröffentlichen begann, sah er sich plötzlich zu seinem Erstaunen unter Deutschlands beste Lyriker gestellt und von Zeitschriften und Almanachen um Beiträge bestürmt. Von der Weidmannischen Buchhandlung wurde er für die Übernahme des Wendtschen Musenalmanachs gewonnen, der fortan unter Mitredaktion Gustav Schwabs als Deutscher Musenalmanach erschien, die besten Dichter zu seinen Mitarbeitern zählte und, an der Spitze aller derartigen Unternehmungen stehend, den Gegenstand der Sorge Chamissos bis zu seinem letzten Atemzuge bildete.

E. Th. A. Hoffmann.
Gem. v. C. Dupont, gest. v. B. Lelée.

Der schon bei Tieck und im „Peter Schlemihl“ angeschlagene Ton ironischer Phantastik wurde auf die Spitze getrieben von Ernst Theodor Wilhelm (Amadeus) Hoffmann. Er wurde 1776 in Königsberg geboren, und zeigte schon früh außerordentliches musikalisches und zeichnerisches Talent und beißenden Sarkasmus. Er schlug die juristische Laufbahn ein, war 1800 Regierungsassessor in Posen, 1804 Regierungsrat in Warschau, verlor 1806 infolge der Kriegswirren seine Stellung, lebte 1808 bis 1813 als Theatermusikdirektor in Bamberg, darauf in Leipzig und Dresden. 1814 trat er wieder als Rat beim Kammergericht in Berlin ein, kämpfte gegen die Gesetzwidrigkeiten des Demagogenverfolgers Kamptz, wurde verdächtigt, in seine Novelle „Meister Floh“ Anspielungen gegen die Regierung verflochten zu haben, und stand vor der Maßregelung, als er 1822 an einem schweren Rückenmarkleiden starb. (Abb. S. 1057.)

Hoffmanns hohe und vielseitige, aber kontrastierende künstlerische Anlagen gelangten nicht zur vollen Reife. Nicht wenig trägt daran die Schuld sein unstetes, abenteuerliches und ausschweifendes Leben während der Napoleonischen Kriegszeit und nachher in Berlin, wo er in der Weinstube von Lutter & Wegner sich mit dem Schauspieler Devrient und anderen Schöngeistern zu tollem Treiben vereinigte. Schuld trug auch die bitterste Lebensnot, die in jungen Jahren oft an ihn herantrat. Statt sein unruhiges Wesen allmählich zu überwinden, steigerte er es bis zum äußersten. Er ist darin nicht unähnlich Klemens Brentano, wie denn beiden auch ein dämonischer Wesenszug eigentümlich ist; nur, daß bei Hoffmann alles ins Ungemessene verzerrt wurde, das Dämonische zum Diabolischen sich auswuchs, die üppige Phantasie in Phantasterei ausartete. Er war Musikkritiker und ausübender Komponist, Karikaturenzeichner und Maler, tüchtiger Jurist und Dichter zugleich, ohne auf irgendeinem Felde etwas durchaus Reifes und Abgeklärtes zu leisten. Von Jean Paul übernahm er die stilistische Formlosigkeit, von der Romantik (Tieck) die absonderlichen Ideen, vor allem die zersetzende Ironie, die ihn überall in Fesseln hält. Spukhafte Gestalten aller Art erfüllen seine zügellose Phantasie, ein seltsamer Einfall jagt den anderen, — je bizarrer um so lieber. So können seine Werke im allgemeinen künstlerisch nicht befriedigen, aber ihre genialischen Tollheiten und ihre ausgelassene Phantastik, wie auch

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

die anziehende Art der Erzählung verleihen ihnen trotzdem einen eigenartigen Reiz. Manchmal nimmt er einen Anlauf zu Größerem, Ernsterem, bleibt aber im Anlauf stecken, und soweit er als scharfer Beobachter Vorgänge und Zustände seiner Zeit schildert, sind sie durchzogen von seiner beißenden Satire. In seinem Schaffen findet die nationale Zerrissenheit ihren getreuen Ausdruck.

Sein Erstlingswerk größeren Umfanges sind die „Phantasiestücke in Callots Manier. Blätter aus dem Tagebuche eines reisenden Enthusiasten" (1814—1815), die Jean Paul mit einer Vorrede begleitete und deren erstes Stück dem kecken, phantastischen französischen Kupferstecher Jacques Callot (1592—1635) gilt. Es sind 10 grotesk-humoristische Erzählungen. In vielen davon spielt die Musik eine Rolle; damit knüpft er unmittelbar an die Musikschwärmerei der Sentimentalisten an, und was wir da über Gluck, Mozart und Beethoven lesen, ist trotz des arg gesteigerten Verzückens im Grunde zutreffend. Überhaupt ist ihm in seinen Dichtungen die Musik das Mittel, um die alltäglichen Vorgänge in die Welt romantischer Märchen und Phantasmagorien hinüberzuzerren. Die fünfte Phantasie, „Die satirische Nachricht von den neuesten Schicksalen des Hundes Berganza", geht zurück auf Cervantes. Gleichfalls durch Callotsche Kupfer veranlaßt ist das geistreiche Capriccio Prinzessin Brambilla (1821). Selbst das Allergewöhnlichste im Leben, Personen und Vorgänge, zieht er ins Märchenhafte, wie z. B. in der genialen Gespenstergeschichte der goldene Topf. Grausiges und Abenteuerliches in buntestem Wechsel enthalten die Elixiere des Teufels mit dem Zusatz „Nachgelassene Papiere des Bruders Medardus, eines Capuziners" (1815—1816), voll Mord, Hinrichtung, Wahnsinn und sonstigen Schauerlichkeiten. Dieselben Liebes- und Wahnsinnstollheiten herrschen in den Nachtstücken (1816—1817). — Es folgen Erzählungen und Märchen, die er nach Art der romantischen Rahmenerzählungen Tiecks unter dem Sammeltitel Die Serapions-Brüder (1819 bis 1821) zusammenfaßte. Darunter sind teilweise prächtige Stücke, so „Der Artushof", „Der Kampf der Sänger" (Sängerkrieg auf der Wartburg), der Richard Wagners Aufmerksamkeit auf die Sage lenkte und dessen Wirkung noch in Lienhards Ofterdingen-Drama (1903) erkennbar ist, ferner „Doge und Dogaressa" mit anziehenden Schilderungen aus dem venetianischen Volksleben, „Meister Martin der Küfner und seine Gesellen", das sich ganz auf dem Boden realer Vorgänge hält und in das alte Nürnberg mit seinen Handwerkern, Künstlern und Meistersingern führt, ferner das auf den Märchenton gestimmte „Das fromme Kind" und „Die Brautwahl", worin jene Elemente der Volkssage geschickt verwertet sind, Das Fräulein von Scudéri, eine Erzählung aus dem Zeitalter Ludwigs XIV., die lustige Novelle „Signor Formica". Mit ganz barocker Phantastik schildert er die Schicksale von Klein Zaches, genannt Zinnober (1819), einem häßlichen Wechselbalg, auf den vermöge der Huld einer Fee alles Gute und Schöne übertragen wird, das andere tun. In einem seiner besten Werke, den prickelnden „Lebensansichten des Katers Murr nebst fragmentarischer Biographie des Kapellmeisters Johannes Kreisler" (1820—1822) hat Hoffmann in dem unsteten, überallhin verschlagenen Kreisler sich selbst gezeichnet.

Vielleicht gerade wegen des Bizarren galt der „Teufels-Hoffmann" dem Auslande lange Zeit als der charakteristische Vertreter der Romantik; wenigstens wurden seine Dichtungen fast sämtlich in alle europäischen Sprachen übersetzt, besonders ins Englische und Französische, auch für verschiedene Opern und Operntexte verarbeitet. Von seinen zahlreichen Nachahmern hat keiner seine tolle Genialität erreicht. Einzig der Saganer Stadtrichter Karl Weisflog (1770—1828) mit seinen „Phantasiestücken und Historien" (1824—1829) ist zu nennen. In Jean Pauls Art hat er in diesen zwölf Bänden die Lebensverhältnisse, Erfahrungen und Wünsche der kleinen Leute, ihre unter rauher Schale verborgene Weichherzigkeit geschildert und nur selten ungesunde Züge hineingetragen. Im ersten Bande findet sich eine köstliche botanische Phantasie „Eps, der Zwiebelkönig". Nachhaltiger hat Hoffmann auf die sogenannte französische Romantik und auf Heine gewirkt, die zum Teile ganz in seinen Spuren wandeln.

Wieder andere Neigungen der Romantik, nämlich die schwärmerische Gefühlsinnigkeit, hat der Hannoveraner Ernst Schulze weiter ausgebildet, nicht ohne sie zur Sentimentalität zu verflachen. Geboren zu Celle 1789, kämpfte er als Freiwilliger Jäger den Befreiungskrieg mit, dessen Strapazen seinen frühzeitigen Tod (1817) zur Folge hatten. (Abb. S. 1059.)

Schulze ist Klassiker und Romantiker in einer Person; er behandelt echt romantische Stoffe aus der Rittergeschichte, aus der Heldensage und Märchenwelt in klassischer Formenstrenge und edler, wohltönender Sprache. Die weiche elegische Stimmung, die Tränenseligkeit und Todesahnung hat etwas von der Art Höltys und der Sentimentalen an sich. Die sieben Bücher seiner „Psyche", eines griechischen Märchens, erschienen größtenteils erst 1819. Schulze steht hier noch unter dem Einflusse Wielands, ebenso in dem kurz vor seinem Tode vollendeten romantischen Gedicht in drei Gesängen Die bezauberte Rose, das, in höchst kunstvollen, Ariost nachgebildeten Stanzen abgefaßt, mit dem von Brockhaus ausgesetzten Preise ausgezeichnet wurde. Die nicht sehr geistreiche Fabel von der Verwandlung der schönen Königstochter Klothilde in eine Rose und ihre Entzauberung durch den Gesang eines verliebten Harfenspielers ist mit vielen sentimentalischen Zutaten und Wunderlichkeiten ausgestattet. Ähnlich schwülstig, nur weit umfangreicher, ist seine romantische Dichtung „Cäcilie" in 20 Gesängen (1813—1815), zu der er durch den Tod seiner gleichnamigen Geliebten, der Tochter des Göttinger Professors Tychsen, angeregt wurde. Als eine zweite, aber ins Senti-

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

mentale übersetzte Jeanne d'Arc entscheidet Cäcilie ohne Blutvergießen, durch ihren bloßen Anblick die Heiden zurückscheuchend, den Sieg der Deutschen über die Dänen zur Zeit Ottos I. Sie stirbt am Altar als bleiche Braut, da sie eben mit ihrem treuen Begleiter für immer vereint werden soll.

Die Schulzeschen Epen kann man heute noch als eine Art literarhistorischer Respektbücher in manchen Leihbibliotheken antreffen, aber gelesen werden sie wohl kaum mehr. Dagegen hat die Lyrik, die sich an die romantische anschloß, einen großen Teil des noch heute populären deutschen Liederschatzes beigesteuert. Man denke an Chamisso, an Wilhelm Müller, an Eichendorff, dann auch an die schwäbischen Dichter mit Uhland an der Spitze.

Wilhelm Müller, 1794 in Dessau geboren, wurde gleich Schulze durch die Teilnahme an den Freiheitskriegen aus wissenschaftlicher Beschäftigung herausgerissen. Er studierte in Berlin Philologie. Seine „Blumenlese aus den Minnesingern" (1816) und später seine „Bibliothek deutscher Dichter des siebzehnten Jahrhunderts" (1822—1827) waren die Früchte seines liebevollen Studiums der älteren deutschen Dichter. Auf Arnims Anregung übersetzte er Marlowes Faust (1818). Auch Fouqué und Brentano lernte er kennen, sowie des letzteren Freundin Luise Hensel, die unverkennbaren Einfluß auf sein Dichten gewann. In den Jahren 1817 und 1818 weilte er in Italien, vor allem in Rom, und legte dann seine Beobachtungen und Erfahrungen in einer Sammlung vertrauter Briefe, betitelt „Rom, Römer und Römerinnen" (1820), nieder. In Italien sammelte er auch eifrig Lieder aus dem Munde des Volkes und aus fliegenden Blättern, die nach seinem frühen Tode O. L. B. Wolff herausgab („Egeria" 1829). 1819 wurde W. Müller in seiner Vaterstadt Gymnasiallehrer und Bibliothekar. Jetzt erst erwachte in ihm der rechte Liederfrühling. Er veröffentlichte seine Gedichte zunächst in periodischen Schriften, später wurden sie in mehreren Sammlungen vereinigt. Mit leidenschaftlicher Teilnahme verfolgte er die langwierigen und erbitterten Kämpfe der Griechen gegen die Türken und sang aus begeistertem Herzen seine Lieder der Griechen (1821), „Neue Lieder der Griechen" 1823, „Neueste Lieder der Griechen" (1824). Alljährliche Reisen vermitteln ihm unter anderem auch neue literarische Bekanntschaften, mit Tieck, Goethe, dann mit Uhland, Schwab und Kerner. Im übrigen führte er ein behagliches Dasein, aus dem ihn aber schon 1827 ein Herzschlag hinwegraffte.

Ernst Schulze.
Wachsmann, sc.

Müllers Muse ist leicht geschürzt; graziös und behend, im heiteren Kleid eilt sie dahin, begleitet von zahlreichen, buntgeschmückten Kinderchen in Gestalt flotter Lieder, die aus Wald und Hain, aus der Mühle am Bach und aus der Schenke an der Wanderstraße herbeihüpfen. Wie in den alten Volksliedern sind die verschiedensten Menschen und Berufstypen vertreten. Wohllautende flüssige Verse und ein frischer volkstümlicher Zug haben viele davon äußerlich beliebt gemacht und eine große Reihe von Komponisten, darunter Abt, Kreutzer, Schubert, Lyra, Methfessel, vermehrten ihre Popularität. In die patriotische Bewegung griff Müller mit manchem kräftigen Sange ein. („Frisch auf, dort steigt der Morgenstern", „Wie manche stille Mitternacht", „Noch einmal heut' zu Rosse!") Seine zahlreichen späteren Lieder sammelte er zum größten Teile in zwei Bänden als Gedichte aus den hinterlassenen Papieren eines Waldhornisten (1821, 1824). Hier finden sich die unmittelbar empfundenen Wanderlieder („Wenn wir durch die Straßen ziehen"), die Müllerlieder („Ich hört' ein Bächlein rauschen", „Das Wandern ist des Müllers Lust"), dann das einst viel gesungene, aber doch arg manierte „Ich schnitt es gern in alle Rinden ein", und das schlichtere „Am Brunnen vor dem Tore". Er sang ländliche Lieder (z. B. „Es lebe, was auf Erden stolziert in grüner Pracht"), Tafel- und Weinlieder („Es war ein Pfalzgraf an dem Rhein", „Meine Muse ist gegangen" u. a.), in der Art etwa, wie sie Scheffel besonders pflegte. Frühlingslieder mit hübschen kleinen Landschaftsszenerien („Die Fenster auf, die Herzen auf!", „Wer schlägt so rasch an die Fenster mir?"). Dann schrieb er wieder erotische Tändeleien und Amorettenspiele („Amor ist ein Sprachverderber"). Für Heine vorbildlich wurden seine Lieder vom Meere und seine Muscheln von der Insel Rügen (1825), („Es braust das Meer, die Wogenhäupter schäumen", „Aus des Meeres tiefem, tiefem Grunde", „Auf Arkonas Berge"). Auch zu unserem Romanzen- und Balladenschatz hat er einige unvergängliche Stücke beigesteuert, darunter den jedem Schulbuben bekannten „Glockenguß zu Breslau" und das köstliche „Est Est!". Dagegen sind seine einst so überschwenglich gefeierten Griechenlieder heute alle fast vergessen. In der Tat macht sich in ihnen neben ernsten warmen Tönen („Der kleine Hydriot"

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

„Alexander Ypsilanti", „Missolunghi") auch hohle Augenblicksrhetorik breit. Die Begeisterung für die Griechen, die Müller auch zu seinen Nachdichtungen „Neugriechischer Volkslieder" (1824) veranlaßte, rief aber damals zahlreiche Nachahmungen hervor.

Es kündigte sich in diesen Sympathien für ein um seine Unabhängigkeit kämpfendes Volk schon der Freiheitsdrang der Revolutionsjahre an. Müllers Griechenlieder hatten sich selbst nicht der Anspielungen auf Deutschlands politische Verhältnisse enthalten, und als allmählich an Stelle der Griechen die Polen traten, da war der Ton schon schärfer, hatte sich die Lage schon zugespitzt.

Den Preis der Polen sang vor allem einer aus dem Kreise Chamissos, der märkische Humorist und Novellist Franz von Gaudy (geb. am 19. April 1800 zu Frankfurt a. d. Oder.) Anfangs Offizier, widmete er sich, von Chamisso 1833 nach Berlin gezogen, ganz den Musen. Der Verkehr mit den dortigen Poetenkreisen (Alexis, Eichendorff, Fouqué u. a.), später auch mit den schwäbischen Dichtern, sowie eine Reise nach dem heißersehnten Italien regten ein reiches Schaffen in ihm an. Aber schon am 5. Februar 1840 starb er an einem Schlagflusse. In seinen Prosastücken wie in seinen Gedichten ist Gaudy oft von Hoffmann-Heinescher weltschmerzlicher Verdrossenheit angekränkelt, doch wird die rücksichtslose Ironisierung menschlicher Schwächen durch unbestreitbare Gutmütigkeit und ehrliche Aufrichtigkeit wieder gemildert. Namentlich die ersten dichterischen Versuche, noch aus der Breslauer Offizierszeit stammend, zeigen ihn im Banne der sentimentalischen Manier Heines.

Die rasche Folge seiner reiferen Dichtungen wird mit den Kaiserliedern (1834/35) eröffnet, die er als einen einzigen gewaltigen Akkord dem Ruhme des großen französischen Imperators gesungen hat, ohne seine deutsche Gesinnung auch nur im geringsten preiszugeben. Er gibt seinem Helden in abwechselnden, klangvollen Rhythmen und in bildkräftiger Darstellung das dichterische Geleit von der Kriegsschule bis Sankt Helena. Die praktische Ausbeute seiner Italienfahrt hat er außer in den Tagebuchblättern „Mein Römerzug" (1836) in der humoristischen Meisternovelle Aus dem Tagebuche eines wandernden Schneidergesellen (1836) niedergelegt, worin mit beißendem Witz ein philiströses Reisewerk über Italien an den Pranger gestellt wird; ferner in den elf venetianischen Novellen (1838) mit ihrem reichen und blühenden italienischen Kolorit. Zwei von diesen („Antonello" und die „Brentablume") gehören mit der „Schülerliebe" und dem „Katzenraphael" aus dem Bande „Novelletten" (1837) zu seinen besten Stücken, denen sich etwa noch „Jugendliebe" (aus „Novellen und Skizzen" 1839) und der Pfarrer von „Weinsperg" anschließen lassen. In den Liedern und Romanzen (1837) macht sich neben echter Liebeslyrik schon der jungdeutsche Spott gegen Zopf und Philisterei, gegen Polizei und politische Reaktion breit. Er lernte als Lyriker viel von Béranger, den er tief verehrte und dessen Gedichte er mit Chamisso zusammen übertragen hat, so die gefällige Art des Liedes, die Begeisterung für Napoleon, das scharfe Avancieren in den politischen Gedichten. Reichlich vertreten sind bei Gaudy wie bei Béranger Interieurs aus dem menschlichen Leben mit einem heiteren, witzigen Einschlag, z. B. „Des Hagestolzen Geburtstag", „Führ' uns nicht in Versuchung", „Leutnants Klage". Auch die humorvollen Romane pflegte er in der „Katze" und in „Frau Twardowska" nach Mickiewicz mit dem in Sage und Literatur so oft behandelten Thema vom geprellten Teufel. Doch traf er auch den ernsten, feierlichen Balladenton in der „Bettlerin vom Pont-neuf", der „Ziska-Trommel", der tiefwirkenden Legende vom Mönche Petrus Forschegrund, in den Terzinen „Ewigkeit".

Dem Berliner Poetenkreise stand Karl Heinrich Wilhelm Wackernagel nahe, ein Schüler Lachmanns und ausgezeichneter Kenner und Kritiker altdeutscher Literatur (geb. 1806 in Berlin, gest. als Professor der deutschen Sprache und Literatur zu Basel 1869). Als gefälliger Dichter führte er sich ein mit den „Gedichten eines fahrenden Schülers" (1828), in denen in gekünstelten Wendungen, archaistischen Worten und Bildern seine altdeutschen Studien nachwirken. Selbständiger in der stilistischen und formalen Einkleidung tritt er in seinen „Neueren Gedichten" (1842) auf, ebenso in den männlich-ernsten, witzigen, von deutscher Kernhaftigkeit zeugenden „Zeitgedichten" (1843), am originellsten ist sein „Weinbüchlein" (1845), darin „Der neue Diogenes" und der schalkhafte „Junker Durst".

Als weiterer Vertreter einer volkstümlichen Hochblüte der Romantik, die allerdings von der Inbrunst eines Novalis oder Brentano wenig mehr an sich hat, schließt sich der Danziger Robert Reinick (1805—1852) an. Von Beruf Maler, stand er in Berlin mit Chamisso und Eichendorff, später in Düsseldorf mit Immermann in freundschaftlichem Verkehr. Eine harmlose, kindliche Seele, voll inniger Freude an idyllischer Natur, schrieb er schalkhafte, schlichte, wohlklingende „Lieder und Fabeln für die Jugend" (1844), ein „A B C-Buch für kleine und große Kinder" (1845), zuvor schon drei Hefte „Lieder eines Malers mit Randzeichnungen seiner Freunde" (1837—1844). Die meisten Lieder sind lyrisch-episch gehalten, ohne den hohen Flug der Phantasie, auch didaktische und religiöse Stücke finden sich, doch seine Hauptstärke liegt im kleinen Skizzenbild, wie es seinem Malerauge erschien und wie es sich daher zur künstlerischen und musikalischen Illustration von selbst eignete. Viele dieser liebenswürdigen Gedichte leben bis heute fort, besonders in Lesebüchern, und erfreuen noch immer die Jugend. Dem Maler Reinick zur Seite steht der dichtende Kunsthistoriker Franz Kugler (geb. 1808 zu Stettin, gest. 1858 in Berlin), mit dem er 1833 sein „Liederbuch für deutsche Künstler" herausgab. Ihm allein gehörten das „Skizzenbuch" (1830) und die „Legenden" (1831). Die Legendendichtung hat er besonders und mit Erfolg gepflegt, ihren naiven, fromm-ernsten Charakter gut getroffen („Der Turm von Thann", „Jungfrau Lorenz", „Heinrich der Heilige"),

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Vierter Auftritt.

Gritta kommt rasch, in einem
/: Garten. Sie kommt rasch, in einem
Busche versteckt sich unter Hagebutte. Maria geht
vor sich mit einem Gesichte, als ob sie singt :/

Läuten klingen die Maienglocken
Durch den blauen Wind:
Steht ein Knabe schlummertrunken
Und den Strauß sich gepflücket,
Schüttelt in die Blütenglocken
Seine wirren blonden Locken,
Schlummrig singend rein wie Kind.

Und um seine Lockenlinden
Und es schlägt die Nachtigall,
Wahnsinn irret sacht sie winden,
Weckt den großen Widerhall,
Singt im Wald mit hundert Zungen:
Frühling, Frühling ist erwacht
Und im Jauchzen überall!

Und den Knaben faßt mit Scheuen,
Goldnen Fäden zart sie sind
Durch die Lüfte klingend reinen —
Und ein süßer Zwang beginnt:
Blühen, Glühen, Schmachtend Sehnen,
Bis sich alle Lust verweinen —
O beglückend Labyrinth!

Wenn die Lüfte dann vergehen,
Kommt das Kind: "O daß mich nie!
Kalte Winde dürfen wehen
Und ich flimmt' mich so allein
Vor der dunklen Nacht zu stehen." —
Ach, wo kann so weinend gehen,
Was ist wohl der Schalk darin? —

/: sinnend :/ Ja, das ist wohl gar besinnen! —

Faksimile aus Eichendorffs Lustspiel „Wider Willen".
Mit Erlaubnis des Majors Freiherrn von Eichendorff, Wiesbaden.

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

aber auch die Romanze lag ihm („Die Eisenmauer", „Semiramis"). Das Lied „Die Rudelsburg" („An der Saale hellem Strande") ist zum Volkslied geworden. Auch August Kopisch, den man mit Strachwitz und Eichendorff zur schlesischen Gruppe der Spätromantiker rechnen kann, war Maler wie Reinick. Er war 1799 in Breslau geboren, trieb Kunststudien in Prag, Wien und Dresden, war dann mehrere Jahre in Italien, vornehmlich in Neapel im vertrauten Verkehr mit Platen, dabei ein eifriger Beobachter und Freund italienischen Volkslebens und Dichtens. Nach seiner Rückkehr lebte er in Berlin, dann in Potsdam. Er erlag 1853 bei einem Besuche in Berlin einem Schlaganfalle. Kopisch ist ein Dichter, der sich wie selten einer auf das Volk und sein Seelenleben verstand. In seinen Dichtungen offenbart sich ein sinniges Gemüt und eine hohe Phantasie, gepaart mit einer seltenen Anschaulichkeit; sie sind gewürzt durch köstlichen, gesunden Humor und nehmen ein durch ihre gefälligen, lebendigen Verse. Mit Vorliebe versenkt er sich in die deutsche Märchen- und Sagenwelt, wie sie in den Sammlungen der Brüder Grimm sich auftut, und all die Zwerge und Elben, die Kobolde, Alraunen und Heinzelmännchen und wie sonst die neckischen, spukhaften Kleingeister heißen mögen, hat er unübertrefflich in seinen Gedichten festgebannt, auch die Naturlaute meisterlich nachgeahmt.

1836 erschienen von ihm „Gedichte" und 1848 „Allerlei Geister". Darin finden sich die so ergötzlichen „Heinzelmännchen", „Des kleinen Volkes Überfahrt", „Der Hexenritt", „Der große Krebs im Mohriner See", „Der Schneiderjunge von Krippstadt", „Der unsichtbare Flöter", „Der Kirchtum in Keitum", „Das grüne Tier und der Naturkenner", auch das Trinklied „Als Noah aus dem Kasten war". Neben diesen Schelmereien und humoristischen Schwänken stehen auch ernste Stücke, so die Balladen „Der Mäuseturm", „Gelimer" und sein herzhafter, vielgesungener „Trompeter". — Seine Anthologie „Agrumi" (1838) enthält eine Sammlung volkstümlicher Dichtungen aus allen Mundarten Italiens und seiner Inseln in lebendiger Übertragung. Außerdem lieferte er eine metrische reimlose Nachdichtung von Dantes „Göttlicher Komödie" (1837).

Wie eine glückliche Zusammenfassung der schlichten volkstümlichen Nachromantik mit der Verträumtheit und ahnungsvollen Sehnsucht der Frühromantik erscheint das poetische Schaffen des bedeutendsten unter den schlesischen Dichtern, Josefs von Eichendorff, des „letzten Ritters der Romantik". Sein Dichten ist mit der schlesischen Heimat, wo er am 10. März 1788 auf Schloß Lubowitz in der Nähe von Ratibor geboren wurde, aufs innigste verwachsen. Früh erwachte in ihm, angeregt durch die schöne landschaftliche Umgebung, die dichterische Schaffenslust und der häufige Besuch der Oper und des Theaters während seiner Studienjahre an dem katholischen Maria-Magdalena-Gymnasium in Breslau gab ihm viele künstlerische Anschauungen ins Leben mit. Als Universitätsstudent in Halle wurde er durch Steffens und Schleiermacher in die Romantik eingeführt, mit deren Wesen aber erst in Heidelberg (1806—1807) durch die Freundschaft mit Görres vertraut. Von großem Einfluß auf sein Dichten wurde Otto Heinrich von Loeben, der „Afterromantiker", der den Formensinn in dem jungen Dichter weckte und den Hang zu einer mystischen Religiosität in ihm weckte. Mit Arnim und Brentano, die er in Heidelberg kennen gelernt hatte, traf er in Berlin, wohin er, von einer Reise nach Paris zurückgekehrt, 1809 sich begab, wieder zusammen und verkehrte hier viel in dem Hause Adam Müllers und in dem bewegten Kreise, der um Kleists „Berliner Abendblätter" sich schloß. In Wien bestand er 1810 die juristische Staatsprüfung mit Auszeichnung, fand freundliche Aufnahme in dem Hause Schlegels und wurde mit Körner, Collin, Gentz bekannt. Nach dem „Aufruf" des preußischen Königs trat er 1813 in Lützows Freikorps ein und erhielt bei Nollendorf die Feuertaufe. Von 1816 bis 1819, seit zwei Jahren mit Luise von Larisch vermählt, wirkte er bei der Regierung in Breslau als Referendar, bekleidete dann verschiedene Ämter und verwaltete von 1831 bis zu seinem Ausscheiden aus dem Staatsdienst (1844) eine Ratsstelle im Kultusministerium in der Abteilung für katholisches Kirchen- und Schulwesen. Am 26. November 1857 starb er in Neisse an einer Lungenentzündung.

Eichendorff hat sich in allen Gattungen der Poesie versucht. Drama und Versepos versagten ihm nachhaltigen Erfolg; vielmehr hat er sich vor allem als Novellist und mehr noch als Lyriker lebendig erhalten, weniger als Romancier (Beilage 128a).

Um den Lorbeer des Dramatikers hat er mit großem Ernst gerungen. Neben mehreren Fragmenten und Entwürfen, die zum Teil bis auf das Jahr 1810 zurückgehen, besitzen wir von ihm sechs fertige Dramen. Die zwei ersten Stücke, Krieg den Philistern (1822) und Meierbeths Glück und Ende (1827), ähneln im Charakter den Tieckschen ironisch-satirischen Märchendramen und überschütten demgemäß allerlei Modetorheiten, Geschmacksverirrungen, die Verhimmelung Scotts, die Schicksalsdramen mit treffendem Witz. Seine beiden Lustspiele zeigen den dramatischen Romantiker in seiner reifsten Entwicklung. Sie bringen die herkömmlichen Kleidungsmotive zu neuer szenischer Wirkung. Der übermütige Dreiakter Die Freier (1833) weist in Aufbau und Dialog auf Lope de Vega, Shakespeare und Brentanos „Ponce de Leon" hin. In

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Wider Willen zeichnen sich auf kulturgeschichtlichem Hintergrund die literarischen Zeitströmungen, Romantik und Klassizismus, in seiner Plastik ab. (Beilage 129.) Auch in seinen Trauerspielen ruht viel dichterische Kraft. Die Tragödie Ezzelin von Romano (1828), stofflich auf Raumers „Geschichte der Hohenstaufen" gegründet, in den Tendenzen des Haupthelden auf Napoleon und Macbeth deutend, entwickelt den Charakter des wilden Ghibellinenführers, der sich gegen den Kaiser empört, in klarer Konsequenz, doch wirken die vielen Nebenhandlungen störend. Straffer in Technik und Aufbau und in der organischen Einfügung der Episoden voll Leben und Bewegung ist Der letzte Held von Marienburg (1830), eine Tragödie, die die Konflikte des edlen Großkomturs Heinrich von Plauen mit seinem Orden zum Gegenstand hat. Die beiden Trauerspiele sind durchaus bühnenfähig, und was dem lyrisch veranlagten Dichter an tragischer Wucht fehlte, das wird durch den poetischen Gehalt ersetzt, der seine Stücke über die die zeitgenössische Bühne beherrschenden Dramenfabrikanten erhebt. Zu dieser dramatischen Ernte kann man außerdem noch die formschöne Nachdichtung von elf der schönsten Autos Sacramentales Calderons rechnen („Geistliche Schauspiele von Don Pedro Calderon de la Barca" 1846—1853).

Freilich viel deutlicher als aus den genannten Werken spricht Eichendorffs Eigenart aus seinen zahlreichen Novellen und aus seinem Jugendroman Ahnung und Gegenwart, der mit seinen Anfängen noch in die Lubowitzer Zeit zurückreicht. Die heitere, sonnige Lebensfreude des ersten Buches weicht in den beiden anderen, die den unverkennbaren Einfluß von Arnims „Dolores" zeigen, einer ernsten, satirisch-moralischen Tendenz. Sie wurden 1812 in Wien vollendet und gehören mit ihrer Milieu- und Personenschilderung Eichendorffs Wiener Zeit an, doch gehen einige Darstellungen des zweiten Buches (z. B. die ästhetische Teegesellschaft) noch auf Heidelberger oder Berliner Anregungen zurück. Wegen der satirischen Hinweise auf die Zeitverhältnisse konnte erst nach den erlösenden Freiheitskriegen die Drucklegung erfolgen. (Ostern 1815.)

Nichts anderes sollte dieser unter dem Einflusse von Goethes „Wilhelm Meister" stehende Bildungsroman sein als ein „volles Bild jener seltsamen, gewitterschwülen Zeit der Erwartung, Sehnsucht und Schmerzen, . . . jener männlichen Trauer, jener ersten Vorzeichen der göttlichen Gnade und Wunder", die Deutschland in und nach dem Befreiungskriege erfahren hat. Aber es ist mehr als ein bloßes Bild, es ist eine scharfe Absage, ja Verurteilung der herrschenden vornehmen und gebildeten Klasse mit ihrer Oberflächlichkeit und Tugendheuchelei, mit ihrer grenzenlosen Leichtfertigkeit und ihrer Genußsucht, Schwächen, die an den damaligen trostlosen Zuständen größtenteils schuld waren. Daher die mahnende, warnende und strafende Rede Eichendorffs, daher die Forderung einer moralischen, religiösen und nationalen Wiedergeburt an der gesamten Nation Haupt und Gliedern. Zu bewundern ist der edle Freimut, womit der noch jugendliche Dichter seinen eigenen Standesgenossen ihre Sünden vorhält und ihnen die Wege der Besserung weist.

Für die ästhetische Kritik ergibt sich aus diesem Roman das deutliche Bild eines Dichters, dessen Hauptstärke in der lyrischen Begabung liegt. Das Werk mutet wie etwa ein Freskogemälde an, auf dem nur einzelne derbere Striche hervorleuchten, während das Ganze mehr in einem verschwommenen Halbdunkel gehalten ist und das Gefühl einer einheitlichen Komposition gänzlich vermissen läßt. Eichendorff mit seinem tiefen Gemütsleben, seiner lauteren und frommen Gesinnung war eine lyrische Natur, und in dieser seiner Einseitigkeit liegt zugleich seine Größe. Auch seine Novellen, deren Motive wohl alle schon in seinem Erstlingsroman stecken, sind vorwiegend lyrisch.

Das 1817 geschriebene Marmorbild ist eine geistreiche Modernisierung der Sage vom Venusberge, das siegreiche Ringen des Christentums mit den noch fortwirkenden antik heidnischen Elementen allegorisierend und allerhand Spukhaftes beimischend. Alle Elemente Eichendorffischer Novellistik vereinigt in gedrängtem Beieinander das köstlichste seiner Prosagedichte, überhaupt eines der liebenswürdigsten Produkte der Romantik, die Novelle Aus dem Leben eines Taugenichts (1826); diese Poesie göttlichen Träumens und Schwärmens hat der Dichter nicht wieder erreicht, geschweige überboten. Mit diesem verträumten Müllerburschen und seiner unwissenden Sehnsucht, in die Welt hinauszuwandern, die harmlosen, schalkhaften Abenteuer dieses liebenswürdigen und unschuldigen Simpliziissimus mitzumachen, seine romantische Liebesseligkeit mitzugenießen, muß jedes Gemüt, sofern es sich nur einen Schimmer von Jugend bewahrt hat, entzücken und beglücken. Gegen dieses Werk bedeuten die anderen erzählenden Dichtungen nicht mehr viel, so mancherlei Reize sie auch im einzelnen bieten. Der Literatursatire dient das symbolische Stück Viel Lärmen um Nichts (1833). Dichter und ihre Gesellen (1834) knüpfen an den Jugendroman an, insofern der Dichter in dieser umfangreichen Novelle das Thema von dem Widerspruche zwischen Poesie und Wirklichkeit erweitert und vertieft. Künstlerisch höher steht wegen der getreuen Schilderung des historischen Hintergrundes, der festgefügten Handlung und der klaren Charaktere Das Schloß Dürande (1837), das eine Episode aus der französischen Revolution in echten Stimmungstönen ausmalt. Zerflossen ist wieder das phantastische Zeitgemälde aus dem Dreißigjährigen Kriege in der historischen Novelle Die Glücksritter, das „die Kriegsfurie in eine tändelnde Amorette verwandelt, die den Bogen mehr zur Zier als zur Waffe gebraucht".

Das Eigentümlichste und Selbständigste in Eichendorffs Prosadichtungen ist und bleibt der lyrische Ton und Duft. Die Natur- und Wanderfreuden, die Verliebtheiten sind es, die ihn gerade in den besten Stücken über die Handlung ausbreiten. Und wo sich dann diese Stimmung

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Josef Freiherr von Eichendorff.

Nach einer Kopie des jetzt im Original nicht mehr existierenden Miniaturporträts von Raabe.
Nach einer Notiz in seinem Tagebuch vom 3. November 1809 ließ sich Eichendorff „vom Maler Raabe in der Taschengasse (Breslau) für L. (seine Braut Luise von Larisch)" malen. Wir verdanken diese Mitteilung sowie die Überlassung der Kopie dem Enkel des Dichters Herrn Hauptmann Freiherrn von Eichendorff, Wiesbaden.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

zu Liedern verdichtet, etwa im „Taugenichts“ zu dem köstlichen Wanderlied „Wem Gott will rechte Gunst erweisen“, da quillt uns die ganze liebenswürdige Genialität des Dichters entgegen. Kein Poet der Romantik, wenn man von der schwäbischen Schule absieht, hat dem Volke so viel Unvergängliches an lyrischen Herrlichkeiten gespendet wie Eichendorff.

Für die Jugendgedichte ist die starke Bevorzugung von fremden Formen, vor allem des Sonetts, dann auch der Kanzone, Terzine, Sestine charakteristisch. Seine volkstümlichen Wirkungen aber erzielte Eichendorff späterhin durch den schlichten Vierzeiler, die Strophe des Volksliedes. Nicht durch Fülle der behandelten Motive erweckt seine Lyrik Bewunderung; sie gleicht einem kleinen Hausgärtlein, in dem jahraus, jahrein dieselben lieben Blumen wieder blühen, ohne daß man sie je satt bekommt. Man kann auch nicht sagen, daß Eichendorff ein durchaus origineller Lyriker ist. Er hat manche Ideen des ahnungsvollen Brentano dichterisch entwickelt; für die formale Technik und für seine Farbenfreude waren ihm Tieck und später Justinus Kerner vorbildlich, für den epischen Einschlag Brentanos Balladen, für die persönliche Auffassung Arnim und schließlich ist ihm das Uhlandsche Naturbild als Darstellungsmittel lyrischer Stimmung zur Anregung für seine späteste und reifste Kunst geworden. Auch den Ton des Volks- und Kirchenliedes hat er vielfach übernommen, doch das alles nicht sklavisch. Vielmehr hat er immer selbständig weitergestaltet und sehr oft auch eine eigene Form gefunden, durch die er ins Volk drang, aber auch auf Nachfolger weiterwirkte. Geibel und Rückert, am meisten Heine, Lebrecht Dreves, Hoffmann von Fallersleben sind von ihm beeinflußt und bis in die neueste Zeit — man denke an Storm, Greif, Falke, Busse — lassen sich seine Spuren verfolgen.

Eichendorffs Gedichte erschienen zunächst in Zeitschriften oder in seinen Romanen und seinen Novellen verstreut. Eine eigene Sammlung veranstaltete der Dichter erst 1837. Sie wurde mit Begeisterung aufgenommen, von Lesern und von Komponisten, unter letzteren Mendelssohn, Schumann und Abt.

Im Keim sind schon in den Jugendgedichten alle die Empfindungen enthalten, die Eichendorffs reife Lyrik beseelen: die frommgläubige Grundstimmung, die Empfänglichkeit für die Schönheiten von Berg und Wald, für das Glück, das Liebe und Freundschaft bringen, schließlich auch das lebendige Vaterlandsgefühl. Seine Gedichte sind unmittelbar und tief empfunden, durchaus persönlich und doch in jedermanns Herzen widerklingend. Wort und Weise gehören eng zusammen, Sehnsucht und Wehmut, Trauer und Jubel, tiefer Ernst und herzliche Heiterkeit, all dies ist in seinem kindlich-frommen Gemüt geborgen. Seine Gedichte verteilt er selbst unter die Abteilungen: Wanderlieder, Sängerleben, Frühling und Liebe, Zeitlieder, Totenopfer, geistliche Gedichte, Romanzen und Aus dem Spanischen.

Die drei ersten Gruppen zeigen sein Talent in vollster Kraft. Im Mittelpunkt steht die Natur und ihr Verhältnis zu dem Menschen, nicht eine grandiose Natur, die den Menschen erdrückt, sondern die dem Dichter heimatlich vertraute des deutschen Mittelgebirges, das zwischen der Majestät der Alpen und der in ihrer Art nicht minder großartigen Ebene vermittelt. Verschwiegene Wälder, baumgekrönte Hügel, stromdurchflossene Täler, blumige Wiesen, reiche Fluren, das alles im Morgentau und Sonnenglanz, bei Sternenschimmer oder Mondenschein, bei Waldhornruf oder Glockenklang, bei Vogelsingen und Quellengemurmel: das ist Eichendorffs Welt, in die er seine fahrenden Schüler und Künstler, seine schweifenden Jäger versetzt oder in der er seine einsamen Siedler in stiller Klause vom Lärm des Tages ausruhen läßt. Aus dieser vertrauten Heimatsstimmung sind sie alle geboren, seine tiefsten und innigsten Lieder: „Wem Gott will rechte Gunst erweisen“, „Durch Feld und Buchenhallen“, „Es schienen so golden die Sterne“, „Schweigt der Menschen laute Lust“, „Nach Süden nun sich lenken“, „Es haben viel Dichter gesungen“, „Schlafe Liebchen, weil's auf Erden nun so still und seltsam wird“, „Wer hat dich, du schöner Wald“, „O Täler weit, o Höhen“, „Es weiß und rät es doch keiner“, „Ich kam vom Walde hernieder“ und wie die Anfänge alle heißen. Unter den „Zeitliedern“ stammen die wertvolleren aus den Jahren 1809—1815. Aus ihnen spricht das durch Heinrich von Kleist geweckte warme patriotische Empfinden des Dichters, das aber niemals wie bei Arndt oder Körner in Rhetorik ausartet. Er prophezeit in der „Klage“, daß den Falschen ihr unechtes Regiment genommen werde, ermuntert die tapferen Tiroler, richtet seine ernste Mahnung „An die Meisten“ und steuert auch zum Jahre 1813 seine Kriegsgesänge bei. Die schmerzliche Wehmut der „Totenopfer“, namentlich der Elegien „Auf den Tod meines Kindes“, „die den Schmerz wachrufen und zugleich hinwegtrösten“, mündet in einen frommen vertrauenden Hinweis auf die ferne ewige Heimat aus, und dieser kehrt auch in seinen etwas mystisch gefärbten geistlichen Liedern stets wieder.

Die kräftige, dramatische Wucht der Ballade liebt Eichendorff nicht; der leichte und gefällige Fluß seiner Sprache wies ihn auf Romanzen hin. Balladencharakter zeigt eigentlich nur „Die Zauberin im Walde“ (mit Anklängen an Tiecks „Zeichen im Walde“ und Brentanos „Lore Lay“). Im Romanzenton sind gehalten „Die Brautfahrt“, „Der Wachtturm“, „Das zerbrochene Ringlein“, „In einem kühlen Grunde“, mit dem schönen Seitenstück „Der traurige Jäger“, „Die falsche Schwester“, „Der Gefangene“, „Der Reitersmann“, „Die verlorene Braut“, „Die Räuberbrüder“, „Die Hochzeitsnacht“ u. a. Der Mangel an plastischer Anschaulichkeit, der schon die Romanzen nicht so recht geraten ließ, hat den großen lyrischen

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Dichtungen noch mehr geschadet. Sie entzücken nur durch romantisch schöne Einzelbilder. „Robert und Guiscard", 1853—1854 entstanden, schildert das Schicksal einer französischen Emigrantenfamilie, wobei der Dichter dem Legitimisten Guiscard seine eigenen Anschauungen in den Mund legt. „Julian" (1853) und „Lucius" (1857) sind christlichen Tendenzen entsprungen.

Der christliche Gedanke beherrscht auch Eichendorffs literarhistorische Schriften. An der Seite von Görres focht er, wie einst in Heidelberg, in den 1838 gegründeten „Historisch-politischen Blättern" gegen die jungdeutschen Vorstöße und Angriffe. Die hier erschienenen Abhandlungen bilden den Kern zu seinen drei literargeschichtlichen Schriften „Über die ethische und religiöse Bedeutung der neueren romantischen Poesie in Deutschland" (1847), „Der deutsche Roman des achtzehnten Jahrhunderts in seinem Verhältnisse zum Christentum" (1851) und „Zur Geschichte des Dramas" (1854), die dann in seiner zweiteiligen „Geschichte der poetischen Literatur Deutschlands" (1857) zu einem einheitlichen Werke verschmolzen wurden. Ein selbständiges gesundes Urteil, eine kräftige, plastische Sprache; dazu der eigenartige Standpunkt, der oft zu den interessantesten Ausblicken führt, macht dieses Buch, so sehr man in Einzelheiten ihm widersprechen mag, heute noch der größten Teilnahme wert. Es enthält eine Fülle von Anregungen und ist das Werk eines Dichters, der vieles anders und vieles tiefer sah, als einseitiges Gelehrtentum es je vermag. (Beilage 130.)

Einen Übergang aus der Traumwelt der Romantik mit ihren herrlichen Bildern eines mächtigen Deutschen Reiches und mittelalterlichen Glanzes und ihrem Zauber stiller Märchenwelt zu dem furchtbaren Ernste der Zeit und der erschütternden Wirklichkeit zeigt die düstere Gestalt des hochbegabten Dichters Heinrich von Kleist. Weder durch den militärischen Beruf noch durch die Kunst vollauf befriedigt, immer auf der Flucht vor einer feindlichen Macht, die peinigend in seinem Innern wohnte, kam er nie zur Ruhe und verlor, körperlich und seelisch krank, den klaren Blick für die wirklichen Zustände. Nach den höchsten Zielen strebend und von nagendem Ehrgeiz beseelt, von der Welt nicht verstanden oder doch nur von wenigen geschätzt, verfiel er in bitteren Hader mit sich selbst und so endete der große Dichter, der nach dem Tode Schillers berufen gewesen wäre, die Entwicklung des deutschen Dramas zu moderner und nationaler Gestaltung fortzuführen, als ein Opfer der Verzweiflung. Seine Werke waren fast vergessen, verschollen und zerstreut, als Tieck sie seit dem Jahre 1821 vor dem völligen Untergang rettete.

Bernd Wilhelm Heinrich von Kleist stammte aus derselben altpreußischen Soldatenfamilie, der auch Ewald von Kleist angehörte. Er wurde am 18. Oktober 1777 in Frankfurt a. d. Oder geboren und verlebte eine heitere Jugendzeit. Mit der innigsten Liebe hing er bis zuletzt an seiner Schwester Ulrike, die er stets seine „goldene", seine „edelste" Schwester nannte. Nach dem frühen Tode des Vaters kam Heinrich nach Berlin und wurde hier mit den Ideen der Aufklärung vertraut. Als Jüngling von vierzehn Jahren trat er in das Potsdamer Gardekorps ein, nahm aber 1799 vom Militär Abschied und bezog die Universität Frankfurt a. d. Oder, wo er sich insbesondere mit den Schriften Kants beschäftigte. Kaum hatte er sich die ersten Elemente dieser Philosophie angeeignet, so hielt er, seiner lehrhaften Art folgend, selbst seinen Freunden und Freundinnen Vorlesungen darüber. Bei diesen Vorlesungen lernte er auch seine spätere Braut Wilhelmine von Zenge kennen; er liebte sie mit der ganzen Leidenschaft seiner Feuerseele, suchte sie aber in echt schulmeisterlicher Weise nach seinen Ansichten vom Weibe zu „formen und auszubilden". In Würzburg von einem körperlichen Leiden geheilt, verzichtete er auf die staatliche Anstellung, die er kurz zuvor erhalten hatte, und suchte vergeblich Befriedigung in den wissenschaftlichen Kreisen Berlins. Der unruhige Zwiespalt in seinem Innern wurde schließlich fast zur Trostlosigkeit, als er aus der Kantischen Lehre von der Unmöglichkeit, die Dinge an sich zu erfassen, die Erkenntnis gewann, auf Erden sei reine Wahrheit überhaupt nicht zu finden. Um sich aus diesen quälenden Zweifeln zu retten und seinem unbändigen Tatendrang zu genügen, unternahm Kleist im Jahre 1801 in Begleitung seiner Schwester Ulrike eine Reise nach Paris, jedoch ohne wirkliche Ruhe zu finden. Sein Plan, sich als Bauer in der Schweiz anzusiedeln, führte zum Bruche mit der Braut und Ende 1801 finden wir Kleist ohne die Schwester in Bern. Hier

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Frau Marth.

O ja. Entscheiden. Geht's? Den Krug zerbrochen.
Den Krug mir, den zerbrochenen, entscheiden.
Wer wird mir den zerbrochnen Krug entscheiden?
Hier wird entschieden werden, dass ~~der Krug~~ zerbrochen
Der Krug mir
~~Zerbrochen~~ bleiben soll. Für so ein Scheusal
Geb' ich mich die zerbrochne Scherbe nicht.

Veit.

Wenn sie sich Recht verschaffen kann, die Hölle,
Recht ist sie.

Frau Marth.

Er mir den Krug verschaffen.
Wenn ich mir Recht verschaffen kann, verschaffen.
Sieht er den Krug mal hier, verschlägt mich viel,
Sieht er's mal hier auf dem Gesimse! Verschaffen!
Den Krug, der mein Gebein zum Sitze hat,
Zum Sitzen hat, verschaffen!

Aus Heinrich von Kleists Lustspiel „Der zerbrochene Krug“. (6. Auftritt.)
Nach der Originalhandschrift in der Staatsbibliothek zu Berlin.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

schloß er Freundschaft mit dem in literarischen Kreisen damals bereits bekannten Zschokke, mit Wielands Sohn Ludwig und Heinrich Geßner, dem Sohn Salomon Geßners. Alle drei huldigten romantischen Ideen und durch sie wurde auch Kleist der Romantik nähergebracht; doch wandte er sich nicht von Schiller ab, wie seine Freunde taten. In diesem Kreise las der angehende Dichter die 1802 vollendete Tragödie Die Familie Schroffenstein vor, die ursprünglich den Titel „Familie Ghonorez" trug. Nach mancherlei teils gelungenen, teils verfehlten Abänderungen kam 1803 das straff komponierte Erstlingswerk ohne Angabe des Autors zum Druck.

Stofflich berührt sich Kleists Drama in vielem Betracht mit Shakespeares „Romeo und Julia". Die Schroffensteiner auf Rossitz und die Schroffensteiner auf Warwand geraten miteinander in heftigen Streit und blutige Fehde wegen der angeblichen Ermordung eines Kindes, das einer der beiden Familien zugehört. Ottokar, der Sohn Ruperts von Rossitz, fühlt sich durch seine Liebe zu Agnes von Warwand angetrieben, die feindlichen Verwandten zu versöhnen. Allein durch mancherlei Mißverständnisse wird der Argwohn und die Erbitterung der beiden Parteien nur noch gesteigert. Erst die blutige Katastrophe, die mißverständliche Niedermetzelung der Liebenden durch ihre eigenen Väter, vermag die unnatürliche Spannung zu lösen: über den Leichen versöhnen sich die Streitenden. — Schon hier zeigt sich, wie in den späteren Dramen, Kleists Vorliebe für grausige Vorgänge. Ein falscher Verdacht wird bei dem herrschenden, rachebrütenden Argwohn die Quelle neuer, verhängnisvoller Irrungen und Vergehen, dem Schuldige ebenso wie Unschuldige zum Opfer fallen. Zufall und Absicht, Charaktere und Schicksale sind hier verknüpft; im Grunde aber ruht die Handlung doch auf den Charakteren und ihrer Entwicklung und man hat nicht das Recht, schlechthin von einem Zufallsdrama zu sprechen. In der Zeichnung seiner Gestalten ist Kleist nicht so sehr Schiller, als vielmehr Shakespeare gefolgt, dem er manche Motive in der Handlung verdankt, vor allem, daß sich Kinder feindlicher Geschlechter lieben. Auch der „Lear" hat für einige Züge als Vorbild gedient. In den Liebesszenen hat der Dichter sein Eigenstes zu geben versucht und der Liebhaber Ottokar zeigt die Spuren von Kleists eigenem Wesen, so namentlich das titanische Streben, entweder alles oder nichts zu erreichen. Die Charaktere sind aufs schärfste gesehen und realistisch aufgefaßt; die Handlung strebt trotz der scharfsinnigen, selbst spitzfindigen Erörterungen, die sich eindrängen, rasch vorwärts, an die Stelle der bilderreichen, weich dahinflutenden, von gleichmäßigem Glanze übergossenen Diktion Schillers wechselt hier Überschwang mit knapper Kürze.

Auf der Rückreise aus der Schweiz spricht Kleist in Weimar bei Schiller und Goethe vor (1802), verweilt längere Zeit in Oßmannstedt bei Wieland, der, als ihm Kleist aus den Bruchstücken seines „Robert Guiskard" vortrug, zu höchster Begeisterung für den jungen Dichter hingerissen wurde. Die mit allem Eifer betriebene, aber schier unmöglich scheinende Vollendung des Guiskard versetzte den Dichter in die höchste seelische Erregung. Aus den gleichzeitigen Briefen hallt seine verzweifelte Stimmung aufs ergreifendste wider. Im September 1803 treibt ihn sein qualvoller Zustand nach der Schweiz, nach Oberitalien und Frankreich. In Paris überantwortet er im Fieberschauer das Guiskardmanuskript dem Feuer, taucht unvermutet in St. Omer auf, um in französischen Kriegsdiensten gegen England zu kämpfen und „über dem Meer das unendlich prächtige Grab zu finden". Als die Aufregung sich gelegt hatte, kehrt er über Paris nach Deutschland zurück, liegt unterwegs Monate lang in Mainz krank darnieder und trifft um die Mitte des Jahres 1804, an Leib und Seele gebrochen, in Potsdam ein. Nach vielem Bemühen gelingt es, ihm eine Anstellung als Diätar bei der Domänenkammer in Königsberg zu verschaffen. Außerdem war ihm eine karge jährliche Pension von seiner Gönnerin, der Königin Luise, bewilligt worden. Der bei ihm weilenden Schwester hatte er versprechen müssen, der Poesie gänzlich zu entsagen, und er lebte in der Tat ein ganzes Jahr nur seinen beruflichen Pflichten. Allmählich regt sich aber der Dichter wieder. Zunächst bearbeitet er Lafontaines Fabeln, in dessen „Beiden Tauben" er sein eigenes Liebesleid rührend ausklingen läßt. Dann geht er an eine Umdichtung des Amphitryon von Molière, einer ausgelassenen Posse aus dem französischen Hofleben.

Hatte Molière auf des Plautus „Amphitruo" zurückgegriffen und, nach Goethes treffenden Worten, das Stück aufgebaut auf dem Zwiespalt der Sinne mit der Überzeugung, so läßt Kleist es sich entwickeln aus der Verwirrung der Gefühle. Alkmene tritt in den Vordergrund. Sie erscheint als das Kleistische Ideal eines treuliebenden Weibes. Dem antik-heidnischen Stoffe hat der Dichter nicht nur seine pantheistischen, sondern auch christlich-mystische Ideen einzufügen gesucht. Jedoch ist die rechte Vereinigung all dieser Elemente nicht geglückt: unvereinbar klafft die Spaltung zwischen dem Christlich-Strengen und dem Heidnisch-Frivolen. Der erste und dritte Akt folgen im allgemeinen der französischen Vorlage, der zweite Akt ist frei erfunden.

Um diese Zeit wurde auch Kleists größte erzählende Dichtung begonnen, der Michael Kohlhaas, daneben einige andere Novellen, so das Erdbeben in Chile und die Marquise

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

von O . . . zu Ende geführt. Von den originalen Dramen wurde Der zerbrochene Krug, eines unserer besten Charakterlustspiele, 1806 vollendet. (Beilage 131.)

Ein Kupferstich nach Debucourts Gemälde La cruche cassée hat Kleist und seine Schweizerfreunde angeregt, den Gegenstand in dichterischem Wettkampf zu behandeln. Den Sieg über Wielands Satire und Zschokkes Novelle errang Kleists Versluſtspiel „Der zerbrochene Krug". Am 2. März 1808 wurde es in Weimar gespielt und, was bis dahin im herzoglichen Hoftheater noch nie geschehen war, ausgepfiffen. Nicht mit Unrecht zürnte der unglückliche Dichter, zu dessen Lebzeiten keines seiner Stücke mehr dargestellt wurde, dem Bühnenleiter Goethe, der durch eine Zerreißung des Einakters in drei Aufzüge den kunstvollen Aufbau grausam zerstört hatte. Seinem Hange zu scharfsinniger Beweisführung folgend, hat Kleist die schon im Beginne der deutschen Lustspieldichtung in den Fastnachtsspielen besonders gern angewandte und wirksame Form der Gerichtsverhandlung zu höherem Zwecke in sein Lustspiel wieder aufgenommen. Denn nicht mehr handelt es sich um die Wiedergabe eines belustigenden Vorganges, sondern eine menschliche Gestalt von typischer Bedeutung erscheint in dem Dorfrichter Adam, der mit niedriger, fuchsgewandter Schlauheit den Verdacht der eignen Tat auf einen anderen zu wälzen sucht und sich dabei immer tiefer in das Verderben verstrickt. Durch die lebensvoll scharfe Charakteristik der Personen, des gewissenlosen Dorfrichters, der zungenfertigen Schwätzerin Frau Marthe Rull, des schlauen und gewandten Schreibers Licht, der schwerfälligen, wortkargen Bauern, erinnert das Stück an die Meisterbilder niederländischer Malerei, die mit frisch-derbem Humor auch das niedrig Komische und Gewöhnliche in den Bereich der Kunst zu erheben wissen. Hebbel schrieb nach einer Aufführung des Stückes im Wiener Burgtheater (1854), „Der zerbrochene Krug" gehöre zu den Stücken, denen gegenüber nur das Publikum durchfallen könne, und Menzel schuf zu der Prachtausgabe 1877 seine köstlichen Illustrationen.

Preußens schmachvolle Niederlage 1806, die Kleist geahnt hatte, ließ ihm bald seine eigenen krankhaften Gemütsverstimmungen unerheblich erscheinen. Die Stellung bei der Domänenkammer hatte er aufgegeben, die Pension blieb jetzt natürlich aus. Anfang 1807 begab er sich mit mehreren Freunden nach Berlin, wo sie festgenommen und als Kriegsgefangene nach dem Bergschloß Joux im Schweizer Jura und später nach Chalons sur Marne geführt wurden. Durch Ulrikens nachdrückliches Eingreifen wurde er im Juli aus der Haft entlassen, worauf er sich nach Dresden begab. Die Tragödie Penthesilea, die er fast fertig mitbrachte, erhielt hier ihre Vollendung. Wie im „Amphitryon" sind auch in diesem Trauerspiele die antiken Gestalten ins Romantische übersetzt.

In diesem Drama liegt nach seinen eigenen Worten „sein innerstes Wesen, der ganze Schmerz zugleich und Glanz seiner Seele"; sein eigenstes Streben ist hier verkörpert. Aber der großen, ja gewaltigen Idee ist die dramatische Form nur wie eine Hülle übergeworfen. Das Epische herrscht vor, es gibt keine künstliche Verwicklung, keine äußere Motivierung der Szenen in diesem seltsamen „Einakter": Botenberichte ersetzen notdürftig die dramatische Technik. Nur auf zwei Personen ruht des Dichters ganze Liebe, auf Achill und Penthesilea. Die männerfeindliche Heldin ist in Leidenschaft für den schönen Achill entbrannt, aber der Gedanke, von ihm besiegt worden zu sein, stachelt sie immer wieder zu Haß und Rache an. Achill will sie besänftigen und versöhnen und bietet sich ihr, nur mangelhaft bewaffnet, zu neuem Kampfe an. Dabei tötet ihn Penthesilea und zerfleischt in toller Raserei den Leichnam des Geliebten mit den eigenen Zähnen, um dann selbst im Wahnsinn durch bloßen Willensakt (nach der Fichte'schen Willenslehre) den Tod zu finden. So hat also der Dichter „allen Nachtigallenlaut der süßesten Liebe und allen Blutdurst des Tigers in der Brust eines Mannweibes gewaltsam zu vereinen" gesucht, und indem er die Amazonenkönigin mit dem höchsten Liebesbedürfnis und zugleich mit dem Verlangen, die Herrschaft über den Geliebten zu erringen, ausgestattet, einen extremen Frauentypus geschaffen, seltsam gemischt aus anziehenden und abstoßenden Zügen, aber doch einheitlich und groß. Alle Reize seiner melodischen und doch nicht süßlichen Sprache, seiner stimmungsvollen und malerischen Bilder hat Kleist über die „Phenthesilea" so reich wie über kein anderes seiner Werke ausgegossen; aber gerade sie konnte am schwersten Verständnis finden.

In Dresden fand Kleist alte Bekannte wieder, erwarb aber auch neue Freunde unter den Romantikern. Unter anderem schloß er sich an den Konvertiten Adam Müller, den geistvollen Staatswissenschaftler, und an den schwärmerischen Naturphilosophen Gottlieb Heinrich von Schubert an. Bei Tieck und in Körners Haus ward er freundlichst aufgenommen, desgleichen beim österreichischen Gesandten. Wohl zum erstenmal bewegt sich der Dichter hier in einem Kreise, der seinem Genie Verehrung und Hochachtung zollt. Auch seine materielle Lage suchte Kleist in Dresden zu sichern. Die Gründung einer Buchhandlung, des Phönix-Instituts, wurde zwar geplant, aber nicht verwirklicht. Dagegen erschien, gleichzeitig mit der Heidelberger „Zeitung für Einsiedler", unter Adam Müllers und Kleists Redaktion, die Monatschrift Phöbus (1808), die für die Kunst im weitesten Sinne wirken sollte. Aber auch die darauf gesetzten großen Hoffnungen erfüllten sich nicht. Kleist veröffentlichte im „Phöbus" mancherlei aus seinen Manuskripten, so neben dem einleitenden Abschnitt des „Michael Kohlhaas" umfangreiche Teile der „Penthesilea", des Käth-

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

chens von Heilbronn und des „Zerbrochenen Kruges". Auch brachte der „Phöbus" in etwa 500 Versen die meisterhafte Exposition der neu konzipierten, aber wieder nicht vollendeten geschichtlichen Tragödie von dem Tode des sizilianischen Normannenherzogs Robert Guiskard.

Die erhabene Kraft der äschyleischen Tragödie mit der leidenschaftlichen Subjektivität der neueren (Shakespeares) zu vereinen, war die Absicht, die den Dichter bei seinem Guiskard leitete. Wohl ist er an diesem Versuche gescheitert, aber das erhaltene Bruchstück zeigt, daß er seinem Ziele nahe kam. Der Gegensatz antiker und moderner Weltanschauung ist überwunden, indem an die Stelle des Schicksals die Pest tritt, die unentrinnbare, in der realen Welt selbst waltende und die Menschen ohne Rücksicht auf ihr Wollen niedermähende Macht. Die Hauptgestalten stehen gleich beim ersten Anblick in wundervoller Plastik da und sind zugleich mit einem reichen, in allen Farben schimmernden Seelenleben ausgestattet, während das Volk als Chor, wie Schiller es in der Rütliszene eingeführt hat, etwas mehr antik stilisiert hervortreten sollte.

Im Jahre 1808, während der redaktionellen Tätigkeit am „Phöbus", arbeitete Kleist die zwei Dramen Das Käthchen von Heilbronn oder Die Feuerprobe und Die Hermannsschlacht aus. Die Heldin des ersten Dramas ist nach Kleists Worten die Kehrseite der „Penthesilea", ihr anderer Pol, ein Wesen, das ebenso mächtig ist durch gänzliche Hingebung, als jene durch Handeln. Hier nähert sich der Dichter am meisten der Märchen- und Traumwelt; hier tritt seine Vorliebe für die traumhaften und hellseherischen Zustände im seelischen Leben des Menschen besonders stark hervor. Das Käthchen ist eine echte Somnambule. Als sie bei ihrem Vater Friedeborn in der Waffenschmiede den Ritter Wetter vom Strahl sieht, der sich seine Rüstung ausbessern läßt, ist sie von seinem Anblick wie gebannt und fühlt sich unwiderstehlich zu ihm hingezogen; sie springt, da sie in hellseherischem Zustande den Ritter davon reiten sieht, aufs Straßenpflaster herab, wo sie mit gebrochenen Lenden liegen bleibt. Kaum geheilt, sucht sie wandernd den Geliebten, der, von Friedeborn der Zauberei angeklagt, von dem Femgerichte unschuldig befunden wird. Überallhin folgt ihm die Getreue; selbst Peitschenhiebe schrecken sie nicht ab. Dem vom Feinde Verfolgten leistet sie Späherdienste, stürzt sich für ihn, um eine Urkunde zu retten, sogar in das brennende Schloß, aus dessen zusammenbrechenden Trümmern sie nur durch ein Wunder gerettet wird. All diese rührende Anhänglichkeit stimmt den Grafen milder. Jetzt wird auch er durch Sympathie zu ihr hingezogen; er findet sie schlafend unter dem Holunderbaum, und aus dem Gespräch mit der Schlaftrunkenen wird ihm seine wie ihre Liebe klar. Als dann der Kaiser Käthchen als seine natürliche Tochter erklärt, steht auch der äußerlichen Verbindung der Liebenden nichts mehr im Wege.

Das „Käthchen von Heilbronn" ist ein Hochgesang auf die aufopfernde weibliche Liebe und Anhänglichkeit. All den lyrischen Stimmungszauber, dessen Kleists Herz voll war, hat er darüber ausgegossen. Szenen, wie die unter dem Holunderstrauch, suchen ihresgleichen in der Weltliteratur. Gleich der „Familie Schroffenstein" reiht sich auch das „Käthchen von Heilbronn" der damals noch blühenden Gattung der Ritterdramen an. Aber den üblichen Ritterstücken ist Kleists Dichtungen doch in allem überlegen, am meisten natürlich an echtem dichterischem Gehalt. Zwar ist das Bild von der deutschen Vergangenheit, wie es Kleist entwirft, völlig verfehlt; ideales Kaisertum und Raubrittertum und Femgerichte haben niemals nebeneinander bestanden. Doch die frische Kraft der Gestaltung läßt über die historischen Widersprüche leicht hinwegsehen. Das Käthchen zeigt seelisch eine gewisse Ähnlichkeit mit dem Käthchen in Shakespeares „Zähmung der Widerspenstigen"; im äußerlichen ist es nach Bürgers Ballade „Der Graf Walter" gezeichnet. Kleist hat die Brutalität und Rücksichtslosigkeit noch vergröbert, aber andererseits von der Gestalt des Mädchens alle sinnliche Roheit ferngehalten. Das Stück wurde zuerst in Wien aufgeführt, hinterließ aber nicht den Eindruck, den es heute macht; auch auf andern Theatern war die Wirkung gering. Erst die Meininger haben das Stück für die Bühne erobert.

Kleist war eine ungestüme, explosive Natur. Die verschiedensten Gefühle werden von ihm in ihrer Gegensätzlichkeit bis zur Erschöpfung ausgekostet, so in „Penthesilea" die bis zur Tollheit gesteigerte Liebesraserei, im „Käthchen" die tiefste Hingabe blinder Liebe des Weibes. Seine eigene Fähigkeit zu hassen hat sich in der Hermannsschlacht ausgetobt. Mit grimmigstem Zorn und ohnmächtiger Wut trug er mit den Vaterlandsfreunden das harte schwere Joch Napoleons, von Jahr zu Jahr der Befreiung harrend. Als bei Aspern der Wahn von Napoleons Unüberwindlichkeit Lügen gestraft wurde, da hielt er den Augenblick für gekommen und ließ seinen Freiheitsruf ertönen. Das einzige Heil in dem Zusammengehen Preußens und Österreichs erblickend, kleidet er seine politischen Wünsche für die Gegenwart in ein Bündnis, das er Hermann und Marbod zur Vertreibung der Römer schließen läßt. Dabei aber traten die Beziehungen auf die Gegenwart so deutlich hervor, daß an eine Veröffentlichung der „Hermannsschlacht" in der Napoleonischen Zeit nicht zu denken war und die Drucklegung erst 1821 erfolgen konnte.

Es war ein uralter Stoff, seit Hutten in der Poesie oft behandelt; so als Drama schon von Joh. Elias Schlegel, Möser und Klopstock, als Epos und Roman von Lohenstein, Schönaich und Wieland. Doch Kleist verstand es, die ganze, volle Gegenwart in einer mehr als tausendjährigen Vergangenheit abzuspiegeln. Deutlich, aber nicht plump, wird auf die Uneinigkeit, Furcht und Vaterlandslosigkeit vieler deutscher Fürsten und ihre ehrlose Landesverräterei hingewiesen und Varus tritt auf wie ein General Napoleons. Der an und für sich epische Stoff eignet sich schlecht für ein Drama, aber Kleist ist es

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

gelungen, viele Nebenhandlungen mit großer Kunst hineinzuflechten und sie mit der Haupthandlung geschickt zu verbinden. Hermann ist bis ins kleinste geschildert, doch ist er in Wirklichkeit kein tragischer Held. In Thusnelda vermischen sich die Züge des anmutigen Weibes mit dem Blutdurst der unerbittlichen Feindin. Wenn sie den liebenden Römer Ventidius in den Zwinger der Bärin lockt und sich an seiner Zerfleischung weidet, so glaubt man die rasende Penthesilea wieder auftauchen zu sehen.

Auch in Kleists bester Novelle, dem 1810 abgeschlossenen Michael Kohlhaas, haben wir ein bis in seine letzten Konsequenzen gesteigertes Gefühl, den scharf ausgeprägten Sinn für Recht und Gerechtigkeit, dichterisch behandelt. Den Stoff fand Kleist in Peter Hafftizens „Märkischer Chronik" (1731), wo die Hauptdaten bereits gegeben sind. Seine dichterische Arbeit bestand wesentlich darin, dem Charakter des Helden Tiefe und Größe zu verleihen. Er schildert ihn als einen von Haus aus biederen, rechtschaffenen, harmlosen Mann, seines Gewerbes Roßtäuscher (d. i. Pferdehändler), der, als er sich in seinem Rechtsgefühl verletzt fühlt, zum Räuber und Mordbrenner wird. Als die Erzählung erschien, wurde sie überall belobt, und sie verdiente, würden nicht im zweiten Teile spukhafte Züge die bis dahin mit tragischer Wucht und psychologischer Feinheit dargestellte Handlung verwirren, unseren besten Erzählungen angereiht zu werden, mochte auch Goethe, dem Kleists krankhaftes Wesen überhaupt nicht zusagte, sich darüber bitter äußern.

Um dieselbe Zeit, da Napoleon Spanien bekriegte, dichtete Kleist eine Reihe volkstümlicher Lieder gegen den Eroberer, gegen „das wilde Tier": so „Germania an ihre Kinder", „An Franz den Ersten", „An Palafox", den Verteidiger von Saragossa, „An den Erzherzog Karl" (Frühjahr 1809). Auch mit der Waffe in der Hand wollte er damals gegen den Feind kämpfen. Mit dem nachmals so berühmt gewordenen Freunde Friedr. Chr. Dahlmann bricht er auf und kommt einen Tag nach der Schlacht von Aspern auf dem Kriegsschauplatze an, wo er beinahe als vermeintlicher Spion ein schmähliches Ende gefunden hätte. Vom Schlachtfelde weg gehen die beiden nach Prag und beabsichtigen, eine Zeitschrift „Germania" herauszugeben; Geld war dafür gesammelt worden, Abonnenten hatten sich gemeldet. Kleist schrieb aufreizende Aufsätze, poetische und prosaische, darunter den populär in Frage und Antwort gehaltenen Katechismus der Deutschen. Indes wurde das Erscheinen der Zeitschrift durch die unglückliche Schlacht bei Wagram wieder unmöglich gemacht.

Die Vernichtung all der patriotischen Hoffnungen durch die Schlacht bei Wagram hatte Kleists Lebensmut wieder ganz zerrüttet. Nach längerem Siechtum in Prag — für die Freunde in Dresden war er verschollen — brach er nach Berlin auf, wo er Februar 1810 eintraf. Der Minister von Altenstein kam ihm sehr freundlich entgegen, Stägemann nahm ihn in sein Haus auf, er wurde mit Arnim und Brentano bekannt und bei der königlichen Familie eingeführt. Er begrüßte den nach drei Jahren wieder heimkehrenden König und feierte die Königin Luise zu ihrem Geburtstage in einem rührenden Sonett. Gleichzeitig arbeitete er an seinem patriotischen Drama Prinz Friedrich von Homburg, das schon im März 1810 vollendet wurde.

Das Stück hängt innerlich mit Kleists früherer Offizierslaufbahn und mit den Empfindungen seiner Jünglingsjahre eng zusammen. Während seiner Soldatenzeit hatte er immer zwischen seinen menschlichen und militärischen Pflichten geschwankt. Zunächst war er immer geneigt, der Stimme seines Herzens zu folgen, später aber hatte er anders denken und auch dem Gebot der Pflicht sein Recht zuerkennen gelernt. Übrigens ging diesem Offiziersstück eine lange Tradition voraus. Seit Lessing das Soldatendrama auf die Bühne gebracht, war von den Nachahmern fast immer der Gegensatz zwischen Pflicht und Herzensempfindung dargestellt worden, der Konflikt zwischen Disziplin und Eigenwillen. Max Piccolomini in Schillers „Wallenstein" ist wohl das berühmteste Beispiel aus dieser Reihe.

Friedrich II. hat in seinen „Memoiren" (1746) bei Gelegenheit der Schlacht von Fehrbellin (1675) von dem anekdotenhaften Konflikte zwischen dem Großen Kurfürsten und dem Prinzen von Homburg berichtet, wo dieser durch sein übereiltes Angreifen das brandenburgische Heer in größte Gefahr gebracht hätte, wenn nicht der Große Kurfürst rechtzeitig zu Hilfe geeilt wäre und so die Schlacht gerettet hätte. Nach Kriegsrecht hätte der Prinz den Tod verdient; aber der Kriegsherr verzieh ihm. Kleist läßt nun die Verurteilung tatsächlich eintreten, ja er macht sie zum Mittelpunkt seines Stückes.

Prinz Friedrich von Homburg ist Reitergeneral unter dem Großen Kurfürsten. Seine Ruhmbegier und seine schwärmerische Liebe zu Natalie, der Nichte des Kurfürsten, sowie die fortwährenden Kämpfe der letzten Zeit haben den von Natur sensiblen jugendlichen Helden in einen somnambulen Zustand versetzt. Ein Scherz des Kurfürsten erhöht noch seinen Ehrgeiz und seine Liebe erhält neue Nahrung, als er beim

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

Heinrich von Kleist.

Das Original dieses Kleist-Bildnisses, dessen Maler unbekannt ist, befindet sich im Besitz von Nachkommen der ehemaligen Braut Kleists, späteren Wilhelmine Krug.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Erwachen in seinen Händen einen Handschuh vorfindet. Als er bei der Paroleausgabe erfährt, der Handschuh gehöre der Prinzessin, gerät er in die höchste Verwirrung und überhört den Schlachtenplan samt allen dazu gehörigen Mahnungen. Entgegen dem ausdrücklichen Befehle des Kriegsherrn greift er eigenmächtig in die Schlacht bei Fehrbellin ein und siegt durch sein stürmisches Vordringen, wenn auch mit Hilfe des Kurfürsten. Trotzdem wird er wegen seines Ungehorsams zum Tode verurteilt. Den anfangs ganz Zuversichtlichen überkommt allmählich doch die Furcht und, um sein Leben zu retten, ist er bereit, auf seine Liebe zu verzichten. Erst Natalie öffnet ihm die Augen über seine Schwäche; er erkennt seine Schuld und lehnt jetzt selbst die angebotene Begnadigung ab. Damit ist dem Gesetz genüge geschehen. Der Kurfürst kassiert, als niemand es mehr erwartet, das Urteil und führt selbst den Prinzen der Geliebten zu.

Vom Standpunkt des Dramaturgen aus ist der „Prinz von Homburg" Kleists bestes Stück. Kräftig und lebendig, in folgerichtiger Entwicklung der Charaktere, kurz und gedrungen spielt sich Szene um Szene ohne alles episodische Beiwerk ab. Im Prinzen hat der Dichter den eigenen inneren Widerstreit zwischen individueller Freiheit und soldatischem Gehorsam, aber auch seine eigene ungestüme Vaterlandsliebe und seine Siegeshoffnungen verkörpert. Dabei ist das Stück „voll Liebe und Menschlichkeit, voll Anhänglichkeit an Preußen, voll Verehrung für die Hohenzollern" und eine Verherrlichung des auf strenger Pflichtenforderung aufgebauten brandenburgischen Soldatenstaates.

Trotz aller Vorzüge konnte Kleist damals keine Aufführung, ja nicht einmal den Druck des Stückes durchsetzen. Gedruckt wurde der „Prinz von Homburg" erst 1821 in Tiecks Ausgabe, und als ihn dieser nach weiteren sieben Jahren auf die Bühne brachte, da wagte man noch nicht, das Drama unverstümmelt zu geben. In Wien wurde es sogar verboten, und zwar von dem Sieger von Aspern, dem Erzherzog Karl. An dieser ablehnenden Haltung war weniger der Somnambulismus des Prinzen schuld, als vielmehr jene Szene, in der Homburg die höchste Todesfurcht zeigt und geradezu feige um sein Leben fleht. Es waren die militärischen Ehrbegriffe, die sich gegen eine solche „Ungeheuerlichkeit" sträubten, und doch besteht der Vorzug des Dramas vor den üblichen Stücken darin, daß es nicht nach dem Ehren- und Standeskodex, nicht „starr wie die Antike", den Prinzen als einen Paradehelden zur staunenden Bewunderung hinstellte, sondern als einen menschlich fühlenden und menschlich handelnden Helden.

So war auch dieser Versuch, endlich im weiten Kreise als Dichter anerkannt zu werden, mißlungen und wenig Glück hatte er auch als Herausgeber der „Berliner Abendblätter". In dieser trüben Stimmung dichtet Kleist sein „Letztes Lied" an die Poesie, mit dem auch der Sänger am liebsten enden möchte. Noch ein paar Novellen erscheinen in dieser letzten traurigen Zeit. Die bedeutendste, Die Verlobung in St. Domingo, scheint im wesentlichen schon in Königsberg vollendet worden zu sein. Kleist schildert hier mit einer damals unerhörten Realistik Menschen von Fleisch und Blut, die von den mächtigsten Gefühlen erschüttert werden. Die anderen vier Novellen sind ganz romantischen Stils, so das Bettelweib von Locarno, eine grausige Gespenstergeschichte, und Der Findling, der in der Schilderung entsetzlichen Rachedurstes die nahende Umnachtung des Dichters ahnen läßt. An der mystischen religiösen Heiligen Cäcilia hatte Tieck seine helle Freude. Schließlich ist noch der Zweikampf zu nennen, worin von einem mittelalterlichen Vorfalle mit einem Zweikampf als Gottesurteil berichtet wird.

An den Dichter trat jetzt mehr und mehr die äußere Not heran. Rahel Varnhagen berichtet, daß er hungerte. Aufs neue kommen ihm Selbstmordgedanken, diesmal mit der Idee, nicht allein zu sterben. In der krankhaft überreizten Henriette Vogl trifft er eine Schicksalsgenossin, und am 11. November 1811 fand man beide am Wannsee erschossen auf. Das war das düstere, tragische Ende eines zeitlebens von grausamer Schicksalsungunst verfolgten Genies, eines Dichters, dessen Leben im Grunde nichts war als eine Kette von Enttäuschungen. Mit mächtiger Energie hat er immer wieder versucht, dem Geschick zu trotzen und auch den Zwiespalt in sich zu überwinden. Umsonst. Keines seiner Dramen hat er je auf dem Theater gesehen. Seine dichterischen Leistungen wurden von den Urteilsfähigsten verkannt, ja verachtet. Dazu drückte ihn äußere Not, drückten ihn Schulden. Seine glühenden patriotischen Hoffnungen sah er infolge der mutlosen Unschlüssigkeit des Königs eine nach der andern scheitern. Zerfallen mit seinen Familienangehörigen, von Hunger gequält, die körperlichen wie seelischen Kräfte zerrüttet, ohne irgend einen Strahl der Rettung, an den Freunden, an sich selbst und seiner poetischen Sendung verzweifelnd, warf er leider, seiner selbst nicht mehr Herr, das Leben hin, das für den Ruhelosen allen Inhalt und alle Freude verloren hatte.

Kleist ist der gewaltigste Dramatiker nach unseren Klassikern. Doch wurden zu seinen Lebzeiten nur „Der zerbrochene Krug" (in Weimar und zweimal in Wien) und das „Käthchen" in

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Bamberg auf die Bühne gebracht. Erst lange nach der Veröffentlichung seiner Werke ist klar geworden, daß er mit seinem Streben, die Kunst des Äschylus und Shakespeares zu vereinigen, auf dem Wege zu einem neuen, nationalen und zeitgemäßen Drama war. In Äußerlichkeiten berührt er sich wohl mit den Romantikern; sonst geht er mit der Selbstherrlichkeit des Genies seine eigenen Wege. Gemeinsam mit den Romantikern sind ihm stilistische Besonderheiten, die Wahl seiner Motive, die Vorliebe für somnambule, visionäre, gruselige Zustände und andere phantastische Wunderlichkeiten, die ihm aber lediglich dazu dienen, die verborgenen Tiefen des Menschenherzens zu erforschen und aufzudecken. Romantisch wechselvoll ist auch sein Leben. Aber in ebensovielen Stücken stand er den Romantikern schroff entgegen, stand er für sich allein. Gegenüber der formalen Ungebundenheit und Willkür der Romantiker erstrebte er die geschlossenste Dichtungsform. All den Wust lyrischer und epischer Wucherungen in den romantischen Dramengebilden hat er aus seinen formenstrengen Dramen verbannt. So verwildert und bunt die Charakteristik meist bei den Romantikern, so entschieden und folgerichtig ist sie bei Kleist. Dort zerstörende Selbstironisierung, hier ein strenger, oft antik-stoischer Ernst in den Gefühlen des Hasses und der Liebe, der Freude und Trauer. Kleist allein hat es zu dramatischer Größe gebracht, von ihm allein sind Dramen heute noch lebendig, während die der Romantik nur in der Literaturgeschichte noch weiterleben. Es war Kleist nicht gelungen, Goethe „den Kranz von der Stirn zu reißen", und auch den ihm freundlich gesinnten Schiller hatte er nicht erreicht; aber in dessen Gefolge schwebte er als der erste und gewaltigste dem deutschen Drama vor und, von innigster Heimatsliebe und treuem Glauben an des Vaterlandes Zukunft erfüllt, schreitet der Dichter der „Hermannsschlacht" und des „Prinzen von Homburg" den Sängern der Befreiungskriege voran. (Beilage 132.)

---

3. Die Dichter der Befreiungskriege.

Am 2. Dezember 1805 hatte Napoleon in der Dreikaiserschlacht bei Austerlitz Österreich niedergeworfen. Im Juli 1806 schlossen sechzehn deutsche Staaten zu Paris den Rheinbund und begaben sich damit unter die Schutzherrschaft des Franzosenkaisers. Daraufhin legte der österreichische Kaiser Franz am 6. August desselben Jahres die deutsche Kaiserkrone nieder; das alte römische Reich hatte nach mehr als tausendjährigem Bestande zu sein aufgehört. Bald danach, am 14. Oktober 1806, waren im westlichen Thüringen, im Herzen Deutschlands, die Schlachten von Jena und Auerstädt geschlagen worden. Mit einem einzigen Stoß hatte Napoleon auch das stolze Gebäude des Friederizianischen Staates vernichtet. Alle deutschen Lande, der deutsche Süden gleicherweise wie der deutsche Norden, lagen geknechtet zu Boden und schwer lastete die Hand des Eroberers auf den Unterworfenen. Aber sein Triumph bedeutete auch das Aufgehen einer neuen Morgenröte für die Deutschen, die wohl geschlagen, aber nicht vernichtet waren.

Das unermeßliche Unglück brachte die von ihm Betroffenen zur Einkehr, weckte den gesunden Kern in ihnen und bereitete die Wiedergeburt vor. Männer aus allen Ständen treten auf, alle einmütig in dem einzigen Bestreben, ihr Bestes für die Erlösung aus der Knechtschaft einzusetzen. Auf allen Gebieten, in allen Verhältnissen, den politischen und sozialen, den wissenschaftlichen, pädagogischen und religiös-ethischen, setzte die Erneuerung ein.

Zunächst galt es die Reform des Staates nach innen. Männer wie Freiherr von Stein, Wilhelm von Humboldt, Scharnhorst, Gneisenau, Hardenberg in Preußen, Friedrich Gentz und Friedrich Schlegel in Österreich stellten sich ganz in den Dienst der Befreiung und mühten sich in entsagungsvollem Ringen, die Grundfesten der erschütterten Staaten neu aufzuführen und das Volk aus seiner politischen Teilnahmslosigkeit aufzurütteln und zur Mitarbeit heranzuziehen. Denker und Dichter gesellten sich ihnen zu, um das schwere Werk der Wiedergeburt zu fördern. Die Saat, die Schiller und Kant ausgestreut, sollte bald zu herrlicher Frucht gedeihen. Der Theologe Schleiermacher und besonders der Philosoph Fichte erregten mächtig das Ge-

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

wissen der Deutschen. Im Winter 1807 bis 1808 hielt Fichte im Akademiegebäude zu Berlin vor einer zahlreichen, erlesenen Zuhörerschaft, „den Stellvertretern der Nation", jene flammensprühenden „Reden an die deutsche Nation", während draußen an den Fenstern des Hörsaales unter den Linden die französische Besatzung mit blinkenden Bajonetten und lautem Trommelwirbel vorübermarschierte.

Dem gleichen Ziele, der Wiedergeburt von Volk und Staat, strebten Görres und seine romantischen Gesinnungsgenossen zu. Nur schlugen sie einen anderen Weg ein. Sie lenken die Blicke zurück in die Vergangenheit, auf die frühere deutsche Herrlichkeit und die glorreichen Taten der Ahnen und forderten, daß die Erneuernng auch auf religiösem Gebiete geschehen müsse. Natürlich mußte diese Begeisterung für die Wiedergeburt und Befreiung des Vaterlandes auch die zeitgenössischen Dichter ergreifen. Die verschiedensten deutschen Landschaften haben patriotische Sänger gestellt; um den Rügener Arndt gruppieren sich die Brandenburger Heinrich von Kleist und Fouqué, der Ostpreuße Schenkendorf, der Schlesier Eichendorff, der Sachse Körner, der Österreicher Collin, der Franke Rückert, der Schwabe Uhland. Das waren die Chorführer in der Schar der Entflammten. An der Spitze marschiert Ernst Moritz Arndt, der preußische Tyrtäus, damals schon ein bejahrter Mann. Er wurde 1769 zu Schoritz auf Rügen geboren. In Greifswald und Jena erwarb er sich ein reiches Wissen, durch weite Reisen mannigfache Lebenserfahrung. Als Professor der Geschichte in Greifswald veröffentlichte er im tiefsten Unmute über den bevorstehenden Zusammenbruch des Reiches den ersten Teil seines berühmten Buches vom Geist der Zeit (1806), worin er mit rückhaltsloser Offenheit in der ihm eigenen derben Sprache seinen Zeitgenossen schmähliche Feigheit und dem französischen Gewalthaber niedrige Selbstsucht vorwirft. In Petersburg, wohin er 1812 vor Napoleons Zorn geflohen war, entstanden dann seine vaterländischen Prosaschriften, der Katechismus für den deutschen Kriegs- und Wehrmann (1812), die Flugschrift Der Rhein Deutschlands Strom, aber nicht Deutschlands Grenze (1814) und Über künftige ständische Verfassung in Deutschland. Sein vielbewegtes Leben, das er 1860 beschloß, hat er in einer Reihe autobiographischer Schriften geschildert und in manche („Polenlärm und Polenbegeisterung", „Belgien und was daran hängt") von religiöser Unduldsamkeit eingegebene Ausfälle gegen die katholische Kirche eingeflochten. Als Lyriker hat er auf seine bewegte Zeit tiefe Wirkungen ausgeübt. (Beilage 133.)

E. M. Arndt.
Nach dem Leben gem. v. Julius Roeting.
Lith. v. Carl Wildt.

Schon früh trat er mit allerlei nachempfundenen Gedichten hervor; aber bedeutungsvoll wurde sein Dichten erst, als er es seit etwa 1806 mehr und mehr in den Dienst der vaterländischen Sache stellte. Gleims „Grenadierlieder" waren ihm hierbei vorbildlich. Anfangs breit, fand er bald knappe und wuchtige Töne, besonders seit 1810, mit welchem Jahre die Blütezeit seiner patriotischen Lyrik einsetzte. Damals erschollen seine Lieder „Zu den Waffen!" oder „Auf zur Rache!", ertönte zuerst das markige „Der Gott, der Eisen wachsen ließ, der wollte keine Knechte", das innige „Deutsches Herz, verzage nicht", das zündende, wenn auch allzu rhetorische, „Was ist des Deutschen Vaterland?" Viele dieser Lieder, besonders die in Frage und Antwort wechselnden, wirkten wie feurige Improvisationen. Deutsche Freiheit, deutscher Glaube wurden gefeiert, Helden wie Schill, Gneisenau, Dörnberg, Scharnhorst, Blücher und Stein gepriesen, die Welschen und ihr Tyrann mit glühendem Hasse verfolgt. In den Jahren 1813—1818 erklang seine Poesie am kräftigsten. Um diese Zeit entstanden auch seine heute noch gesungenen Burschenlieder, das feierliche „Sind wird vereint zur guten Stunde", und das hinreißende „Aus Feuer ward der Geist geschaffen". Von Arndts Wander-, Frühlings- und Waldliedern, seinen Abschieds-, Trost- und Klagegedichten, seinen

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

geistlichen Liedern im Stile Flemings, in denen er seinen festen Glauben offenbarte, von seinen Balladen und Romanzen ist kaum etwas lebendig geblieben. Seine patriotische Poesie aber klingt uns immer noch ins Herz wie ein Nachklang aus einer großen Zeit der Begeisterung. (Abb. S. 1071.)

Der innigen Schwärmerei der Romantik, im besonderen der Frühromantik, steht der Ostpreuße Max von Schenkendorf viel näher. Er war in Tilsit 1783 geboren, besuchte nach einer freudlos verbrachten Jugend die Universität zu Königsberg, wurde dort 1805 Referendar bei der Regierung, siedelte aber während des russisch-französischen Krieges nach Karlsruhe über (1812), wo ihn Jung-Stilling ganz für seine romantisch-pietistischen Ideen gewann. Die Volkserhebung rief auch ihn zu den Waffen, und da er wegen seiner bei einem Duell zerschmetterten Hand nicht mit dem Degen in der Faust kämpfen konnte, mußte er sich begnügen, bei der deutschen Zentralverwaltung in Frankfurt a. M. seine Kräfte in den Dienst des Vaterlandes zu stellen. An seinem 34. Geburtstage ist er als Regierungsrat in Koblenz verstorben (1817). „Von Schenkendorf, der fromme und milde Max" ist der weichste, frömmste und ritterlichste von allen patriotischen Sängern.

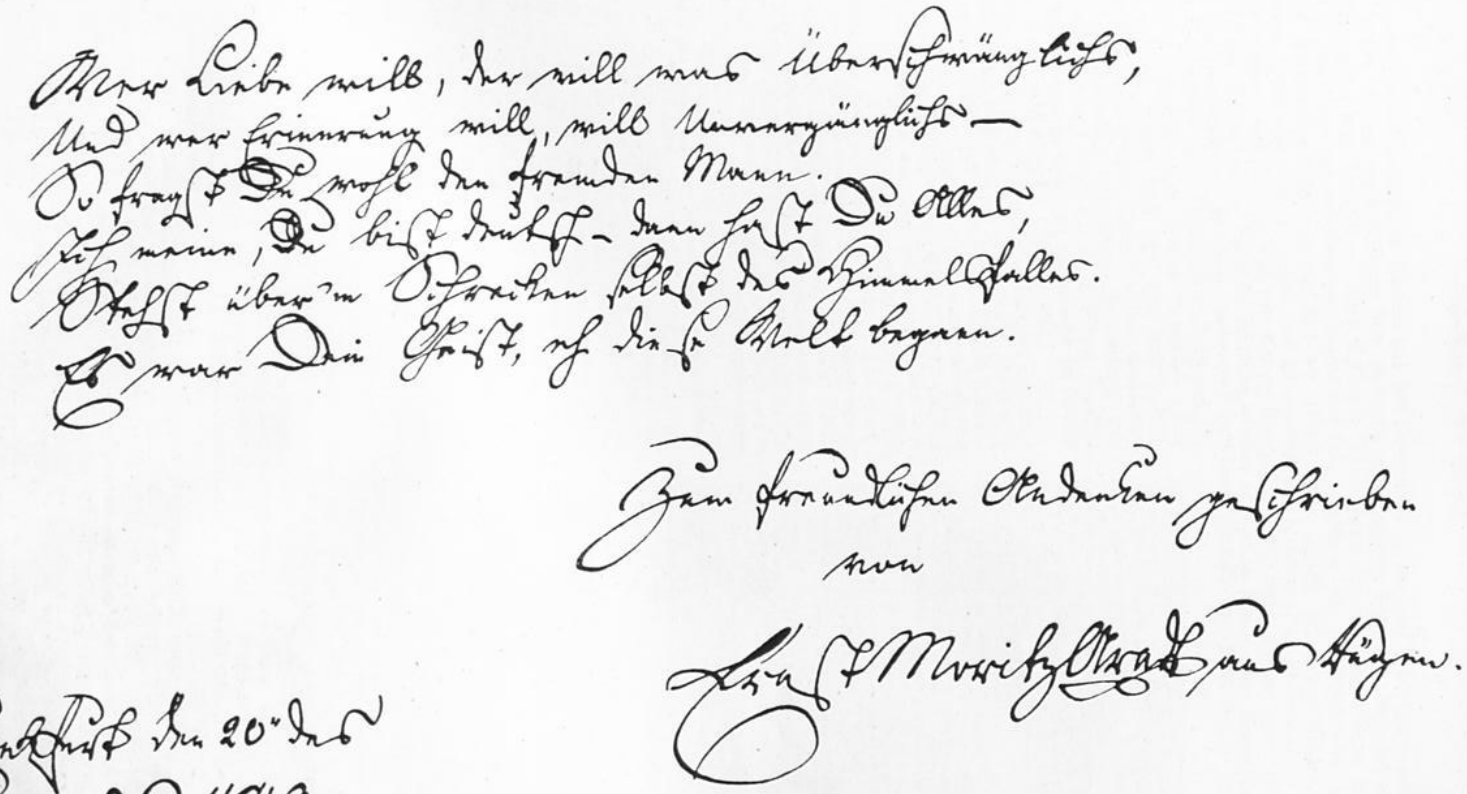
Schenkendorfs dichterische Erstlinge sind geistliche Lieder, poetische Bearbeitungen von biblischen Stoffen, so des Hohen Liedes. Bald aber erwachte auch bei ihm die Vorliebe für das deutsche Altertum, die ihm schon in den Werken der Romantiker begegnet war. Die ganze Pracht des Mittelalters steht ihm vor Augen; er, der „Kaiserherold", wie ihn Rückert preisend nannte, möchte diese Zeit mit der alten Kaiserherrlichkeit, mit einem einigen Deutschen Reiche und mit der Einheit des Glaubens wieder aufleben lassen. Im Grunde sind das Stimmungen, wie sie die Romantiker pflegten. Von ihnen hat er auch die äußeren Formen für seine Gedichte übernommen, mit ihnen stimmt er ein in das Lob Goethes. In seinen Gedichten ist keine solch fortreißende Begeisterung wie etwa in denen Arndts; eine elegische Sehnsucht ist eher für sie bezeichnend. Ganz besonders verwandt in der Stimmung ist er Novalis, an den er sich manchmal sogar wörtlich anlehnt. Die Ähnlichkeit wird noch vermehrt durch die in Schenkendorfs religiösen Gedichten ziemlich stark hervortretenden mystischen Neigungen. Dagegen sind die Anklänge an Arndt viel äußerlicher. Schenkendorf hat auch viele wohllautende Natur- und Liebeslieder, Balladen und Romanzen gedichtet, doch mußten diese vor den vaterländischen Gedichten zurückstehen, von denen das Freiheitslied „Freiheit, die ich meine", das Soldatenlied „Erhebet euch von der Erde, ihr Schläfer, aus der Ruh", das Rheinlied „Es klingt ein heller Klang", „Als der Sandwirt von Passeier", „Auf Scharnhorsts Tod" und das innige Gedicht von der Muttersprache („Muttersprache, Mutterlaut") heute noch allgemein bekannt sind.

Die aufreizenden und fortreißenden Töne Arndts, die dem weicheren Schenkendorf versagt blieben, nahm der jugendliche Theodor Körner mit Begeisterung auf.

Er war am 23. September 1791 in Dresden dem Appellationsgerichtsrat Körner, Schillers bestem und vertrautestem Freunde, als einziger Sohn geboren und wurde von dem feingebildeten Vater und der mit allen Tugenden echter Weiblichkeit geschmückten Mutter sorgsam erzogen. Auch die Bekanntschaft mit bedeutenden Männern und Frauen, mit Schiller, dann mit Goethe, Öhlenschläger, Kleist, den Brüdern Schlegel, Karoline von Wolzogen und anderen mag damals schon auf ihn gewirkt haben. 1808 ging er nach Freiberg zur Bergakademie, 1810 als Kameralist nach Leipzig an die Universität. In allerhand studentische Händel und Duellangelegenheiten verwickelt, entzog er sich 1811 der drohenden Relegation durch die Flucht nach Berlin, begab sich aber noch im selben Jahre nach Wien, um dort seine Studien fortzusetzen. Hier erwachte mehr und mehr in ihm der Dichter. Seine Neigung zog ihn zum Theater und wurde dadurch noch verstärkt, daß eine Anzahl seiner vielen dramatischen Stücke mit großem Beifall aufgeführt wurden. Vom Theater holte er sich auch seine Braut Antonie Adamberger, eine der beliebtesten Schauspielerinnen am Hofburgtheater, die seine tiefe Neigung herzlich erwiderte. Sein Glück schien vollständig, als er zum Hoftheaterdichter ernannt wurde. Aber die allmählich erwachende kriegerische Begeisterung riß auch ihn mit fort, und als Friedrich Wilhelm III. seinen Aufruf erließ, verzichtete er auf sein sicheres Lebens- und Liebesglück und begab sich nach Preußen, wo die kampflustige Jugend von allen Seiten zusammenströmte. Als Lützowscher Jäger wurde er in dem Gefecht bei Kitzen (17. Juni) durch einen Säbelhieb schwer verletzt. In Karlsbad kaum geheilt, eilte er wieder zu seinem Freikorps, aber wenige Tage nach seinem Eintreffen tötete ihn bei Gadebusch in Mecklenburg eine feindliche Kugel. Bei dem nahen Dorfe Wöbbelin liegt er unter einer Eiche bestattet. (Abb. S. 1073.)

Körner besaß in ungewöhnlichem Maße die Gabe, viel und schnell zu produzieren. Daß dabei von wirklicher Originalität nicht eigentlich die Rede sein kann, ist selbstverständlich. Vor allem zeigen seine Gedichte und Dramen den Einfluß Schillers, namentlich in ihrer pathetischen Sprache. Aber auch Anklänge an die Werke anderer Gäste seines Elternhauses, an Goethe, Kleist, Novalis sind nicht selten. Doch muß man im Auge behalten, daß Körner, als er starb, erst in seinem dreiundzwanzigsten Jahre stand, und daß schon darum die uns vorliegenden Dichtungen neben manchen Vorzügen, wie der idealen Begeisterung auch viele Mängel der Jugendlichkeit zeigen müssen.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf



Beilage 133.

Eine Stammbucheintragung von Ernst Moritz Arndt.

Nach dem im Besitz des Museums Franzisko-Carolinum in Linz (Oberösterreich) befindlichen Original.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Die unbedeutende Jugendlyrik Körners gab sein Vater noch zu Lebzeiten des Dichters unter dem Titel Knospen heraus. Natur, Liebe, Religion sind die darin angeschlagenen Themata. Aber erst durch die nach Theodors Tode unter dem Titel Leyer und Schwert (1814) gleichfalls von seinem Vater veröffentlichten Gedichte ist er dem Volke und besonders der Jugend ans Herz gewachsen. Manche Stücke lesen sich freilich wie unfreiwillige Schiller-Parodien, doch versöhnt die unverdorbene Frische und Jugendlichkeit, die all dem bunten Inhalt Leben gibt. Frohe Zecher- und Studentenlieder, schwärmerische Liebeshymnen wechseln mit witzigen Epigrammen und Rätseln und mit flotten Romanzen, deren beste „Harras der kühne Springer" ist. Den höchsten Schwung, die kräftigste Wirkung erreicht er aber in seinen vom Augenblick geborenen, glühenden Vaterlandsliedern. In diesen Gelegenheitsgedichten, getragen von Karl Maria Webers Tönen, haben sich Schauplätze und Taten jener Kriegszeit bis heute lebendig erhalten. Von seinem Kampflied „Das Volk steht auf, der Sturm bricht los" und seinem „Aufruf" bis zu seinem Sang von „Lützows wilder, verwegener Jagd", seinem „Schlachtgebet", seinem „Schwertlied" und seinem „Abschied vom Leben" hat er in seinem Schicksal das Schicksal so vieler mitbesungen, die damals ihr junges Leben dem Vaterlande opferten. (Beilage 134.)

Theodor Körner.

Von seinem Waffengefährten Oliver gezeichnet, auf der Totenbahre am 26. August 1813 unter der Eiche bei Wöbbelin.

Seine kleinen Novellen und Erzählungen sind zwar fließend geschrieben, doch ohne sonderliche Tiefe. Aber auch seine Dramen erheben sich kaum über den Durchschnitt, obwohl ihn seine innere Neigung zu dramatischem Schaffen trieb. Körners Bühnenstücke, die das Studium von Schiller sowohl wie von Kotzebue, von Goethes Jugendstücken und Zacharias Werners Schicksalsdramen verraten, sind glücklich im Entwurf, aber ohne tiefere Ideen. Besser als die Singspiele sind die im Hans Sachsschen Vers abgefaßten humoristischen Stücke und heiteren Possenspiele, wie „Der Nachtwächter", ein ausgelassenes Studentenstück, nach einem Leipziger Erlebnis ausgearbeitet. Etwas mehr dramatische Gestaltungskraft zeigt von den Lustspielen noch „Die Gouvernante" mit der drastischen Schilderung eines pedantischen, steif gemessenen alten Fräuleins.

Höheren Zielen strebte Körner mit seinen ernsten Schauspielen zu. Das erste und zugleich schwächste, Toni, verflocht die Kleistsche Novelle „Die Verlobung in St. Domingo" mit ihrer schlichten Erzählung und konsequenten Entwicklung zu einem glücklich ausgehenden Dutzendbühnenstück. Mit dem zweiten Drama, Die Sühne, wandelt er auf dem Pfade der Schicksalsdramatiker. Stofflich zeigt dieses düstere Nachtbild Ähnlichkeit mit Tiecks „Abschied", einzelne Motive stammen aus Stücken der Stürmer und Dränger. Im Frühjahr 1812 schuf Körner in ungefähr drei Wochen sein bekanntestes Werk, das Trauerspiel Zriny, das sich lange Zeit auf dem Theater hielt. Denselben Stoff, die heldenmütige Verteidigung der Festung Szigeth durch Zriny gegen die Türken unter Soliman II., hatten vorher schon zwei Dichter, nämlich Klemens August Werthes (1790) und Joh. B. Pyrker (1810) dramatisch behandelt. Aber Körners Stück unterscheidet sich doch bedeutend von denen seiner Vorgänger durch die originalere Auffassung und insbesondere durch die Einführung der Türken als Gegenspieler in die Handlung. Als Vorbild diente dem Dichter Schillers Wallenstein in der Sprache sowohl wie im technischen Aufbau und in der Einfügung einer Nebenhandlung. So ist die Geschichte von Juranitsch und Helene ein Gegenstück zu dem Liebespaar Max und Thekla. Die Tötung der Braut durch den Bräutigam erinnert an eine ähnliche Szene in Schillers Räubern. Andere Züge wiederum sind romantischer Herkunft. Eigentlich tragischer Gehalt fehlt dem Stück, denn Zriny stirbt eben als Soldat auf dem ihm angewiesenen Platz; an die Stelle der Tragik treten dramatische Effekte, denen der Dichter selbst den Erfolg zuschreibt. Aber dennoch übt der „Zriny" kraft der Begeisterung für die Ideale der Religion und Freiheit, von denen das Drama erfüllt ist, stets eine zündende Wirkung aus.

Dem „Zriny" gegenüber bedeutet das Trauerspiel Hedwig (1812) einen Rückschritt. Das Grausige des Inhalts — man denke nur an die Szene, in der Rudolf von Hedwig erschlagen wird — ist durch psychologische Motivierung in keiner Weise gemildert. Stofflich deckt es sich teilweise mit einem Plane Schillers für eine Fortsetzung der „Räuber". Viel ausgereifter, ja man kann wohl sagen, Körners reifstes Stück, ist die im November 1812 vollendete Rosamunde, ein historisches Drama, das durch zwei Balladen aus Percys berühmter Liedersammlung, besonders durch Fair Rosamond angeregt wurde. Es handelt sich um die Liebes- und Leidensgeschichte der schönen Rosamunde Clifford, die, mit Heinrich II. von England heimlich vermählt, schließlich dem Zorne Eleonorens von Poitou, seiner rechtmäßigen Gattin, zum Opfer fällt. Körner hat sich bei der Dramatisierung dieses Stoffes von aller Effekthascherei freizuhalten verstanden. Ähnliche Schlichtheit, dazu den guten Willen zu charakterisieren zeigt das im Februar 1813 erschienene vaterländische Stück in Prosa Josef Heyderich oder: Deutsche Treue, dem eine Anekdote aus dem österreichischen Kriegsleben des Jahres 1800 zugrunde liegt. Josef Heyderich ist der Name eines Korporals,

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

der, um seinen schwerverwundeten Oberleutnant zu retten, den Tod nicht scheut und seine Opferwilligkeit mit dem Leben bezahlt. (Beilage 135.)

Von der patriotischen Begeisterung der Befreiungskriege nahm auch das Dichten eines Mannes seinen Ausgang, dessen reifste Entwicklung in eine spätere Epoche fällt, Friedrich Rückerts, des sprachbeherrschenden Sängers der „Geharnischten Sonette", dem es wegen seiner schwächlichen Gesundheit versagt war, selbst ins Feld zu ziehen. Diese Sonette, 74 an der Zahl, erschienen zusammen mit den „Kriegerischen Spott- und Ehrenliedern" im Jahre 1814 unter dem Titel Deutsche Gedichte von Raimund Reimar. Sie sind gleichsam eine Chronik des Befreiungskrieges in Einzelgedichten, von der ersten Erhebung des Volkes an bis zum endlichen Siege, voll Jubel und Preis über die große nationale Heldentat, durch die Napoleon gestürzt ward. Aber dieser trunkenen Begeisterung folgte bald der tiefe Unmut wegen der nicht erfüllten Hoffnungen auf ein einiges deutsches Vaterland. Aus dieser Stimmung heraus ist das berühmte Gedicht „Barbarossa", das Lied vom verzauberten Kaiser, entstanden, das in der zweiten, erst 1817 erschienenen und leider zu wenig beachteten Sammlung Kranz der Zeit enthalten ist.

Körner und Schenkendorf, Arndt und Rückert sind die vier markantesten unter den Freiheitsdichtern. In ihrer Poesie kündigen sich teilweise schon die politischen Töne der kommenden Revolutionsjahre an. Es ließen sich ihnen noch ganze Chöre patriotischer Lyriker anreihen, aber von besonderer Artung oder Wirkung kann nur bei wenigen die Rede sein. Altmodischen Charakter zeigen die vaterländischen Gesänge des preußischen Staatsrats Friedrich von Stägemann (1763—1840). In seinen „Kriegsliedern aus den Jahren 1806—1813" ahmt er Ramler, Klopstock und Stolberg nach: auch Schillers Pathos ist ihm nicht ungeläufig. Der gelehrte, steife Klassizismus ließ seine Poesie trotz der echten und edlen Gesinnung nicht volkstümlich werden. Weit ungestümer und leidenschaftlicher hat Johann Gottfried Seume (geb. 1763 zu Poserna bei Weißenfels, gest. 1810 zu Teplitz) über die schmachvolle Lage des Vaterlandes geklagt. Ihn hatten hessische Werber nach Amerika geschafft, damit er dort im Solde Englands gegen die um ihre Selbständigkeit kämpfenden Amerikaner fechte. Das hatte in ihm den Haß gegen die Tyrannei und die glühendste Liebe zur Freiheit aufs äußerste entflammt („An das deutsche Volk im Jahre 1810"). Nach seiner Rückkehr fiel er preußischen Werbern in die Hände und verdankte nur einem Zufall die Freiheit. Bekannt ist der von ihm gemachte und beschriebene „Spaziergang nach Syrakus" (1803) und das Gedicht vom Huronen, der Europens übertünchte Höflichkeit nicht kannte. Zur Zeit der Not Deutschlands trat er unter die Freiheitssänger: „Ein Wahrzeichen nur gilt: Das Vaterland zu retten." Ihm war es nicht mehr vergönnt, die Jahre des Triumphes zu erleben, ebenso wie dem unglücklichen Heinrich von Kleist. Auch die eigentlichen romantischen Dichter stimmten in den patriotischen Chor mit ein, so Friedrich Schlegel, der beim Beginn des Krieges von 1809 die österreichischen Proklamationen gegen Napoleon redigierte und in demselben Jahre in seinem „Gelübde" die deutschen Stämme zum Zusammenschluß gegen die Fremdherrschaft aufforderte. Fouqué und Eichendorff, die beide mit der Waffe in der Hand für die Sache des Vaterlandes eintraten, steuerten gleichfalls manches begeisternde Lied bei, der eine vor allem sein Jägerlied „Frisch auf zum fröhlichen Jagen", der andere das Gedicht an die „Neuen Kameraden" (1813) und das Friedensprogramm „An die Freude" (1815). Klemens Brentano, der für Wiener Bühnen im Jahre 1813 die Festspiele „Am Rhein" und „Viktoria und ihre Geschwister" verfaßte, dichtete sein Siegeslied „Blücher" (Grüß Dich Gott! Siegespreis!). Neben Friedrich Förster (1791—1868), dem Freunde und Kampfgenossen Körners, und Heinrich Josef von Collin (1771—1811), der 1809 aus Anlaß der patriotischen Erhebung in Österreich seine „Lieder österreichischer Wehrmänner" herausgab, ist endlich noch Ludwig Uhland zu nennen. Unter den „Vaterländischen Gedichten", die in seinen Werken Aufnahme fanden, ist das vielgesungene „Dir möcht ich diese Lieder weihen" das innigste und schönste.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Auch der Volksgesang bemächtigte sich der patriotischen Motive und schuf während des Krieges manche gute Lieder oder verhalf wenigstens manchem Liede, dessen Schöpfer jetzt kaum mehr genannt wird, zu langanhaltender Volkstümlichkeit. Johann Nonnes Sang auf die Leipziger Schlacht „Flamme empor", Karl Hinkels „Wo Mut und Kraft in deutscher Seele flammen" mit der Melodie des späteren Preußenliedes, E. Ferd. Augusts „Mit Mann und Roß und Wagen" stammen aus dieser bewegten Zeit. Später lebte diese patriotische, mannhafte Lyrik in der Poesie der Turner fort. Ein Mitarbeiter Jahns und Mitbegründer der deutschen Turnerei, der bekannte Germanist Ferdinand Maßmann (1797—1874), verfaßte das herzliche Vaterlandslied „Ich hab mich ergeben, mit Herz und Hand"; August Freiherr von Binzer dichtete das bekannte „Wir haben gebaut ein stattliches Haus" und voll von burschenschaftlicher Begeisterung erklangen die Lieder der Brüder Adolf Ludwig und Karl Follen („Schalle, du Freiheitsgesang!"). In ihren Burschen- und Kriegsliedern braust und flammt es noch gewaltiger als in den Körnerschen, aber sie sind noch weniger wie diese von den Schlacken des damaligen Jugendenthusiasmus frei. Wie dieser jugendlich schäumende Patriotismus dennoch fähig war, sich zu reiner Objektivität zu gestalten, das zeigen die von Ludwig Follen später gedichteten „epischen Bilder aus der Schweizergeschichte", in denen die volle, ergreifende Macht des alten Heldenliedes und ein hoher Adel vaterländischen Sinnes zutage tritt. Gegen Ende des Jahres 1840 weckte das Verlangen der französischen Regierung nach den Rheinlanden eine Nachblüte patriotischer Lyrik. Damals sang der Bonner Nikolaus Becker (1809—1845) sein Rheinlied („Sie sollen ihn nicht haben") und der Schwabe Max Schneckenburger (1817—1849) das feurige Lied „Wacht am Rhein", das, damals wenig beachtet, durch Karl Geroks neue Ausgabe (1870) zur allgemeinen Trutz- und Siegeshymne wurde.

4. Das Schicksalsdrama.

Heinrich von Kleist fand für seine Dramen keine Leser, geschweige daß er ihnen die Bühne hätte erobern können. Diese wurde von dem Schicksalsdrama beherrscht. Ludwig Börne hat die Schicksalsidee als eine Mischung antiker und romantischer Elemente, als ein christliches Heidentum charakterisiert. Auf der gleichen Gedankengrundlage baut sich das von der Schicksalsidee inspirierte Drama, das sogenannte Schicksalsdrama, auf. Schon im „Wallenstein" und in der „Jungfrau von Orleans" hatte Schiller fatalistische Anschauungen angedeutet, um dann in der „Braut von Messina" die völlige Verschmelzung von antiker und moderner Tragödie, die Vermengung des antiken Schicksal- und Orakelglaubens mit christlichen und romantischen Elementen zu wagen. Aus Schicksal und Schuld wob er die Handlung. Während aber bei den Alten wie bei Schiller die Schicksalsidee in steter Beziehung zu dem Walten der Götter und den tiefsten Fragen der Menschheit steht, haben die sogenannten Schicksalsdramatiker sie von den höchsten Dingen ganz gelöst und in den Bereich des gemeinen Alltagslebens hinabgedrückt: das Schicksal wird an allerlei Zufälliges geknüpft, an bestimmte Tage (24. oder 29. Februar), an bestimmte Orte (Wirtshaus, Leuchtturm) und zufällige Gegenstände (Bild, Messer); daher keine innere, aus den Charakteren sich ergebende Handlung, sondern eine Entwirrung äußerlicher Verwicklungen. Es sind Enthüllungsdramen und im Aberglauben, in der lüsternen Freude an dem Grausigen und Spukhaften liegt die Ursache der schnell vorübergehenden Wirkung der Schicksalsdramen. Der Anlaß des äußeren Geschehens, die Begründung der Verwicklung liegt hier außerhalb und vor Beginn des Dramas, während dieses selbst nur die Entwicklung zur Katastrophe darstellt. Deshalb sollte man diese Gattung Dramen, denen der wirkliche tragische Kern fehlt, richtiger Zufallsdramen nennen. Neu war auch die metrische Form: freie jambische Rhythmen oder gereimte vierfüßige Trochäen, die nach dem Vorbilde des spanischen Dramas die Romantiker zuerst einbürgerten, neu ferner das Mittel der poetischen Stimmung, dessen sich gleichfalls die Romantiker zuerst bedient hatten.

Dem Schicksalsdrama waren die Verhältnisse sehr förderlich. Als mit dem Jahre 1806 über Deutschland das zermalmende Unglück des Krieges in hundert Gestalten hereinbrach, bemächtigte sich der Fatalismus des in Dumpfheit und Verzweiflung befangenen Volkes und wurde noch gesteigert, da nach den unerhörten Blutopfern für die Befreiung das Volk durch die bald einsetzende Reaktion in seinen Hoffnungen auf Freiheit schmerzlich enttäuscht wurde. In diese Zeit trüber, dumpfer Resignation, die etwa von 1815—1825 währte, fällt die eigentliche Blüte der Schicksalsdramen.

Ansätze zur modernen Schicksalstragödie fanden sich schon vor und neben Schiller. Hierher

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

gehört der Einakter „Blunt oder der Gast“ (1781) von Karl Philipp Moritz, nach des englischen Dichters Lillo Vorlage gearbeitet und im Stoff mit Werners „24. Februar“ übereinstimmend; ferner Tiecks Tragödien „Karl von Berneck“ und „Abschied“, ebenso Friedrich Kinds Jambendrama „Schloß Aklam“ (1803), dann einige andere Ritterdramen. Mit Zacharias Werners „Vierundzwanzigstem Februar“ beginnt die eigentliche Periode des Schicksalsdramas, das neben Werner besonders Müllner und Houwald zu Vertretern hat. Friedrich Ludwig Zacharias Werner, geboren 1768 zu Königsberg, wurde früh vaterlos und von einer nervösen und bei aller Verstandesklarheit schwärmerisch religiösen Mutter erzogen. Die Liebe zur Kunst und eine überreiche Phantasie waren das mütterliche Erbe, das seelische Gleichgewicht aber hatte die Mutter in ihm nicht herstellen können. In Berlin studierte er die Rechtswissenschaft, ergab sich aber bald einem losen, ja selbst ausschweifenden Leben, schloß und löste leichtfertig drei Ehen, wechselte wiederholt Beruf und Ort, wurde durch seinen Freund Mnioch und E. T. A. Hoffmann in Berlin für das Maurertum gewonnen, kam auf seinen Kreuz- und Querwanderfahrten durch Deutschland, die Schweiz, Frankreich, wurde in Weimar von Goethe freundlich aufgenommen und fand endlich in Rom im Schoße der katholischen Kirche die ersehnte Ruhe für sein zerrissenes Innere. Ihm zu glauben, daß er den Übertritt zum Katholizismus „mit vernünftiger Überlegung, ohne alle fanatische Schwärmerei“ getan habe, meint er, wie er in seiner Selbstbiographie schreibt, „edle, vernünftige Leute, die es beurteilen können, was es heißt, 41 trostlose Jahre nach Wahrheit, Gewißheit, Frieden zu durchschmachten“, nicht erst bitten zu müssen. In Aschaffenburg zum Priester geweiht (1814), übersiedelte er nach Wien und wirkte hier, im Verkehr mit Klemens Maria Hofbauer im religiösen Leben immer mehr erstarkend, durch seine formvollendeten und geistreichen Predigten segensreich bis zu seinem Tode (1823).

Zacharias Werner.
Nach W. Schadow.

Werners Leben ist ein fortgesetztes Ringen nach dem Ausgleich der in seinem Innern tobenden Gegensätze und bildet den eigentlichen Vorwurf seiner Poesie. Leben und Dichtung fließen in eins. In seiner Jugend war er ein begeisterter Verfechter Rousseauscher Ideen. Rousseauscher Freiheitsdrang, ausschweifender Sinnengenuß, Maurertum, kaltes Vernünfteln und mystische Glaubensinnigkeit wechseln in buntem Durcheinander in seinen Jugendgedichten und Briefen. Durch die Berührung mit den älteren Romantikern, mit Schlegel („Athenäum“), Tieck, Wackenroder und Schleiermacher, wurde er in seinen mystischen Ideen über Religion und Kunst, die er einander gleichstellt, noch bestärkt. Die Förderung des religiösen Momentes in der Romantik wird ihm fortan Lebenszweck, wenn auch nach seinem eigenen Geständnisse die Art und Weise, in der sie zunächst erfolgte, grundfalsch war. (Beilage 177.)

Sein didaktisches Erstlingsdrama Die Söhne des Tals mit den beiden Teilen „Die Templer auf Cypern“ (1803) und „Die Kreuzbrüder“ (1804) huldigt ganz diesen von den Romantikern bisher nur angedeuteten großen Gedanken. Hier sucht er maurerische und romantische Tendenzen in Einklang zu bringen und, wie er es selbst ausdrückt, vermittels der echten Maurerei den Sieg des „geläuterten“ Katholizismus über den zwar ehrwürdigen, aber prosaischen Kritizismus zu veranschaulichen. Der Katholizismus wird dargestellt durch das „Tal“, das allein im Besitze der heiligsten Wahrheit ist. Zu ihrer Verbreitung unter den Menschen sind die „Templer“ bestellt, die Repräsentanten des bisherigen, also falschen Maurertums. Diese suchen vorschnell die ganze Wahrheit zu verbreiten und werden deswegen durch die echten Maurer, „die Kreuzesbrüder“, ersetzt. Das fertige Drama, langatmig durch seine zweimal sechs Akte und nur in Einzelheiten gelungen, sandte Werner an Iffland ein, in der Hoffnung, eine Stelle am Berliner Nationaltheater zu erlangen. Auch mit seinem zweiten Schauspiel, dem Kreuz an der Ostsee (1806), verfolgte

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

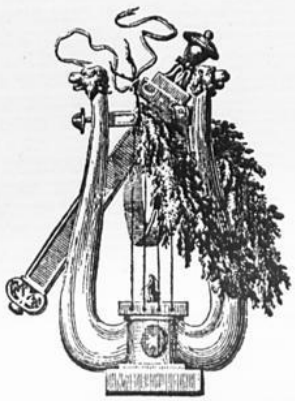
Beilage 134.

Leyer und Schwert

von

Theodor Körner

Lieutenant im Lützow'schen Freikorps.



Zweite rechtmäßige, vom Vater des Dichters veranstaltete Ausgabe.

Berlin, 1814.

In der Nicolaischen Buchhandlung.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

er diesen Zweck. Dieses Drama, unter Schillers und noch mehr unter Tiecks Einfluß stehend, hat die Eroberung und Christianisierung Preußens durch den Ritterorden zum Vorwurf. Vor Werners Erstlingsdrama hat es gedrängtere Handlung, festere Komposition, treffendere Charakterisierung der einzelnen Personen, namentlich der weiblichen, voraus, dagegen erscheint die Form weit aufgelöster als dort.

Iffland lehnte beide Stücke wegen der katholisierenden Auffassung ab. Doch verschaffte der Staatsrat Knuth dem Dichter eine Sekretärstelle in Berlin. Aus dem Verkehr mit der Berliner literarischen Gesellschaft erwuchsen Werner mannigfache Anregungen. Ihnen entsprang sein historisches Schauspiel Martin Luther oder Die Weihe der Kraft (1808), das, häufig und stets mit großem Erfolg aufgeführt, des Dichters Ruhm begründete. Auch hierin steckt, wie in seinem Erstlingsdrama, noch viel romantischer Symbolismus, z. B. in dem Kinderpaar, das Kunst und Glauben repräsentiert. Selbst der Person Luthers wie der Katharinas hat Werner manche katholisierende Züge beigemischt. Nach seiner Konversion wollte er diese Dichtung durch „Die Weihe der Unkraft" (1813) unwirksam machen. In Prag vollendete er die romantische Tragödie „Attila, König der Hunnen" (1809), eine Dramatisierung der Sage von Attila und Hildegunde, mit christlicher Mystik durchsetzt, wie fast alle Stücke Werners, und Attila als Gottesgeißel in christlichem Sinne auffassend. Die Tragödie sollte ihm den Weg zum Wiener Theater bahnen, wurde aber ebensowenig aufgeführt wie das 1810 erschienene Drama Wanda, Königin der Sarmaten, ein durchaus bühnenfähiges Stück, mit einfacher Handlung, ohne daß der Mystizismus allzusehr störte. Die Heldin Wanda tötet gleich Kleistens Penthesilea den von ihr geliebten Rugierfürsten Rüdiger in der Umarmung und stürzt sich dann selbst in die Weichsel. — Während seiner Wanderschaft erstand auch sein neues romantisches Legendendrama „Kunigunde die Heilige, Römisch deutsche Kaiserin" (1815), eine Variierung des Motivs der Tieckschen „Genoveva". Kunigunde wird wie Genoveva ohne Grund ehelicher Untreue geziehen. In Weimar dichtete er sein erfolgreichstes Stück, den Einakter Der vierundzwanzigste Februar (1815 gedr.), der bereits 1810 durch Goethe in Weimar aufgeführt wurde. Mit ihm beginnt die lange Reihe der Schicksalsdramen. Typisch ist für sie der Inhalt von Werners Stück.

Adolf Müllner.
Lithogr. Inst. v. R. Weber in Leipzig.

Mit demselben Messer, das der Alpenwirt Kunz Kuruth am 24. Februar nach seinem Vater warf, hat sein mit einem Muttermal in Messerform zur Welt gekommener Sohn beim Spiel die Schwester getötet — auch wieder am 24. Februar — und muß aus dem Elternhause fliehen. Nach langer Wanderung kehrt er, mit Reichtümern beladen, an einem 24. Februar spät abends unerkannt bei seinen inzwischen verarmten Eltern ein. Kunz, von bitterster Sorge getrieben, tötet mit dem verhängnisvollen Messer den Fremdling, nach dessen Schätzen er lüstern ist, um aus dem Munde des Sterbenden zu erfahren, daß er den eigenen Sohn umgebracht hat. Meisterlich entwickelt sich die gräßliche Handlung, meisterhaft ist Kunz gezeichnet, vortrefflich ist die Stimmungs- und Situationsmalerei: eine Winternacht in menschenleerer alpiner Einsamkeit mit Eis und Schnee und Eulenschrei, dazu in gleich echtem Realismus die bittere Notlage des unter dem Fluche dumpf dahinlebenden Elternpaares.

In dem Prologe hat Werner sein Schicksalsdrama symbolisch gedeutet und seinen Zweck dahin bestimmt, daß die Menschen, auf denen nun einmal der Fluch der Sünde als Schicksal ruhe, dadurch gemahnt werden sollen, aus den Wundmalen des Heilandes Lebenskraft zu schöpfen. Goethe hat das Drama auf die Weimarer Bühne gebracht. Er erkannte des Dichters geniale Begabung und genial veranlagt war Werner und ideal war seine Auffassung von der Aufgabe des Dichters, in dem er einen „Priester der Gottheit" sah. Die Verwirklichung aber seiner Ideale ist ihm nicht gelungen und nur einzelne Schönheiten in seinen Dichtungen verraten die reiche Begabung ihres Schöpfers. Tiefe Religiosität atmen seine geistlichen Lieder. Mit der Tragödie Die Mutter der Makkabäer (1820), die, wie es der Stoff mit sich brachte, ohne rechten Mittelpunkt der Handlung und der Personen blieb, und der Vollendung des zweiten Teiles des „Kreuzes an der Ostsee" beschloß er sein dichterisches Schaffen. (Abb. S. 1076.)

Was schon Friedrich Schlegel und seine Gefolgschaft, freilich vergeblich, angestrebt hatten, den romantischen Ideen die Bühnenwelt zu erobern, was Zacharias Werner trotz seiner schöpferischen Phantasie nur vorübergehend gelang, weil er die eigene Zwiespältigkeit in seinem Wesen nicht auszugleichen vermochte, das erreichte Gottfried Adolf Müllner (geb. 1774 zu Langendorf bei Weißenfels, gest. 1829 als Advokat daselbst) mit seinen zahlreichen, rein verstandesmäßig entworfenen, nur auf den Effekt berechneten Bühnenstücken wenigstens für eine geraume Zeit

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Gegen Werner gehalten, ist Müllner ohne innere Entwicklung, ermangelt der schaffenden Phantasie, ist reiner Theaterdichter und dichtet ganz mechanisch-mathematisch, den Blick lediglich auf Bühnenwirkung richtend.

Er begann seine dramatische Tätigkeit als Leiter des Weißenfelser Liebhabertheaters und schrieb Schauspiele, meist Lustspiele, von wenigen Akten, gewöhnlich nach französischen Vorlagen, alle von vollendeter Technik in fließenden jambischen Reimversen, meist Alexandrinern, mit einem kleinen, aber im ganzen lebenswahr gezeichneten Personenapparat, mit guter Motivierung und flotter Handlung. Im Mittelpunkte steht meist eine Liebesgeschichte; typische Figur ist der Goldonkel, nach dessen Wünschen Nichten und Vettern sich richten sollen. Zu seinen beliebtesten Lustspielen gehören „Die Zurückkunft aus Surinam", das Zugstück „Die Vertrauten" (1812), „Die großen Kinder" (1813), das des Reizes nicht entbehrende Lustspiel „Der Blitz" und das halbparodistische „Die Onkelei oder das französische Lustspiel". Die Erfolge im Lustspiel ermunterten ihn zu Versuchen im Trauerspiel. Unmittelbar angeregt durch Zacharias Werners fatalistisches Drama, entstand 1812 „Der neunundzwanzigste Februar", ein ganz auf den Effekt zugespitzter Einakter, dessen Handlung auch an einem verhängnisvollen Tage spielt, in einem abgelegenen, menschenfernen Waldförsterhause bei Sturm und Regen. Dazu ist die Fabel mit schaurigen Motiven, wie blutschänderischer Ehe, Kindesmord und anderen Gräßlichkeiten, überreichlich ausgestattet und als wirksame Zutat weichliche Rührseligkeit hinzugefügt. Der Bühnenerfolg war unbestritten, noch beispielloser der Erfolg seines im Oktober des gleichen Jahres (1812) geschriebenen vieraktigen Trauerspiels Die Schuld, des Schicksalsdramas par excellence. Auch hier haben wir die Motive von Fluch und Mord, diesmal eines Brudermordes und eines doppelten Selbstmordes, und im übrigen die gleichen wirksamen Elemente wie im „29. Februar": berechnende Situations- und Stimmungskunst, dämmeriges Dunkel, aufregendes, unheimliches Schuldbewußtsein, ahnungsvolle Träume.

Müllners von Iffland genährtes Streben, Schillers Nachfolger im Historiendrama zu werden, ließ ihn nach geschichtlichen Stoffen sich umsehen. Sein Trauerspiel König Yngurd (1817), das in der Hauptfigur deutlich auf Napoleon anspielt, kann im Wesen die Verwandtschaft mit den Schicksalsdramen nicht verleugnen. Die 1819 abgeschlossene Albaneserin, Müllners letztes und teilweise durch Houwalds „Bild" angeregtes Drama, knüpft wieder an die „Schuld" und an Schillers „Braut von Messina" an. Der Tod der Brüder ist aber hier eine Folge der Bruderliebe, nicht des Bruderhasses. Mit einigem Glück hat Müllner sich zum ersten Mal daran versucht, mehr innere als äußere Entwicklung zu geben. Von 1820 bis 1825 führt er die Redaktion des Cottaischen „Literaturblattes", gab auch selbst einige kritische Zeitschriften heraus und behandelte zuletzt das alte Motiv vom Brudermord aus Eifersucht mit versöhnendem Ausgang in seiner Novelle „Der Kaliber. Aus den Papieren eines Kriminalbeamten."

Mit Müllner hat äußerlich der Niederlausitzer Gutsbesitzer und Landsyndikus Ernst Christoph Frhr. von Houwald (1778—1845), der dritte unter den ausgesprochenen Schicksals-Dramatikern, vieles gemeinsam, aber im Wesen ist er ihm ganz fremd. Müllner war ein Verstandesmensch, geistreich, kalt, egoistisch; Houwald hingegen voll Gemüt bis zur Sentimentalität, nach innen gekehrt, ein großer Kinderfreund, Eigenschaften, die sich auch in seinen Werken deutlich abspiegeln. Dem geschickten Theaterroutinier Müllner konnte es Houwald nicht nachtun. Zeit seines Lebens befaßte er sich mit Jugendschriftstellerei, aber auch für Erwachsene schrieb er mehrere Bände Novellen und Erzählungen, darunter manche gediegene und spannende Geschichte. Düstere Schicksalsfügungen spielen auch hier die Hauptrolle. Eigentliche Berühmtheit verschafften ihm seine Dramen.

Zwar im Lustspiel debütierte er ohne Erfolg. Sein 1817 entstandener Einakter Die Freistatt zeigt die ganze Unbeholfenheit des ungeübten Anfängers. Das Trauerspiel Die Heimkehr aus dem Jahre 1818, ebenfalls ein Einakter, nähert sich schon ganz dem Typus des Schicksalsdramas und ist in allem Äußerlichen stark von Müllner abhängig. Selbständiger ist das fünfaktige Trauerspiel Das Bild (1819 vollendet) im klassischen Jambenstil, das trotz seiner gekünstelten Unwahrscheinlichkeiten auf dem Theater den lautesten Beifall errang. Mit dem Ende 1819 geschriebenen Zweiakter „Der Leuchtturm" kehrte Houwald ganz zur Schablone des Schicksalsdramas zurück, und in den letzten Stücken („Fluch und Segen", „Der Fürst und der Bürger", „Die Feinde" und „Die Seeräuber"), die bald Iffland, bald Grillparzers „Ahnfrau" nachfolgen, versagte die dichterische Kraft mehr und mehr.

Kein Wunder, daß bald eine Hochflut von wertlosen Schicksalsdramen hereinbrach, die allesamt das Wirken einer geheimen unentrinnbaren Macht darstellen, die sich mit Vorliebe bestimmter Tage und Geräte zu ihrem verhängnisvollen Eingreifen bedient, die Taten der Voreltern an den Nachkommen rächt und erst Ruhe findet, wenn das Geschlecht, das den Frevel gebar, ausgerottet ist. Viele Nachahmungstalente schlossen sich der Theatermode, dem Hang zum Gräßlichen und Schaurigen, an. So Gubitz mit seinem „Tag des Schicksals" (1814), Bibra mit der „Braut im Grabe" (1816), Smets mit der „Blutbraut" (1818), Piper mit dem „Brautpaar" (1821), Seckendorf mit „Des Vaters Bild" (1822); hierher gehören auch Th. Mörtls

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

Theodor Körner.

Nach dem Ölgemälde seiner Schwester Emma Körner im Museum der bildenden Künste, Leipzig.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

„Graf Robertin" (1823) und „Der Vierzehnender" (1828), die Tragödie „Der Sylvesterabend" (1823) von Karl Pansе und „Vergeltung" (1825) von Heinrich Schmidt und eine Reihe anderer Stücke. Auch Heine geht in seinen beiden einzigen — übrigens völlig verfehlten — Tragödien „Ratcliff" und „Almansor" in den Bahnen Werners und Müllners und selbst zwei so große Dramatiker, wie Grillparzer und Otto Ludwig, konnten sich dem Zuge der Zeit nicht verschließen: Grillparzers „Ahnfrau" und Ludwigs „Erbförster" sind ein Tribut an das Schicksalsdrama, zugleich aber auch das Beste, was diese Gattung uns hinterlassen hat.

---

5. Goethe und die Romantik. Der alte Goethe.

Patriotisches Fühlen, das über dem Wohl und Wehe des Vaterlandes das Schicksal des einzelnen vergißt, war in Deutschland erst zur Zeit der Fremdherrschaft erwacht, hatte seinen Söhnen das Schwert zum Kampfe gegen den Welteroberer in die Hand gedrückt und in begeisterten Kriegsliedern beredten Ausdruck gefunden. Daß Goethe nicht als Patriot fühlte, das mögen wir hier bedauern, die wir in Momenten höchster Bedrängnis die Besten alle um die Fahne nationaler Unabhängigkeit geschart zu sehen verlangen, dürfen aber nicht vergessen, wie enge das, was wir als eine seiner Schwächen bezeichnen müssen, mit seinem Wesen verbündet ist. Er war ein Sprößling des Zeitalters des Bürgertums und der Humanität, das dem einzelnen die Aufgabe zuwies, sich frei zum möglichst vollkommenen Menschen auszubilden, und in der Pflege rein geistiger Interessen sich der Wirklichkeit, den gemeinsamen Aufgaben praktischer Tätigkeit zu entziehen suchte.

Daher hielt es Goethe für nötig, dem Übergreifen der patriotischen Bewegung auf das künstlerische Gebiet entgegenzutreten, indem er 1801 schrieb: „Vielleicht überzeugt man sich bald, daß es keine patriotische Kunst und keine patriotische Wissenschaft gebe. Beide gehören, wie alles Gute, der ganzen Welt an und können durch allgemeine freie Wechselwirkung aller zugleich Lebenden in steter Rücksicht auf das, was uns vom Vergangenen übrig und bekannt ist, gefördert werden." Die französischen Republikaner erschienen ihm als Wahnsinnige, von Demagogen Verführte, aber auch die Verzweiflung der deutschen Patrioten und der Verfall des Reiches fand in Goethes Herzen keinen Widerhall. Er flüchtete sich, um womöglich „des Zeitgeists gewaltig freches Toben" zu überhören, in das Bereich der Wissenschaften und Künste; das Theater wird wieder eröffnet, die Arbeiten zur Morphologie und Farbenlehre gehen vorwärts. Aber am 14. Oktober 1806 drang der Kanonendonner von Jena und Auerstädt zu seinen Ohren. Dann überfluteten die übermütigen Sieger Weimar, er sah sein Leben bedroht und nur durch den Mut Christianens gerettet. Die Wiederaufrichtung Deutschlands, der in den folgenden Jahren so viele der Männer ihre Kräfte widmeten, hat auch ihn beschäftigt, aber weit entfernt, den wichtigen Fragen der Erneuerung der Wehrkraft und der materiellen Grundlage des nationalen Wohlstandes sich hinzugeben, hat er den Gedanken einer Erneuerung von innen heraus, auf dem Wege der geistigen Kultur erwogen. Zur Beratung darüber plante er eine Berufung ausgezeichneter deutscher Männer nach Jena oder Weimar. Gern ergriff er 1808 die Idee eines historisch-religiösen Volksbuches und einer „Liederbibel", die der ungebildeten, bildungsfähigen Menge eine tüchtige Geistesnahrung bieten sollten; er verlangte aber auch hier, „man müßte ausdrücklich auf Verdienste fremder Nationen hinüberweisen". Teils durch die persönliche Berührung mit Napoleon in Erfurt (1808), teils durch die Beobachtung der Zeitverhältnisse hatte er den Eindruck der überwältigenden Macht jenes Mannes gewonnen und so glaubte er nicht an den Sieg der deutschen Massen über den Gewaltigen. „Schüttelt immer an Euren Ketten, der Mann ist Euch zu groß, Ihr werdet sie nicht zerbrechen", rief er, als er, vor den Schrecken des Krieges nach Teplitz flüchtend, den jugendlichen Theodor Körner erblickte, bereit in den heiligen Kampf zu ziehen. Er sah in dem heldenmütigen Ansturm gegen den Weltbeherrscher nur eine heroische Schwäche und gestattete seinem Sohne trotz aller Bitten nicht die Teilnahme daran. Ja, als er dann Zeuge der Taten wurde, die das Vaterland von der Schmach der Knechtschaft befreiten, da erschütterte ihn wohl das Gottesgericht an dem Korsen aufs tiefste; aber die Mächte, die es vollzogen hatten, vermochte er nicht zu erkennen. Seit Italien gab es für ihn nur eine Menschheit, in der er nur verschiedenen Graden der Annäherung an das Ideal ein Recht zuerkannte, nicht nationale Verschiedenheiten. Fichte hielt seine zündenden Reden an die deutsche Nation, Uhland war frei von Haß, wo er deutsche Art nach seiner Weise zu festigen suchte; Goethe aber ward ein Opfer seiner Weltanschauung.

Von der Geistesbildung erwartete er Deutschlands Heil, daher dringt in seine Dichtungen kein kriegerischer Ton und sein von Island angeregtes Festspiel Des Epimenides Erwachen, das am Jahrestage des ersten Pariser Einzuges am 31. März 1815 in Berlin aufgeführt wurde,

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

vermochte in seiner antik-symbolischen Haltung der Größe des Moments nicht zu entsprechen und dem Dichter keinen hohen Beifall zu erwecken. Man will in diesem allegorischen Stücke eine Sühne Goethes erblicken für das Mißtrauen, das er zur Zeit der Erhebung in die Kraft der Deutschen setzte und weist gern hin auf jene Worte, mit denen er sich später wegen seiner Teilnahmslosigkeit an der nationalen Erhebung verteidigte; Tatsache aber ist, daß die angeborene und durch die Erfahrung noch gesteigerte Geringschätzung der großen Kräfte, die in der Volksseele so lange geschlummert hatten, ihn auch nach den Freiheitskriegen zu keiner gerechten Würdigung der politischen Verhältnisse Deutschlands kommen ließ.

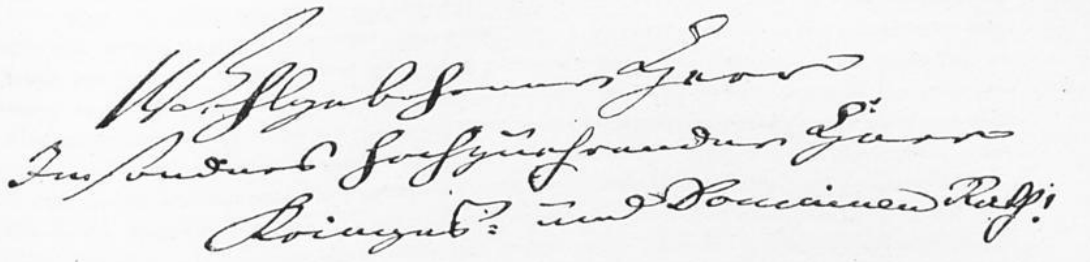
Nach alledem begreift es sich, daß Goethe schon durch seine politischen Anschauungen sich den Romantikern, zumal den Heidelbergern, entfremdete. Viele Fäden knüpften ihn an die Kunst, die Philosophie, die Religion der älteren Romantik, und wie von den Stürmern und Drängern der siebziger Jahre, so ward er auch von der romantischen Jugend um die Wende des Jahrhunderts als Führer und Meister geehrt. Das romantische Geschlecht erwuchs in der Bewunderung des gereiften Goethe; den Originalgenies war er Genosse, den Romantikern ist er Herr. Goethe ist ihnen der Statthalter des poetischen Geistes auf Erden; die Bildung, wie er sie errungen hatte, zum Siege zu führen gegen Philisterhaftigkeit und Verstandsdünkel, ist die Aufgabe der älteren Romantik. Daher ihr theoretischer Ton, ihre polemische Natur, die Armut im Schöpferischen. Die drei Bände des „Athenäums" der beiden Schlegel enthalten das Archiv derjenigen Romantik, die Goethe als Vorbild und Führer ehrt. Überall treffen wir auf seinen Namen; mit Dante und Shakespeare bildet er den „innersten und allerheiligsten Kreis der Klassiker, den Dreiklang moderner Poesie". Der „Wilhelm Meister" wird als ein „Göttliches Gewächs" gepriesen, „in welchem alles Poesie, reine und hohe Poesie ist", und dient einer Reihe von Romantikern als Vorbild in ihrem poetischen Schaffen. Auch den Heidelberger Romantikern gilt Goethe als Meister, obschon ihr Verhältnis zu ihm ein anderes ist. Die beiden Schlegel sind aus der Antike erwachsen, von diesem gemeinsamen Boden aus nähern sie sich Goethe; die neue Romantik ist ganz deutsch, ihre große Tat ist die Herausgabe der Volksliedersammlung „Des Knaben Wunderhorn". Die Neigung zum Volksliede und zur Dichtung im Volksdialekte hat Goethe nie verloren; sie erstreckt sich bei ihm wie bei Herder auf die Lieder aller Völker; Volksliteratur ist ihm ein Stück Weltliteratur. Im hohen Alter erfreut er sich an serbischen, griechischen, nordischen Gesängen und sammelt selbst bis 1830. Das echte Volkslied bleibt ihm der Jungbrunnen, in dem eine alternde Lyrik sich erfrischen und kräftigen kann. Daher begreift sich die Begeisterung, mit der er sich in das „Wunderhorn" versenkt und dessen Verbreitung wünscht. Auch die Erforschung des deutschen Altertums und der altdeutschen Dichtung, wie sie von den Heidelberger Romantikern gepflegt wurde, teilt Goethe, und wie tief und klar er in die Entstehung des Nibelungenliedes geblickt hat, zeigt uns ein Brief an Eichstädt am 31. Oktober 1807: „Soviel ich ohne sonderliches Studium dieses merkwürdigen Gedichtes einzusehen glaube, ist, daß die Fabel in ihren großen Hauptmotiven ganz nordisch und völlig heidnisch, die Behandlung aber deutsch sei, wie denn auch das Kostüm schon christlich ist."

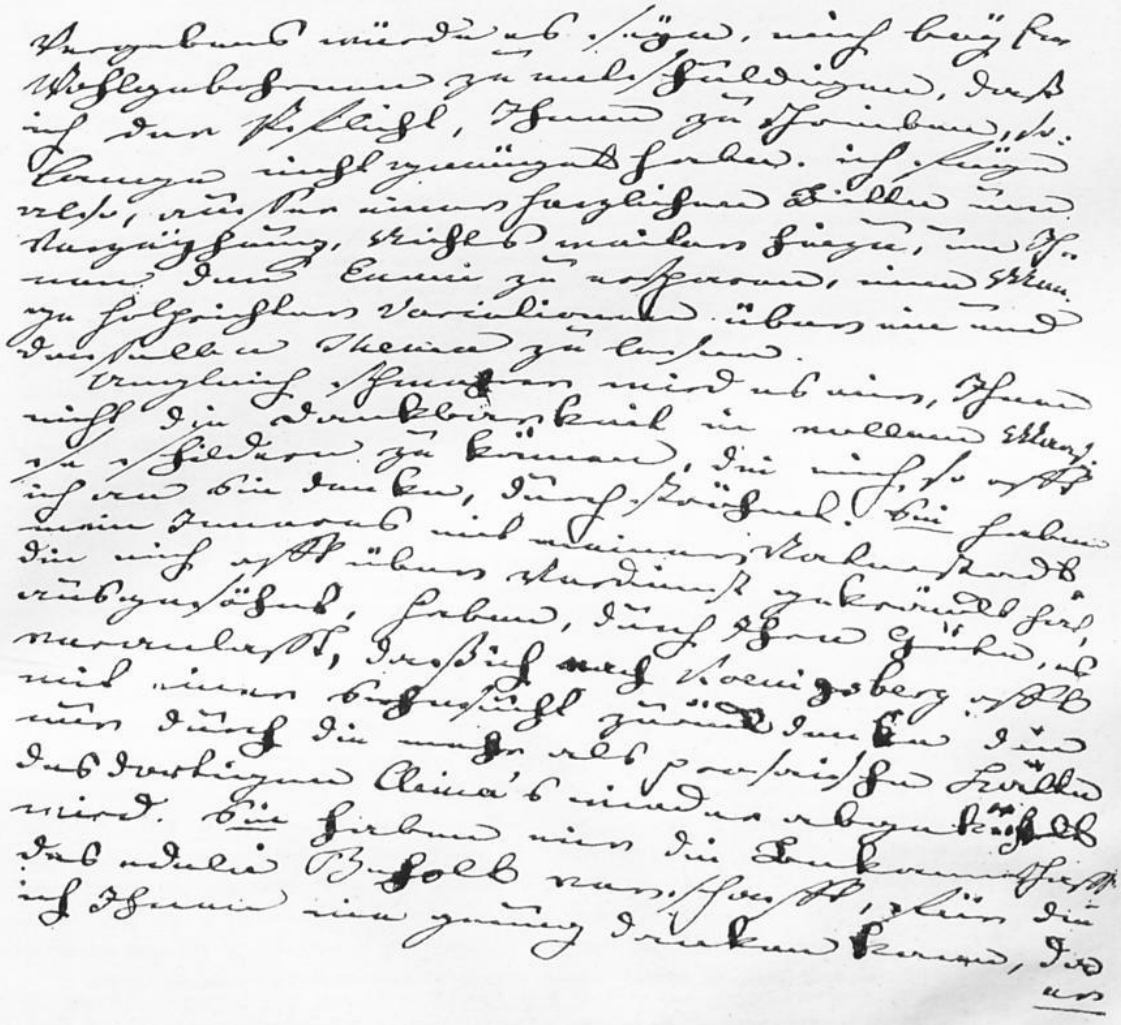
Die Überschätzung aber des Altertümlichen, die Aufhebung der Kunstformen, die Verachtung jedes Gesetzes zugunsten einer zügellosen Phantasie, die absichtliche Verhüllung und Verdunklung der Gedanken durch eine verschwommene Mystik, dann wohl auch die nationale und katholische Richtung der jüngeren Romantik verstimmten Goethe und die neue Richtung der deutschen Malerei, wie sie von den sogenannten Nazarenern gepflegt wurde, erschien ihm, obschon er deren Anfang mit Anteil begrüßt hatte, in späteren Jahren als eine gewaltsame Einengung des künstlerischen Horizontes. Dem Nazarenertum gegenüber verteidigte er das Ideal antiker Größe und plastischer Schönheit und erließ 1817 gegen jenes das zornige Manifest „Neudeutsche religiös-patriotische Kunst", von Meyer im Sinne der beiden eng verbundenen Kunstfreunde verfaßt. Auf dem literarischen Gebiete aber enthielt er sich jeder Polemik mit den Romantikern; alles, was groß an ihnen war, ihr Zug in die Ferne, ihre Heimkehr ins Eigene findet in seinem Herzen einen vollen

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Warschau
den 13ten November 1804

1.





Aus einem Briefe des Zacharias Werner.

Nach dem Originale aufgenommen und mir zur Verfügung gestellt von Herrn Silvester Hörzinger.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Widerklang. Er sieht auch die Blüte der Romantik verwelken und erlebt noch ihre Selbstauflösung in der Ironie Heines.

Noch ein volles Vierteljahrhundert nach Schillers Tod hat Goethe in der sich wandelnden und ihm immer fremder werdenden Zeit gelebt, sein persönliches Leben fertig lebend und dem Leben der Zeit nur soviel Zutritt gestattend, als seiner schon fest umgrenzten Persönlichkeit zusagte; er erweiterte die Grenzen noch, indem er ruhige Umschau hielt in aller Welt und ihren Literaturen und Anteil nahm an allem, was ihm als Förderung der Kultur und Wissenschaften erschien; aber er verschloß sich mehr und mehr dem, was in der nächsten Nähe sich vollzog, was in den Tiefen der Nation trieb und drängte, denn er fühlte, daß er nicht mehr berufen sei, an dem Neuen mitzuarbeiten, das sich als Aufgabe der Nation im neuen Jahrhundert langsam und unklar herausbildete. Es ist, als ob sich sein ganzes Leben nach innen wendete und als ob er vermiede, es durch äußere Sinneseindrücke zu stören. Geht er einmal in die Fremde, so heißt es bald: „Es ist der Außenwelt nun genug, wir wollen es nun wieder im Innern versuchen." Sein Haus wird seine Welt. Hier versammelt er die Mittel der Anschauung, deren sein Denken und Forschen bedarf, antike Bronzen und italienische Majoliken, Handzeichnungen und Kupferstiche der großen Meister aller Schulen, Schädel und Mineralien, physikalische Apparate und Herbarien. Das Treffliche aus dem Bildersaale der Zeiten vermittelt ihm neben seiner eigenen reichen Büchersammlung die Weimarer und Jenaer Bibliothek. Durch Badereisen gewährt er seinem Körper fast alljährlich die beste Erholung. Am häufigsten hat er die böhmischen Heilquellen aufgesucht. Da trat er in Karlsbad, das er neunmal besuchte, zu der Aristokratie Europas in Beziehung und ward von diesen Großen der Welt als ein Gleichstehender angesehen. Er aber hat im Verkehr mit ihnen nie das Bewußtsein des Standesunterschiedes verloren, denn er sah in der historischen Gesellschaftsordnung etwas Ehrwürdiges, das er durch gewissenhafte Beobachtung der höfischen Formen seinerseits aufrecht zu erhalten suchte. Denselben steif gemessenen Charakter tragen die Gedichte, die er 1812 den beiden österreichischen Majestäten und ihrer Tochter Maria Luise, der Gemahlin Napoleons, darbrachte. Freier gab er sich in den Gelegenheitsgedichten, die an Karlsbader Bekannte gerichtet sind und unter den Inschriften Denk- und Sendeblätter, den Gedichten An Personen einen beträchtlichen Raum einnehmen. (Beilage 136.)

Um Goethe war es allmählich still geworden. Christiane starb 1816; die Herzogin Amalie war schon 1807 dahingegangen, ein Jahr später seine Mutter, 1813 Wieland, 1827 Frau von Stein, 1828 Karl August, zwei Jahre später die Großherzogin Luise. Der Tod seines einzigen Sohnes August war der letzte der Verluste, die Goethe erlebte. Auf einer Reise nach Italien, von der der Vater körperliche und moralische Besserung erwartete, wurde August vom Tode plötzlich weggerafft. An der Pyramide des Cestius, wo Goethe vordem selbst zu ruhen wünschte, liegt er begraben. Aus dessen Ehe mit Ottilie von Pogewisch, einer unsteten, aber bedeutenden Frauennatur, stammten drei Kinder, von denen Wolfgang als der letzte Nachkomme Goethes 1885 in dem Hause am Frauenplatze starb.

Von allen Freunden und Genossen seiner Jugend- und Mannesjahre waren Goethe nur Knebel und Mayer geblieben. Die neuen Verbindungen, die er im Alter anknüpfte, konnten ihm die alten Freunde nicht ersetzen. In Weimar gewann er treu ergebene Gehilfen, die aber zu weit unter ihm standen, als daß eine Gemeinsamkeit des Fühlens und Denkens möglich gewesen wäre. Da war Friedrich Wilhelm Riemer, der als Augusts Lehrer 1803 in Goethes Haus gekommen war und sein Mitarbeiter zunächst in allen philologischen Dingen wurde, dann aber auch bei der Herausgabe der Werke ihn unterstützte. Am innigsten verbunden mit Goethe war seit 1823 Johann Peter Eckermann, der von des Freundes Lippen die Worte las, die er in seinen Gesprächen mit Goethe aufzeichnete und als das schönste Denkmal von der menschlichen Größe Goethes im Alter der Nachwelt überlieferte.

Einen ähnlichen Charakter tragen die Unterhaltungen Goethes mit dem Kanzler von Müller. Zu den mineralogischen und botanischen Arbeiten fand er Förderung durch Friedrich Jakob Soret. Auch mit bildenden Künstlern und Musikern stand er in reger Verbindung. Seine Lieblingskomponisten waren jene, die sich in einfachen leicht verständlichen Formen bewegten, so insbesondere Karl Friedrich Zelter, mit dem er einen lebhaften Briefwechsel (6 Bände) unterhielt. Vornehmlich künstlerischen Zwecken diente der briefliche Verkehr mit Sulpiz Boisserée, der Goethe gern für die mittelalterliche Kunst erwärmen

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

wollte, und die Begeisterung für die Naturwissenschaft verband Goethe mit Alexander von Humboldt. Noch vielseitiger waren die literarischen Beziehungen, die Goethe unterhielt. Er versuchte die poetische Gesamtentwicklung Europas zu überschauen und alle bedeutenden Geister zu fördern und ihnen durch die Zeitschrift Kunst und Altertum Anerkennung zu verschaffen. Aber nur einige deutsche Dichter von Rang vermochten seine Teilnahme zu wecken. So erregte Heinrich v. Kleist mit dem tiefsten Zwiespalt höchster Begabung und unglückseliger Gemütsverfassung in dem klaren Goethe „immer Schauder und Abscheu". Dagegen fand eine Zeitlang die geniale Begabung Zacharias Werners seine Teilnahme und Grillparzer, der bedeutendste unter den Dichtern, die auf der schönheitsvollen Spur der Klassiker weiterschritten, erfreute sich seiner vollen Anerkennung. Heine aber wurde wegen seiner Pietätslosigkeit kurz abgewiesen.

Durch den Verkehr mit ausländischen Dichtern hat Goethe die deutsche geistige Kultur auch über die Grenzen Deutschlands hinausgetragen. So hat Frau von Staël-Holstein, die 1804 in Weimar weilte, durch ihr Buch über Deutschland die deutsche Philosophie und Dichtung nach Frankreich verpflanzt. Und wie in Frankreich, so hatte Goethe es auch in England und Italien erreicht, daß in der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts der früher verachtete deutsche Geist bewundert und nachgeahmt wurde. Er stand in Beziehung zu Walter Scott, zu Carlyle, der seinen Landsleuten das Leben Schillers beschrieb und ihnen Meisterwerke deutscher Romantik in vier Bänden gab, und zu Lord Byron, den er allein als ebenbürtig anerkannte. Erfreut, auch in Italien die romantische Dichtung heranwachsen zu sehen, verkündete er das Lob Manzonis und veranstaltete 1827 eine Ausgabe von dessen poetischen Werken. Der russische Dichter Schulowsky, Adam Mickiewicz, der größte Dichter der Polen, und die Dänen Baggesen und Öhlenschläger pilgerten zu Goethe, um den Mann kennen zu lernen, an dessen Schriften sie sich bildeten.

Befremdend wirkt, daß Goethe die Romantik im Auslande noch förderte, als er sie in Deutschland nicht mehr wollte gelten lassen. Denn wenn er auch auf dem literarischen Gebiete nicht offen gegen sie auftrat, so kämpfte er doch in der bildenden Kunst gegen die herrschende Zeitströmung für das Ideal antiker Größe und plastischer Schönheit. Damit steht nicht im Widerspruch, daß Goethe in der letzten Epoche seines Schaffens der christlichen und nationalen Kunst des Mittelalters mehrfach Anerkennung gespendet hat. Denn nur ihre Nachahmung hielt er für schädlich, weil er vom Kunstwerke vor allem den Eindruck der Heiterkeit und Freiheit forderte. Dies ist auch der Grundton der zahlreichen Aufsätze über bildende Kunst, die er gemeinsam mit Meyer verfaßte. Mit den Jahren aber erscheint er immer freier von jedem beengenden Kunstdogma und gab sich unbefangen dem Genuß der verschiedenartigsten Erscheinungen hin, mochten sie nun der Antike, der Renaissance oder der Gegenwart angehören. Dieselbe Entwicklung zeigen Goethes Aufsätze zur Literatur aus den letzten Jahrzehnten. Er sucht in das innerste Wesen der Werke anderer einzudringen, die Absichten der Verfasser zu erkennen und an ihren Dichtungen sich zu erfreuen. Seine polemischen Neigungen wurden immer schwächer und wo er ihnen Ausdruck gab, kleidete er sie in das poetische Gewand. So entstanden die Zahmen Xenien, die von 1820 bis 1827 in sechs Abteilungen erschienen und Goethes Unmut über die mangelnde Anerkennung und die Anmaßung der Jugend die Zügel schießen lassen. Die erkünstelten Talente und die krankhaft überreizten Phantasten wie E. T. A. Hoffmann erfahren seine Abwehr; die deutsche Kunstlyrik der Zeit bleibt, bis auf ein paar freundliche Worte für Rückert, unbeachtet und ebenso ergeht es den Epikern und Dramatikern bis auf den jungen Hagen und den durch scharfes und gesundes Urteil ausgezeichneten Berliner Michael Beer (1800—1833), den Dichter des eindrucksvollen, die Judenfrage behandelnden Trauerspieles „Der Paria" (1823), zahlreicher Novellen und der Tragödie „Struensee" (1829), die, in München entstanden, wegen der zugehörigen Musik des Bruders (Meyerbeer) sich auf der Bühne gehalten hat. Freudig aber begrüßte Goethe namentlich die alten und neuen Erzeugnisse der Volks- und Naturdichter. In diesem Sinne erfährt auch Johann Heinrich Voß eine warme Anerkennung seiner lyrischen Gedichte, begeistert schlürft Goethe den Quell echter Poesie, den Arnim und Brentano in „Des Knaben Wunderhorn" hervorsprudeln lassen, und lenkt die allgemeine Aufmerksamkeit auf die Dialektdichtung, wie sie unter dem Einflusse der Romantik als eine Reaktion gegen die antik-idealistische Richtung der Klassiker zunächst in Süddeutschland erblüht war.

So dichtete der Schweizer Martin Usteri (1763—1827) novellenartige Erzählungen und zwei größere Idyllen („De Vikari" und „De Herr Heiri") im Dialekte; großer Beliebtheit erfreuten sich die Lieder von Gottlieb Jakob Kuhn und das „Herz, mys Herz, warum so traurig?" von Rudolf Wyß dem Jüngeren. Am Mittelrhein gibt der Mainzer Friedrich Lenning (1797—1838) „Etwas zum Lachen"

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

und der Frankfurter Polizeioffizier Karl Malß (1792—1848) seine köstlichen Possen vom „Vorjerkapitän“ und „Hampelmann“. In der Nürnberger Mundart sind die Gedichte und Briefe des Klempnermeisters Johann Konrad Grübel (1736—1809) abgefaßt, der mit knorrigem Humor in Hans Sachsens Manier das Leben und Treiben in seiner Vaterstadt schildert. Die mundartliche Dichtung blühte, wie wir noch hören werden, in Österreich, fand aber auch in den Niederdeutschen Diederich Georg Babst in Rostock (1741 bis 1803, „Allerhand schnaakische Sagen zum Tietvertriew“), Wilhelm Bornemann aus der Altmark (1767—1851) und Jan Peter Hansen, Küster auf der Insel Sylt, ihre Vertreter.

Neben Grübel, Malß, Babst und Castelli fanden Georg Daniel Arnolds Gedichte den Beifall Goethes und dessen im Straßburger Dialekte gehaltenes Lustspiel „Der Pfingstmontag“ (1816) hat er zergliedert und eindringlich empfohlen. Höher aber noch standen ihm des Karlsruher Professors Johann Peter Hebel (geb. 1760 zu Basel, gest. 1826 zu Schwetzingen) Alemannische Gedichte (1803), und ihrem Verfasser hat er einen eigenen Platz auf dem deutschen Parnaß zuerkannt. (Abb. S. 1083.)

J. P. Hebel.
J. Müller del., J. Lips sculp.

Obwohl Hebel den Romantikern persönlich ferne stand und ihm eher Voßens mundartliche Idyllen als Vorbilder dienten, so entsprach die Volkstümlichkeit der Gedichte, die er in Karlsruhe aus Sehnsucht nach der als Präzeptoratsvikar verlebten ländlichen Idylle im Tal der Wiese niederschrieb, und die Treuherzigkeit seiner erziehlichen Kalendergeschichten im „Rheinländischen Hausfreund“ (1808 bis 1815), aus dem er das Schatzkästlein heraushob, dennoch den auf das Volkstümliche gerichteten Bestrebungen der Heidelberger. Die warme Gemütlichkeit und Plauderlust, die frohe Laune und sinnliche Frische des Volkes mit seinen Sitten, seinem Gespensterglauben („Der Dengelgeist“) und Naturempfinden („Der Abendstern“), dies alles gibt den um den „Feldberg“ spielenden Gedichten das unmittelbare Leben, wie es nur vom echten Volkstum ausgehen kann, und weckte im Süden und im Norden beim Volke und bei den Literaturgrößen, die lebhafteste Teilnahme. Von Hebels Gedichten hat die mundartliche Dichtung der Folgezeit ihr Bestes gelernt und auch mit den Schnurren und Erzählungen seines „Schatzkästleins“ ist er das Muster zahlreicher Nachfolger geworden, als deren bedeutendster Ludwig Aurbacher aus Türkheim im bayerischen Schwaben (1787—1847), Professor am Münchener Kadettenkorps, erscheint. Wie kaum einer mit den Sagen und dem Leben seines Volkes vertraut, hat er seit 1823 verschiedene alte Geschichten (Ewiger Jude, Die sieben Schwaben), erbauliche und ergötzliche Historien in seinem „Volksbüchlein“ neu erzählt und 1847 die „Historia von den Lalenbürgern“ humorvoll „in saubere Reime“ umgegossen.

Mehr als die deutsche Literatur werden in Goethes „Kunst und Altertum“ die neuen Erzeugnisse des Auslandes gewürdigt und hier sind es neben den Führern, die zu Goethe in persönliche Beziehung treten, namentlich die Lieder, „die ein jedes Volk eigentümlich bezeichnen und, wo nicht den ganzen Charakter, doch gewisse Haupt- und Grundzüge desselben glücklich darstellen“. In diesem Sinne preist er Béranger und Mérimée, die spanischen Romanzen, die serbischen Lieder, die altböhmischen Gedichte, die neugriechischen und litauischen Nationallieder und in seiner Begeisterung für eigentümliche Volksgesänge greift er zuletzt über Europa hinaus und macht die indische und chinesische Dichtung zum Gegenstande seines aufmerksamen Studiums. Und wie er bei fremden Erzeugnissen den hergebrachten Maßstab verschmähte, so kümmerte er sich auch bei seinen eigenen Schöpfungen nicht mehr um den eigentlichen ästhetischen Wert, sondern betrachtete sie historisch als Zeugnisse seiner Entwicklung und suchte sie daher möglichst vollständig den Lesern vorzulegen. So erschien denn seit 1827 bei Cotta die „vollständige Ausgabe letzter Hand“, von der er mit Hilfe seiner Mitarbeiter 40 Bände herausbrachte; nach seinem Tode folgten noch 20 weitere, von Riemer und Eckermann auf Grund der Verfügung des Dichters besorgt. Dieses gewaltige Anschwellen der Bändezahl seit der dreizehnbändigen Ausgabe von 1806 bis 1810 rührt zum großen Teile von der Masse der kritischen

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

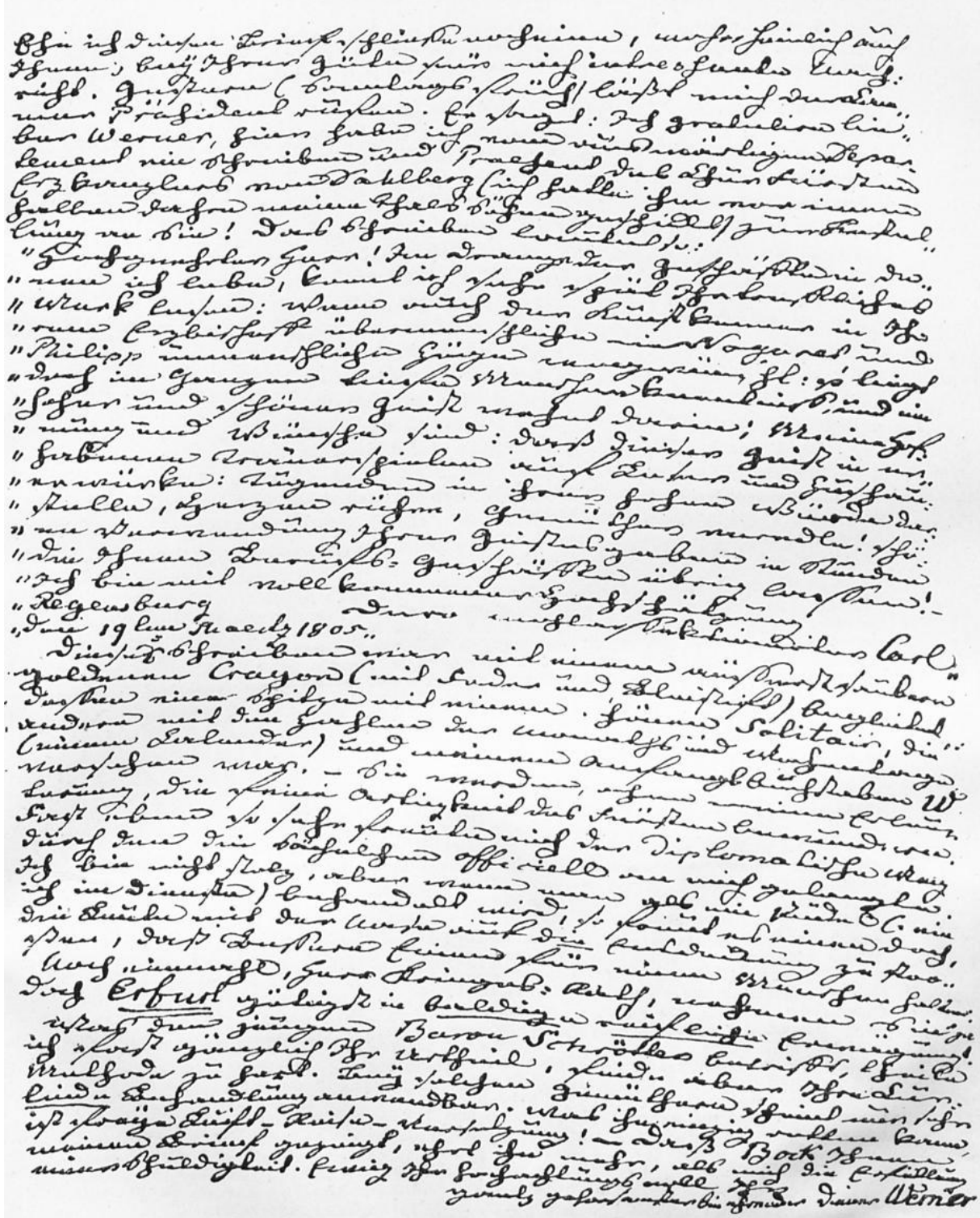
Aufsätze, der Übersetzungen und namentlich der naturwissenschaftlichen und autobiographischen Schriften her.

Durch die Arbeit an den Selbstbiographien Cellinis und Philipp Hackerts, eines Freundes aus der Zeit der italienischen Reise, wurde in Goethe der Gedanke geweckt, dasselbe für sich zu tun, was er bereits für andere getan hatte. Außerdem hatte die Herzogin Amalia schon 1802 gegen ihn und Zelter geäußert, jedermann sei verpflichtet, sein Leben zu rekapitulieren; auch die Gesamtausgabe seiner Werke (1808) ließ ihm eine Art Kommentar durch Schilderung seines schriftstellerischen und menschlichen Entwicklungsganges als wünschenswert erscheinen. Ferner mußten der Tod der Mutter (1808) und der Zusammenbruch der alten Ordnung in ihm den Wunsch verstärken, das Bild der alten freien Reichsstadt und die ganze vielgestaltete Welt, in der seine Jugend sich gebildet hatte, im geschichtlichen Rückblick wieder aufzubauen. Auch fehlte es nicht an großen Vorbildern. Xenophon und Cäsar, Sully und Friedrich der Große schildern die weltbewegenden Ereignisse, an denen sie als Führende teilgenommen haben, der heilige Augustinus teilt in seinen Confessiones seine Bekehrungsgeschichte mit und, dadurch angeregt, erzählt Rousseau in den Confessions seine Lebensgeschichte. Würde nun auch ohne Rousseaus Schrift Goethes Autobiographie kaum entstanden sein, so unterscheidet sich diese von jener auch dadurch, daß darin nicht, wie bei Rousseau, die einzelne Persönlichkeit gegen und über ihr Zeitalter gestellt erscheint, sondern vielmehr die im „Wilhelm Meister" behandelte Frage „Wie bildet sich der Mensch?" den leitenden Gedanken abgibt. Was die Zeitverhältnisse, bald begünstigend, bald widerstrebend, aus ihm gemacht, wie ihre Einwirkungen seine Welt- und Menschenansicht gebildet haben und wie er selbst die errungene in seinen Werken wieder nach außen abspiegelt, will er in seiner Schrift Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit darstellen. Davon erschienen 1812—1814 drei Bände, ein vierter, der die Erzählung bis zur Übersiedlung nach Weimar fortführt, wurde erst nach Goethes Tode durch Eckermann zum Abschluß gebracht (1832). Die ursprüngliche Absicht, die Darstellung bis zum Jahre des ersten Entwurfes (1809) fortzuführen, hat Goethe schon 1813 aufgegeben. Aber auch das Gebotene ist längst als unser größtes Memoirenwerk anerkannt. Keine Lebensbeschreibung Goethes kann sich damit vergleichen und auch er selbst hat in den Schriften, die spätere Epochen seines Lebens behandeln, niemals den Glanz und die Fülle der Schilderung seiner Jugend erreicht. In den „Schweizer Reisen" (1808), in den „Italienischen Reisen" (1816—1817), in der „Campagne in Frankreich" (1822) und in der „Belagerung von Mainz" (1829) war es ihm nur um Reiseberichte zu tun und noch mehr fehlte ein zusammenfassender Gedanke und die künstlerische Absicht in den Tages- und Jahresheften (Annalen), die auf Grund der sorgfältig geführten Tagebücher entstanden und die Jahre von der Rückkehr aus Itglien bis 1822 umfassen.

Ein paar Jahre vor der Beschäftigung mit der Autobiographie hatte Goethe eine lebhafte, aber unerwiderte Neigung zu Minna Herzlieb, der Pflegetochter des Buchdruckers Frommann in Jena, hingezogen. Das siebzehnjährige Mädchen ahnte nichts von der Neigung des „lieben alten Herrn" und dieser hat wohl auch kein wärmeres Gefühl in ihr zu erwecken gesucht. Nur der Dichtung hat er sein Gefühl anvertraut und zwar in der Form des Sonetts, die ihm durch die eben neu erschienene Ausgabe Petrarcas, des Meisters der Sonettendichtung, und durch die Nachahmungen des in Jena anwesenden Zacharias Werner näher gebracht worden war. Ursprüngliches Gefühl vermählt sich darin mit bewußter Kunst, jugendliche Leidenschaft mit der hellen Klarheit des beruhigten Empfindens, nirgends ist die Grenze des Erlebten und Erdichteten erkennbar. Es ist eine eigentümliche Art von Liebeslyrik, wie sie sein Alter noch in reicher Fülle hervorbringen sollte und auch die Liebeslieder des „Divan" zeigen. Mit ihr kehrte Goethe unter dem Einflusse der Romantik von der einseitigen Verehrung des Altertums zu einer bunten Mannigfaltigkeit der lyrischen Formen zurück.

Schon in dem Maskenzug (1810) verherrlicht er die Poesie der Minnesinger und der Nibelungen. Unter Anwendung des romantischen Refrains erzählt er in der Art Bürgers volkstümlich und kunstvoll

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf



Aus einem Briefe des Zacharias Werner.

Nach dem Originale aufgenommen und mir zur Verfügung gestellt von Herrn Silvester Hörzinger.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

zugleich die kühne Tat der Johanna Sebus und dieselbe Stilart zeigen die wandelnde Glocke und der grausig humorvolle Totentanz. Zur Höhe reiner Kunst erhebt sich Der getreue Eckart und die nach einem englischen Vorbilde gedichtete, durch den raschen Gang der Handlung fast dramatische Ballade vom vertriebenen und zurückkehrenden Grafen.

Neben der reinen Lyrik machte sich in anderen Schöpfungen des alternden Dichters ein lehrreicher Zug geltend, Lebensweisheit und ursprüngliches Fühlen, lyrische und belehrende Elemente sind hier vereinigt. Ein Vorbild für diese Art Poesie fand er nach Herders Anleitung in der Bibel und bei den Persern. Bereits in der Jugend hatte er mit seinem Mahomet-Drama und seiner Verdeutschung des „Hohen Liedes" der Welt des Orients ihre Geheimnisse abzulauschen versucht; ganz fühlte er sich dorthin versetzt, als ihm im Frühling 1813 der „Divan des Mohammed Schems ed-din Hafis" in der Verdeutschung Josefs von Hammer-Purgstall zuging. Aber erst nach Verscheuchung der Kriegssorgen im Juni 1814, als er sich zum Besuche der alten Heimat rüstete, begann er die von dem persischen Dichter Hafis empfangenen Eindrücke in eigene Lieder umzusetzen. Nicht die äußere Form der Gedichte jener Spruchsammlung, das bedeutet das Wort „Divan", strebte er nachzuahmen, nur stoffliche Elemente entnimmt er ihnen, zumal zum Preise des Weines und der Liebe, sowie das orientalische Gewand. Allmählich dringt Goethe tiefer in die Literatur und Geschichte des Orients ein; zu Hafis gesellten sich die übrigen großen Dichter der Perser und Araber, an allen bereichert er seine Anschauung ihrer Welt, seinen Schatz morgenländischer Vorstellungen und Bilder. Die beiden Reisen an den Rhein weckten die lyrische Schaffensfreudigkeit wieder und namentlich brachte die zweite (1815) die an Zahl und Wert bedeutendste Ausbeute, denn damals entstanden die meisten Gedichte des Buches „Suleika", das den Höhepunkt der Alterslyrik Goethes und der großen Sammlung von Gedichten bildet, die Goethe 1819 unter dem Titel Westöstlicher Divan zusammenfaßte.

Will man den „Östlichen Divan vom westlichen Verfasser", wie Goethe das Werk zuerst benannte, als Ganzes charakterisieren, so kann man ihn als lyrische Konfessionen in epischer Einrahmung und mit dramatischen Einlagen kennzeichnen. Das Werk hat keinen anderen Mittelpunkt als den Dichter selbst, der in aufsteigender Wanderung über Zeit und Welt Ausschau hält. Wenn auch eine Anzahl der Gedichte des Divans Übersetzungen und Überarbeitungen persischer und arabischer Verse sind, so kann man doch nicht eigentlich sagen, daß Goethe sich diese aneignete; vielmehr wurden sie ihm nur zur Gelegenheit, sich alten Eigentums bewußt zu werden. Die Fülle der Divansgedichte machte eine Teilung in Bücher nötig. Goethe wählt die heilige Zwölfzahl und läßt den Sänger an Hafis' Hand durch Liebe, Betrachtung, Unmut, erneute und weitere Betrachtung zu Suleika gelangen und dann durch mehrere Grade der Seligkeit (die Trinkseligkeit, die Seligkeit symbolischen Schauens und die Glaubensseligkeit) zum Paradies aufsteigen. Hafis wird ihm, was Vergil für Dante war; Suleika wird ihm zu Beatrice, Wirklichkeit zugleich und Allegorie. Neben Hafis aber ist Firdusi als zweiter Schutzpatron des Divans anzusehen; denn durch die Bekanntschaft mit seinem „Schahnameh" ward Goethe die symbolische Betrachtung politischer Verhältnisse und auch das tiefsinnig variierte Thema des Paradiesgedankens nahegelegt.

Das Buch Suleika verdankt seinen Ursprung dem Verhältnisse Goethes zu Marianne, der Frau des Bankiers Willemer. Hatem ist Goethe, Marianne Suleika. Aber alles, was hier als unbeschränkte Hingabe in heißer Neigung erscheint, war in Wirklichkeit bei Goethe herzliche Freundschaft, bei Marianne kindliche Liebe und Verehrung. Alles ist nur Spiel und Goethes Verhältnis zu ihr ist nur das eines Dichters der Renaissance zu einer jener herrlichen Frauen. Nur im Reiche der Phantasie wandelten sie zusammen: da erblickten sie einander gekleidet in Turban und Schleier, da singt ihnen Bülbül, die persische Nachtigall, ihre schönsten Lieder und die Schloßterrasse von Heidelberg verwandelt sich in die Gärten von Schiras. Suleikas Lieder, mit denen sie auf Goethes Huldigungen antwortet („An vollen Büschelzweigen", „Wiederfinden", „In tausend Formen magst du dich verstecken"), wußte sie ebenso wie er mit den innigsten Gefühlen zu durchdringen („Hochbeglückt in deiner Liebe", „Was bedeutet die Bewegung?", „Ach um deine feuchten Schwingen"), so daß sie, getragen von den Tönen Felix Mendelssohn-Bartholdys und Schumanns, als Ausdruck tiefsten Empfindens in aller Welt erklungen sind.

Zu besserem Verständnis hat Goethe den „Divan" mit Noten und Abhandlungen begleitet, die in die orientalische, hauptsächlich persische Geschichte, Poesie, Kultur und Denkungsart einführen. Auch hier ist Herder, besonders in den „Ideen zu einer Philosophie der Geschichte der Menschheit", sein Prophet, Pietro de la Valle, der römische Reisende, und gelehrte Orientalisten der neuen Zeit, wie Jones, Eichhorn, Diez, Hammer und andere sind seine Führer. Ein Gegenstück des Werkes, gleichsam ein Ost-Westlicher Divan, Gedichte eines persischen Gesandten in Europa, schließt den kunstvoll gegliederten und reichhaltigen Anhang ab. Den westöstlichen Klängen antworteten alsbald zahlreiche Stimmen aus dem deutschen Dichterwalde, so daß Immermann spotten konnte:

„Alter Dichter, du gemahnst mich als wie Hamelns Rattenfänger,
Pfeift nach Morgen, und es folgen all die lieben kleinen Sänger."

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Rückert und Platen, in der äußeren Form getreuer, in der inneren moderner als der Meister, gingen voran, Leopold Schefer, der Nürnberger Georg Friedrich Daumer (1846), Friedrich Bodenstedt („Lieder des Mirza Schaffy" 1851) und andere schlossen sich an. Aber den Ton des westöstlichen Divan traf keiner von den Nachahmern; ein Maler hat ihn getroffen: Feuerbachs „Hafis an der Quelle" in der Schackschen Galerie zu München, der heitere Weise von europäischem Typus, der der Schönheit einer Wasserträgerin freundlich zulächelt, wie Hermann Dorotheen am Brunnen, gleicht so recht dem Hatem des „Divan".

Nach dessen Veröffentlichung entstanden noch einzelne Gedichte, die in die neuen Ausgaben aufgenommen wurden, aber sanft und freundlich beginnen Goethes Dichterkräfte nachzulassen und immer mehr tritt das Gedankenhafte gegenüber dem Gefühlten in den Gedichten hervor. Den Rest der Kraft und Zeit, der ihm noch gegönnt war, widmete Goethe nicht der Lyrik, sondern anderen Gebieten, der erzählenden Gattung und dem „Faust", dem großen Lebenswerke, dessen Vollendung er als seine letzte und große Aufgabe betrachtete.

Der Novellendichtung hatte sich Goethe erst in reiferen Jahren zugewendet. Ganz nach dem Muster von Boccaccio, Bandello, Margareta von Navarra, den Cent nouvelles hatte er in den „Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten" eine Reihe kleiner Erzählungen durch einen Rahmen, der die Absicht geistreichen, geselligen Zeitvertreibes hervorhebt, zusammengefaßt (S. 900). Den hier bereits gefundenen echten, behaglich berichtenden Novellenstil wendet er weiter an in dem geselligen Scherz Die guten Weiber (1800), wo wieder eine Anzahl kurzer Geschichten durch Gespräche verbunden sind. Dieselbe leicht gefügte Form gedachte Goethe auch der Fortsetzung von „Wilhelm Meisters Lehrjahren" zu geben, von der 1821 ein erster Teil unter dem Titel „Wilhelm Meisters Wanderjahre oder die Entsagenden" entstand. Umgearbeitet und vollendet erschien der Roman 1829 in der „Ausgabe letzter Hand", in der er mit den eingefügten Novellen und dem Melusinenmärchen drei Bände füllte.

Wilhelm lernt in seinen Wanderjahren die Pflicht, der Leidenschaft und den Lieblingsneigungen entsagen, die Pflicht der Unterordnung des eigenen Willens unter den der Gemeinschaft, des Staates. Durch das Leben wird er zur Selbstüberwindung erzogen und das Wundermittel, das zu dieser Höhe der Anschauungen führt, ist die Tätigkeit, das Aufgehen in einem bestimmten auserwählten Beruf. Der Dilettant, der Dichter, Künstler, Schauspieler, Ästhetiker Wilhelm wird am Schlusse seiner Erziehung — Wundarzt. So enthalten die „Wanderjahre" denselben Grundgedanken wie der zweite Teil des „Faust": daß der ruhelos umhergetriebene, nach einem hohen Ziel leidenschaftlich Strebende durch eine in großem Sinn unternommene praktische Wirksamkeit für das allgemeine Wohl den Frieden in seinem Innern gewinnt. Allerdings ist für eine anschauliche und überzeugende Darstellung einer solchen Lehre der Roman eine weit angemessenere Form als das Drama; aber in dem großen Bilde einer anschaulichen Tätigkeit, das in den „Wanderjahren" geschildert wird, tritt der Held, den wir schon in den „Lehrjahren" so oft zu einer passiven Rolle verurteilt sehen, noch mehr zurück. Lose, wie der Zusammenhang mit den „Lehrjahren", ist auch das ganze Gefüge der „Wanderjahre". Der Grundgedanke, Wilhelms Ausbildung zu einem bestimmten Berufe, wird überwuchert durch das Beiwerk von allgemeinen Ideen, Nebenhandlungen und eingeschobenen Geschichten, das sich im Laufe der langen Jahre (seit 1807) daran heraufgerankt hat und den Stamm der Handlung seiner besten Kraft beraubte. Es ist Goethe nicht gelungen, den Hauptpersonen Fleisch und Blut und Daseinsfrische zu geben; sie leben kein eigenes Leben, sondern sind nur da, um gewisse Ideen des greisen Dichters zu verkörpern und ihm Gelegenheit zur Mitteilung seiner angesammelten Weisheit zu bieten. Und mag diese auch in sonderlichen, in „Makariens Archiv" selbst in schrullenhafter Einkleidung vorgetragen werden, es sind doch die abgeklärten Ergebnisse reicher Erfahrung und tiefsinnigen Erfassens, wie sie vor allem in Erziehungsgrundsätzen zum Ausdruck kommen. Da führt er die Fiktion einer „pädagogischen Provinz" ein, wo die Knaben abgesondert vom Elternhause, unter einer zentralen Leitung je nach ihrer Veranlagung für die verschiedensten Arbeitsgebiete vorbereitet und für den Gemeinsinn erzogen werden. Gemeinsam aber bei allen Zöglingen soll die Ehrfurcht sein, denn in der Erziehung zur Ehrfurcht vor Gott, den anderen und vor sich selbst erblicken die Vorsteher der Provinz das Heil der Zukunft. Auf diese Weise individuell zur Freude an der Arbeit und zur Unterordnung unter das Ganze erzogen, soll das Geschlecht reif werden für den Idealstaat, den Goethe in den „Wanderjahren" aufbaut. In diesem Staat gibt es keine religiösen Parteiungen und keine politischen Streitfragen. Die staatliche Form, in der das soziale Ideal verwirklicht werden soll, ist für Goethe von untergeordneter Bedeutung. Doch ahnt er, daß, wie in England und Frankreich, so auch in Deutschland der Sozialismus die größte Frage der Zukunft sein werde. Ganz modern klingt es, wenn er erklärt, daß in der erträumten sozialen Gemeinschaft alle Arbeiter, einerlei aus welchem Gebiete, als gleichwertige Mitglieder willkommen sein sollten, daß die Angehörigen der höheren Stände auf ihre Privilegien verzichten müssen und auch die höhere oder niedere Bildung keinen Unterschied bilden dürfe. Goethe erkannte aber auch die furchtbare Macht, die seinem Zukunftsbilde in den Weg trat; die Maschine, die den Menschen selbst zur Maschine macht. Als ihm Meyer von der Notlage berichtet, in die die Weber am Zürichersee durch die Einführung der Maschine geraten seien, deutet er, wieder in ganz moderner Art, in der Bildung von Arbeitergenossenschaften und in der Gründung von Kolonien ein Mittel zur Abhilfe an.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Die unkünstlerische Anlage der „Wanderjahre", die auch verschiedene, zum Teile schon früher veröffentlichte und oft nur gezwungen mit dem Helden verknüpfte Erzählungen enthalten, hat bald eine absprechende Kritik hervorgerufen; allen voran trat der Pfarrer Pustkuchen in Lieme bei Lemgo gegen Goethe auf und erhob gegen ihn als Menschen und Dichter, gegen seinen sittlichen Charakter und sein künstlerisches Können Anklagen und Zweifel. Dagegen fehlte es auch nicht an Stimmen (Platen, Immermann), die dem greisen Dichter, mochte auch seine Kraft einmal ermattet sein, die ihm gebührende Achtung zu wahren suchten.

Für die „Wanderjahre" war ursprünglich auch die Novelle, die Geschichte vom Kinde und dem Löwen, bestimmt (1816). Novelle heißt diese Dichtung, weil sie den Typus der Novellen im Goetheschen Sinne, „eine sich ereignete unerhörte Begebenheit" darstellt. Die Vorgänge sind geringfügig, aber gerade darin zeigt sich das Können des Dichters, daß sie innerlich belebt und mit reichem Schmucke prachtvoller Schilderung ausgestattet sind. Wieder eine andere für die „Wanderjahre" bestimmte Erzählung erweiterte sich zu einem breit ausgeführten Seelengemälde, das sich nicht mehr in den Rahmen fügte und als Roman erschien. Es sind dies die aus einer tief leidenschaftlichen Wunde emporsprießenden Wahlverwandtschaften, in denen er im Gegensatze zu dem weit und lose ausgesponnenen Rahmen des „Wilhelm Meister" gerade durch den enggeschlossenen Kreis des zwischen vier Personen sich abspielenden Empfindungslebens den tiefsten Eindruck erzielte (1809). Modern in den Charakteren und Gesellschaftsformen, sind die „Wahlverwandtschaften" der Anfang und das zielzeigende Vorbild aller modernen Sozialromane.

Der Dichter nannte den Roman die Grabesurne herben Geschickes. Es sei kein Strich in ihm, den er nicht selbst erlebt, wenn auch keiner so, wie er ihn erlebt habe. Minna Herzlieb, des Jenaer Buchhändlers Fromman Pflegetochter, hatte in dem eben vermählten Dichter eine warme Neigung erweckt und ihn in arge Bedrängnis gebracht. Dankbarkeit aber gegen Christiane und vor allem das Gesetz von der Heiligkeit der Ehe hielten ihn von deren Trennung zurück und nötigten ihn zur Entsagung. Baron Eduard und Charlotte leben in glücklicher Ehe, bis der Hauptmann und Ottilie, Charlottens Pflegetochter, in ihren Kreis treten. Wie chemische Stoffe infolge bestimmter Anziehungskraft eine Mischung lösen und eine neue Verbindung eingehen, so werden auch die Menschen durch die Naturnotwendigkeit einer Wahlverwandtschaft zu einander gezogen. Allmählich schlägt die leidenschaftliche Verstrickung, die Eduard zu Ottilie (Minna Herzlieb), Charlotte zum Hauptmann führt. Dem Naturtriebe stellt sich aber die Heiligkeit der Ehe entgegen. Eduard beantragt auf Scheidung und auf diese hofft auch Ottilie; Charlotte aber dringt auf die Aufrechterhaltung der Ehe, auf die Pflicht der Entsagung und mit ihr der Hauptmann. Dieser entfernt sich, seine Leidenschaft niederzukämpfen, und Eduard stürzt sich in den Krieg, um durch äußere Gefahr der inneren das Gleichgewicht zu halten. Ottilie, von jetzt an die Hauptperson des Romans, wird immer in sich gekehrter; hoffen kann sie nicht und wünschen darf sie nicht. Der Tod des Kindes Eduards und Charlottens, durch eine Unvorsichtigkeit Ottiliens herbeigeführt, gilt Charlotten als eine Mahnung des Schicksals, in die Scheidung zu willigen. Ottilie aber wird durch jenes Unglück zur Erkenntnis der Notwendigkeit völliger Entsagung gebracht. Ein unglücklicher Zufall aber führt sie mit Eduard zusammen. Der dämonischen Naturgewalt, die sie in Schuld gestürzt, folgend, kehrt sie mit ihm zurück, legt sich aber das Gelübde ewigen Stillschweigens auf und sucht durch Enthaltung von allen irdischen Bedürfnissen ihre Schuld zu sühnen. Doch die geheimnisvolle Kraft, die die Liebenden aneinander kettet, wirkt über ihren Tod hinaus. „Versprich mir zu leben", das ist das letzte Wort, das Ottilie, in der Todesstunde das Schweigen brechend, Eduard zuruft. Es zieht ihn aber zu ihr hinüber. Er verzehrt sich in Schmerz und Gram. Bald umschließt sie dasselbe Grabgewölbe.

Vieles in dem Roman, wie z. B. die Erscheinung der verklärten Ottilie, deren magnetisches und hellseherisches Vermögen, die über Vernunft und Willen triumphierende Macht des Wunderbaren und anderes erinnert an die Dichtungen der Romantiker (Novalis), doch hebt er sich von ihnen ab durch die strenge, an die Antike gemahnende Kunst des Aufbaues, die bis ins einzelnste gefeilte und berechnete Durchführung und durch die feine Zeichnung der seelischen Zustände. Woher kommt es nun, daß wir trotz aller formalen Vorzüge des Romans seiner doch nicht froh werden? Mit Unrecht hat man darin eine Rechtfertigung und Beschönigung des Ehebruchs finden wollen. Doch nicht darin liegt die Ursache des peinigenden und unbefriedigenden Eindruckes, den der Roman hinterläßt, sondern in dem Grundmotiv, der prädestinierten, fatalistischen Naturverzauberung, die die „Wahlverwandtschaften" den Schicksalstragödien als nahen Verwandten zugesellt. Die Tragik erscheint uns daher nicht als eine unentrinnbar zwingende, wie sie Goethe beabsichtigte, sondern nur als eine willkürlich und spitzfindig erkünstelte. Dem Dichter freilich, der in jener Zeit der Blüte der Naturphilosophie sich gern mit den Beziehungen zwischen Geist und Natur, Vernunftfreiheit und Naturnotwendigkeit (dem „Dämonischen") beschäftigte, war es mit der Hervorkehrung der heimlich wirkenden Naturgewalt, die Ottiliens Verhängnis wurde, voller Ernst.

„Nach einem selbstgesteckten Ziele mit holdem Irren hinzuschweifen", dieser Gepflogenheit des Alters begegneten wir vor allem in Goethes „Wanderjahren". Aber auch in den anderen Schöpfungen seines Alters macht sich die Neigung, ins Breite zu gehen und die strengen Gesetze der Kunstform zu durchbrechen, bemerkbar, und schon daraus erklärt es sich, daß ihm in dieser

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Epoche das Drama mit seiner engen Gebundenheit weniger als eine andere Gattung zusagen konnte. Nur einmal noch hat er sich, bald nach Schillers Tod, zu einem neuen großen Werke in dramatischer Form entschlossen, und zwar um dem Gedanken, von dem er nie abgewichen ist, daß es für den Dichter und Weisen noch etwas Höheres gebe als den Besitz irdischer Güter und selbst als das Vaterland, poetischen Ausdruck zu verleihen. Er tat es in dem tiefsinnigen allegorischen Gedichte Pandora, dem Hohenliede der Kunst und Schönheit (1809).

Nur der erste Teil der „Pandora" wurde vollendet; bei ihrer mythologischen Einkleidung, sehr schwierigen Formgebung und symbolischen Behandlungsart konnte sie nicht auf weite Kreise wirken. Sie schließt sich dem Gedankeninhalt nach an die symbolischen Dichtungen Goethes an, die uns aus der letzten Zeit der Verbindung mit Schiller bekannt sind (S. 941), und bezeichnet in dieser Richtung einen Schritt weiter. Auch durch die Mannigfaltigkeit des Versmaßes, das einer jeden Person, ihrer Lage und ihren Empfindungen, ihrem Charakter und Geschlecht entsprechen soll, bezeichnet die Dichtung etwas Neues. Der Sprache und Sprachform nach wird „Pandora" immer ein Meisterwerk deutscher Dichtung und als die Verherrlichung des stillen, ganz den Idealen zugewandten Empfindungslebens stets eine Quelle edelster Erhebung bleiben.

Der den Idealen nachstrebenden Seele kann die Gottheit die Vereinigung mit sich nicht versagen. So lehrt Goethe in der Pandora, so auch im Faust. Wehmütig der lieben Schatten froher Tage gedenkend, ließ Goethe 1808 den ersten Teil seines Lebenswerkes in die unbekannte Menge hinausgehen (S. 927). Die Dichtung hatte aber noch keinen Abschluß, und so schuf denn Goethe am Ende seines Daseins den zweiten Teil des Faust. Nur wenige Stücke davon hat der Dichter selbst der Öffentlichkeit übergeben, das vollendete Werk erschien als sein teuerstes Vermächtnis erst nach seinem Tode (1832), und zwar als der erste Band seiner „Nachgelassenen Werke". Der lange Zeitraum, der zwischen dem ersten und dem zweiten Teile lag, und der Unterschied ihrer Stile hat die falsche Meinung erweckt, daß der zweite eine nachträgliche Zutat sei, und sie wurde dadurch begünstigt, daß die beiden Teile in ihrem Charakter verschieden sind.

Im ersten macht sich die Neigung, von der Haupthandlung abzuschweifen, nur selten geltend und den Vorgängen und Personen wohnt, bis auf einige Gestalten der Walpurgisnacht, eine einfache und reale Bedeutung bei; im zweiten fühlt man überall das Streben nach symbolischer Bedeutung durch die Überladung mit Beiwerk, darunter satirischen Ausfällen und Anspielungen, lenkt von der Hauptsache, dem Schicksale des Helden, auf lange Strecken hin die Aufmerksamkeit ab und es ist um so schwerer, sich in dieser Fülle von Gesichten zurechtzufinden, da der Dichter sich von allen Beschränkungen des Raumes und der Zeit frei gemacht hat. Das bunte Gemisch von antiken und mittelalterlichen Erscheinungen stellt den zweiten Teil des „Faust" seiner äußeren Erscheinung nach in die Nähe der Zauberpossen, die auf dem Wiener Boden gewachsen sind und in der Dichtung Raimunds ihre höchste Blüte erlebten. Die reiche Symbolik hinwiederum, die bunte Fülle von Tönen weist auf die romantischen Märchenlustspiele hin und von den schillernden Farben und klingenden Versen der „Genoveva" und des „Oktavianus" von Tieck hat der zweite Teil manche Anregung empfangen. Doch hält Goethe im Gegensatze zu den Romantikern die Bedingungen der dramatischen Gattung fest. Alles, selbst das scheinbar Fernliegende, ist durch feste Verzahnungen mit dem Hauptgerüst verbunden. Und wie geschlossen ist die Kette der Handlungsglieder, wie steigern sich die dramatischen Vorgänge bis zum Schlusse! Die Aufgabe, den Helden durch die Vorgänge einer reichen Erfahrungswelt zu seinem Ziele zu führen, verlangte, daß die Umwelt mit reicher Phantasie dargestellt werde, und nötigte den Dichter, von den herkömmlichen Regeln der dramatischen Gattung abzuweichen, etwa ebenso wie die Passionsspiele des ausgehenden Mittelalters, mit denen Goethes „Faust" in der Größe des Gegenstandes wie in Einzelheiten der Technik verwandt ist.

Der Plan aber zu dem zweiten Teile des „Faust" war zugleich mit dem zum ersten schon 1797 unter dem Einflusse Schillers entstanden. Schon 1800 führte Goethe den Anfang der Helenaszene aus und trug sich 1806 mit dem Plane, den zweiten Teil bald folgen zu lassen. Andere Arbeiten traten dazwischen und der Dichter schien den „Faust" ganz aufgeben zu wollen, als er 1816 für seine Autobiographie die Inhaltsangabe des zweiten Teiles diktierte. Da trat 1823 Eckermann in den Kreis von Goethes Lebensgenossen. Wie einst Schiller, drängte auch er zur Vollendung des „Faust", und so entschloß sich denn Goethe, den Rest seiner Zeit und seiner Kräfte dem Drama zu widmen. Erst die Hinzufügung des zweiten Teiles hat dem „Faust" seine universelle Bedeutung gegeben, da erst dieser den Helden durch die große Welt der wich-

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

Frage nicht durch welche Pforte
Du in Gottes Stadt gekommen,
Sondern bleib' am stillen Orte,
Wo du einmal Platz genommen.

Schaue dann umher nach Weisen,
Und nach Mächtigen, die befehlen,
Jene werden unterweisen,
Diese That und Kraftbeispiel wählen.

Wenn du, nützlich und gelassen,
So dem Staate treu geblieben,
Wisse! Niemand wird dich hassen,
Und dich werden viele lieben.

Und der Fürst ernennt die Treue,
Sie erhält die Thätigkeit lebendig,
Dann bewährt sich auch das Neue,
Nächst dem Alten, erst beständig.

Und vollbringest du, gräflich milde,
Deiner Laufbahn ~~viele~~ freie Kreise,
Wirst du auch zum Musterbilde
Jüngeren, nach deiner Weise.

Siehst du andre schon vollendet,
Werde dieses Lied erneuert,
Das, aus fernem Land gesendet,
EUER Fest mit Licht feiert.

zum 30 März
1815.

Ein Gedicht von J. W. Goethe.

Original in der Bibliothek des Herzogs von Cumberland und zu Braunschweig-Lüneburg.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

tigsten Lebensinteressen der neueren Menschheit hindurchführt, auf die schon im ersten Teile gleich bei Beginn der Ausfahrt hingewiesen wird (S. 940).

Kühn bahnt sich der Dichter den Übergang von der kleinen bürgerlichen Welt des ersten Teiles in diese neue. Ein überleitendes Vorspiel entlastet Fausts Seele symbolisch durch gütige Elfen im Schlummer von allem, was sie bedrückt. Mit klaren Blicken schaut Faust den neuen Morgen und faßt den Entschluß, zum höchsten Dasein, das innerhalb dieser irdischen Welt zu erringen ist, immerfort zu streben. Nicht zu einem göttergleichen Dasein, wie zu Beginn der Tragödie: denn er hat erkannt, daß unser Auge nur den Abglanz des Göttlichen in der farbenreichen Wirklichkeit zu ertragen vermag, und auf sie, auf das Wirken in seinen Grenzen, richtet sich nun sein Blick. Schon das alte Faustbuch weiß von verschiedenen Erscheinungen zu erzählen, die Faust dem Kaiser Maximilian vorgeführt haben soll, und auch Hans Sachs berichtet von Vorstellungen am Kaiserhofe. An die mittelalterliche kaiserliche Pfalz versetzt auch Goethe seinen Faust, da nach der Anschauung des Mittelalters der Kaiser allein Gelegenheit zu einer großen Wirksamkeit verleihen konnte. Mephisto steuert mit dem trügerischen Papiergelde der Not des leichtsinnigen Herrschers und der Seinen; beim Maskenzug wird Faust als Plutus, der Gott des Reichtums, freudig willkommen geheißen. Der Vergnügungssucht, die sich im wilden Treiben des Karnevals austobt, soll auch die Zauberkunst Fausts dienstbar werden. Der Kaiser verlangt von ihm die Erscheinung der Helena, der Schönsten der Schönen. Faust verspricht es im Vertrauen auf Mephisto. Dieser aber hat über das Schöne keine Gewalt; durch eigene Tatkraft muß Faust in das zeit- und raumlose Reich der Mütter (Ideen) hinabsteigen, um den Schatten Helenas heraufzuziehen. Der erste Schritt Fausts zur Brechung von Mephistos Macht ist damit geschehen. Und während dieser und die Hofgesellschaft in der Erscheinung bloß ein Fratzengeisterspiel sehen, ergießt sich in dem hellsichtig gewordenen Faust zu seinem Heile der Schönheit Quelle. Aber gerade hier vermag ihm sein teuflischer Geselle nichts zu gewähren; soll ihm Befriedigung werden, so wird sie ihm nur durch das Streben aus eigener Tatkraft zuteil. Ihm ist Helena die Verkörperung der Idee und, von leidenschaftlicher Liebe ergriffen, verlangt er nach ihrem Besitz. Aber als er sie an sich reißen will, wird er durch eine Explosion ohnmächtig zu Boden geworfen.

Mephisto, nicht ahnend, was Faust überwältigt hat, trägt ihn in sein altes Studierzimmer. Hier haust der einstige Famulus Wagner, jetzt eine Leuchte der gelehrten Welt. Seit Monaten ist er bemüht, auf chemischem Wege ein Menschlein zu schaffen, und mit Hilfe Mephistos gelingt es. Nach der allgemeinen Ansicht besitzt ein solcher künstlich geschaffener Mensch, ein Homunkulus, ein übermenschliches Erkenntnisvermögen. So erkennt denn auch der kleine Mann in der Phiole, daß Faust, nachdem er des Anblickes der höchsten Schönheit teilhaftig geworden ist, im düsteren Norden nicht erwachen darf, ohne sogleich von der unerfüllten Sehnsucht getötet zu werden. Er rät, ihn nach Griechenland zu bringen. Die trockene Wissenschaft (Wagner), die selbst in die vier engen Wände ihres Studierzimmers gebannt ist, vermag im glücklichen Augenblick aus ihren Pergamenten und Elementen den Geist (Homunkulus) zu erzeugen, der, für sich allein nicht lebenskräftig, doch die gesunde Menschheit auf neue Bahnen weist, ihr versunkene Schätze wiedergewinnt. So wird denn Faust auf dem Zaubermantel, geführt von dem wegkundigen Kleingesellen, nach Thessalien getragen, wo gerade in dieser Nacht die Geister der antiken Dämonen, zu neuem Leben erwacht, sich auf den Pharsalischen Gefilden versammeln. Kaum hat Faust den Boden des Landes der Schönheit berührt, da erwacht er und sein einziges Verlangen ist nunmehr der Besitz der Helena. Mephisto aber, der aus lüsterner Neugierde mitgezogen ist, betrachtet die seltsamen Gestalten der Greife und Sphinxe und läßt sich von den buhlerischen Lamien in wilder Jagd umherlocken. Von den ägyptischen Sphinxen an durch die ganze Welt des klassischen Altertums bis zur Entscheidungsschlacht zwischen Cäsar und Pompejus werden wir durch die Erscheinungen der thessalischen Zaubernacht geleitet. Es ist jene Epoche der Menschheitsgeschichte, die für Goethe selbst die bedeutsamste gewesen ist. Wie in den Epen von dem „Ewigen Juden", in W. Jordans „Irdischen Phantasien", in Schacks „Nächten des Orients" und in des Magyaren Madách „Tragödie des Menschen" eine Reihe kulturgeschichtlicher Bilder vorgeführt wird, so soll Faust die verschiedenen Epochen der Menschheit kennen lernen und als deren Vertreter in sich aufnehmen, was für diese insgesamt bestimmt ist. Teils im Scherz, teils im Ernst hat dabei der Dichter die ihn selbst bewegenden naturwissenschaftlich-philosophischen Fragen in die Zaubernacht hineingeheimnißt. So ist die klassische Walpurgisnacht nicht wie die Szene auf dem Blocksberg bloß ein episodenhaftes Zerstreuungsmittel, sondern ein wesentliches Glied in Fausts Entwicklungsgang. Die Läuterung des Helden sollte nach Goethes im Verein mit Schiller gewonnener Anschauung von der ästhetischen Erziehung des Menschengeschlechtes durch die Schönheit erfolgen. Denn nur der, der die Schönheit erkannt und in sich aufgenommen hat, erlangt die Fähigkeit, erhaben zu denken und zu handeln. Zur poetischen Verkörperung dieses rein innerlichen Vorganges bot sich ungezwungen das Zusammenleben mit der schönen Helena dar, von dem Sage und Puppenspiel berichten. Durch Helenas Einfluß mußte Faust auf den Höhepunkt edelster menschlicher Gesinnung gelangen und so diese Episode zum Gipfel des ganzen Werkes werden.

Fausts einziges Forschen unter den Geistern gilt daher der Auffindung der Helena. Vergebens fragt er nach ihr bei den Sphinxen, die nicht bis zu ihren Tagen hinaufreichen; er wendet sich an den Kentauren Chiron, der einst auf demselben Rücken, auf dem er jetzt Faust trägt, die Helena getragen hat. Der Weise erklärt Fausts Begehren für verrückt und bringt ihn zu der klugen Seherin Manto, der Tochter Äskulaps, damit sie ihn heile. Aber diese erklärt: „Den lieb' ich, der Unmögliches begehrt," und führt Faust auf dunklem Gange hinab in das Reich der Schatten vor den Thron der Königin Persephoneia, zu der sie auch einst Orpheus geleitet, als er die geliebte Gattin wiedergewinnen wollte. Leider kennen wir die Rede, mit der Faust die Helena losbittet, nur aus einem Entwurfe und aus

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

Ansätzen; sie auszuführen fand der gealterte Dichter nicht mehr die notwendige Kraft und Stimmung und so klafft hier in dem Zusammenhange des Faustdramas die empfindlichste Lücke. Persephone sollte, wie der Dichter mitteilt, durch Fausts Bitten zu Tränen gerührt, der Helena die Rückkehr gestatten, aber nur unter der Bedingung, daß sie sich nirgends als auf dem eigentlichen Boden von Sparta des Lebens erfreue und daß alles übrige, auch das Gewinnen ihrer Liebe, auf menschlichem Wege zugehen müsse. Da aber diese wichtigste Szene fehlt, sehen wir ganz unvorbereitet Helena vor dem Königspalaste in Sparta mit dem Chor der gefangenen Trojanerinnen auftreten. Sie meint von Troja zu kommen und von Menelaos vorausgeschickt zu sein. Als sie sich anschickt, die Opfer vorzubereiten, tritt ihr ein Weib, die häßlichste aller Gestalten, hindernd entgegen. Es ist Mephisto, der, um in der antiken Welt als Handelnder auftreten zu können, die Maske von den häßlichsten der antiken Dämonen, den Phorkyaden, geliehen hat. Als Phorkyade schreckt er die Frauen mit dem Vorgeben, daß sie von Menelaos zum Opfer bestimmt seien, und sucht sie dahin zu bringen, sich in den Schutz Fausts, eines edlen deutschen Ritters, zu begeben. Nach einigem Zaudern entschließt sich Helena und ihr Gefolge dazu; wie durch einen Zauber werden sie alsbald mit einem Nebel umgeben und befinden sich, als er sich hebt, im Hofe der Burg Fausts. Dieser gewährt ihr Schutz und Liebe, sie ergeben sich einem wonnevollen arkadischen Leben. Vergeblich sucht Phorkyas die Wonne der Liebenden zu stören mit der Nachricht, Menelaos rücke heran. Vielmehr umschlingen sie einander vor den Augen des Volkes in seliger Hingabe. Das „Wohldurchdachte" in den „langgeschwänzten Zeilen" des griechischen Trimeters mischt sich in ihren Wechselreden mit den Lauten deutscher Reimworte, und aus der Verbindung von klassisch-antikem und mittelalterlich-romantischem Wesen entsteht die neuere Poesie, Euphorion. Doch nicht lange soll der Knabe auf Erden weilen; kühn klimmt er, der Vertreter der modernen Geistesrichtung, die Felsen hinauf; aber Schwindel erfaßt ihn, er stürzt, und klagend umstehen ihn die Eltern und die Frauen Helenas. Seine schreiende Stimme zieht die Mutter in das Totenreich nach; sie verschwindet und Faust hält bloß ihr Gewand. Kurz nur, will der Dichter sagen, ist die Dauer der vollendeten Schönheit im Leben der Menschen wie des einzelnen. Helena, das antike Schönheitsideal, hat sich aufgelöst, aber schon ihre Hülle, die göttlichen Attribute, die sie zurückläßt, hebt über das Gemeine empor und weckt Lust und Mut zu großen Taten.

Die Göttin ist's nicht mehr, die du verlorst,
Doch göttlich ist's. Bediene dich der hohen,
Unschätzbaren Gunst und hebe dich empor,
Es trägt dich über alles Gemeine rasch
Am Äther hin, so lange du dauern kannst.

Homunkulus, ein geistiges, körperloses Wesen, zerschellt beim Anblick Galateens, der Versinnbildung höchster körperlicher Schönheit, von herrischem Sehnen ergriffen, seine gläserne Schale und muß im Meere, der Urmutter alles Lebendigen, ein neues, reales Leben beginnen. Denn nur durch langsame, stete und gesetzmäßige Entwicklung entsteht Dauerndes. Dies sehen wir auch in dem langen innerlichen Werden des Faust, das durch des Kleinmannes leidenschaftliches und vereiteltes Streben nach Höherem zum Verständnis des Lesers gebracht werden soll.

Mit der Helenaszene schließt der dritte Akt des Doppeldramas, die ersten drei Akte des zweiten Teiles umfassend. Nach dem Plane des Mephisto sollte die große Welt ihren erschlaffenden und herabziehenden Einfluß auf Faust ausüben; aber sein Entschluß, zum höchsten Dasein immerfort zu streben, machte von vornherein diesen Plan des teuflischen Gesellen zunichte. Gerade am Hofe erwachte in Faust ein neues Verlangen. Dieses Sehnen nach harmonischer Schönheit, in der Geistiges und Sinnliches untrennbar verschmolzen sind, führt Faust der Helena zu, und im Zusammensein mit ihr wird alles Gemeine aus seinem Wesen für immer ausgeschieden. Er steht auf dem Gipfel der ästhetischen Erziehung, er hat die Schönheit in sich aufgenommen und dadurch die Fähigkeit erlangt, erhaben zu denken und zu handeln. Weit einfacher waren die dramatischen Probleme, die für den Ausgang der Fausthandlung auf Erden in Betracht kamen. Der Schlußakt dieser Handlung, der vierte der Doppeltragödie, umfaßt den vierten und die erste Hälfte des fünften Aktes des zweiten Teiles.

Faust schwebt auf einer Wolke, in die sich Helenas Gewänder auflösen, davon und im Hochgebirge an Deutschlands Grenze senkt sie sich mit ihm nieder. Hier trifft ihn Mephisto und Faust teilt diesem seine neuen Lebenspläne mit. Nicht zum Herrscher, der jedes Gelüst unbeschränkt befriedigen darf, wie Mephisto meint, will er werden; nicht Ruhm will er erwerben, sondern Taten vollbringen. Er will dem Meere den täglich von der Flut überschäumten Küstensaum abringen, so den bewohnbaren Erdboden erweitern und sich selbst Herrschaft, Eigentum erwerben. Um dies zu erreichen, muß er vom Kaiser mit dem Strande belehnt sein. Durch die Hilfe, die ihm Faust, von Mephistos Geisterscharen unterstützt, in der Entscheidungsschlacht mit dem Gegenkaiser gewährt, erlangt er die Belehnung mit der Meeresküste. Es erinnert an die schon dem Knaben Goethe bekannte goldene Bulle Kaiser Karls IV., wenn nun der Kaiser die Erzämter von neuem einsetzt; absichtlich hat der Dichter den ganzen Vorgang in den veralteten, schwerfälligen Alexandrinern geschildert. Von der Belehnung selbst erfahren wir nur durch einen satirischen Ausfall des Dichters auf die Kirche; die Szene hat er wohl skizziert, doch nicht ausgeführt; es ist die zweite, aber weniger empfindliche Lücke im dramatischen Zusammenhange. Faust hat nun für ein Wirken im höchsten Sinne den Boden gefunden. Nicht das fruchtlose Forschen nach den Urrätseln aller Dinge, nicht Sinnengenuß, nicht das bunte Treiben am Hofe konnte ihm Genüge geben, der beseligende Bund mit Helena wurde nach kurzem Glück zerrissen; wird ihm jetzt endlich Befriedigung werden? Mephisto hofft es noch immer; der letzte Akt des zweiten Teiles gibt die Antwort.

Nach Jahrzehnten schafft Faust dort, wo einst die Brandung tobte, ein fruchtbares Land, das ihm gehört und von wo aus seine Flotten das Meer beherrschen. So erreicht er als Hundertjähriger die

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Grenze menschlichen Daseins. Aber sein leidenschaftliches Verlangen ist noch ungebrochen. Der Weltbesitz genügt ihm nicht; ein Hügel, auf dem zwei alte Leute wohnen, Philemon und Baucis, und eine Kapelle verkümmern ihm seine Freude und er gibt Mephisto den Auftrag, die Alten fortzuschaffen auf ein Gütchen, das er ihnen bestimmt hat. Mephisto aber handelt in seinem Sinne, sie gehen in Flammen unter. Faust flucht dem wilden Streich und versinkt in Gedanken. Da schweben vier graue Weiber an ihn heran. Drei von ihnen, Mangel, Schuld, Not, können nicht zu ihm dringen; aber die Sorge schleicht sich durch das Schlüsselloch und steht plötzlich an seiner Seite. Die Sorge, die er einst als die Feindin des Glückes verwünscht und seit dem Bunde mit Mephisto nicht mehr gekannt hat, naht sich ihm wieder, denn er ist jetzt so weit, zu erkennen, daß nicht übermenschliches Streben und übermenschliche Erkenntnis dem Leben Wert verleiht, sondern das Wirken in den Grenzen des Irdischen, das nun einmal von der Sorge notwendig begleitet werden muß. Zu solchem Wirken aber bedarf es nicht der Magie, der Verbindung mit über- und unterirdischen Mächten. Unbekümmert um sie ist das Glück in rastlosem Fortschreiten auf dem Wege zu einem höheren Schaffen, zum unerreichbaren Ziel der Befriedigung zu finden. „Nur der verdient sich Freiheit wie das Leben, der täglich sie erobern muß."

Mit dieser Erkenntnis hat Faust die Macht Mephistos überwunden. Er ist zum klaren Bewußtsein seines Menschendaseins gelangt: ruhmlos für andere zu wirken, solange es Tag ist. Selbst erblindet und hochbetagt, eifert der Kolonisator Faust die Knechte an, das neue Werk zu vollenden, durch das er einem tatenfrohen und tatenfreudigen Geschlechte der Zukunft Räume schaffen will. Nicht als Herrscher will er unter ihm stehen, sondern als freier Mann mit freiem Volke. Dann glaubt er die Zeit der Befriedigung gekommen, dann glaubt er, ruhen zu dürfen, und im Vollgefühl solch hohen Glückes ruft er aus: „Zum Augenblicke dürft ich sagen: Verweile doch, du bist so schön! Es kann die Spur von meinen Erdentagen nicht in Äonen untergehn. . . Im Vorgefühl von solchem Glück genieß ich jetzt den höchsten Augenblick." Auf dieses Wort hat Mephisto schon lange gelauert. Er läßt sofort durch seine Lemuren für Faust das Grab graben und glaubt, als dieser nun in den Sand sinkt, seine Wette gewonnen zu haben; er hält den Vertrag für erfüllt (S. 939). Und dazu hat er ein gewisses Recht; denn tatsächlich erklärte sich Faust für befriedigt und somit war scheinbar der Fall eingetreten, für den Faust seine Seele als Gegenwert eingesetzt hatte. Nach dem Wortlaute des Vertrages konnte Mephisto auf Fausts Unsterbliches Anspruch erheben. Aber dem Sinne nach war der Vertrag doch nicht erfüllt; denn Faust hatte zwei Bedingungen gestellt: „Werd ich beruhigt je mich auf ein Faulbett legen" und „kannst du mich mit Genuß betrügen". Die Befriedigung, die Faust beim Abschlusse des Vertrages meinte, ist bedingt durch das Ersticken jedes höheren Dranges und durch das Aufgehen im sinnlichen Genießen. Nun aber ist der Genuß im Sinne des Mephisto von Faust längst in seiner Wertlosigkeit erkannt worden, und wie wenig das Streben in ihm ertötet worden ist, zeigt sich darin, daß er im Augenblicke des Todes die unablässige Tätigkeit als das Wünschenswerteste bezeichnet und in ihr das Wesen und den Zweck des menschlichen Daseins erkennt: „Im Weiterschreiten find' er Qual und Glück, Er, unbefriedigt jeden Augenblick." Der Augenblick, dessen Verweilen Faust wünscht, liegt in weiter, für den Hochbetagten unerreichbaren Ferne. Es ist also kein Zweifel, daß der Herr im Himmel und nicht Mephisto die Wette gewonnen hat. Daher kann Faust nicht Mephisto anheimfallen, sein Lebensende nicht, wie in der alten Sage, dessen Werk sein. „Die Zeit wird der Herr"; die Naturnotwendigkeit hat Faust gefällt und nur zufällig trifft jener Ausspruch der Befriedigung damit zusammen.

Als sündiger Mensch freilich ist Faust, wie in der Schlußszene vorausgesagt wird, der Hölle verfallen, aber weil er trotz allem schweren Irren ein Strebender geblieben ist und sich dadurch die Teilnahme von oben zuwandte, hat ihm die göttliche Liebe aus unverdienter Gnade die Aufnahme in das Reich der Seligen gewährt. Nicht Glaube und Reue also, wie im alten Faust-(Theophilus-)Drama des Mittelalters, sondern die sühnende Tat, das unablässige schöpferische Streben weckte die „Liebe von oben". Nicht im katholischen Sinne, sondern im Geiste seiner Zeit hat Goethe das Faustproblem zu lösen versucht und nur äußerlich ist die Einwirkung jenes katholischen Faustdramas auf die Gestaltung der Schlußszenen. Himmlische Heerscharen schweben herab, vertreiben die Teufel und tragen das Unsterbliche Fausts empor, während Mephistos Blick an der Schönheit der Engel gebannt hängt. Vorüber an den Heiligen der Bergwüste, die sich im Dienste der Gottheit von allem Irdischen zu läutern suchen, an den Chören der seligen Knaben, die gleich nach der Geburt zum Dasein der Engel eingingen, steigt Fausts Unsterbliches zu der höchsten Höhe, wo der Chor der Büßerinnen die Mater gloriosa, die Vertreterin der verzeihenden göttlichen Liebe, umringt. Als eine von ihnen bittet Gretchen die Strahlenreiche, Faust die Erlösung verkünden zu dürfen. So schwebt sie ihm voran zum Throne der Jungfrau, Mutter, Königin, und es ertönt der Chorus mysticus, noch einmal die geheimnisvolle Macht der Liebe, die sich im Ewig-Weiblichen verkörpert, preisend.

Seitdem die Erkenntnis durchgedrungen ist, daß die beiden Teile des „Faust" eine Einheit bilden, haben sich die Versuche gemehrt, den ganzen „Faust" der Bühne zu erobern. Nachdem schon Eckermann die Episode am Kaiserhof inszeniert hatte, brachte Eduard Wollheim da Fonseca 1854 in Hamburg den ganzen zweiten Teil auf die Bühne und seine von 7498 auf 1570 Verse gekürzte und mißglückte Bearbeitung ging auch über andere Bühnen Deutschlands, aber ohne dauernden Erfolg. Erst Otto Devrient hat durch seine Inszenierung in Weimar 1876 auch für den zweiten Teil die Bahn gebrochen und trotz allen Mängeln seiner Bearbeitung den Beweis geliefert, daß die Dichtung keineswegs eine Zusammenhäufung unverständlicher Allegorien sei. Dadurch ermutigt, haben auch Buchholz, L'Arronge, Grube, Wilbrandt die ganze Dichtung

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

inszeniert. Noch aber fehlt diejenige Bearbeitung, die uns die Größe und Schönheit des zweiten Teiles ganz enthüllte. An dichterischem Werte steht dieser kaum, an Tiefe der Ideen gewiß nicht hinter dem ersten Teile zurück und es ist nur hergebrachtes Vorurteil, das viele zurückhält, sich in ihn zu vertiefen. Nahezu zwei Menschenalter hat Goethe die Fausttragödie beschäftigt. Als er mit den Leipziger Liedern sein poetisches Schaffen begann, waren Gellert und die Anakreontiker die Tonangeber in der literarischen Welt, als er das Faustmanuskript versiegelte, war die Romantik bereits im Schwinden. Rastlos strebend wie Faust, hat er in dieser langen Zeit sich bemüht, die Pyramide seines Lebens zu vollenden. Was er gewesen ist und geleistet hat, ist uns aus der Würdigung seines Schaffens klar geworden und wir wollen nur noch hervorheben, daß Goethe als Dichter und als Künstler für uns Deutsche auch dadurch von ungeheurem Werte war, daß er unserem Volke seine geistige Macht- und Weltstellung schuf und gewährleistete. Aber Goethe gehört nicht nur seinem Volke, er gehört auch der Welt. Neben Homer und Shakespeare ist er der einzige Weltdichter, der seine eigenste nationale Sprache spricht und doch für alle verständlich ist. Denn was ihn vor allen, auch vor anderen Größen unseres Volkes auszeichnet, das ist eben dieser universale Zug seines Dichtens und Schaffens. Am 12. März 1832 ist er verstorben und am 26. März wurde er in der Fürstengruft zu Weimar neben dem Sarge Schillers beigesetzt. (Beilage 137.)

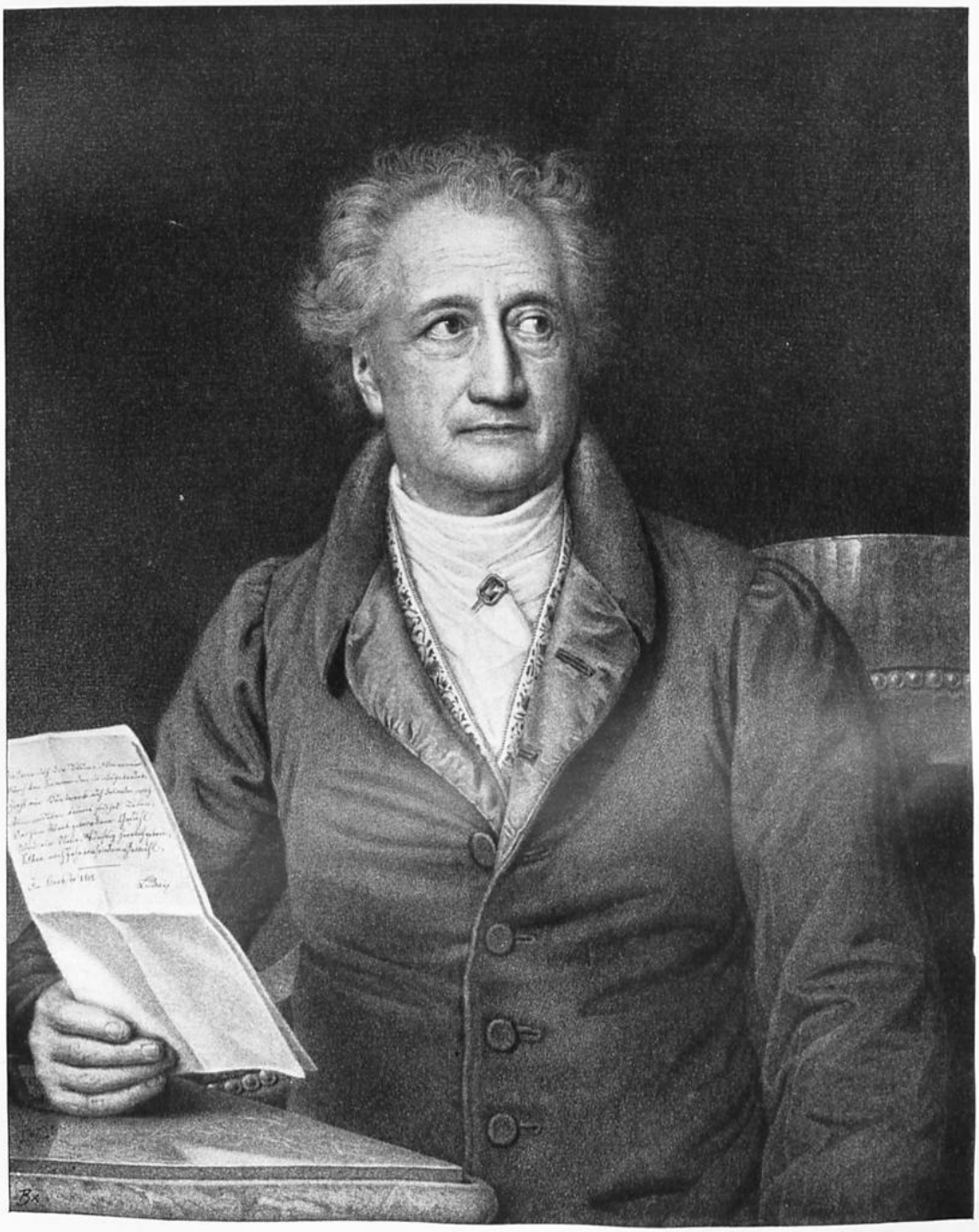
---

6. Der schwäbische Dichterkreis.

Sehr wenige unter unseren Dichtern sind Goethe in der Lieder- und Balladendichtung so nahe gekommen wie Uhland, das Haupt der „schwäbischen Schule". Die Dichter, die man zu ihr rechnet, hörten es nicht sehr gerne, wenn man sie unter diesem Sammeltitel zusammenfaßte; sie wollten nichts sein als in ihrer Art selbständige Schüler der Natur. Aber unleugbar gibt es zusammenfassende, sie von der zeitgenössischen Dichtung mehr oder minder absondernde Grundlinien in ihrem Schaffen, ganz abgesehen von ihrer engen Bekanntschaft untereinander und ihrer gemeinsamen Heimat. Dazu gehört zunächst die warme Freude an der Heimat, wie sie später auch Mörike und Hermann Kurz eignet, und in Verbindung damit die Vorliebe für das heimisch Nationale und Volkstümliche gegenüber dem Kosmopolitismus der Klassiker, ferner die echte Naturempfindung; dann aber — und das hob sie eigentlich noch schärfer von der Zeitliteratur ab — ihre Gegnerschaft zu den jungdeutschen Tendenzen, die ihnen den Hohn und Spott der Jungdeutschen, vor allem Heines, eintrug. Einer freilich ragt über die „Schule hinaus, wie des Waldes Edeltanne über das niedere Unterholz: das ist Uhland." Die Kritiker sahen den prosaischen Menschen über die Achseln an, als seine Gedichte 1815 zuerst erschienen. Recht als das Gegenbild romantischer Genießucht erschien dieser ehrenfeste Kleinbürger, wie er in Paris den Tag hindurch treufleißig in den Manuskripten der altfranzösischen Dichtung forschte und abends schweigsam in Gesellschaft des ebenso schweigsamen Immanuel Bekker die Boulevards entlang ging, mit offenem Munde und geschlossenen Augen, wie er dann in dem heimatlichen Neckarstädtchen seinen behäbigen wohlgeordneten Haushalt führte und an den Verfassungskämpfen Württembergs mit Wort und Tat teilnahm. Und doch war es gerade diese gesunde Natürlichkeit und bürgerliche Tüchtigkeit, was den schwäbischen Dichter befähigte, die Schranken der Kunstformen weise einzuhalten und den romantischen Idealen eine lebendige, dem Bewußtsein der Zeit entsprechende Gestaltung zu geben. Ein denkender Künstler, blieb er doch völlig gleichgültig gegen das literarische Gezänk und die ästhetischen Doktrinen der Schule und harrte geduldig, bis die Zeit der Dichterwonne kam, die ihm des Liedes Segen brachte. (Beilage 138.)

Johann Ludwig Uhland wurde am 26. April 1787 aus altschwäbischer Familie in Tübingen geboren. Scheu im Umgange mit anderen, fühlte der Knabe sich vor allem zur Natur hingezogen und begann früh mit dichterischen Versuchen. Seit 1801 widmete er sich auf Wunsch

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf



Goethe.

In Öl gemalt von J. Stieler 1828. Auf Stein gezeichnet von J. G. Schreiner.
Das Originalgemälde befindet sich in der Sammlung Sr. Majestät des Königs von Bayern.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

des Vaters in der Heimatstadt dem juristischen Studium; mehr zogen ihn freilich Philologie und Geschichte an, daneben die Dichtkunst. Freundschaft verband ihn mit Karl Mayer, Justinus Kerner und dessen literarischem Kreis, der am meisten zu den Heidelberger Romantikern hinneigte. Und romantischen Neigungen blieb auch er zeitlebens treu. Nach Absolvierung seiner juristischen Studien trieb's ihn hinaus in die Welt, um für Herz und Geist, für Poesie und Wissenschaft neue Anregungen zu suchen. 1810—1811 weilte er in Paris, wo er auf der berühmten Bibliothek sich in noch unbekannte Manuskripte altfranzösischer Ritter- und Volksromane vertiefte, von ihnen auf spanische und portugiesische Quellen geführt wurde und so auch diese Sprachen sich aneignete. Nach seiner Rückkehr trat er in den juristischen Staatsdienst ein, zunächst in Tübingen, später in Stuttgart; aber er fühlte sich darin „entsetzlich einsam", als ob er „in die Eiswüsten Sibiriens hineinliefe". Über seine trübe Stimmung half ihm die Freundschaft mit Gustav Schwab hinweg, dazu sein reges poetisches Schaffen und ein lebhafter Briefwechsel mit gleichgesinnten Dichtern. Die Kriegsjahre 1812—1815 entflammten auch Uhland, der, obgleich nicht zu hohem Heldentum geboren, doch eines erringen wollte: in diesem heiligen Kriege des deutschen Volkes Sieg zu singen.

Schon im Mai 1814 schied Uhland aus dem Staatsdienste aus und wandte sich der Advokatur zu. Jetzt wurde auch sein Interesse für die Politik mehr und mehr rege. Als der Landesfürst dem Lande eine neue Verfassung eigenmächtig aufzwingen wollte, ohne das Volk zu fragen, stand er auf der Seite der Opposition und focht für „das alte gute Recht". 1830 trat er als Abgeordneter für Tübingen in die Städtekammer ein, deren Sitzungen seine Arbeitskraft während der folgenden sechs Jahre sehr in Anspruch nahmen. Um ungestört bloß der Wissenschaft leben zu können, lehnte er eine Wiederwahl vorläufig ab. Ende 1829 wurde er zum Professor der deutschen Sprache an der Landesuniversität ernannt. Als er aber 1832 sich wieder zum Abgeordneten wählen ließ, wurde ihm, als einem Vertreter der Opposition, der zur Ausübung seines Mandates nötige Urlaub nicht bewilligt. Daher beantragte er 1833 seine Entlassung aus dem Staatsdienste, die ihm auch gern gewährt wurde. Nach Ablauf der Session (1838) trat er ins Privatleben zurück, um sich aufs neue der wissenschaftlichen Forschung hinzugeben. Aber nochmals wurde Uhland aus einem nahezu schon zehn Jahre währenden stillen Leben in der Studierstube in den Strudel der Politik hineingerissen. Das Sturmjahr 1848 führte ihn als Abgeordneten in die Frankfurter Nationalversammlung, wo er der sogenannten großdeutschen Partei sich anschloß. In zwei bedeutungsvollen Reden sprach er für Österreichs Zugehörigkeit zum deutschen Vaterlande (26. Oktober 1848) und gegen das preußische Erbkaisertum (22. Januar 1849), dem gegenüber er mit Begeisterung das alte deutsche Wahlkaisertum vertrat. Damals sprach er die bedeutsamen, pathetischen Worte: „Es wird kein Haupt über Deutschland leuchten, das nicht mit einem vollen Tropfen demokratischen Öles gesalbt ist."

Mit dem Rumpfparlament siedelte er nach Stuttgart über, ließ sich aber nach dessen gewaltsamer Auflösung dauernd in Tübingen nieder, um in häuslicher Stille den Rest des Lebens ausschließlich seinen Forschungen zu widmen. Nur einmal noch trat er öffentlich auf, bei der Schillerfeier am 10. November 1859 in Stuttgart, wo er seine politischen Anschauungen an das Glockenlied des berühmten Landsmannes knüpfte. Uhlands Muse verstummte ziemlich früh. Schon zu Beginn der dreißiger Jahre war seine eigentliche Schaffenskraft am Versiegen. Eine Ursache davon war die aufreibende politische Tätigkeit. „Geben Sie acht," hatte Goethe mit Recht vorausgesagt, „der Politiker wird den Dichter aufzehren. Mitglied der Stände sein und in täglichen Reibungen und Aufregungen leben ist keine Sache für die zarte Natur eines Dichters. Mit seinem Gesange wird es aus sein und das ist gewissermaßen zu bedauern; Schwaben besitzt Männer genug, die hinlänglich unterrichtet, wohlmeinend, tüchtig und beredt sind, um Mitglieder der Stände zu sein, aber es hat nur einen Dichter der Art wie Uhland." Nach kurzem Krankenlager entschlief er am 13. November 1862, von ganz Deutschland aufrichtig betrauert.

Die Tage, in denen der Politiker Uhland eine Rolle spielte, liegen weit hinter uns, aber

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

was der Dichter uns hinterließ, wirkt heute noch frisch und lebendig. Zwar gehört Uhland nicht zu den hohen Geistern, die neue Offenbarungen erschließen und wie die allumfassenden Vertreter einer großen Zeit vor uns stehen; aber seine klare, reine Kunst ist in ihrer Art so vollendet, daß sie folgerichtig zu der Volkstümlichkeit gelangen mußte, die sie genießt. „Wer so in deutsche Saiten Und Herzen griff wie du, Gehört für ewige Zeiten Dem deutschen Volke zu." So rief Gerok seinem Landsmann in die Gruft nach und Hebbel schrieb auf die Nachricht von seinem Tode in sein Tagebuch: „Der einzige Dichter, von dem ich gewiß weiß, daß er auf die Nachwelt kommt, nicht als Name, sondern als fortwirkende, lebendige Persönlichkeit." Uhland ist der führende Geist der schwäbischen Schule: klassisches und romantisches Wollen vereinigte sich in ihm. Aber er war kein Klassizist im üblen Sinne, kein Epigone, der erborgte Stoffe in erborgte Formen zwang. Seine Schlichtheit war nicht Plattheit, seine Ruhe nicht Inhaltslosigkeit; er erlebte, was er dichtete, und dichtete, was er erlebte, was er liebte, was er haßte, wofür er begeistert, worüber er entrüstet war. Das war nun freilich meist auch das, was das Volk und was die Besten seiner Zeit liebten und haßten. Er selbst sagt ja: „Für eine Poesie für sich, vom Volke abgewandt, eine Poesie, die nur die individuellen Empfindungen ausspricht, habe ich nie Sinn gehabt. Im Volke muß es wurzeln, in seinen Sitten, seiner Religion, was mich anziehen sollte." Ganz hatte sich auch Uhland von den künstlichen Formen, wie sie von den Romantikern gepflegt wurden, nicht losgemacht; er dichtete Ottaven, Glossen, erregte mit Tenzonen die Aufmerksamkeit Rückerts und verfaßte Sonette, doch nicht als bloße Spielerei, sondern gab ihnen auch einen bedeutsamen Inhalt. Viel lieber aber hielt er sich an den Wahlspruch der Altvorderen: „Schlicht Wort und gut Gemüt Sind das echte deutsche Lied."

Die anschaulichen, volkstümlichen Ausdrücke strömten dem Sprachgewaltigen von selber zu. So leicht erklangen seine ungekünstelten Verse, so frisch und heiter schwebten seine Gestalten dahin, daß die Leser gar nicht merkten, wieviel Künstlerfleiß sich hinter der tadellosen Reinheit dieser einfachen Formen verbarg, wie tief der Dichter in die Schachte der Wissenschaft hatte hinabsteigen müssen, bis ihm „Klein Roland" und „Taillefer", „Eberhard der Rauschebart" und „der Schenk von Limburg" so vertraut und lebendig wurden. Jede Falte des deutschen Gemütes lag ihm offen, und wunderbar glücklich wußte er zuweilen mit wenigen anspruchslosen Worten ein Herzensgeheimnis unseres Volkes zu offenbaren. Einfacher als in dem „guten Kameraden" ist nie gesagt worden, wie den streitbaren Germanen seit der Zimbernschlacht bis zu den Franzosenkriegen immer zumute war: so kampflustig und fromm ergeben, so liebevoll und treu. Kein Wunder daher, daß seine Lieder bald in den Mund des Volkes übergingen. In den schlichtempfundenen Worten von Liebes Leid und Freude, von Wanderglück und Abschiedsschmerz, von der Lust der Waffen und des Weines fanden alle, vornehm und niedrig, die Erinnerung ihres eigenen Lebens wieder. Vornehmlich die Oberdeutschen fanden sich angeheimelt, wenn ihnen zwischen den Zeilen des Dichters stets die schwäbische Landschaft mit ihren Rebhügeln und sonnigen Flüssen, mit ihrem heiteren, sangeslustigen Völkchen entgegenwinkte. Die einfachen, dem Volksliede nachgebildeten Weisen forderten unwillkürlich zum Singen auf und bald wetteiferten die Tonsetzer, sich ihrer zu bemächtigen. Und wer lauschte nicht gerne, wenn Uhlands Lieder, wie das innige „Droben stehet die Kapelle", das naturfrohe „Ich bin vom Berg der Hirtenknab", das feierliche „Das ist der Tag des Herrn" (Beilage 139), das hoffnungsfrohe „Die linden Lüfte sind erwacht", das zarte „O sanfter, süßer Hauch", das wehmütige „Es zogen drei Bursche", das geheimnisvolle „Hast du das Schloß gesehen?", das Abschiedslied „Was klinget und singet die Straß herauf?" der Traum vom weißen Hirsch, getragen von den Tönen der Musik, erklingen, und wessen Herz wird nicht jedesmal von neuem gerührt, sobald das Lied vom guten Kameraden, vertont von Silcher, uns an den Heldentod eines Kriegers gemahnt? Die Jugend insbesondere schloß den Dichter in ihr Herz, denn wie keiner hat er von dem gesungen, was sie begeistert, von Lenz und Liebe, von Freiheit, Männerwürde, von Treu und Heiligkeit. Uhlands Lieder erklangen, wo immer deutsche Soldaten über Land marschierten, wo Studenten, Sänger und Turner sich zum fröhlichen Feste zusammenfanden; sie wurden eine Macht des Segens für das frisch aufblühende, kräftige Volksleben des neuen Jahrhunderts.

Uhland macht sich nicht eine phantastische Welt künstlich zurecht, um sich, wie Novalis, aus dem poesielosen Leben der Gegenwart dahin zu sehnen und das Gefühl des unlösbaren Kontrastes in elegischen Klagen auszusprechen, sondern er stellt sich auf den Boden des Echtmenschlichen; er ist eine gesunde Natur, die sich immer klar bleibt und in die Träume der Phantasie die Wahrheit des Lebens zu legen weiß. Nur einer so reinen und wahren Individualität bot sich ungesucht die schöne, plastische Form dar, durch die Uhland alle seine romantischen Zeitgenossen, selbst Ludwig Tieck, weit übertrifft; keiner unter ihnen reicht so nahe wie er an die harmonischen Formen der Goetheschen Lyrik. Für einen solchen Dichter ist die Zeit lebendigen Einwirkens auf die Nation nicht auf eine gewisse Reihe von Jahren beschränkt; denn was so lebendig und wahr aus dem tiefsten Innern eines reinen Dichtergemütes geflossen ist, trifft auch immer verwandte und empfängliche Herzen; der Frühling weckt stets aufs neue Freude und Hoffnung; der grüne Wald mit seinem tausendstimmigen Leben beseligt das Herz des einfachen Wanderers, und die

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Ludwig Uhland.

Nach dem Gemälde seines Freundes Morff, Porträtmaler in Stuttgart. 1818.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Lieder vom Glücke der Liebenden, vom Scheiden und Wiedersehen, vom Grabe und gebrochenen Herzen sind unvergänglich wie das menschliche Geschlecht. Das eben zeichnet Uhlands Lieder aus, daß sie überall an die einfachsten und natürlichsten menschlichen Verhältnisse anknüpfen. Selbst wenn er die Natur in ihrem Feiertagsschmucke besingt, wird sie ihm ein Spiegelbild des freudseligen Menschenherzens. Seine Liebeslieder, mehr innig als leidenschaftlich, durchzittert ein Empfinden, das an die einfachsten kindlichen Töne altdeutscher Volkslieder erinnert. Gleich wie Goethe hat er diesen die gedrängte Form abgelauscht, die mit wenigen Zügen ein lebensvolles Bild hervorruft und in der schlagenden Kürze und durch den frischen Humor die mächtigsten Wirkungen erzielt.

Dasselbe gilt von seinen Balladen und Romanzen, von denen die besten längst Gemeingut des Volkes geworden sind und ihm eine Popularität erworben haben, die der Schillerschen nahekommt. Die Ballade ist Uhlands Herrschgebiet. Seine volkstümliche Auffassung, sein zarter Sinn für die edelsten Regungen menschlichen Gefühles haben ihn die seltene Kunst der Behandlung der Stoffe gelehrt, durch die sie, woher sie auch entlehnt sein mögen, das Fremdartige verlieren und als ewig-wahre Bilder menschlichen Lebens an uns herantreten. Wie viele Romantiker neben ihm mühten sich ab, dem poesievollen Leben der Ritterzeiten des Mittelalters in ihren Dichtungen Gestalt zu geben; allein wem ist es wie Uhland gelungen, die verfallenen Ruinen der Burgen und Kapellen in unserer Phantasie wieder aufzubauen und mit dem Reize eines idealen Lebens zu schmücken, so daß in dem Heldentum der Vorzeit die Macht der Liebe, der Ehre und des Gesanges verklärt erscheint! Der Sänger in der Königshalle („Des Sängers Fluch") oder an den Pforten der ihn gastlich empfangenden Burg, die Jungfrauen, die von der Burgzinne in das Tal winken, Knaben, die die Weihe zu Heldentaten empfangen, und Ritter, die in den schwersten Proben Mut und Tapferkeit des Mannes bewähren, während dieselben von Kampfesmut glühenden Herzen den zärtlichsten Gefühlen sich öffnen — es hat alles eine ideale innere Wahrheit, die zu keiner Zeit ihre Berechtigung verliert; es ist Charakter, es ist echtdeutsches Gemüt in allem. Mag uns der Dichter in die Zeit der Troubadours versetzen („Bertran de Born", „Sängerliebe"), Helden aus dem Karolingischen Sagenkreise vorführen („König Karls Meerfahrt", „Klein Roland", „Roland Schildträger"), in die nordische Sagenwelt uns geleiten („Der blinde König", „Taillefer", „Das Glück von Edenhall"), von kühner Helden wunderbaren Taten erzählen („Schwäbische Kunde", „Harald", „Graf Richard Ohnefurcht"), mit jung Siegfried uns in die Schmiede führen („Siegfried's Schwert"), das Walten des Fatums zeigen („Der schwarze Ritter", „Die Rache") oder zum „heil'gen Gnadenort" „auf Galiziens Felsenstrande" uns rufen („Der Waller"), immer werden wir durch die Gedankengröße und den Gedankenadel, die volltönende, melodische und doch einfache Sprache hingerissen und wir begreifen, daß Karl Löwe, der Meister der musikalischen Ballade, keinem Dichter so oft seine Töne weihte als Uhland.

Aber als dann im Jahre der Erhebung Deutschlands aus seiner tiefen Schmach der Ruf fürs Vaterland erging, da dünkte ihm „alles, was er bisher von Minne, Mai und Weib gesungen, Tand"; „dir," rief er dem Vaterlande zu, „dir dem neuerstandenen, ist all mein Sinnen zugewandt". Doch stand er, der Württemberger Freiheitssänger, dem Laufe der Ereignisse zu fern, diese Lieder drangen nicht so tief in das Volk. Allein sie zeichnen uns den edlen Charakter des vaterländischen Dichters in seinen schönsten Zügen, und als wackerer Charakter zeigt er sich auch in den „Vaterländischen Gedichten", die dem Lande Württemberg gelten, dem nichts fehlt und doch „Ein und alles, das alte gute Recht". In diesem Sinne singt er das mächtige „Am 18. Oktober 1816" („Wenn heut ein Geist herniederstiege"). Auch als politischer Dichter verfolgt Uhland nicht träumerische Phantasiebilder, sondern er mahnt zu einträchtigem Wiederaufbauen, warnt die Mächtigen und ist bemüht, durch ernsten Zuruf „das alte gute Recht" zu schirmen. In der vierteiligen Rhapsodie „Graf Eberhard der Rauschebart", die in der meisterhaft erneuten Nibelungenstrophe abgefaßt ist, erzählt Uhland von den Kämpfen zwischen den hart bedrängten Bauern, den aufstrebenden, freiheitsliebenden Städtern und den Landesherren. An das mächtige politische Pathos seines Lieblings Walther von der Vogelweide, dem er 1822 eine warmgefühlte Abhandlung widmete, reichen diese Gedichte freilich nicht heran, und was man auch von ihnen Rühmliches sagen mag, die kalte Hand politischer Debatte hat allmählich den zarten Hauch von Uhlands Poesie abgestreift.

Uhland dachte nach den Freiheitskämpfen an Dichtungen von größerem Gehalt und Umfang; eine glückliche Wahl wäre vielleicht ein epischer Stoff aus der vaterländischen Geschichte gewesen; zum Epos zog ihn, wie schon seine Rhapsodie vom Eberhard zeigt, seine dichterische Begabung und ganz mit ariostischer Laune hat er die Sage von Fortunat und seinen Söhnen zu einem Epos in Stanzenform gestalten wollen, aber nur zwei Gesänge wurden vollendet (1816). Auch diese sind bedeutsam und regten später Paul Heyse („Braut auf Zypern"), Schack, Hopfen und Eckstein zu den bekannten launigen Ottavenepen an. Zum Dramatiker aber war Uhland nicht geschaffen; denn gerade das, was seine Stärke ausmachte, das im Volksleben wurzelnde sittliche Gefühl, das gern beim sinnigen Ausmalen des einzelnen verweilt, beschränkte ihn in der dramatischen Gestaltung welthistorischer Verwicklungen und in der Darstellung der in der dramatischen Handlung zusammenwirkenden Charaktere. Seine schaffende Kraft wird nur da erwärmt und belebt, wo seine lyrische Eigenart sich innerhalb der ihr scharf gezogenen Grenzen bewegen kann, wo er, wie in der Tragödie Herzog Ernst von Schwaben (1817), Freundestreue, Aufopferung und Heldentat oder in dem Schauspiele Ludwig der Bayer (1819) Edelmut und Bruderliebe feiern kann. (Beilage 140.)

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Von allen seinen dramatischen Entwürfen hat Uhland nur diese beiden ausgeführt; das eine behandelt den aus der Sage bekannten Stoff vom geächteten Herzog Ernst und seinem Freunde Werner von Kyburg, das andere den Konflikt Ludwigs mit Friedrich dem Schönen. Beide Dramen führen uns einzelne glänzende Bilder vor, doch mehr in einer lyrisch-epischen Schilderung; die dramatische Kunst des Dichters hat sie nicht durch die Handlung und den Dialog zu lebensvoller Anschauung zu bringen vermocht. Gleichwohl weht uns der edle Geist des Dichters auch aus diesen Dramen entgegen; hoher sittlicher Ernst beseelt die Hauptcharaktere, in ruhigem Gleichmaß fließt die keusche, lyrisch erwärmte Sprache dahin, und wenn diese Dichtungen auch selten über die Bühne gehen, so sollen sie doch allen teuer bleiben, die durch die Poesie Erhebung über das Gemeine und die kleinlichen Interessen des Lebens suchen.

Uhlands Gedichte umspannen, wie die seiner Genossen, nur einen ziemlich engen Kreis von Gedanken; er sang wie einst die ritterlichen Sänger mit den Goldharfen fast allein „von Gottesminne, von kühner Helden Mut, von lindem Liebessinne, von süßem Maienblut". In seiner spöttischen Manier hat Heine für diese Richtung die Bezeichnung „Gelbveigelein-Poeten" aufzubringen gesucht und im Grunde ist dies derselbe Vorwurf, den Schiller den Minnesängern macht, mit denen die Schwaben der Neuzeit entschiedene Verwandtschaft haben. Auch Goethe meinte, nichts Aufregendes, das Menschengeschick Bezwingendes möchte aus diesen Regionen hervorgehen; aber den Balladen und Romanzen Uhlands versagte er nicht seine vollste Anerkennung. Diese Dichtungen verdanken ihre Sicherheit und Fülle der gründlichen Sagen- und Literaturkenntnis ihres Verfassers. Seine wissenschaftlichen Forschungen erstrecken sich vor allem auf das deutsche Volkstum, auf die Geschichte seines Schrifttums, seine Sagen und Märchen und besonders auf das Volkslied, dem er die bedeutsame Sammlung „Alte hoch- und niederdeutsche Volkslieder mit Abhandlungen und Anmerkungen" widmete (1844 bis 1845), eine mit wissenschaftlicher Sorgfalt und warmem Mitempfinden durchgeführte Ergänzung zu des „Knaben Wunderhorn". Seiner dreijährigen Tübinger Dozentur verdanken wir die trefflichen Vorlesungen über die ältere deutsche Poesie, die die von befreundeten Fachgenossen herausgegebene Sammlung seiner Schriften zur Geschichte der Dichtung und Sage (8 Bände, 1865—1873) eröffnen. Durch seine kernige deutsche Art Jakob Grimm verwandt, stellt sich Uhland auch durch seine Bemühungen um die Wiedererweckung des germanischen und deutschen Altertums unter die hervorragendsten Mitarbeiter der Brüder Grimm. Reinheit und Gesundheit durchzieht sein ganzes Forschen und Dichten. „Beharrlich, prunklos, stark und echt," so hat Geibel mit Recht den schwäbischen Meister „in seiner stillen Hoheit" gepriesen, „Der in seines Volkes Mitte Unwandelbar ein Spiegel vaterländischer Sitte, Ein Herold deutscher Ehren war" (Beilage 141).

Weitaus der eigentümlichste Geist aus dem schwäbischen Dichterkreise war der Ludwigsburger Justinus Kerner (1786—1862), eine durch und durch poetische Natur voll drolligen Humors und tiefen Gefühls. Sein gastfreies Haus in den Rebgärten dicht neben der alten sagenberühmten Burg Weibertreu bei Weinsberg blieb viele Jahre hindurch die Herberge für alle guten Köpfe aus dem Oberlande. Wer dort von dem Dichter und seinem Rikele herzlich aufgenommen ward und ihn dann beim Neckarwein tolle Schnurren erzählen oder seine geistvollen, warm empfundenen Lieder vortragen hörte, der fühlte sich wohl auch selbst in die romantische Stimmung versetzt, von der der gastfreundliche Hausherr zeitlebens beseelt war. Wie Uhlands liegt auch Kerners Ausgangspunkt in der jüngeren Romantik; nur daß die Wege beider auseinandergehen, und zwar so, daß Kerner der echte Romantiker geblieben ist. Phantastischer Humor und grübelnde Mystik, liebevolles Umfassen der Dinge und tändelndes Spielen mit ihnen, Weltflucht und Weltliebe wohnen bei ihm hart nebeneinander; was ihn aber vor anderen Romantikern auszeichnet, ist ein warmes und bei aller Neigung zur Melancholie stets unverbittertes, bei allem satirischen Humor wohlwollendes Gemüt, in dem diese Gegensätze ihre Versöhnung finden. Am meisten gehört er der Romantik in seinen erzählenden Schriften an; so vor allem in seinem Erstlingswerke, den „Reiseschatten von dem Schattenspieler Luchs" (1811), einem der letzten Ausläufer jener sentimental-humoristischen Reisebeschreibungen, wie sie Lawrence Sternes Sentimental Journey begründet hat.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Schäfers Sonntagslied.

Das ist der Tag des Herrn!
Ich bin allein auf weiter Flur,
Noch schöner Morgenglanz mir nur!
Nun Vöglein ruft und Herde!

Aus Busch und Baum ist hier und dort
Ein süßer Ton! ein süßer Ton!
Als kündet Wink und Wunder schon
Und bricht mit mir.

Du Vöglein, ruf und Herde,
~~Er ist so~~
~~Verschwiegen klar~~ klar und feierlich,
Du ganz, als wollt' er öffnen sich.
Das ist der Tag des Herrn! Sieh.

Uhlands „Schäfers Sonntagslied".
Nach der Handschrift im Schiller-Museum zu Marbach.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

In den „Reiseschatten" sind alle Elemente, aus denen Kerners Muse sich zusammensetzt, vereinigt: unter Tränen lächelnder Humor und übermütige Satire, tiefes Empfinden und träumerische Schwermut; die Wunder der Märchenwelt und die Schauer des Geisterreiches, Reiseerlebnisse, die Ereignisse seines Liebesfrühlings, Begebenheiten aus dem Freundeskreise, Erinnerungen an Ludwigsburger Originale, den armen Hölderlin und sonstige merkwürdige Personen, werden im freiesten und kühnsten Spiele durcheinandergewirbelt. Als Ganzes ungeordnet und barock, ist das Werk mit den eingelegten Liedern und Zwischenspielen in einzelnen Teilen von so eigenartigem Reize, daß man den Jubel wohl begreift, mit dem es bei seinem Erscheinen von den Anhängern dieser Richtung begrüßt wurde. Neigen die „Reiseschatten" mehr nach der heiteren Seite des Humors, so trägt die Prosaerzählung Die Heimatlosen (1816) bei nicht minderer Phantastik einen durchaus sentimental-traurigen Charakter; aber über dem Ganzen liegt ein zarter Hauch unverfälschter Poesie, und das eingelegte Märchen „Goldener" ist, um mit Uhland zu sprechen, ganz Goldglanz.

In ihrem Wesen, wie Brentano und Arnim, ganz verschieden, schlossen der lebhafte, schelmische, phantastische, in Gefühlen schwelgende Kerner und der ernste, nüchterne, zurückhaltende, willensstarke Uhland während ihrer Universitätsjahre (1804—1809) in Tübingen innige Freundschaft, die sie als treue Menschen ihr Leben lang pflegten. Was sie einander näherte, war außer gemeinsamen Verwandten die Liebe zur romantischen Poesie, die bei Kerner aus dem innersten Wesen hervorströmte, bei Uhland aber mehr künstlerischem und wissenschaftlichem Bedürfnisse entsprang. Um die beiden Freunde scharte sich bald ein Kreis geistig regsamer Studenten, vornehmlich Juristen und Mediziner, diese Kerners, jene Uhlands Gefolge, die später der Mehrzahl nach angesehene Stellungen im Leben eingenommen haben. Alle diese Jünglinge waren für die romantische Poesie begeistert und brachten sie, an die Heidelberger sich anschließend, gegenüber dem in Stuttgart noch herrschenden Klassizismus zu Ehren. Produktiv aber waren außer Uhland und Kerner nur noch Heinrich Köstlin und Karl Mayer, der in seinen Mitteilungen „Uhland, seine Freunde und Zeitgenossen" uns ein Bild von dem humorgewürzten Treiben dieses Tübinger Dichterbundes überliefert hat. Alles, was dessen Mitglieder einnahmen und spendeten, war romantisch. „Des Knaben Wunderhorn" wurde gierig verschlungen und veranlaßte eine förmliche Jagd nach Volksliedern und Volksbüchern. Bald schüttete Uhland ein Kleinod um das andere aus seinem poetischen Wunderhorn, Kerner blieb dahinter nicht zurück und schuf Gedichte, die ihn als gottbegnadeten Lyriker zeigten und mit den Uhlandschen in Seckendorffs Musenalmanach für 1807, in der Einsiedlerzeitung, bald auch in anderen Journalen und Tagebüchern erschienen. Die Gründung des „Morgenblatts für gebildete Stände", das, von Haug herausgegeben, den Klassizismus vertrat, reizte die schwäbischen Romantiker, ihm ein freilich nur handschriftliches „Sonntagsblatt für ungebildete Stände" entgegenzusetzen, dessen Seele und Herausgeber Kerner war. Für eine lebhaftere Verbindung der schwäbischen Romantiker mit den norddeutschen wurde Varnhagen von Bedeutung, der 1808—1809 in Tübingen weilte, um medizinische Vorlesungen zu hören.

Justinus Kerner.
Gez. und lith. von Emil Orth.

Während dann die Mitglieder des Tübinger Freundeskreises den Übergang vom Studium zur praktischen Wirksamkeit vorbereiteten, fanden sich in der schwäbischen Universitätsstadt einige jüngere, gleichfalls für die Romantik begeisterte Studenten zusammen, die mit den älteren bald in Verbindung traten. Das Haupt jener Gruppe war Gustav Schwab, der sich bald Gleichberechtigung mit Uhland und Kerner erwarb. Mit der Herausgabe eines Poetischen Musenalmanachs für 1812 und eines Deutschen Dichterwaldes (1813) suchte Kerner einen neuen Sammelplatz für romantische Lyriker zu schaffen. Damit war der von den Schwaben

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

schon lange gehegte Wunsch einer öffentlichen Kundgebung erfüllt, obgleich auch auswärtige Dichter darin vertreten waren. Der „Dichterwald" war das letzte gemeinsame Unternehmen der schwäbischen Romantiker. Zwar haben sie auch in ihren späteren Schöpfungen, als sie durch die Anforderungen des Lebens auseinandergerissen waren, ihren Zusammenhang mit der Romantik nie verleugnet, aber es führte nun doch jeder seine literarische Sonderexistenz und brachte seine geistige Eigenart zu voller Entfaltung. Nur Kerner blieb, seiner natürlichen Veranlagung gemäß, ohne Einschränkung romantisch im Leben wie in der Kunst. Nach Abschluß seiner Studien machte er 1809, um in den Spitälern Erfahrungen zu sammeln, eine Reise, auf der er in Hamburg mit Varnhagen und Amalie Weise-Schoppe, der fruchtbaren Romanschriftstellerin, in Berlin mit Chamisso und Fouqué, in Wien mit dem begabten Dichter Josef Ludwig Stoll verkehrte. Nach seiner Rückkehr wirkte er in verschiedenen kleinen Städten als Arzt, bis er sich 1819 als Oberamtsarzt für immer in Weinsberg niederließ.

Als echter Romantiker setzte er die Erhaltung der Ruinen der Burg Weibertreu durch und baute sich 1822 an deren Fuß ein Haus, das so berühmt gewordene Kernerhaus, zu dem durch 40 Jahre Leute aus allen Ständen und Ländern, wie einst zu Gleim nach Halberstadt, wallfahrteten. Es bestand aus dem Wohnhause, dem Alexanderhäuschen und einem alten Gefängnisturme, dem Geisterturme, wo Lenau seinen Faust schrieb. Schaurig tönte eine Äolsharfe in das Heim des gespenstergläubigen Hausherrn herab, der sich spiritistischen Studien hingab und dadurch den eigentlichen Ruhm des Kernerhauses begründete. Ein gesteigertes, von der Mutter ererbtes Gefühls- und Nervenleben, das sich schon im Knaben als Ahnungsvermögen kundgab, ein melancholischer Zug zu den „Nachtseiten der Natur", die vermeintliche Befreiung von einem Leiden durch einen Magnetiseur, die Behandlung mehrerer somnambüler Personen, der religiöse Glaube an das Hereinragen einer übersinnlichen Welt in unsere sinnliche, all das konnte den gemütvollen und leicht erregbaren Mann in die spiritistische Richtung bringen, in der er durch den Verkehr mit dem Tübinger Philosophen Eschenmayer bestärkt wurde. Der Ruf, dessen er sich als Magnetiseur erfreute, führte ihm allerhand Geisteskranke zu, darunter auch die aus dem benachbarten Dorfe Prevorst stammende Försterstochter und Kaufmannsfrau Friederike Hauffe, die in schlafwachem Zustande über das innere Leben, das Jenseits, die Offenbarungen abgeschiedener Seelen die seltsamsten Aufschlüsse gab. Sie wohnte 1826—1829 in Kerners Hause und bald sah dieses in seinen Räumen Ärzte, Philosophen und Mystiker, die das Wunder schauen wollten.

Was Kerner an der Kranken beobachtete, hat er in dem Buche Die Seherin von Prevorst (2 Bände, 1829) aufgezeichnet, das, die berühmteste seiner medizinischen Schriften, wiederholt aufgelegt und ins Englische übersetzt wurde, eine Menge ähnlicher Schriften und Entgegnungen hervorrief und den schlichten Weinsberger Dichter plötzlich in den Mittelpunkt des öffentlichen Interessen- und religiös-wissenschaftlichen Tagesstreites rückte. Aber nicht bloß Immermann im vierten Buche des Münchhausen („Poltergeister in und um Weinsberg"), Heine im „Schwabenspiegel", auch Uhland hat den Freund mit Spott über seine Geisterseherei nicht verschont. Dieser ertrug ihn mit Humor und antwortete mit ähnlichen spiritistischen Schriften („Blätter aus Prevorst", „Magikon", 5 Bände, „Die somnambülen Tische", „Mesmer"). Mögen auch die lebhafte Phantasie und der Humor des Dichters sich manchmal in diese Studien eingemischt haben, von der Anschuldigung bewußter Fälschung ist Kerner freizusprechen.

Ganz dieselben Einflüsse, die Kerner zum Spiritisten gemacht haben, bestimmten auch seine Poesie. Wir erinnern uns an Goethes Tasso, an Lord Byron und Grillparzers „Abschied von Gastein", wenn Kerner den Schmerz als Grundton der Natur wie des Menschen betrachtet und erklärt, daß nur der Schmerz den Dichter zum Singen bringe.

„Poesie ist tiefes Schmerzen, Und es kommt das echte Lied Einzig aus dem Menschenherzen, Das ein tiefes Leid durchglüht." Die Erde ist ihm ein Jammertal, tiefe Sehnsucht nach dem Überirdischen erfüllt ihn. Der Tränen und gebrochenen Herzen gibt es gar viele in seinen Gedichten. Wenn ihm leicht und wohl zumute ist, fällt ihm plötzlich der rasche Umschwung des Glückes ein und heitere Lieder klingen oft unerwartet in elegischen Akkorden aus. Niemals entschlägt er sich des Gedankens an den Tod, das Grab. Die Tanne bringt ihm den Sarg, der Flachs das Leichengewand in Erinnerung, und wenn er eine schöne Hand sieht, wünscht er, daß sie ihm die Augen zudrücken möge. Aber diese Töne sind echt und mögen sie auch zuweilen krankhaft klingen, sie kommen aus seinem innersten Wesen und man darf ihn nicht dafür verantwortlich machen, daß sein echtes Schmerzgefühl von Nachahmern und Nachfolgern zum erkünstelten und erzwungenen Weltschmerze verzerrt worden ist. Kerners Sehnsucht nach dem Tode kennt nur mild elegische Töne der Wehmut, nicht den wilden Aufschrei der Zerrissenheit und des Welthasses, weiß von sanfter Ergebung, nichts von trotziger Empörung, denn sie steht mit innigem Gottvertrauen im Bunde. Selten, aber nicht ohne Glück, schlägt Kerner auch den Ton ungebrochener Jugendlust oder munterer Schalkheit an. Charakte-

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

ristisch ist auch seine sehr rege, oft fast leidenschaftliche Naturempfindung, sowie seine Neigung zum Volksliede. Dieses nimmt er sich zum Vorbilde und seinen Ton trifft er so täuschend, daß manche seiner Natur- und Wandergesänge, Gesellschafts- und Trinklieder vertont und zum Gemeingut des deutschen Volkes wurden. Man denke nur an das herrliche Wanderlied „Wohlauf, noch getrunken", an das „Tübinger Burschenlied" („O Tübingen! Du teuere Stadt! Bin deiner Weisheit voll und satt!"), an den „Schweren Traum" („Mir träumt', ich flög gar bange"), der sogar im „Wunderhorn" Aufnahme fand, an den elegischen „Wanderer in der Sägemühle". Mit der volkstümlichen Lyrik wechselt in Kerners Gedichtsammlungen, von denen die erste 1826 erschienen ist, die Stimmungs- und Gelegenheitsdichtung, namentlich im „Letzten Blütenstrauß" (1852) und in den „Winterblüten" (1859). Da setzt er dem Herzog Eberhard im Bart („Der reichste Fürst") und manch anderer schwäbischen Berühmtheit ein Denkmal, aber auch die Freiheitskriege („Bei Stralsund war's in meiner Jugend Tagen"), die Polenkämpfe („Sowinsky") und der Griechenaufstand entlocken seiner Leier Klänge. Mit Vorliebe besingt er Verwandte und Freunde im Leben und Sterben, niemand aber mit solcher Innigkeit und Wärme als seine Lebensgefährtin, sein Rikele („An Sie").

Diese Lieder allein schon lassen uns Kerner neben Mörike als den größten Lyriker des schwäbischen Dichterkreises erscheinen; aber auch unter seinen Balladen und Romanzen sind einige, die, wenn auch auf diesem Gebiete Uhland die Krone gebührt, nicht hinter dessen Schöpfungen zurückblieben; so „Kaiser Rudolfs Ritt zum Grabe", „Zwei Särge", „Der Geiger von Gmünd". Mit dem letzten Gedichte greift Kerner in das Gebiet der Legende über und bringt der Marienverehrung eine sinnige Huldigung dar. Auch sonst erfüllt den Protestanten der Katholizismus mit aufrichtiger Bewunderung, wie die Legenden „Sankt Alban", „Stiftung des Klosters Hirschau" und „Sankt Elsbeth" zeigen. Die erzählenden Gedichte teilen mit den rein lyrischen das Gespensterhafte und Schauerhafte und den Mangel der künstlerischen Form. Kerner war weit mehr Natur- als Kunstdichter, und wenn Uhland ihn zu größerer Regelmäßigkeit in Vers- und Strophenbau und sorgfältiger Handhabung der Sprache ermahnte, verlachte er ihn oder gestattete ihm höchstens, wie später Lenau, an seinen Schöpfungen zu feilen. Die deutschen Volkslieder kümmerten sich ja auch nicht um solche Kleinigkeiten und in ihnen erblickte er nun einmal den Gipfel der Poesie.

Wie ferne Kerner dem Kunstdrama stand, ergibt sich schon daraus, daß ihm als Ideal das Wiener Marionettentheater vorschwebte. Doch hat er im Verein mit Uhland das Singspiel „Der Bär" gedichtet, dann in die „Reiseschatten" einige dem Tone der Dichtung angepaßte Schattenspiele eingefügt, von denen der dämonische Totengräber von Feldberg hervorragt, und überdies die alte, schon von Grimmelshausen erzählte Sage vom Bärenhäuter in der Posse „Der Bärenhäuter im Salzbade" umgebildet und darin den Geisterglauben, also auch sich selbst, verspottet. Das Bild der literarischen Tätigkeit Kerners wäre unvollständig, wenn wir nicht seiner Schriften über Geschichte und Landeskunde Württembergs gedächten. Vor allem waren es die lokalen Traditionen Weinsbergs, die er durch seine Schriften aufzufrischen suchte. Eine Fundgrube altwürttembergischer Erinnerungen ist auch seine autobiographische Schrift „Das Bilderbuch aus meiner Knabenzeit, Erinnerungen aus den Jahren 1786—1804". Leider hört das mit Empfindung und Humor im Sinne der Romantik geschriebene Buch (1849) dort auf, wo für den wissenschaftlichen Biographen der wichtigere Teil beginnen würde, bei Kerners Abgang an die Universität. (Abb. S. 1097.)

Wenn Uhland und Kerner genannt werden, darf ihr Freund Karl Mayer (geb. 1786 in Bischofsheim) nicht fehlen. Zwar hat er nicht wie jene eine führende Rolle gespielt, aber doch hat auch er mitten in der literarischen Bewegung seiner engeren Heimat gestanden und seine poetische Auffassung der Natur ist nicht ohne Einfluß geblieben. Ängstlich hält er sich innerhalb der enge gezogenen Kreise seiner Begabung, die ihn auf die Kleinwelt der Natur hinwies. In ihr geht sein Dichten auf, und zwar holt er die Stoffe dazu, ob er gleich in Deutschland herumgekommen war, einzig aus seiner schwäbischen Heimat her.

So entwirft er denn mit vielem Stimmungsreiz in äußerst knapper, geradezu epigrammatischer Form anmutige Bildchen von Gärten im Blumenschmuck, sonnenbestrahlten Wäldern, düsteren Ruinen, und spielt der Natur gegenüber den Liebhaber, dem an der Geliebten jede Kleinigkeit wichtig, alles entzückend erscheint. Darum hat ihn Heine als den Dichter der Gelbveigelein und der Maikäfer verspottet. Unbestritten ein zarter, empfindsamer Lyriker, besaß Mayer nicht Uhlands Selbstzucht, denn sonst würde er in der Wahl seiner Stoffe vorsichtiger gewesen sein und, als ihm keine poetischen Motive mehr zu Gebote standen, zu dichten aufgehört haben. Nachdem er 1851 als Oberjustizrat am Gerichtshofe in Tübingen in Ruhestand getreten war, bebaute er das Feld der Literaturgeschichte, veröffentlichte 1853 „Lenaus Briefe an einen Freund", dann als erste und dritte Lieferung des Albums schwäbischer Dichter 1861 Uhlands und 1864 seine eigene Biographie, 1867 endlich das zweibändige Hauptwerk Ludwig Uhland, seine Freunde und Zeitgenossen, mit dem er, seine Jugendfreunde überlebend, der glücklichen Vergangenheit ein literarisches Denkmal setzte. 1870 ist er gestorben.

In Kerners „Dichterwald" (1813) war auch Gustav Schwab vertreten, der gewöhnlich als der dritte unter den schwäbischen Romantikern genannt wird. Er wurde 1792 zu Stuttgart dem als Philosophen bekannten Professor Johann Christoph Schwab geboren und bezog mit 17 Jahren das evangelische Tübinger Stift, um Theologie zu studieren. Hier schlossen sich mehrere für Musik und Poesie begeisterte Jünglinge zu einer Verbindung, der Romantika, zusammen, die in Schwab ihr Haupt verehrte und bald mit dem älteren Tübinger Dichterbunde in Ver-

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

bindung trat. Nach Vollendung der theologischen und philosophisch-philologischen Studien trat dann Schwab, nachdem er kurze Zeit als Pfarrvikar in Bernhausen gewirkt hatte, die übliche Bildungsreise nach Norddeutschland an, die ihn über Weimar, wo er von Goethe empfangen wurde, nach Berlin führte. Hier verkehrte der an Leib und Seele blühende, begeisterungsfähige und im Umgange gewandte Mann in den besten Kreisen und trat mit Chamisso, E. Th. A. Hoffmann, Brentano und Fouqué in Verbindung. Nach seiner Rückkehr wurde er als Lehrer im Tübinger Stift angestellt, übernahm aber 1819 eine Professur am Obergymnasium in Stuttgart und begann damit die nun folgenden 19 fruchtbarsten Jahre seines Lebens. Bald sehen wir ihn mitten im geselligen und literarischen Leben der Hauptstadt. Er lud die verschiedenartigsten Pflichten auf sich, denn seiner sanguinischen und lebhaften Persönlichkeit war vielseitige Beschäftigung Bedürfnis und seine durch Studium und Reisen erworbenen reichen Kenntnisse, sein geläuterter Geschmack und seine auserlesene Bildung befähigten ihn, ihr gerecht zu werden. Selbst eine mehr reproduktive als produktive Natur, wurde er zwar nicht, wie die drei Altersgenossen Uhland, Kerner, Mayer, der poetische Lehrmeister, aber ein wohlwollender Berater und Beschützer der einheimischen Talente. Und nicht bloß mit diesen unterhielt er Beziehungen, sondern vermittelte auch zwischen den nord- und süddeutschen Dichtern und knüpfte ein festes Band zwischen den Schwaben und den Österreichern Lenau und A. Grün. Lange Zeit liefen die Fäden der literarischen Interessen Württembergs in seiner Hand zusammen, sein gastliches Haus in Stuttgart bildete den Sammelpunkt für alle Einheimischen und Fremden, die an dem Bau der deutschen Literatur als Mitarbeiter oder aufmerksame Zuschauer beteiligt waren.

Aus dem weiten Umfange seiner Bildung, aus der großen Beweglichkeit und Spannkraft seines Geistes hat auch *seine Poesie* Nutzen gezogen. Mit seltener Gewandtheit verstand er es, sich Stoffe und Formen anzueignen. Seine Vertrautheit mit technischen Hilfsmitteln, sein Einblick in die Aufgaben und Ziele der Dichtung verliehen seiner auf schwachem, natürlichem Grunde ruhenden Begabung starke Stützen, und so kam es, daß er auch als Dichter mehr Geltung erlangte, als sein der Ursprünglichkeit und Tiefe entbehrendes Talent rechtfertigte. Er selbst war sich dieses Mangels wohl bewußt und erklärte, er habe als Dichter keinen anderen Ehrgeiz, als Uhlands ältester Schüler zu sein.

Seine *Lyrik* geht mehr in die Breite als in die Tiefe und verrät durch den Ton überall den Lehrer und Prediger. Am meisten noch erfreut er in seinen Gesellschaftsliedern, so in dem heute noch gesungenen „Bemoofter Bursche zieh' ich aus", in seinem reizenden „Schlittenlied" und in seinen Natur- und Wanderliedern. Wie zu diesen entnahm er auch zu seinen *Balladen, Romanzen* und poetischen Erzählungen mit Vorliebe die Motive der schwäbischen Heimat, aber auch aus der deutschen Vergangenheit, der nordischen und romantischen Helden- und Ritterzeit wählte er Passendes, oft auch Ungeeignetes. Den knappen Ton der Ballade trifft er nur selten, am besten noch in seinen bekanntesten Gedichten „Das Gewitter" und „Der Reiter und der Bodensee". Nach Uhlands Beispiel vereinigte er mehrere Romanzen zu *Romanzenkränzen*, von denen der aus 37 Romanzen zusammengesetzte Zyklus „Herzog Christophs Jugendleben" und die Romanzen von „Otto dem Schützen" (1822) noch unvollkommen, die zwei anderen „Der Appenzeller Krieg" und „Die Kammerboten in Schwaben" in der Anlage glücklicher und in der Ausführung sorgfältiger sind. Der Sage von Robert dem Teufel wußte er ebensowenig wie Holtei, Raupach und die Birch-Pfeiffer abzugewinnen. Zu seinen besten Werken gehört die Romanze von „Griseldis" und die Legende von den „Heiligen drei Königen".

Schwabes *schriftstellerische Tätigkeit* umspannte die weitesten Gebiete. Er veröffentlichte Werke älterer Dichter (Paul Fleming, Gryphius), besorgte die Herausgabe der Werke W. Hauffs und W. Müllers, bearbeitete Rollenhagens Frosch-Mäusekrieg, veranstaltete die Mustersammlung „Fünf Bücher deutscher Lieder und Gedichte", der er 1842 eine Auswahl aus deutschen Prosaisten folgen ließ, trat mit der Bearbeitung der „Deutschen Volksbücher für alt und jung" an die Seite der germanistischen Tätigkeit Uhlands, erfreute die Jugend mit dem noch immer schätzbaren Lesebuche „Die schönsten Sagen des Altertums, nach seinen Dichtern und Erzählern" (drei Bde. 1840) und beschrieb „Schillers Leben". Daneben war er Mitherausgeber des „Deutschen Musenalmanachs", gab das Sammelwerk „Die Schweiz in ihren Ritterburgen und Schlössern" heraus und bearbeitete für das große Unternehmen „Das romantische Deutschland" sein schwäbisches Heimatland.

Die politischen Meinungsverschiedenheiten, Ruhebedürfnis und das literarische Gezänk, das infolge des Auftretens der Jungdeutschen entstand, vertrieben Schwab aus Stuttgart (1837). Nach einer vierjährigen Idylle aber, die er als Pfarrer in Gomaringen verlebte, zog es ihn

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

Ernst.

Mainz, den 27.

Mein! wenn den letzten fällt, ist freilich Feind.
Was ist Feind? Wen, jetzt bin ich mein Feind.
Hier muß ich stehen, bei dem Rathe hier.
Hier fest' ich, hier ist meines Lebens Ziel,
Hier ist der Marktstein meines Ruhms, hier
Ist mein Heimath, hier mein Heil und Hof,
Mein Herzogth, meine Erbverwandtschaft, hier
Mein Adlerschild und hier mein Herzogshut.

Er wirft Schild und Heerstangenbund auf den Rathhaus-Altan.

Mit diesem Mann hab' ich mein Lebens lang
Gemeinsam und gewandelt in den Armen;
Der Rad muß sich dem Adlerkranz nun gesellen:
Jetzt stürzt es in die Tiefen und spielt für mich,
Nicht lust' ich ihm den Feind, stand' ich für ihn,
Dem gemeinen Recht nach dem Eingabkranz.
Fall an!

Er bringt auf Manfold ein. Gefecht.

Manfold.

Wahrnehmen!

Er sticht gegen Ernst zurück.

Gott steh' mir bei!

Er sticht.

Aus Ludwig Uhlands Drama „Ernst Herzog von Schwaben". (5. Aufzug.)
Nach der Originalhandschrift in der Staatsbibliothek zu Berlin.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

wieder nach der Hauptstadt. Neben der Ausübung des Predigtamtes an der Leonhardskirche erteilte er Literaturunterricht und erhielt, zum Oberkonsistorialrat und Oberstudienrat ernannt, das Aufsichtsrecht über einen Teil der Gelehrtenschulen Württembergs. Ohne noch einmal eine führende literarische Stelle anzustreben, blieb er mit den Dichtern in Beziehung, bis ihn am 4. November 1850 der Tod plötzlich hinwegraffte. (Abb. 1101).

An die Führer des schwäbischen Dichterkreises reiht sich ein zahlreiches Gefolge untergeordneter, doch immerhin liebenswürdiger, frischer Talente. Uhlands Worte: „Singe, wem Gesang gegeben", zündeten und überaus üppig blühte bis zur Mitte des neunzehnten Jahrhunderts die Lyrik in Schwaben. Das Übermaß erzeugte aber auch viel Wertloses und rief eine Übersättigung hervor. Die Vorliebe für den Roman vollends und die hochgehenden Wogen des politischen Kampfes führten das Ende des goldenen Zeitalters der Lyrik herbei. Von den ungezählten Dichtern und Dichterlingen errangen sich nur wenige durch Eigenart einen bleibenden Namen. So Gustav Pfizer, dessen reicher poetischer Kraft eine herbe Verurteilung des greisen Goethe und der Spott Heines vorzeitig die Schwingen lähmten. Er wurde 1807 in Stuttgart geboren, war im Tübinger Stift Uhlands Schüler und Freund, führte dann in Stuttgart ein freies Literatenleben, bekleidete 1846—1872 die Professur für deutsche Sprache und Literatur am Stuttgarter Obergymnasium und erlag 1890 den Folgen eines Schlagflusses.

Gustav Schwab.
Stich und Druck v. Weger in Leipzig.

Schon 1831 trat er mit einer Sammlung seiner Gedichte hervor, 1835 folgte eine „Neue Sammlung", der sich 1840 „Dichtungen episch-lyrischer Gattung" und 1844 „Historisch-poetische Bilder aus dem fünfzehnten Jahrhundert" anreihten. Daneben liefen allerlei andere Arbeiten: „Martin Luthers Leben", eine nicht gelungene Verdeutschung Byrons, eine mißratene Übertragung des Nibelungenliedes ins Neuhochdeutsche, ferner zwei gediegene Werke für die Jugend, eine „Geschichte Alexanders des Großen" (1846) und eine „Geschichte der Griechen". Seit 1836 redigierte er die dem „Ausland" beigegebenen „Blätter zur Kunde der Literatur des Auslandes", seit 1838 den poetischen Teil des Cottaschen „Morgenblattes". Von Uhlands und der anderen schwäbischen Dichter heiteren Sangeslust und Naturfreude weiß Pfizers Muse nichts; Anmut und Leichtigkeit, Scherz und Humor weichen einem oft düsteren Ernst; seine Phantasie ist auf das Große gerichtet und meidet die vielbetretenen Wege; er ist nicht naiver Lyriker, sondern durchaus Reflexionsdichter. Wohl verfügt er über ein an Schiller erinnerndes Pathos der Darstellung, über Schwung und rhetorische Fülle, einen seltenen Reichtum an Formen, aber die Wirkung der Gedanken wird abgeschwächt, weil man ihnen die Mühe des Suchens zu deutlich anmerkt. Zu seinen besten Werken gehören die beiden Romanzenkränzchen „Ezzelin, Tyrann von Padua" und „Die Tatarenschlacht bei Wahlstatt"; eigenartig ist die groß gedachte und mit Ausnahme des Schlusses gehaltvolle Dichtung „Salomons Nächte", eine Art orientalischer Faustdichtung; wieder in den Orient führen „Almansor", El sospiro del Moro; des Dichters Begeisterung für die Antike, zumal das Hellenentum, findet in „Meleager" und in „Dithyramben", seine Freiheitsbegeisterung in Angelegenheiten der Heimat wie beim griechischen Aufstand in Liedern mannhaften Ausdruck, seine schöne Begabung für lehrhaftbetrachtende Poesie zeigen die „Fragmente aus Italien", „Pompeji" und „Meerfahrt". Früh verstummte Pfizers Muse und erst als Greis suchte er sie in zahllosen, oft inhaltsleeren gereimten Rätselspielen wieder zu wecken.

Wie Pfizer, im Gegensatze zu Uhland, trat der Mediziner Friedrich Notter (1801—1884) für die deutsche Einheit mit preußischer Vorherrschaft ein. Auch als Dichter sind sie einander verwandt, denn auch Notters Gedichte entbehren bei allem Reichtum an Gehalt und Eleganz des Ausdruckes der Leichtigkeit der Darstellung und Anmut der Formgebung. Mehr Erfolg als die Gedichte erntete seine Übersetzung der göttlichen Komödie Dantes (2 Bde., 1872), den er schon seit 1861 in dem Romanzenkranze „Dante Alighieri" verherrlicht hatte, und zum Danke verpflichtet er durch die erste ausführliche Biographie Uhlands und die Monographie „Eduard Mörike". Notters Drama „Die Johanniter" aber ward ebenso nur ein kurzer Stuttgarter Bühnenerfolg zuteil, wie den Dramen Johann Georg Fischers (1816—1897), des Überlebenden des ganzen Freundeskreises. In Denkart und Lebensauffassung unter dem Zeichen des von ihm in allen Tonarten gepriesenen Schiller stehend, wählte er sich auch für sein dramatisches Schaffen große und oft behandelte Stoffe: „Saul", „Friedrich II. von Hohenstaufen", „Florian Geyer, den Volkshelden im deutschen Bauernkrieg", „Kaiser Maximilian von Mexiko". Alle vier Tragödien entstanden in den sechziger Jahren, in denen Deutschland von den kirchlichen Kulturkämpfen bewegt war, und sind, mit

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Ausnahme des sozial-politischen „Florian Geyer", von dem Gegensatze zwischen den staatlichen Gewalten und der Kirche als leitenden Grundgedanken durchzogen. Der Mangel des eigentlich dramatischen Nervs und einer sicheren Gestaltungskraft erklärt den Mißerfolg dieser Schöpfungen Fischers. Dagegen erntete er reichen Beifall mit seinen zahlreichen Liedern, Idyllen und Epigrammen und noch seine letzte Sammlung „Mit achtzig Jahren" (1896) bewahrte dieselbe innige Liebe zur Natur und zum Weibe, das fast mystische Ineinanderfließen dieser beiden Gefühle und den ernst-idealen Sinn, der seiner Gedichtsammlung von 1854 ihr echt poetisches Gepräge gab. Als Lyriker berührt sich Fischer nicht mit Schiller, sondern mit Goethe, Hölderlin, Mörike, und wie diese zeichnet er sich in Reimstrophen und in antiken Maßen durch formale Vollendung aus.

Ganz anders geartet ist die Poesie des Grafen Friedrich Alexander von Württemberg (1801—1844), der im württembergischen Heere diente, bald aber austrat und dann teils in Schwaben, teils in Wien lebte. Auf seinem Landgute Serach bei Eßlingen verkehrte er mit Kerner, Karl Mayer, Schwab und besonders mit Lenau, an den ihn innere Verwandtschaft fesselte. Wie sein Leben, bewegt sich sein Dichten in Gegensätzen; kraftvolle Frische, selbst zur Wildheit anwachsende Kraft und Weltschmerz, „das tiefe Trauern und des Herzens wilde Glut" bilden sein Wesen. Daher wendet er sich mit Vorliebe der gespensterhaft geheimnisvollen Seite der Romantik zu und seine üppige Phantasie wie der ihm zu Gebote stehende Bilderreichtum lassen ihn für derartige Stoffe besonders geeignet erscheinen („Lieder des Sturmes"). Während die bürgerlichen Sänger Schwabens zumeist, gleich Uhland, demokratisch gesinnt waren, tritt er dieser Richtung entgegen; er ist Deutschtümler, haßt den Romanen und den Semiten, flucht dem Hange zum Fremdländischen, seine Liebe gilt dem Mittelalter, „dem großen Geist der alten deutschen Zeit" („Gegen den Strom"). Seine besten Gedichte sind die „Lieder eines alten Soldaten im Frieden", in denen ritterlicher Tatendurst und edle Gesinnung in kräftiger, meist wohllautender Sprache zum Ausdruck kommen. Ruhe ist ihm Krankheit, Tat Gesundheit, das höchste Glück der Tod fürs Vaterland.

Wie anderwärts gedieh auch in Schwaben die Dialektdichtung unter dem Einflusse der Romantik zur Blüte. Schon der schwäbische Prämonstratenser Sebastian Sailer (1714 bis 1777) schrieb burleske Singspiele in der Mundart und wählte dazu Stoffe aus der Bibel oder aus Volksschwänken („Die sieben Schwaben", „Schwäbischer Sonn- und Mondfang"). Sailer wurde Vorbild für Karl Weitzmann, dessen Lustspiele aber der Harmlosigkeit entbehren und vom Niedrigen in das Schmutzige herabsinken. Dionys Kuen (1773—1852) folgte mit „Gedichten in oberschwäbischer Bauernsprache". Daran reihen sich der Volksschullehrer Josef Epple (1789—1846) und Johannes Müller (1782—1837) mit mundartlichen Gedichtsammlungen. Schwabens größter Dialektdichter ist Gottlieb Friedrich Wagner (1774 bis 1839), Schulmeister in Maihingen, der Begründer des realistischen Dialektschauspieles in Schwaben. Von seinen Hauptwerken behandeln drei, nämlich „Die Schulmeisterswahl zu Blindheim" (1824), eine zeitgemäße Umarbeitung des „Bäurischen Machiavell" von Christian Weise, „Die Repräsentantenwahl zu Dipplisburg" und „Die Schultheißenwahl zu Blindheim", das beliebte Thema der ländlichen Wahlen, die zwei Schauspiele „Der Handstreich bis auf Spitz und Knopf" und „Es gibt doch noch eine Hochzeit" sind als bäuerliche Familienstücke zu bezeichnen. In diesen und anderen Dramen entwirft Wagner mit unerbittlicher Wahrheitsliebe Sittenbilder und verleiht ihnen durch die lebensfrische Zeichnung der Charaktere, die im wesentlichen auch noch der Gegenwart angehören, eine über das kulturhistorische Interesse gehende Wirkung. Bei Wagner ist Nefflen (1789—1858) in die Schule gegangen, der Verfasser zahlreicher satirischer Erzählungen („Der Vetter aus Schwaben") und Schwänke, mit denen er das Volk aufrütteln und aufklären will, um es besseren Zuständen entgegenzuführen. Das Maßvolle seines Vorbildes in der Handhabung der Satire hat er nicht erreicht und auch dessen oft zwar derben, aber nicht unflätigen Ton vermochte er nicht zu treffen.

Während die Mitglieder des engeren schwäbischen Dichterkreises sich fast nur der lyrischen und reflektierenden Poesie zuneigten, hielt es ein Landsmann von ihnen, Wilhelm Hauff, mit dem Fabulieren und seinem leichtflüssigen Talente gelang es, sich rasch und dauernd in allen deutschen Gauen einzubürgern. Und doch bewegen sich seine Erzählungen fast nur in Schwaben, wohin seine Ahnen zu Beginn des siebzehnten Jahrhunderts aus Niederösterreich eingewandert waren. Er wurde 1802 zu Stuttgart geboren, siedelte nach dem Tode des Vaters (1809), der Ministerial-Geheimsekretär war, nach Tübingen über und kam 1820 in die Stiftsschule. Nachdem er hier die theologischen Fachstudien zum Abschluß gebracht hatte, übernahm er 1824 im Hause des Kriegsministers Hügel einen Hofmeisterposten, lernte dabei das Leben der vornehmen Ge-

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

sellschaft aus der Nähe kennen, verließ aber 1826 die Residenzstadt, um seine Ausbildung durch Reisen zu vollenden. Zunächst ging er nach Paris, dann über Belgien und die Hansastädte nach Berlin, wo man, bezaubert durch das heitere und offene Auftreten des jungen, bereits berühmten Schwaben, Versuche machte, ihn festzuhalten; er aber folgte dem Antrage Cottas und redigierte seit November 1829 dessen Morgenblatt; doch schon im folgenden Jahr fiel er einem rasch verlaufenden Nervenfieber zum Opfer. In der Fülle des Glückes, des Ruhmes und der schöpferischen Kraft ist er als Jüngling von hinnen gegangen und darum sieht man gern hinweg über die Mängel und Schwächen seiner Schriften, weil es eben die liebenswürdiger Jugend sind. Und bei den jugendlichen Lesern vor allem hat ihn seine lebendige, anschauliche Fabulierkunst, seine leichtbewegliche Phantasie, sein liebenswürdiger, echter Humor und seine kecke Satire bis heute in Gunst erhalten.

Wilhelm Hauff.

Schon von Kindheit an gehörte seine Liebe der Poesie, und zwar war es vornehmlich die Wunderwelt der Romantik, die ihn in ihren Bann zog. Er unterhält Mutter und Geschwister mit Geschichten und Märchen eigener Erfindung, stellt als Student sein dichterisches und rhetorisches Talent in den Dienst der Burschenschaft und eröffnet seine schriftstellerische Laufbahn mit dem „Märchenalmanach auf das Jahr 1826 für Söhne und Töchter gebildeter Stände". Zum Teil an die Erzählungen von „Tausend und eine Nacht" anknüpfend, bietet er hier und in den beiden folgenden Jahrgängen jene köstlichen Märchen, deren Reiz besonders darin liegt, daß er überall den Standpunkt des naiven Erzählers wahrt und die Illusion niemals durch didaktisches Beiwerk stört. („Die Karawane", „Die Geschichte vom Kalif Storch", „Der Zwerg Nase", „Das Wirtshaus im Spessart", „Das kalte Herz"). Auf das Märchen, die Novelle und den Roman verwies den Dichter die Art seines Talentes; denn hier konnte der ihm anhaftende Mangel an Tiefe poetischer Anschauung und Auffassung durch die glänzenden Hilfsmittel einer üppigen Phantasie und einer anmutigen Darstellungsweise ausgeglichen werden. Freier noch als in den Märchen entfaltete sich sein Erzählungstalent in dem Roman „Der Mann im Mond oder der Zug des Herzens ist des Schicksals Stimme" (1826), der unter dem Namen H. Clauren (mit Buchstabenverwechslung = Karl Heun) erschien und den verderblichen Einfluß dieses lüsternen Modeschriftstellers an den Pranger stellen sollte (S. 982). Indes ist der Anfang des Romans ganz ernst angelegt und nur nach und nach tritt durch die übertreibende Nachahmung des Tones Claurens die Satire hervor. Recht zur Geltung kommt sie erst in dem Nachwort Eine Kontroverspredigt, die Hauff schrieb, nachdem Clauren ihn wegen der eigenmächtigen Benutzung seines Namens geklagt hatte. Im literarischen Leben aber war Clauren seit dieser Zeit ein toter Gegner (1827). Daß Hauff auch zu größeren Leistungen fähig war, bewies er durch den dreibändigen geschichtlichen Roman „Lichtenstein, Romantische Sage aus der württembergischen Geschichte" (1826). Er ist des Dichters Hauptwerk und steht unter dem Einflusse Walter Scotts, der mit der Übersetzung von Goethes „Götz" seine literarische Tätigkeit begonnen und dann mit seinem Waverley Novels (1828) der eigentliche Begründer der modernen historischen Novellistik in Deutschland wurde. Hauffs „Lichtenstein" versetzt uns in die stürmischen Jahre des Reformationszeitalters, da Herzog Ulrich von Württemberg sein Land gegen den schwäbischen Bund verteidigen mußte. Der frei erfundene Held, Georg von Sturmfeder, ein junger fränkischer Ritter, tritt der schönen Marie v. Lichtenstein zulieb von der bündischen Seite auf die herzogliche über, verdient sich durch Heldenmut und Treue die Hand der Geliebten, während der Herzog das Brot der Verbannung essen muß. Alle die verschiedenartigsten Szenen und Gestalten werden in wirkungsvollen Kontrasten vorgeführt, und doch ist alles kunstvoll ineinander gefügt; die einzelnen Personen zeichnen sich durch Klarheit und Anschaulichkeit aus und über dem Ganzen ist der Zauber einer entzückenden Romantik ausgegossen, der uns vergessen läßt, daß des Dichters Phantasie allzuweit von der Geschichte abschweift.

Von Hauffs Novellen (3 Bände 1828) ist eine, „Jud Süß", ganz historisch, zwei andere, „Die letzten Ritter von Marienburg" und „Das Bild des Kaisers", des Dichters beste Erzählung, sind es nur teilweise, während die übrigen, „Othello", „Die Sängerin" und die von empfindsamen Seelen gern gelesene, im Grunde aber verfehlte „Bettlerin von Pont des Arts" dem Leben der Gegenwart angehören. Zwischen Novelle und Märchen stehen die liebenswürdigen „Phantasien im Ratskeller", die durch Kühnheit und Kraft der Phantasie an die „Mitteilungen aus den Memoiren des Satan" (1826) erinnern, durch geläuterten Geschmack aber sich von ihnen abheben. In den E. Th. A. Hoffmann nachartenden Satansmemoiren, einem kecken und frischen Erzeugnisse jugendlichen Witzes, teilt Hauff nach allen Seiten, für Literatur und Gesellschaft, satirische Hiebe aus, ohne jedoch die verschiedenen Schilderungen und Erzählungen zu einem festen Gefüge zu verbinden. Die Satire entsprach nicht seiner Art und auch seine wenigen Lieder haben

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

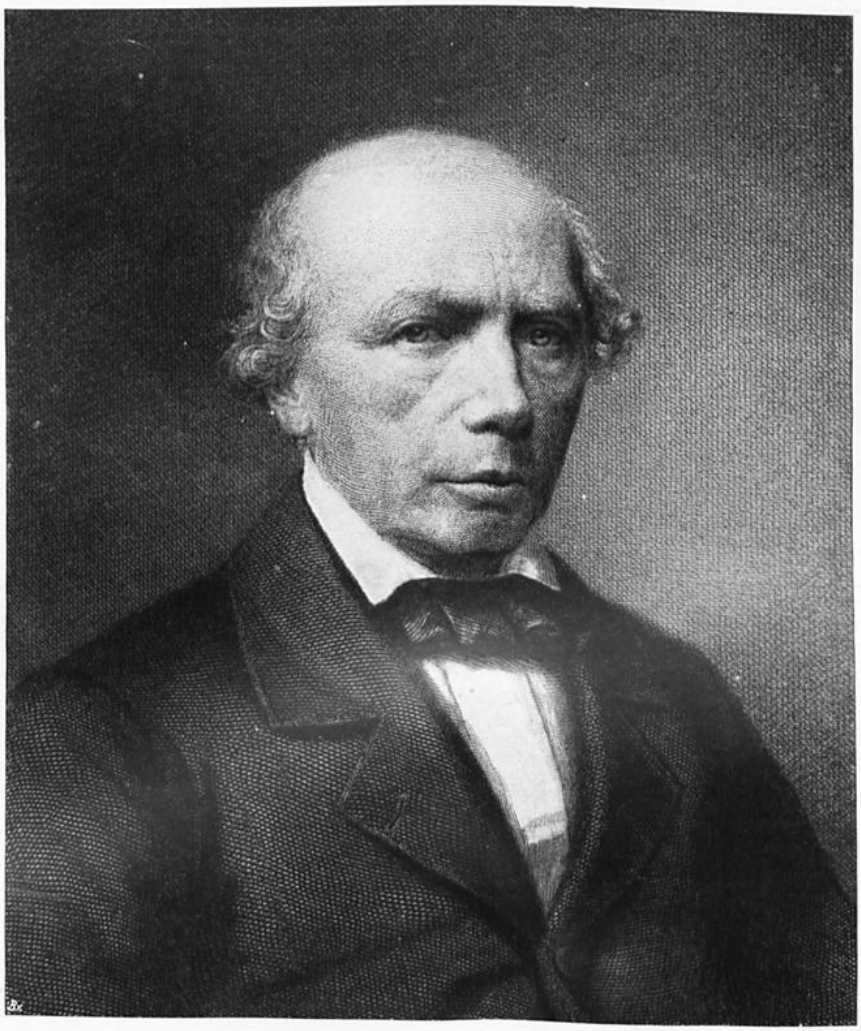
keine selbständige Bedeutung; nur zwei von ihnen sind in den Liederschatz des deutschen Volkes übergegangen: „Reiters Morgengesang" („Morgenrot"), nach einem auf Christian Günter zurückgehenden schwäbischen Volksliede, und „Soldatenliebe" („Steh' ich in finsterer Mitternacht"). Hauff war der geborene Erzähler, der, wie es vom echten Epiker gefordert wird, ohne weitere Nebenabsichten durch Erzählen sich und anderen Freude machen will. Leider war es ihm nicht beschieden, einen zweiten historischen Roman, der die letzten Freiheitskämpfe der Tiroler behandeln sollte, auszuführen. Mitten in den Vorarbeiten dazu ereilte ihn der Tod. Uhland widmete „dem jungen, frischen, farbenhellen Leben, dem reichen Frühling, dem kein Herbst gegeben", einen schönen poetischen Nachruf, Gustav Schwab besorgte die erste Gesamtausgabe seiner Werke (1831). (Abb. S. 1103.)

Früh aus dem Leben geschieden ist auch Wilhelm Waiblinger, einer aus dem Freundeskreise, der sich in den 20er Jahren um Eduard Mörike während der Tübinger Universitätsjahre geschlossen hat. „Es gibt eine Gemeinde," so rief der Ästhetiker Fr. Th. Vischer dem verstorbenen Freunde Mörike am Grabe nach, „eine stille Gemeinde, die sich labt und entzückt an deinen wunderbaren, hellen, seligen Träumen. Es gibt eine Gemeinde, die den Dichter nicht nach rednerischen Worten schätzt, die den feineren Wohllaut trinkt, der aus ursprünglichem Naturgefühl der Sprache quillt. Und sie wird wachsen, diese Gemeinde sich erweitern zu Kreis um Kreis: Bund um Bund wird sich bilden von Einverstandenen in deinem Verständnis." Zeitlebens ist Mörike nicht nach Gebühr gewürdigt worden und auch nach seinem Tode verging noch manches Jahr, bis seine Poesie sich Bahn brach, und erst in der Gegenwart ist das Verständnis für die Größe seiner Lyrik in weiten Kreisen erwacht. In der Frühzeit seines poetischen Schaffens, in der politische und soziale Umwälzungen geräuschvoll sich vorbereiteten und das politische Lied allein freudigen Widerhall fand, fehlte die hingebende Stimmung, die Mörikes Lyrik, soll sie wirken, beim Leser voraussetzt. Er war Schwabens größter und eigenartigster Lyriker; eigenartiger noch als Uhland, wenn ihn auch dieser an Männlichkeit überragt. Uhland vermag jeden zu begeistern, aber für Mörike braucht es ein fein abgestimmtes Mitschwingen der Seele. Kein Wunder, daß die Zeiten des Realismus und Naturalismus seinem weltabgewandten Dichten nicht hold waren. Erst als der Ästhetizismus den Naturalismus zu überwinden trachtete, fand man den Weg zu ihm als einem Helfershelfer und seitdem seine Werke für den Nachdruck frei wurden (1905), sind eine Reihe von Mörike-Ausgaben und Abhandlungen über den Menschen und Dichter Mörike erschienen. (Beilage 142.)

Die ursprünglich adelige Familie Mörike war um 1700 aus Ostpreußen eingewandert. Der Vater des Dichters war Oberamtsarzt in Ludwigsburg, der schwäbischen Dichterstadt, in der Eduard 1804 geboren wurde. An dem städtischen Gymnasium in Stuttgart und in der Klosterschule zu Urach für das „Stift" vorbereitet, kam er 1822 an die Universität in Tübingen, um Theologie zu studieren. Häufig kränkelnd, nahm er an dem studentischen Treiben der Stiftler und Stadtstudenten wenig Anteil, sondern zog, wie sein Freund David Strauß, der mit Fr. Th. Vischer 1825 nach Tübingen gekommen war, einen Kreis gleichgesinnter Genossen um sich, von denen Waiblinger und Bauer in den Vordergrund traten.

Mit Bewunderung blickte man zu Wilhelm Waiblinger (geb. 1804 zu Heilbronn) auf, als er 1822 in das „Stift" kam, hatte er ja doch schon als Gymnasiast durch seine blendenden Geisteseigenschaften seine Lehrer in Stuttgart in Staunen versetzt. Gemeinsame romantische Neigungen, das phantastische Streben, die Poesie in Wirklichkeit umzusetzen, fesselte die drei Studenten aneinander, bis Waiblingers Herrschsucht, die jede freie Eigenart unterdrücken wollte, den Bund auflöste. Aus dem Stifte 1826 ausgeschlossen, reiste er auf Kosten Cottas, der dafür schriftstellerische Leistungen verlangte, nach Italien. Hier gab er sich jedem Genusse hin und geriet, da Cotta mit seinen Arbeiten nicht zufrieden war, in Schulden. Durch glückliche Verbindungen mit Verlagsbuchhandlungen Deutschlands arbeitete er sich nochmals heraus, starb aber schon 1830. Alle seine Werke zeigen das Streben nach Vollendung; ob er sie unter günstigen Verhältnissen und bei längerer Lebensdauer erreicht hätte, ist zweifelhaft; denn er war im Grunde mehr äußerlich blendend als tief veranlagt, mit leicht entzündlichem, aber nicht nachhaltigem Gefühl, mehr mit rastlos schaffender Phantasie als mit entsprechender Fülle des Gedankens begabt. Sein Roman „Phaëton" blieb unbeachtet, mehr Erfolg erzielte er mit seinen „Liedern der Griechen" (1823), mit denen er unter Hölderlins Einfluß der damals herrschenden Begeisterung für die Sache dieses Volkes schwungvollen Ausdruck gab. Was er in Italien gedichtet hat, atmet alles Begeisterung für dieses Land und Volk, ob er nun der gebundenen Rede („Blüten der Muse aus Rom", „Lieder des römischen Karnevals") sich bedient oder in Prosa von seinen Wanderungen erzählt. Die Sprache ist immer pathetisch; die Schärfe seiner Auffassungs- und Beobachtungsgabe zeigen am besten die trefflichen Schilderungen der italienischen Landschaft, des Volkslebens

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf



Ludwig Uhland.

Nach der letzten Photographie.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

und die herrlichen Gemälde, die er vom Karneval, von der heiligen Woche und anderem entwirft. Am bekanntesten wurde die satirische Erzählung „Die Briten in Rom", die mit drastischem Witze das Treiben der Insulaner geißelt. In seinen Gedichten fällt er von einer Stimmung in die andere; bald erklingen Töne voll Selbstbewußtsein, dann wieder Töne der Verzweiflung, der Selbstanklage, des Weltschmerzes, und bringen einen Mißklang in das Ganze.

Als Waiblinger ausgeschieden war, gestaltete sich die Freundschaft zwischen Mörike und Bauer um so inniger. Sie zogen sich, „mit traurig schönen Geistern im Verkehr", in ein selbst geschaffenes Reich der Phantasie zurück, aus dem die drei Phantasmagorien von der Orplidschen Märchenwelt hervorgingen. Bauer, von Geburt ein Franke (geb. 1803 in Orendelfall), entfaltete später als Professor in Stuttgart eine vielseitige literarische Tätigkeit; er schrieb eine „Allgemeine Weltgeschichte", gab das Jahrbuch „Schwaben, wie es war und ist" heraus, verfügte aber als Poet über keine ursprüngliche Begabung und daher sind seine Dichtungen, sowie auch seine Dramen, die Trilogie „Alexander der Große" und das schwächliche „Friedrich Barbarossa", rasch der Vergessenheit anheimgefallen; nur sein burlesk-komischer Roman „Die Überschwenglichen" (1836) ist in weitere Kreise gedrungen. Die Poesie des weichherzigen Bauer (gest. 1846) hat nichts von Waiblingers genialischem Ungestüm und entbehrt der nachhaltig wirkenden Größe Mörikes.

Eduard Mörike.
Krull & Michael sc.

Nach Beendigung der Studien führte Mörike acht Jahre das Leben des wandernden schwäbischen Vikars, machte dazwischen, da ihm der Beruf nicht zusagte, schwache Versuche, sich als Hofmeister oder Journalist einen neuen zu schaffen, kehrte aber immer wieder zum Pfarramt zurück. Seine Poesie trug indessen die reichlichsten Früchte, zwar nicht im Drama, für das er sich eine Zeitlang begabt hielt, aber desto mehr in der Lyrik. Namentlich als er sich mit der Pfarrerstochter Luise Rau verlobt hatte, kamen zu den Naturdichtungen mehrere der schönsten Liebeslieder. Das Verlöbnis war jedoch längst gelöst, als er endlich 1834 das Pfarramt von Cleversulzbach bei Heilbronn erhielt. Neun Jahre wohnte er nun mit seiner Mutter und der ihm aufs innigste verbundenen Schwester Klara in eben dem Pfarrhause, in dem einst die Mutter und Schwester Schillers gewaltet haben. Weinsberg war in der Nähe, wo Kerner hauste, dessen Gespenster- und Geisterglauben Mörike in vielen Dingen teilte und dessen dichterische Art mit der seinigen im wesentlichen verwandt war. Während seiner Vikarsjahre gab sich Mörike vornehmlich dem Studium Goethes hin, dessen „Wilhelm Meister" für so viele Romane der Romantiker, jetzt auch für Mörikes Lebensroman, den Maler Nolten, zum Vorbilde wurde (1832). Die schwäbischen Freunde, namentlich Th. Vischer, traten für ihn sofort begeistert ein, der Verfasser aber, der die inneren Mängel und die Fehler der Komposition rasch erkannte, plante eine Umarbeitung, die sich hauptsächlich auf den ersten Teil beziehen sollte. Doch fand er erst im Alter die dazu notwendige Stimmung und so kam es, daß der Dichter über seiner Arbeit gestorben ist. Die erneute Gestalt, in der „Maler Nolten" 1877 in die Welt trat, gilt bloß vom ersten Bande; an den zweiten sollte zwar nur die glättende Feile gelegt werden, aber da, wo sich die beiden Teile berühren, gähnte eine Lücke, die des Dichters Freund Julius Klaiber zu überbrücken gesucht hat.

Wie Goethes „Wilhelm Meister" sollte auch „Maler Nolten" das poetische Spiegelbild des Lebens und Dichtens seines Schöpfers werden. Darum hat er zeitlebens an ihm gefeilt und geändert; einen befriedigenden Abschluß aber hat er ebenso wenig als Goethes „Meister" gefunden. Wandlungen, die der Dichter zu Beginn und Vollendung des Werkes durchmachte, haben es unmöglich gemacht. Der jugendliche Verfasser lebte in seinem ganzen Sinnen in der romantischen Welt und hat von allen ihren poetischen Mitteln, wie er es bei Jean Paul, Th. A. Hoffmann, Eichendorff, Kerner sah, reichlich Gebrauch gemacht, der alternde Mörike nicht mehr, denn er war jenen Anschauungen fremd geworden. Romantisch im „Nolten" ist schon die ganze Anlage, die Vereinigung aller Dichtungsarten, das Auftreten aller Künste und das bunte Allerlei, das darin geboten wird. Mehr als 30 seiner schönsten Gedichte, wie den Peregrina-Zyklus, die Sonette an Luise, Balladen, ja, ein ganzes Drama hat der Verfasser eingeflochten und ganz in Tiecks Art berichtet Larkens einmal über eine Inszenierung. Beschreibungen von Gemälden wechseln mit Gesprächen über das Wesen der Kunst, über Antik und Romantisch, dann wieder spielt die Musik

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

eine Rolle und finden sich Rückblicke und Erörterungen über Träume und Schicksal. Mögen übrigens auch die Personen des Romans noch so sensitiv sein und mitten im Glücke von Todesahnungen befallen werden, mag auch der Gang der Handlung durch Doppelgängertum, Hellsehen, Somnambulismus und Halluzinationen zuweilen unklar werden, der Roman verliert dadurch nicht an seinem Wert; denn all der mystische Aufputz dient nur dazu, um den Leser in die geheimnisvolle Stimmung zu versetzen, die dem Dichter für die Wirkung seiner Schöpfung als günstige, nicht aber als notwendige Bedingung erscheint. Auch ohne die mystische Atmosphäre, die sie umgibt, würden die Personen leben, und eben darin liegt das Verdienst Mörikes, daß er, über die Romantik hinausgehend, Menschen mit Fleisch und Blut geschaffen und durch die psychologische Entwicklung der Charaktere den Weg zu einer psychologisch-realistischen Kunst gebahnt hat. Das wirkliche Leben hat dem Dichter Züge für seine Gestalten geliefert und man fühlt es dem ganzen Romane an, daß er aus dem Leben geschöpft ist. Und wenn der Erzähler auch die epische Ruhe poetischen Stils nicht erreicht, sondern mit seinem Ich sich zuweilen hervordrängt, so übertrifft der „Nolten" doch alle Leistungen auf dem Gebiete des Romans. Daher bekannte Tieck, daß er seit dem „Maler Nolten" wieder an die Triebkraft der deutschen Poesie glaube, und Th. Vischer bezeichnete den „Nolten" und Kellers von ihm beeinflußten „Grünen Heinrich" als die Höhepunkte der nachgoethischen Erzählungskunst.

Zeitlich wie innerlich dem „Nolten" verwandt ist die Novelle „Miß Jenny Harrover" oder, wie Mörike sie später nannte, Lucie Gelmeroth. Wieder bildet den Kern des Ganzen die psychologische Entwicklung des Charakters der Heldin (Lucie), die, um den Rächer der Ehre ihrer Schwester zu schützen, sich selbst des Mordes anklagt. In dem mit Wilhelm Zimmermann 1836 herausgegebenen „Jahrbuch schwäbischer Dichter und Novellisten" erschien die Märchennovelle Der Schatz, in der Mörike durch Verflechtung rein wirklicher Erzählung mit abenteuerlich Phantastischem seinem Humor freien Lauf läßt. Sie fand einen begeisterten Bewunderer an Hermann Kurz, der 1837 zu ihm in Beziehung trat und den von ihm begonnenen Operntext Die Regenbrüder vollendete. Von da an entspann sich zwischen Mörike und dem ihm geistig verwandten Kurz eine vertrauliche Korrespondenz, aus der wir unter anderem erfahren, daß Mörike der Mutter Schillers 1837 einen Grabstein setzte und darauf selbst die Inschrift einmeißelte. Es fügte sich, daß vier Jahre später Mörikes Mutter neben der Schillers zu ruhen kam.

Wohl plante Mörike in Cleversulzbach mehrere größere Werke, aber der etwas bequeme Pfarrer kam nicht zu deren Ausführung. Eine langwierige Krankheit, die ihn während der Vikariatszeit geplagt hatte, wirkte noch immer nach. Kränkelnd und ohne rechte Freude an seinem Berufe, hielt er sich einen Vikar und lebte seiner beschaulichen Muße. 1838 erschienen deren beste Kinder, die Gedichte. Bescheiden zwar ist der Umfang der Gedichtsammlung für den Ertrag eines langen Lebens, aber auf dem verhältnismäßig beschränkten Raume, welch eine Fülle des Lebens, welch ein Reichtum des Inhaltes, welch eine Mannigfaltigkeit der Stimmungen, Töne und Formen! In seinen Prosadichtungen steht Mörike unter dem Einflusse von Vorbildern und wird zuweilen eintönig, in der Lyrik ist er unabhängig und nach dem Worte des Freundes Hermann Kurz der poetische Millionär, dem keine Münze fehlt — außer kupferner. Bald ist er naiver, bald erhabener, jetzt objektiv volkstümlicher, dann wieder subjektiv kunstmäßiger Lyriker. Tiefgründiger Ernst mit schalkhaftem Humor, ungebundene, aus sich selbst schaffende Phantasie vermischt sich mit Gefühl, das aus dem innersten Heiligtum der Seele geschöpft ist. Die Romantik, das Schwabentum, die Klassiker haben zwar seinen Geist und seine Kunst befruchtet, aber seine unmittelbare Größe nicht erschüttert. Von innen aus vollendete er sich, der reine Dichter spricht zu uns aus seinen Liedern und darum kann der Duft seiner Lieder nur wieder mit beschaulicher Seele aufgefangen werden. In seinen Gedichten ist alles unmittelbar, echt; selbst das Unbedeutendste gewinnt durch seine Ehrlichkeit und kindliche Unbefangenheit an Reiz. Das Stoffgebiet seiner Lyrik ist eng bemessen: dem Parteigeschrei, ja jeder Tendenz ist sie abhold. Ein paar Freunde bilden seine Welt und innerste Verbindung mit der Natur ist die Seele seines Lebens. Darin aber liegt ein Hauptgeheimnis seiner Kunst, daß seine Worte sich auf das genaueste mit seinen Gedanken decken; daher denn auch die bewundernswerte Klarheit, Natürlichkeit und Anmut seiner Darstellung. Sprachgewaltig, wie er ist, findet oder bildet er das rechte Wort, als Künstler schmückt er seine Schöpfungen mit herrlichen Bildern und Vergleichen und sein musikalisches Gefühl läßt ihn den zum Inhalte passenden Rhythmus treffen. Mit gleicher Sicherheit handhabt er antike und gereimte Versmaße, und wenn er auch in der Formgebung mit Bewußtsein einen freieren Standpunkt sich wahrt, so schützt ihn doch sein an antiken Mustern geschulter Formensinn vor der Ausartung in romantische Willkür.

Wie bei den meisten großen Lyrikern stehen auch bei Mörike die Liebeslieder in der vordersten Reihe. Mit erschütternder Einfachheit, wie leise hingesprochen, ganz in die freien, fließenden Rhythmen

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

gegossen, läßt der Dichter in den „Peregrina-Liedern" die Klagen und traurigen Visionen seines Herzens erklingen; in Sonetten, deren ungezwungene Formenreinheit und ebenmäßige Klarheit sie den besten ihrer Art anreiht, besingt er seine erste Braut Luise Rau („An die Geliebte") und entlockt, auch ohne durch ein persönliches Erlebnis gestimmt zu sein, seiner Leier Lieder von Liebe, Treue und Untreue. Man denke an das klangvolle, bewegte „Josefine", das die Schauer der ersten Begegnung des Dichters mit dem Mädchen schildert, an das glutvolle, leidenschaftliche „Liebesvorzeichen", an das „Jägerlied" oder an jene Lieder, die im Volkston süß oder weh von Liebe singen. („Ein Stündlein wohl vor Tag", „Nimmersatte Liebe", „Das verlassene Mägdlein", „Schön Rotraut", „Agnes", „Die Schwestern", „Die Soldatenbraut", „Der Gärtner".) Glücklich wie vor ihm nur Eichendorff, nähert sich Mörike dem Volksliede auch in seinen kecken, übermütigen („Jung Volker", „Jung Volkers Lied") wie schalkhaften Tönen („Storchenbotschaft"). Der Humor, der kindlich fröhliche, der behaglich schmunzelnde und laut lachende, ein Erbteil, das der Dichter seinen Schwaben verdankt, tritt aus vielen seiner Gedichte hervor; gutmütig spottet er über „Sommerwesten" oder „Vanillegesichter", läßt sich durch die „Sehrmänner" in Harnisch bringen, neckt in der „Abreise", narrt den Leser in dem klassischen „Scherz", geberdet sich derb und ungeschickt in der „Pastoralerfahrung" und der „Restauration". Der abenteuerliche Ton der Romantik geht mit der gestaltungsfähigsten Plastik der Antike einen äußerst glücklichen Bund ein in dem „Märchen vom sichern Mann", jenem biederen Ungetüm mit dem greulichen Borstenhaupt und den unendlichen Stiefeln, der auszieht, um der Unterwelt Weisheit zu predigen, und dabei auf eine höchst drastische Weise an der Verbesserung der Welt arbeitet. Manches Lied Mörikes erinnert an die Weisen des „Wunderhorn" und dessen Einwirkung zeigen auch einzelne seiner Balladen und Romanzen, und zwar gerade die besten. So die grause Ballade von dem „Feuerreiter", „Der so oft den roten Hahn meilenweit von fern gerochen. Mit des heiligen Kreuzes Span freventlich die Glut besprochen" und schließlich samt seiner dürren Mähre dem Feuer und dem bösen Feind verfallen ist. Hierher gehört auch die rührende Liebesgeschichte des Pagen und seiner Prinzessin „Schön Rotraut", ferner „Suschens Vogel", „Die schlimme Gret und der Königssohn".

In seiner ganzen Eigenart tritt uns Mörike in den Naturdichtungen entgegen, mag er nun das Leben der Natur in Beziehung zu dem Menschen setzen oder seiner Begeisterung über die Schönheit der Welt Ausdruck verleihen, wie etwa in dem tiefsinnigen, gleichsam hingehauchten „Er ist's". Zu einer großartigen Natursymphonie voll überquellenden Empfindens gestaltet sich der „Besuch in Urach", weihevoll ist in ihrer plastischen Größe die Vision „Um Mitternacht":

Gelassen stieg die Nacht ans Land,
Lehnt träumend an der Berge Wand,
Ihr Auge sieht die gold'ne Woge nun
Der Zeit in gleichen Schalen stille ruh'n;
Und kecker rauschen die Quellen hervor,
Sie singen der Mutter, der Nacht ins Ohr
Vom Tage,
Vom heute gewesenen Tage.

Das uralt alte Schlummerlied,
Sie achtet's nicht; sie ist es müd;
Ihr klingt des Himmels Bläue süßer noch,
Der flücht'gen Stunden gleichgeschwungnes Joch.
Doch immer behalten die Quellen das Wort,
Es singen die Wasser im Schlafe fort
Vom Tage,
Vom heute gewesenen Tage.

Wie hier der Dichter als ein Anhänger Schellings und seiner Naturmystik sich in das Leben und Weben der Natur versenkt, so äußert sich diese Sehnsucht in sinnlichster Form in dem Badeliede „Mein Fluß", dessen süße Regungen man förmlich mitfühlt. Von ausgewählter Schönheit ist die Bildersprache in den Naturdichtungen: die holde Nacht geht mit leisem Tritte auf schwarzem Sammet, wie ein Gewebe zuckt manchmal die Luft, dazwischen hört man die Töne von seligen Feen, die im blauen Saal zum Sphärenklang silberne Spindeln hin und wieder drehen; die heilige Nacht, gebückt auf ihre Harfe, stößt träumend mit dem Finger an die Saiten, aus dem Gebüsch trieft Nachtigallenschlag wie Honig durch das Gezweig und sprüht wie Feuer zackige Töne. An Goethes „Zueignung" erinnert uns das Gedicht „An einem Wintermorgen vor Sonnenaufgang", das uns das Erwachen des Tages und seine Spiegelungen in des Dichters Seele, die auch aus ihrem Traum erwacht, mit herrlichen Worten malt und mit dem großartigen Bilde des Sonnenaufganges schließt:

Dort, sieh, am Horizont lüpft sich der Vorhang schon!
Es träumt der Tag, nun sei die Nacht entflohn;
Die Purpurlippe, die geschlossen lag,
Haucht halbgeöffnet süße Atemzüge:
Auf einmal blitzt das Aug und, wie ein Gott, der Tag
Beginnt im Sprung die königlichen Flüge!

Als Naturmystiker sieht Mörike hinter den Vorgängen in der Natur das geheimnisvolle Walten eines Geistes, so in den Gedichten „Auf eine Christblume" und in dem von Brahms vertonten und durch seine musikalische Tonmalerei hinreißenden Gedichte „An eine Aolsharfe". Dagegen sind die beiden Gebete „Zum neuen Jahre" von gläubiger Ergebung in die göttliche Leitung der Geschicke getragen. Tiefe Seelentöne klingen aus „Heimweh", „Verborgenheit", „Nur einmal noch im Leben", „Wo find ich Trost?" und aus dem herrlichen Karfreitagsliede „O Woche, Zeugin heiliger Beschwerde".

Im Zusammenhange mit dem Studium der Alten, von denen er Theokrits Idyllen übersetzte, stehen Mörikes antikisierende Gedichte, ausgezeichnet durch ihre klassische Anmut und den glatten Fluß antiker Versformen („Erinna an Sappho", „Auf eine Uhr mit drei Horen", „Auf eine Lampe"). Heimischer aber als auf antikem Boden fühlte sich Mörike in seinem beschaulichen Stilleben, dessen Reize er mit liebenswürdigem Humor in Idyllen schildert. Doch auch hier ist alles, ob es gleich naiv aufgefaßt und dargestellt wird, aus der alltäglichen Sphäre in die höhere der Poesie gerückt. „Die Waldplage",

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

„Erbauliche Betrachtung", „Häusliche Szene", „Ländliche Kurzweil", „Die schöne Buche" „Die Waldidylle' und vor allem „Der alte Turmhahn" sind in ihrer Art Meisterwerke. Die umfangreichste von Mörikes Idyllen ist die „Idylle vom Bodensee oder Fischer Martin und die Glockendiebe" (1846, in sieben Gesängen). Leider krankt die Dichtung an einem Fehler der Komposition, der die Einheit der Handlung stört. Mit zunehmendem Alter neigte Mörike immer mehr zur Idyllendichtung und zu der jederzeit von ihm gepflegten Gelegenheitspoesie. Diese nimmt denn auch einen großen Raum in der Sammlung seiner Gedichte ein und einzelne von ihnen haben einen hohen poetischen Wert („An Hermann", „An Wilhelm Hartlaub"). (Beilage 143.)

Mörike sah einzelne seiner Dichtungen von Moritz Schwind, Ludwig Richter und Eugen Neureuther illustriert, seine Lieder von vielen Komponisten, zum Teile ersten Ranges (Brahms, Schumann), am besten von Hugo Wolf und von seinem Jugendfreunde Friedrich Kauffmann vertont. Gleichwohl werden Mörikes Gedichte nie in die Massen dringen; dazu fehlt es, wie P. Heyse bemerkt, der künstlerischen Physiognomie Mörikes an einem leicht erkennbaren Profil, an gewissen einfachen Grundzügen, die unerläßlich sind, wenn ein Künstler auf die Massen wirken soll. Er trägt zu sehr den Stempel des Eigenartigen, des Besonderen, das den Geschmack der Menge beirrt. Mörike ließ sich, nachdem er 1843 sein Pfarramt aufgegeben hatte, nach einigem Herumwandern in dem Städtchen Mergentheim nieder, führte 1851 seine Braut Margarete von Speth heim und folgte dem Rufe an das Katharinenstift in Stuttgart, um dort als „Pfleger weiblicher Jugend" Vorlesungen über deutsche Literatur zu halten. In diesem Zeitabschnitte hat er seine schriftstellerische Tätigkeit mit einer Anzahl verschiedener, meist novellistischer Arbeiten abgeschlossen.

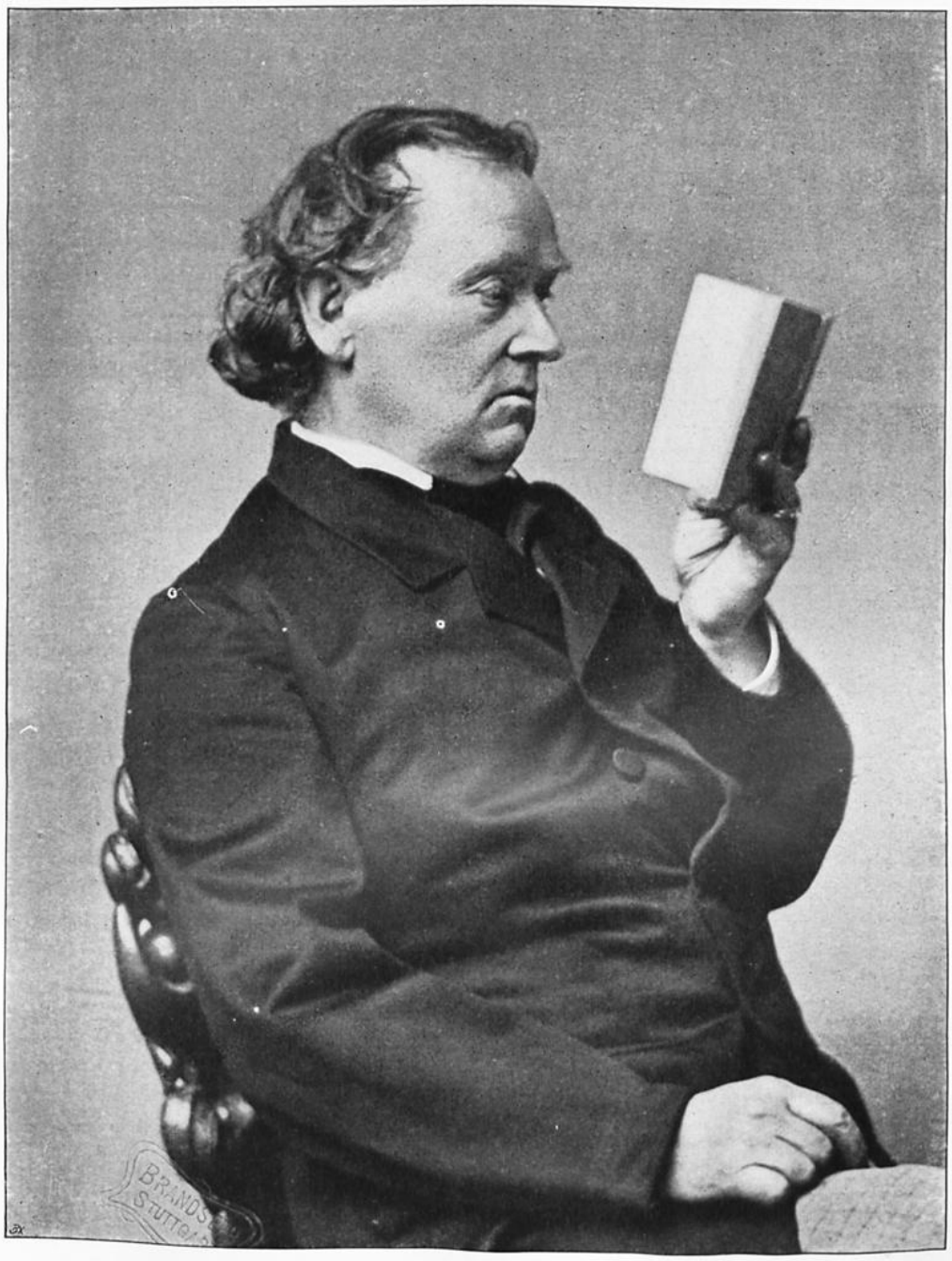
So brachte Weihnacht 1852 sein Märchen Das Stuttgarter Hutzelmännlein, ein mit Poesie und goldenem Humor durchtränktes Gebilde von unvergleichlicher Anmut, aufgebaut auf den Grund schwäbischer Überlieferungen und örtlicher Bräuche. Die Geschichte des Hutzelmännleins, eines treuen Hausgeistes, und die Historie von der schönen Lau sind darin zu einem einheitlichen Sagenbild verschmolzen, auf das des Dichters milder Humor sich im vollsten Maße ergossen hat. Vier Jahre später folgte das ganz in die orientalische Stimmung getauchte und in Sprache und Darstellung dem fremdländischen Inhalte angepaßte Märchen Die Hand der Jezerte. In demselben Jahr folgte Mozart auf der Reise nach Prag, ein Juwel deutscher Erzählungskunst und das Muster einer geschichtlich gefärbten Novelle. Der Dichter wollte damit dem ihm wesensverwandten Tonkünstler ein poetisches Denkmal setzen und es gelang ihm, durch die Schilderung eines Tages aus dem Leben des unsterblichen Meisters von dessen genialem und kindlichem Wesen ein reich belebtes Bild zu entwerfen.

Mozart ist mit seiner jungen Frau Konstanze auf der Reise nach Prag, um dort seine halbfertige Oper Don Juan aufführen zu lassen. Durch einen lustigen Zufall kommt der berühmte Maestro in das Haus eines kunstliebenden Grafen, erzählt von seinen Künstlerfahrten und gibt auf dem Klavier einiges aus dem „Don Juan" zum besten. Mit einem wehmütigen Ausklang, Mozarts frühen Tod andeutend, schließt die Novelle.

Nach dieser Novelle sind außer einigen Gedichten keine Erzeugnisse mehr von Mörikes Muse an die Öffentlichkeit getreten. Lange vor seinem Lebensende ist sie erlahmt und weder der immer wachsende Kreis der Bewunderer seiner Werke noch die Auszeichnungen ihres Schöpfers konnten die schwindende Schaffenskraft wecken. Seine Stellung am Katharinenstift hatte er, da ihm bei zunehmender Kränklichkeit die regelmäßige Verpflichtung immer mehr zur Last fiel, 1866 wieder aufgegeben und verbrachte die nächsten Jahre in verschiedenen kleinen Städten Schwabens. Im Herbste 1871 verlegte er indessen seinen Wohnsitz wieder dauernd nach Stuttgart, wo er nach schwerer, durch die Trennung von seiner Gattin herbeigeführten Leidenszeit seine Tage in den bescheidensten, fast dürftigen Verhältnissen am 4. Juni 1875 beschloß. (Abb. S. 1105.)

An Mörike lehnte sich die Muse des reichbegabten, in seiner künstlerischen Entwicklung aber früh gehemmten Hermann Kurz (geb. 1813 zu Reutlingen). Er kam 1831 in das Tübinger Stift, um Theologie zu studieren, geriet aber als Schüler von Strauß früh in Widerspruch zwischen dem ihm auferlegten Berufe und seiner zur Philosophie und Literatur sich wendenden Neigung. Schon 1836 gab er die theologische Laufbahn auf und lebte nun als Schriftsteller in Stuttgart, nahm in Karlsruhe an der vormärzlichen liberalen Bewegung Anteil, redigierte 1848—1854 in Stuttgart den demokratischen „Beobachter", hielt sich dann in verschiedenen Städten auf, bis er 1866 in Tübingen die Stelle eines zweiten Bibliothekars erhielt, die er bis zu seinem Tode innehatte (1873). Wie wenige der schwäbischen Dichter hatte er zeitlebens

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf



Eduard Mörike.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

mit Not und Sorge zu kämpfen und diese haben ihm frühzeitig die dem Lyriker notwendige Stimmung getrübt. Klein ist die Zahl seiner lyrischen Schöpfungen, aber es findet sich darunter manch sangbares, dem Volksliede abgelauschtes Gedicht, das Silcher und andere Musiker zur Vertonung lockte. Besonders gut gelingt ihm das Märchen; seine Balladen klingen an die schwäbischen Muster an, das komische Epos „Die Reise ins Meer" erinnert an den von ihm gefeierten Mörike, der ihm nebst Tieck auch bei dem ersten Versuche in der Novelle „Das Wirtshaus gegenüber" und in dem in Salerno spielenden Roman „Lisardo" als Vorbild dient (1836). Bezeichnend für seine Erzählungen ist die innige Hingabe an die Geschichte und Kultur seiner Heimat. Dazu kommt noch ein eindringliches Studium und eine umfassende Kenntnis der vaterländischen Geschichte, so daß seine Erzählungen in sicherem Treffen des Lokaltons, in der Nachbildung des schwäbischen Volkscharakters und in der Belebung durch charakteristische Typen vortrefflich zu nennen sind. Das Einfache, das Alltägliche ist ihm Gegenstand der Poesie. Innerhalb dieses engen Kreises aber hat er scharf beobachtet und ein feiner Humor gießt über seine Dichtungen Licht und Wärme. Das Schmutzige und Häßliche hält er trotz aller Realistik von der Poesie fern, und wenn auch die heitere Stimmung bald einem tiefen Ernste weichen mußte, so ist ihm doch der Weltschmerz zuwider und niemals läßt er die Bitterkeit des Lebens, die er reichlich verkostete, in die Dichtung einströmen.

Albert Knapp.

Schon 1837 gab er eine Sammlung Novellen heraus (Genzianen), 1858—1861 folgte eine größere in drei Bänden. Vielleicht wegen der Beschränkung des Stoffes sind sie nicht durchgedrungen und doch findet sich darin manche Perle echter Erzählungskunst. Mag er sich über das Gebaren der schwäbischen Winkelrepubliken lustig machen, die Freuden und Leiden des schwäbischen Landpfarrers schildern („Die beiden Tubus"), die Frauentreue zur Zeit der Kreuzzüge verherrlichen („Das weiße Hemd") oder in dem Schwank „St. Urbans Krug" das Treiben der fahrenden Gesellen im sechzehnten Jahrhundert schildern, überall weiß er den rechten Ton zu treffen, durch tiefen Ernst zu erschüttern und durch liebenswürdigen Humor zu erheitern. Daher hat denn auch Paul Heyse bei der Gründung des „Deutschen Novellenschatzes" (1871) den eigenartigen schwäbischen Novellisten zum Mitherausgeber gewählt. In den Fünf Büchern Denk- und Glaubwürdigkeiten erzählt Kurz von seinen Kinder- und Knabenjahren und entwirft ein treues Bild von dem kleinstädtischen Treiben in Reutlingen. Eine Ergänzung dazu bietet des Dichters hochbegabte Tochter Isolde mit ihren Schilderungen des Elternhauses; durch sie erfahren wir auch, wie sehr ihr Vater durch Lohnarbeiten, namentlich durch Übersetzungen, in seinem dichterischen Schaffen gehemmt war. Hervorragend sind die Übertragung von Ariosts „Rasendem Roland" und Gottfrieds von Straßburg „Tristan und Isolde", wozu er einen Schluß dichtete. Aber auch einen der besten Künstlerromane hat uns Kurz geschenkt in dem Roman Schillers Heimatjahre (1843). In buntem Wechsel spielen sich heitere und ernste, dem wirklichen Leben abgelauschte und phantastische Szenen ab, farbenreiche Bilder aus dem Leben auf der Karlsschule, dem Hoflager Karls, der Festung Hohenasperg werden entrollt, das Zigeuner- und Räuberwesen in seiner Romantik entfaltet sich, die bekannten Gestalten des „Karl Herzog", seiner Franziska, des jungen Schiller, des gefangenen Schubart treten vor uns hin, während der eigentliche Held, Roller, der durch die Laune des pädagogischen Herzogs aus der theologischen Laufbahn in das abenteuerliche Leben geworfen wird, eine historisch untergeordnete Persönlichkeit ist, für die der Dichter alles erfinden mußte. Wieder fesselnd zwar, aber psychologisch weit tiefer und an manchen Stellen geradezu dämonisch groß ist der ganz in die Grenzen der Wirklichkeit gebannte Volksroman Der Sonnenwirt (1854), der die von Schiller bereits behandelte Geschichte („Verbrechen aus verlorener Ehre") behandelt, leider aber dort abbricht, wo der Sohn zum Räuber wird, um einer Relation aus den Akten Platz zu machen.

Unter dem Einflusse der Romantik blühte in dem sangesreichen Schwaben auch die religiöse Lyrik, die zur Zeit der Herrschaft des Rationalismus zurückgedrängt worden war, wieder auf. Wie überall wandten sich auch in Württemberg seit der Napoleonischen Zeit die Gemüter wieder dem Glauben und seinen Tröstungen zu, und zwar riß, wie schon in der ersten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts, der Pietismus in dieser Bewegung die Führung an sich. Unter den Dichtern dieser Richtung überragte Albert Knapp (geb. 1798 in Tübingen, gest.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

1864 als Stadtpfarrer in Stuttgart) alle anderen an Talent und Einfluß. Sein für alles Große und Edle in Natur und Geschichte aufgeschlossener Sinn, seine vielseitigen Studien, seine durch Reisen und Umgang mit bedeutenden Männern (Arndt, Rückert, Schwab, Lenau, A. Grün) immer genährten Kenntnisse, sein Interesse an den religiösen und politischen Fragen des Tages führten ihm die verschiedensten Stoffe zu und er besaß, sie poetisch zu gestalten, alle die notwendigen Gaben: Kraft und Fülle der Phantasie, Tiefe und Stärke des Gemütes, Reichtum und Eigenart der Gedanken, Schwung und Mannigfaltigkeit des sprachlichen Ausdruckes, Gewandtheit und Leichtigkeit in der Formgebung. Von seinen Christlichen Gedichten (1829), die in der Folgezeit fünf Bände füllten, sind mehrere in evangelische Gesangbücher übergegangen. Nur eine Folge seiner pietistischen Weltanschauung war es, daß auch seine weltlichen Gedichte, wie die zwei Sammlungen „Hohenstaufen" und „Bilder der Vorwelt", dem Zwecke dienen, das Universum in christlicher Poesie zu verklären. Wohl floß bei seiner großen Produktivität auch Mittelgut ein und hier und da tut der Schwung seiner Gedanken und der Flug der Phantasie dem Inhalte Eintrag, trotzdem ist er durch den Wohlklang der Sprache und der Verse, durch das Pathos und den Ernst der Diktion, durch die Tiefe der Empfindung und den Gedankenreichtum seiner Gedichte einer der bedeutendsten Dichter Schwabens. Oft bildet dieses den Gegenstand seiner Dichtungen; aber während seine schwäbischen Sangesgenossen sich mit Vorliebe in die stillen Reize der sie umgebenden Natur versenken und ihren kleinsten Geheimnissen zärtlich nachspüren, ist ihm mehr an einer großartigen Auffassung der Natur gelegen; immer wieder schweift seine Phantasie über sein Heimatsland nach Italien, Griechenland, dem Orient und mit dem ausgesuchtesten Redeprunk entwirft er glanzvolle Gemälde versunkener Herrlichkeit („Bilder der Vorzeit"). (Abb. S. 1109.)

Durch 21 Jahre besorgte er die Christoterpe, ein Taschenbuch vornehmen Stils, das den christlichen Dichtern seine Spalten öffnete (1833—1853); dazwischen veranstaltete er die umfassende Sammlung „Evangelischer Liederschatz für Kirche (Schule) und Haus" (1837), die zuletzt von seinem Sohne Josef herausgegeben (1891) und dann fortgesetzt wurde. Auch nahm er hervorragenden Anteil an dem „Gesangbuch für die evangelische Kirche in Württemberg". (1841) und veröffentlichte Gedichtsammlungen älterer und neuerer geistlicher Sänger.

Unter Knapps Einwirkung steht Julius Krais (geb. 1807 in Beilstein, gest. 1878 als Pfarrer in Ofterdingen), der den Gesängen unter Palmen (1847) und den Christlichen Gedichten (1859) seinen Ruf als religiöser Dichter verdankt. Er ist hauptsächlich Epiker und liefert in schöner Form, aber ohne innere Wärme biblische Bilder, Legenden, poetische Erzählungen aus der christlichen Geschichte, Balladen und Romanzen mit christlicher Moral. In den älteren weltlichen Gedichten folgt er der schwäbisch-romantischen Schule, die Vaterländischen Gedichte (1877) widmet er den „Kämpfern in Krieg und Sieg der deutschen Einheit 1870 und 1871".

Diese begeisterten auch Friedrich Karl von Gerok (geb. 1815 in Ludwigsburg, gest. 1890 als Hofprälat in Stuttgart) zu zahlreichen schwungvollen Gedichten, die er 1871 zu einem Deutsche Ostern genannten Buche vereinigte. Im Frohlocken über das deutsche Heldentum vergißt er nicht, Gott die Ehre zu geben. Berühmt als Prediger und Gelehrter, machte er seine Predigten in sechs Sammlungen seinen Glaubensgenossen zugänglich, veranstaltete Ausgaben verschiedener geistlicher und weltlicher Dichter und veröffentlichte 1857 unter dem Titel Palmenblätter ein Bändchen seiner religiösen Lieder und dieses Erstlingswerk ist das klassische Werk der Gerokschen Muse geworden, das heutzutage in mehr als 100 Auflagen verbreitet und in eine Reihe europäischer Sprachen übersetzt ist.

Wie der Prediger, so wurzelt auch der Dichter Gerok in der Religion; aber von hier aus richtet sich sein Auge weitschauend auf alles, was menschlich schön und erhaben ist in der Natur, Geschichte und Vaterland, alle diese Gebiete in christliche Beleuchtung stellend, mit frommem Schimmer verklärend. Er greift in die Weltgeschichte, richtet gegen die materialistische Zeitströmung manch ernstes Wort, verherrlicht jedes patriotische Ereignis in einem Gelegenheitsgedichte und versenkt sich, je älter er wird, desto andächtiger in das Buch göttlicher Schöpfungen und der Natur, das ihm nicht bloß auf Alpenmatten oder an Meeresgestaden, sondern in den unscheinbarsten Feldblumen der Heimat offenbar wird. An kraftvoller Ursprünglichkeit poetischer Begabung steht er hinter Knapp zurück, aber durch die tiefe Gemütsinnigkeit und leichte Faßlichkeit, wie durch die vollendete Anmut und Schönheit der Darstellung, durch den perlenden und

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Herrn Hofrath Dr. Krauß

Bad Mergentheim, Juli 1847.

Das jüngste in dem mit gepriesenen Schwestern
Hilfreichen Wesen unsres lieben Vaterlands,
Die wunderthätig im verschiednen Tempel wohnt,
Sich selber still weissagend einen Herrlichen,
Sie kamen schon mit einem Gruß Dir leise mich
An Deines priesterlichen Hand zurückgesandt:
Heut in der frischen Morgenstunde goß ich ihr
Die Essig-Milch, die reine, an der Schwelle aus,
Und sprach sie dankbar ein kryptallen Weihgebet.
Sie aber, weissagend in der Nacht, sprach mir Mord:
Trieg meinen Sinnen, meinen Freunde, den Kessel,
Mit jenes Gottlab Feuergeben voll gefüllt,
Der meinen Leib mit seinen feinsten Keimen
Ohnmacht an meinen Lippen zu berühren scheint.

E. Mörike

Nach der Handschrift im Besitze des Herrn Archivars Dr. Krauß in Stuttgart.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

melodischen Fluß der Verse, durch den eigenen Reiz ihrer bewegten Rhythmen und ihrer Kehrverse ist er der beliebteste religiöse Sänger seiner Kirche geworden. Von den Sammlungen seiner Gedichte („Pfingstrosen", „Blumen und Sterne", „Der letzte Strauß", „Unter dem Abendsterne", 1886) hat aber keine seine erste übertroffen.

Nur gemeinverständliche Nachbildungen alttestamentlicher Stoffe sind die „Harfenklänge" (1833) und „Davids Jugend", die der als Philologe und Übersetzer antiker Autoren bekannte Eduard Eyth (geb. 1800 zu Heilbronn, gest. 1884 zu Neu-Ulm) veröffentlichte. Durch seine Bekämpfung des Hegelianismus führt er uns zu den beiden Ludwigsburger Gelehrten, deren Schriften zeigen, wie innerhalb einer doch ziemlich eng geschlossenen Dichterschule sich in der Weltanschauung unüberbrückbare Gegensätze geltend machten. Der eine von ihnen, David Friedrich Strauß (1808—1874), bewegte sich als Tübinger Stiftler in romantisch-mystischen Ideen, wurde aber dann Hegelianer und entfesselte mit seinem Buche „Das Leben Jesu, kritisch bearbeitet" (1836) in der theologischen Welt einen gewaltigen Sturm, da er die evangelischen Berichte nicht für geschichtliche Denkmale, sondern für Erzeugnisse des dichtenden urchristlichen Gemeingeistes erklärte. Wieder auf Grund der Hegelschen Religionsphilosophie bekämpfte er dann die christliche Dogmatik in dem Werke „Die christliche Glaubenslehre in ihrer geschichtlichen Entwicklung und im Kampfe mit der modernen Wissenschaft" (1841). In seiner letzten Schrift, Der alte und der neue Glaube (1872), brach er völlig mit dem Christentum und versuchte sich mit Hilfe der modernen Naturwissenschaft eine selbständige Weltanschauung aufzubauen. Auch diese Schrift mußte zum Kampf herausfordern und Strauß sah sich diesmal in der Verteidigung von seinen Anhängern verlassen. Längst schon ist Strauß widerlegt worden, aber immer hat man seine Gewandtheit in der Handhabung der deutschen Sprache anerkannt und dies gilt auch von seinen Gedichten, dem Poetischen Gedenkbuch, und von seinen biographischen Arbeiten („Schubarts Leben", „Nikodemus Frischlin", „Ulrich von Hutten", „Reimarus", „Voltaire").

Während Strauß, wohl in der Erkenntnis, daß ihm in der Poesie ein hohes Ziel nicht erreichbar sei, nur für sich selber dichtete, hat Friedrich Theodor Vischer (1807—1887), sein Kollege in Tübingen und später Professor am Stuttgarter Polytechnikum, sich mit seinen Schöpfungen immer an die Öffentlichkeit gewandt. Als Seminarist in Blaubeuren und als Stiftler in Tübingen begann er mit Volksgesängen im Bänkelsängertone, gereimten Schauer- und Mordtaten, darunter „Leben und Tod des Josef Brehm, gewesten Helfers zu Reutlingen" (1829). Dann veröffentlichte er in verschiedenen Zeitschriften Erzählungen und lyrische Gedichte und trat erst 1862 wieder mit einer größeren Schöpfung hervor: „Faust. Der Tragödie dritter Teil in drei Akten. Treu im Geiste des zweiten Teiles des Goetheschen Faust gedichtet von Deutobold Symbolizetti Allegoriowitsch Mystifizinsky".

Die Spitze dieser aristophanischen Satire ist gegen den zweiten Teil des „Faust" und gegen seine Bewunderer und Erklärer, die Stoffmaier und Sinnhuber, gerichtet. Dabei ergeht sich die phantastische Laune des Dichters in den buntesten Erfindungen, in allen Arten der Komik, von der feinsten Satire bis zur übermütigen Narrheit; an Kühnheit und Sprachschöpfungen wetteifert er mit Fischart, an Tollheit der Reimspiele mit den verwegensten Reimkünstlern. Durch Derbheiten wird die literarische Burleske verunziert. Bei deren Umarbeitung (1886) hat sie der Dichter gemildert und auch sonst allerlei geändert; das Zeit- und Sittengeschichtliche tritt jetzt in den Vordergrund und gegen das Papsttum ist eine satirische Szene eingeschaltet. Wohl preist der Dichter am Schlusse der Parodie das Genie Goethes, aber in seiner Ablehnung gegen dessen Altersdichtung beharrt er und das ist um so sonderbarer, da der erste Teil des „Faust" an Vischer einen geistvollen Erklärer gefunden hat.

Wie in dieser literarischen Satire läßt der Dichter Humor und Satire auch in dem Heldengedichte „Der deutsche Krieg 1870—71" frei walten. In dem vielgerühmten Roman Auch Einer (1879) schildert er den vom Komischen zum Tragischen fortschreitenden Kampf einer geistig und sittlich vornehmen Natur gegen die Widersprüche des Lebens, die ihn stets wieder von den Höhen des Idealen in die Tiefen der gemeinen Wirklichkeit herabschleudern. Man hat den Roman ein Selbstbekenntnis des Verfassers genannt und dies ist zutreffend, sofern man nicht vergißt, daß die Geschicke Albert Einharts nicht die Geschicke Vischers sind und daß alles, was die Eigenart Alberts ausmacht, vom Verfasser in dichterischer Absicht gesteigert ist. In seinem formlos bunten Aufbau bleibt der Roman hinter den Anforderungen seiner Kunstgattung zurück und in der gehässigen Satire der „Pfahldorfgeschichte" schwebt des Dichters Humor gewiß nicht über den Dingen.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

An geistigem Gehalt berührt sich der Roman mit Vischers ästhetischen Schriften, und dieses gilt auch von den lyrischen Gedichten, die uns in der Sammlung Lyrische Gänge (1882) vorliegen. Ein Meister in der Behandlung von Sprache und Form, versteht er es, jedem Stoffe eine eigentümliche künstlerische Prägung zu geben, mag er nun in Epigrammen nach allen Seiten scharfe Hiebe austeilen, seinem Hange zur Komik die Zügel schießen lassen, Naturschilderungen von ausgesuchter Schönheit („Wasserfall") oder glänzende Bilder aus der Pracht des Südens entwerfen, wie er sie bei seinem wiederholten Aufenthalte in Italien geschaut hat. Mit dem Lustspiel „Nicht Ia", das, in schwäbischem Dialekte geschrieben, auf dem politischen Hintergrunde des berühmten Franzosenfeiertages ein Pfarrhausidyll bietet, und mit einem Festspiele zur Uhlandfeier (1887) schloß der Dichter sein poetisches Schaffen. Dies war aber nur ein Teil seiner ungemein fruchtbaren und vielseitigen schriftstellerischen Tätigkeit und mehr als durch seine Dichtungen wird er fortleben durch seine Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen (3 Teile in 4 Bänden, 1846—1857) und seine ästhetisch-kritischen Studien, die sich in den Kritischen Gängen (1844) und deren neuen Folgen gesammelt finden und ihm als Kritiker einen Platz neben Lessing anweisen.

Mit Strauß für Hegel schwärmend, hat Vischer seine Ästhetik auf metaphysisch-hegelscher Grundlage aufgebaut, das Schöne als die „Idee in sinnlicher Erscheinung" bestimmt und sich für die fortschreitende Entwicklung der Begriffe der dialektischen Methode Hegels bedient. Doch gerade diese mit spröden Griffen hantierende Schulsprache erschwert den Genuß des mit erstaunlichem Reichtum an Geist, Urteilskraft und Wissen zur Bewunderung zwingenden Werkes. Auch in seinen politischen Ansichten war er ein Anhänger des Hegelschen Staatsbegriffes; mit Uhland trat er eine Zeitlang für die großdeutsche Idee ein und im Streit zwischen Vernunft und Glauben stand er, obwohl etwas toleranter, auf Seite seines Freundes Strauß.

7. Die österreichischen Dichter.

Der schwäbische Dichterkreis trat durch Vermittlung Lenaus, der in Stuttgart seine zweite Heimat fand, in Verbindung mit den österreichischen Schriftstellern. In Wien herrschte trotz aller josefinischen Aufklärung noch immer ein lebendiges Stück Mittelalter, und daß dieses nun bewußter an die Oberfläche getrieben wurde, war eine Folge der zu Beginn des neunzehnten Jahrhunderts einsetzenden Wirkung der Romantik. Damals kamen namhafte Dichter dieser Richtung aus Deutschland in die Kaiserstadt an der Donau; hier hielt A. W. Schlegel seine berühmten Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur, Tieck, Loebe, Brentano, beide Eichendorff weilten hier vorübergehend und streuten ihre Anregungen aus; Fr. Schlegel entflammte in Österreich die nationale Begeisterung und gab der österreichischen Publizistik durch Gründung der „Wiener allgemeinen Literaturzeitung" einen mächtigen Ansporn. Der Berliner Konvertit Adam Müller (1779—1829), der mit Görres und der Romantik mehrfach in Berührung trat und für die Staatswissenschaft und Staatswirtschaft eine religiöse Grundlage zu gewinnen suchte, siedelte 1811 nach Wien über; ihm folgte Zacharias Werner. Deutsche und österreichische Dichter begrüßten des Kaiserstaates Erhebung gegen Napoleon 1809 mit begeisterten Liedern; in Wien schuf Theodor Körner seinen „Zriny" (1812) und der talentvolle und gewandte, mit Scharfsinn und Schlauheit, immer aber mit Begeisterung für seine Ideen kämpfende Publizist Friedrich von Gentz (1764—1832), der seit 1803 in österreichischen Staatsdiensten stand, verfaßte das Manifest von 1813, durch das Kaiser Franz I. seine Teilnahme am deutschen Freiheitskriege erklärte. Nach dessen Beendigung aber blieben in Österreich im wesentlichen die Einrichtungen des aufgeklärten Absolutismus bestehen; Metternich, der Haus-, Hof- und Staatskanzler, war ein abgesagter Feind aller Volksfreiheiten (des „Jakobinertums") und nationalen Bewegungen, deren Unterdrückung ihm als Existenzbedingung Österreichs erschien (1809—1848). Gegenüber dieser konservativen Richtung, die von politischen Zugeständnissen an das Volk nichts wissen wollte, verlangten die Liberalen in Österreich wie anderwärts konstitutionelle Verfassung, Preßfreiheit, Geschworenengerichte, Rechtsgleichheit aller Staatsbürger, Lehr- und Lernfreiheit an den Universitäten. Die geistige Absperrung Österreichs von Deutschland und die rücksichtslose Handhabung einer oft kleinlichen Zensur entfremdete die Bevölkerung mehr und mehr dem „Reiche", wozu auch das Verbot, an ausländischen Universitäten zu studieren, wesentlich beitrug. Doch hatten damals die deutschen Klassiker in Österreich bereits Eingang gefunden und trotz Zensur und Polizei trieb neben der romantischen Dichtung oder im Verein mit ihr auch die klassische die herrlichsten Blüten. So suchten schon Heinrich Josef von Collin (geb. 1771 in Wien,

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

gest. als Beamter 1811) und sein jüngerer Bruder Matthäus Kasimir das Drama von dem Gottschedianismus Ayrenhoffs in die Bahnen Schillers zu leiten.

H. J. von Collin betrat mit dem Trauerspiel Regulus (1801) die „höhere Bahn" und fand damit einen solchen Beifall, daß man nach dessen Aufführung in Wien (1802) von einem österreichischen Schiller sprach. Und in der Tat hatte er mit Schiller das Pathos und die Rhetorik gemein, konnte sich aber mit dessen weltbürgerlichen Idealen und seiner Auffassung der historischen Tragödie ebensowenig befreunden als mit der Darstellung des Reinmenschlichen in Goethes Art, sondern es war ihm nach dem Beispiele Corneilles um das Heroische, um die Tugend im Sinne der Römer (virtus) zu tun, die in der treuen Pflichterfüllung und Aufopferung für den Staat sich am schönsten bewährt.

Heinrich Josef von Collin.

Das Drama „Regulus", für dessen Plan und Anordnung dem Dichter Metastasios Oper „Attilio Regolo" (1740) als Vorbild vorschwebte, sollte zur Bewunderung und Nacheiferung anregen und dieselbe Absicht verfolgte Collin auch mit seinem Coriolan (1804), in dem er, einem Gegenstück zu jenem, den pflichtvergessenen Helden vorführt. Auch hier finden sich breite Auseinandersetzungen über Vaterlandsliebe und erscheint der Patriotismus auf einen ebenso strengen Begriff zurückgeführt, wie in dem klassizistischen Drama der Franzosen und wie im altspanischen Drama Ehre und Loyalität. Auch in dem Trauerspiele Die Horatier und Kuriatier (1809), in dem Collin mit Corneille um die Palme rang, fand er einen Stoff, der seiner Auffassung von dem Wesen der Tragödie entsprach. Dieses erblickte er in dem Siege der Freiheit und des Geistes über die Naturnotwendigkeit, das Schicksal, die Materie. An Racines „Athalie" erinnern die Chöre in Collins Polyxena (1804), wie sehr sie auch im Ausdruck, in Gedankengängen und Motiven als Frucht der Begeisterung für Goethes „Iphigenie" erscheint. Einer näher liegenden Zeit ist der Stoff zur Tragödie Bianca della Porta (1808), seinem besten Drama, entnommen, in der der Untergang des Tyrannen Ezzelino in freier Weise behandelt und weibliche Treue verherrlicht wird.

Getragen von Patriotismus, der durch die Napoleonischen Kriege zur hellen Flamme angefacht wurde, wollte Collin die Geschichte Rudolfs und Ottokars dramatisieren, fühlte sich aber dem Stoffe nicht gewachsen und suchte später in einigen epischen Gesängen dafür Ersatz zu bieten. Mit den Wehrmannsliedern, die er im Auftrage des Kaisers für die neu errichtete Landwehr dichtete (1808), griff er mitten in die Ereignisse der Zeit ein und eröffnete damit in würdiger Weise den Reigen der deutschen Freiheitssänger. Collins Name lebt fort in der von kindlicher Frömmigkeit und inniger Untertanentreue verklärten Ballade „Kaiser Max auf der Martinswand". (Abb. S. 1113.)

Vergessen sind heute auch trotz einstiger Beliebtheit des Österreichers Franz Ignaz von Holbein (1799—1855) zahlreiche Dramen („Das Turnier zu Kronstadt oder die drei Wahrzeichen", „Das Alpenröslein", „Das Patent", „Der Doppelgänger", „Der Wunderschrank", „Der Verräter"). Er vertauschte die Beamtenlaufbahn mit der eines Schauspielers und wurde, nachdem er mehrere Theater Deutschlands und das in Prag geleitet hatte, an die Spitze des Burgtheaters in Wien gestellt und erwarb sich hier ein ehrenvolles Andenken durch seine Bemühungen, Kleists Dramen auf die Bühne zu bringen.

H. J. Collin und Holbein neigten in ihrer weiteren Entwicklung der Romantik zu, deren Einfluß auf Österreichs Dichter wir auch erkennen, wenn nunmehr Franz Ziska die österreichischen Volkslieder und Volksmärchen zu sammeln sucht, oder wenn Schütz mit seinen „Versuchen eines Wiener Naturdichters" hervortritt. Hier setzt auch unmittelbar die Dialektdichtung ein, der zur Hälfte die Dichter angehören, die bis in die dreißiger Jahre als der spezifische Ausdruck des Österreichertums galten, als gute Patrioten und gemütliche Männer überall gern gesehen und gehört wurden und in allen Dichtungsarten sich versuchten.

Ihr Hauptvertreter in Wien ist Franz Castelli (geb. 1781, gest. 1861 in Wien), der wegen seiner patriotischen Aufrufe und Wehrmannslieder ebenso wie Collin von Napoleon geächtet wurde. Durch seine vielseitigen geselligen Talente war er eine der beliebtesten Persönlichkeiten im damaligen Wien; seit 1811 Hoftheaterdichter am Kärntnertor, versorgte er die Bühne mit 199 Stücken, zum großen Teil Übersetzungen aus dem Französischen und nur wenigen selbständigen Arbeiten. Großen Beifall fanden seine Dialektspiele und seine Lieder in der Mundart; mit seinen humoristischen Erzählungen wurde er der Begründer eines eigenen Zweiges der Literatur: der Skizzen aus dem Wienerleben, in dem er bis in die neueste Zeit an F. Gräffer, Fr. Schlögl, Ed. Pötzl, B. Chiavacci und anderen Nachfolger gefunden hat. Im oberösterreichischen Dialekt scherzen und plaudern J. G. Seidls „Flinserln, österreichische Gschtanz'ln, Gsang'ln und Gschicht'ln." Nach Oberösterreich, in dem die Dialektdichtung am üppigsten sich entfaltete, führt uns Franz Stelzhamer,

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

der bedeutendste unter den Dichtern seiner Mundart. Er wurde 1802 in Groß-Pieseuham geboren, besuchte das Gymnasium in Salzburg, studierte in Graz ein paar Jahre Theologie und führte dann ein wechselvolles Leben in verschiedenen Städten, als Maler, fahrender Mime, „Brettelsänger", bis ihm das Erscheinen seiner „Lieder in obderennsischer Mundart" (1837) bessere Tage brachte. Wir finden ihn 1844 in Wien im „silbernen Kaffeehaus" in der Plankengasse im Verkehre mit Grillparzer, Lenau, Bauernfeld, Castelli, A. Grün; in den folgenden Jahren lebte er bald in Linz, bald in Salzburg und in dem diesem benachbarten Henndorf ist er 1874 gestorben (Abb. S. 1115). Den bereits erwähnten Liedern folgen 1841 „Neue Gedichte" und 1851 die epische Dichtung „D'Ahnl", die uns Stelzhamers scharfe Beobachtungsgabe und Gestaltungskraft am schönsten zeigt. Gegenüber der ungeberdigen Lebenslust und Kraft, Leidenschaftlichkeit und Sorglosigkeit seiner Lieder zeigen die seines Nachahmers Karl Adam Kaltenbrunner (geb. 1804 in Enns, gest. 1897 in Wien) zuweilen eine sentimentale Abschwächung. In den Sammlungen seiner Gedichte („Obderennsische Lieder" 1845, „Alm und Zither", „Österreichische Feldlerchen" usw.) finden sich auch Balladen, die er mit Glück in die Dialektdichtung eingeführt hat. In Salzburg erwarb sich August Radnitzky (1810—1897) schon früh mit seinen mundartlichen Dichtungen einen Namen, in Tirol sang Karl von Lutteroti und noch immer liest der Österreicher mit Freude das epische Fragment „Der Naz" (1850) des niederösterreichischen Piaristen Misson (1803—1875).

Wie sehr übrigens die romantische Dichtung in Österreich gedieh, für die Theorie der Romantiker war kein günstiger Boden, trotzdem sie, zum Teile mit Unterstützung der Regierung, hervorragende und einflußreiche Zeitschriften gründeten. So gewannen die „Wiener Jahrbücher der Literatur" auch im Auslande Ansehen; Grimm, Immermann und Goethe lieferten Beiträge und dieser versagte auch dem von Seckendorff und Stoll herausgegebenen Prometheus seine Mithilfe nicht. Aber der Romantik erstand ein Gegner in Josef Schreyvogel (geb. 1768, gest. 1832 in Wien), dem Herausgeber des Sonntagsblattes (1807 ff.). Wohl bedeutet dieses keinen Höhepunkt der Literatur; denn schon für die Einkleidung, die nach der Mode der längst abgelegten moralischen Wochenschriften zugeschnitten war, hatte das Zeitalter der Fragmente und Vorlesungen keinen Geschmack mehr; als veraltet empfand man auch Sprache und Stil und etwas Rückständiges lag schon in dem Programm, so daß die Stimmführer der Romantik aus dem Blatte nichts anderes heraushören mochten als die alte Philisterleier der Aufklärung. Aber das „Sonntagsblatt" bezeichnet den Höhepunkt der literarischen Tätigkeit Schreyvogels, und da es auf die Bildung Grillparzers Einfluß übte, ist seine Einwirkung auf die gesamte deutsch-österreichische Literatur des „Vormärzes" nachhaltig geblieben. Indem Schreyvogel sich in seinem Blatte mit Theater und Literatur kritisch auseinandersetzte, gewann er ästhetische Maßstäbe und die wissenschaftliche Grundlage für seine praktische Tätigkeit am Burgtheater, das er als dessen Dramaturg und Leiter (1814—1832) zu einer künstlerischen Höhe emporhob, die es seitdem nie wieder erreichte.

Ein besonnener Kritiker, der an den Grundsätzen Lessings festhielt, die Forderung von Bühnenmöglichkeit und Bühnentauglichkeit nie aus dem Auge verlor und Schiller und Goethe, mit denen er während seines Aufenthaltes in Jena persönlich verkehrte, als Leitsterne der modernen Poesie verehrte, drang er mit aller Schärfe und Klarheit auf Reinigung des verworrenen Ungeschmackes und auf Reinheit der Sprache und erweiterte das alte Repertoire durch verständige Bearbeitungen und Originalstücke. Goethe und Schiller, deren Werke zum Teil verboten waren, sowie der vererbten französischen Renaissance, der Schröderschen Wiener Shakespeare-Tradition hat er freieren Raum geschaffen, von Wiener und anderen zeitgenössischen Dichtern gebracht, was Zug hatte. Und obwohl er die Romantik mit Ernst und Spott verfolgte, da er in ihr die Zerstörerin des eben gewonnenen Ideals deutscher Dichtung sah, war sein Blick doch weit genug, um die Größe der alten spanischen Dramatiker zu würdigen, und beinahe wider Willen traf er in der Verehrung für Calderon, Lope de Vega, Moreto mit den Romantikern zusammen, die wegen der Stoffwahl, der Freiheit der Phantasie, Lockerheit des Aufbaues und der Form und nicht zuletzt wegen der religiösen Färbung gerade diese spanischen Meisterdramen auf den Schild erhoben hatten. Den Anregungen Schreyvogels, der gern unter dem Namen Thomas oder August West schrieb, folgend, bildete sich eine eigene Übersetzerschule, die spanische Stücke für das Burgtheater bearbeitete. Vorbereitet war diese Pflege des spanischen Dramas durch den politischen und dynastischen Zusammenhang, der zwischen Spanien und Österreich von Karl V. bis Maria Theresia bestand und den Reichtum an spanischen Literaturwerken erklärt, die in der Nationalbibliothek in Wien aufbewahrt werden. Mit seinen eigenen Dramen errang Schreyvogel keinen bleibenden Erfolg, von seinen Bearbeitungen aber wird noch immer unter Beifall des Spaniers Moreto „Donna Diana" (1819) gespielt. Glücklicher war er mit seinen Novellen, von denen 1827—1831 jeder Jahrgang des von ihm redigierten Taschenbuches „Aglaja" eine brachte. (Abb. S. 1117.)

Als schönstes Lorbeerblatt im Kranze des Dramaturgen Schreyvogel gilt, daß er Grillparzers erste Schritte in die Öffentlichkeit mit väterlicher Huld geleitet und ihm niemals seine Teilnahme versagt hat. Und deren hätte Grillparzer Zeit seines Lebens bedurft; denn wechselvoll wie kaum bei einem anderen Dichter haben sich die Geschicke seines Daseins und seiner

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Franz Grillparzer.

Nach dem Gemälde von Amerling im hiſtor. Muſeum der Stadt Wien.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Schöpfungen gestaltet: Eine düstere Jugend, ein früher glanzvoller Sieg, harte Lebenskämpfe, ein Ringen, das allmählich ermattet, dann Jahrzehnte des Brütens, Grübelns und Schweigens, endlich für den greisen Dichter ein hoher Triumph, zu spät, um das müde Herz mit reiner Freude zu erquicken, — und dann der Abschied. Und doch wird dieses trübe Leben, das über 80 Jahre sich hinspannte, gesegnet und verklärt von der edelsten Poesie, zum Stolze der Landesgenossen, und breitet sich der rauhe Schall des Namens wohlklingend über alle Welt. In der Geschichte des geistigen Lebens im damaligen Österreich aber gebührt Franz Grillparzer die erste Stelle. Er eröffnete wieder die tiefen Schachte des Geistes, erweiterte und bereicherte die deutsche Kunst durch eine Fülle unverbrauchter Kräfte, hob das Selbstvertrauen seiner Landsleute und gab ihnen wieder Mut und Stärke im geistigen Kampfe. Durch ihn wurde der Name Österreichs, das im Mittelalter eine hervorragende Pflegestätte fröhlichsten Sanges und reichster Dichtung gewesen war, auf literarischem Gebiete wieder bekannt und geachtet. Er hat die österreichische Literatur aufs neue geschaffen; zwei Generationen von Dichtern, Schriftstellern und Gelehrten stehen unter seinem Einflusse. Seine Schöpfungen haben in den letzten Dezennien ein immer tiefer gehendes und immer weiter sich ausbreitendes Verständnis gefunden. Soll man sagen, wie seine Stellung in der deutschen Literatur, im besonderen in der dramatischen, seit Goethe sich ausnimmt, so wird man gut tun, zugleich einen anderen Dichter, fast möchte man ihn einen Leidensgefährten Grillparzers in der Kunst nennen, mit ins Auge zu fassen: Heinrich von Kleist. Wie aus einem Gebirgszuge erst mit zunehmender Entfernung die höchsten Höhen über ihre Umgebung markant hervortreten, so ragen allgemach aus der Menge ihrer Zeitgenossen jene beiden, Grillparzer und Kleist, immer höher heraus und reichen zunächst heran an jenen höchsten Gipfel in der Entwicklung unserer neuen Literatur, Schiller und Goethe. (Beilage 144.)

Franz Stelzhamer.

Woher kam der Mann, welche Kräfte sind es, die im Urgrunde seines Daseins ihre Wurzeln geheimnisvoll verflechten, aus welchem Boden sog sein Geist die erste Nahrung, was für Einflüsse bestimmten Umkreis und Art seiner Bildung? Diese Fragen müssen beantwortet werden, will man des Dichters Charakter und Wesen aus seinen Werken nachfühlend verstehen lernen. Und er selbst gibt uns den Schlüssel zu seinem Wesen und zu der Arbeit seines Lebens, wenn er seine Dichtung einmal mit den Versen kennzeichnet:

Hast du vom Kahlenberg dir rings das Land beseh'n,
So wirst du, was ich schrieb und was ich bin, versteh'n.

Grillparzer war ein Österreicher und in der Abhängigkeit von seiner engeren Heimat, in seiner Liebe und Hingebung zu ihr liegen zugleich die schönsten Vorzüge seines Lebens beschlossen, in seinem Österreichertum liegen die Wurzeln seiner Kraft. „Ich bin kein Deutscher," sagte er wenige Monate vor seinem Tode, „sondern ein Österreicher, ja ein Niederösterreicher und vor allem ein Wiener." Was H. v. Kleist und Arnim in dem aufstrebenden Preußen besaßen, das hatte Grillparzer in dem großen, mächtigen Österreich, ein Vaterland, an dem er mit allen Fasern seines Herzens hing, das er über alles, „bis zum Kindischen", wie er sagt, liebte.

Der Wiener besaß allezeit künstlerischen Sinn; stets waren für Farbe und Klang Aug' und Ohr geöffnet, eine künstlerische Auffassung ist auch dort vorhanden, wo die Fähigkeit und der Ernst künstlerischen Schaffens fehlen. Da waren es denn zwei Gaben, die Grillparzer von seiner kunstfreudigen Vaterstadt empfing, die Liebe zur Musik und die Liebe zum Theater. Die Musik bildete den Schmuck seines Lebens; sie blieb ihm als Trösterin in schweren Stunden fast getreuer als die Poesie und alles, was der arme Spielmann zum Lobe der göttlichen Kunst

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

ausspricht, ist Grillparzers Glaubensbekenntnis. Auf Oper und Ballett gehen Grillparzers älteste Theatererinnerungen zurück, und was seine Ästhetik von der der Klassiker in ihrem Ursprunge unterscheidet, ist in den musikalischen Eindrücken seiner Jugendzeit begründet. Denn während die Ästhetik seit Winckelmann und Lessings „Laokoon" den Begriff des Schönen von der antiken Plastik ableitete und als dessen Ideal einseitig die „stille Größe" aufstellte (Goethes „Iphigenie"), geht Grillparzers Ästhetik von dem Musikalisch-Schönen aus, wie es vor allem Mozart eignet. Daher in Grillparzers Dramen trotz aller herben Tragik jene eigenartige Anmut, jenes Weiche und Elegische, die musikalische Seite seiner Kunst. Die Liebe zum Theater steckte Grillparzer im Blute, und das „lebensvolle" Wien, dem von jeher das Drama als die liebste Form der Dichtung galt, bot Anregung in Hülle und Fülle. Hier gedieh das Jesuitendrama, hier fanden die Wandertruppen einen günstigen Boden, Krippenspiel und Marionettentheater befriedigten schon die Schaulust der Kinder, der Hanswurst mit den alten derben und harmlosen Späßen erfreute sich trotz Gottsched und Sonnenfels noch immer eines zahlreichen Publikums; Ritter- und Räuberschauspiele, Geister- und Märchenstücke, Verwandlungs- und Zauberspiele, verklärt durch Musik, Lustspiele und Possen, Singspiele und Oper gediehen lustig auf den Volksbühnen und von deren Wirkung auf sein dramatisches Schaffen sagt er selbst: „Die Jugendeindrücke wird man nicht los, meinen eigenen Werken merkt man an, daß ich in der Kindheit mich an den Geister- und Feenmärchen der Leopoldstadt ergötzt habe." Vor allem ist die Neigung Grillparzers für das Märchenhafte, für das dämmerhafte Dunkel der ersten Geschichtsperioden, für den Gegensatz zwischen Kultur und Barbarei, sowie die Kühnheit, mit der er die größten dekorativen Schwierigkeiten vorschreibt, von den phantastischen Zauberspielen der Wiener Vorstadtbühnen herzuleiten. Von deren Märchenzauber erfüllt, lernt der junge Grillparzer verhältnismäßig spät die Erzeugnisse der klassischen Periode kennen; denn auch diese hatten, zumal seit der ersten Okkupation Wiens durch die Franzosen, wo sich ihrer der Nachdruck bemächtigte, in die Kaiserstadt Eingang gefunden und wir wissen, wie der hochstrebende Collin bei unzulänglicher Kraft im Wetteifer mit Schiller sich verzehrte. Dieser weckte in Grillparzer den Dramatiker; kaum hat er sich in Schiller eingelesen, so versucht er sich in Nachahmungen und Nachbildungen und eine Zeitlang blieb er ihm der „schlechthin kanonische Dichter". Wohl wirkten nebenher auch Ifflands beliebte Rührstücke und die kleinen Alexandrinerspiele auf ihn ein; auch Shakespeare reizte zur Nachahmung, aber sie alle und selbst der vergötterte Schiller wurden unter dem Einflusse von Schreyvogels „Sonntagsblatt" seit 1810 durch Goethe zurückgedrängt. Dann, nach einigen Jahren tastenden Versuchens, da ihm, um Goethe zu erreichen, seine poetische Kraft zu gering erschien, erfolgte seit 1813 die Entbindung seines eigenartigen Stiles durch die Bekanntschaft mit der spanischen Literatur, die durch die Romantiker erschlossen war, und durch das eingehende Studium der griechischen Autoren, die er im Handschriftenzimmer der Hofbibliothek mit dem tüchtigen Philologen Eichenfeld las. Die Eigenart tritt in den Spätdramen zurück unter dem Einflusse Lope de Vegas, dem er die Kunst realistischer und belebter Darstellung abgelernt hat.

Franz Grillparzer wurde am 15. Januar 1791 in Wien in einem bedeutungsvollen Momente geboren. Die französische Revolution trieb ihrem grausigen Höhepunkte entgegen, die Sympathien, die man ihr einst in Deutschland entgegengebracht hatte, waren längst in das Gegenteil verwandelt und zumal in Österreich verfolgte man der nahen Verwandtschaft der Dynastien wegen die Schreckensvorgänge mit noch größerer Teilnahme. Kriegslärm erfüllte die Jugend Grillparzers. Ein Jahr vor seiner Geburt war Kaiser Josef gestorben. Ein plötzlicher Umschwung in der äußeren und inneren Politik erfolgte, der größte im geistigen Leben der Hauptstadt. Die Furcht vor der Revolution beherrschte Österreich und drückte dem Zeitalter Metternichs ihr Gepräge auf. Tief aber wurzelte noch das Andenken Kaiser Josefs im Volke und für Grillparzers Vater gab es keinen helleren Stern, kein strahlenderes Vorbild als Kaiser Josef, in dessen aufklärerischen Ideen er mit allen Anschauungen, seiner Geistesbildung wie seinen moralischen Grundsätzen wurzelte. Von einem oberösterreichischen Bauerngeschlechte abstammend, war die

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Familie Grillparzer längst in Wien heimisch. Als ein Ehrenmann durch und durch tritt uns der Hof- und Gerichtsadvokat Dr. Wenzel Grillparzer entgegen; vorwiegend Verstandesmensch, etwas exzentrisch und pedantisch wie Bankban, wie dieser ein Feind jeder Redensart, hart bis zur Tyrannei gegen seine Kinder wie des armen Spielmanns Vater, aber den Stürmen einer schweren Zeit so wenig gewachsen wie Kaiser Rudolf. Die Schmach der Monarchie bei Abschluß des Wiener Friedens beschleunigte den Tod des durch Vermögensverluste schwer gebeugten Mannes (1809). Das Pflichtbewußtsein und die Hartnäckigkeit bei einmal gefaßtem Vorsatze, Wahrheitsliebe und Rechtlichkeit, Haß gegen alles Phrasenhafte und glühender Patriotismus bildeten das Erbe, das der Dichter von seinem Vater bekam. Aber auch der Franzosenhaß, die politischen wie religiösen Anschauungen der josefinischen Ära und die Begeisterung für Kaiser Josef verpflanzten sich auf den Sohn. Ganz anderer Art waren die von der Mutter auf den Sohn vererbten Eigenschaften: der Sinn und die Begabung für Musik und die Sensibilität des Naturells. Und dieses Erbe ward ihm zum Segen, aber auch zum Fluche für das Leben.

Josef Schreyvogel.
Nach einem Aquarellporträt von Cappeller.

Grillparzers Mutter Marianne war die Tochter des Hof- und Gerichtsadvokaten Christoph Sonnleithner, eines geschätzten Tonsetzers, der durch seine Quartette selbst die Gunst Kaiser Josefs gewann und sich der Freundschaft Mozarts und Haydns erfreute. Das Haus seines Sohnes Ignaz war (1815—1824) ein Mittelpunkt für das musikalische Leben in Wien; dessen Bruder Josef war der Gründer der Gesellschaft der Wiener Musikfreunde, Sekretär der beiden Hoftheater, Bearbeiter vieler fremdländischer Dramen für die deutsche Bühne und Verfasser eines österreichischen Idiotikons. Von diesem vielfach literarisch tätigen Onkel stammte wohl das literarische Handwerkszeug, das Grillparzer besaß. Gleich ihren Brüdern lebte auch Grillparzers Mutter in der Musik. Aber die Tonkunst brachte der zart angelegten, weltscheuen und nervös reizbaren Frau nicht wie anderen Befreiung und Erhebung, sondern wirkte geradezu zerrüttend auf ihre Seele. Unter mancherlei Schicksalsschlägen vergrämte sich das Gemüt der armen Frau, bis sie in religiösem Wahnsinn ihrem Leben ein Ende machte (1819). Das mütterliche Erbe ward zum Unheil für die ganze Familie: des Dichters Bruder Camillo, gleich ihm musikalisch veranlagt, verdüsterte seine Jugend durch übertriebene Selbstquälerei, Adolf suchte freiwillig den Tod in den Wellen der Donau und Karl klagte sich nach einem abenteuerlichen Leben in einem Anfall von Wahnsinn fälschlich eines Verbrechens an und nur mit Mühe konnten die dadurch hervorgerufenen Verwicklungen gelöst werden.

Der Dichter selbst litt zeitlebens schwer unter der Anlage zu leichter Verstimmung und selbstquälerischer Grübelei, die sich oft bis zum Lebensüberdrusse steigerte. Seine Jugend scheint keine besonders heitere gewesen zu sein, obschon er unter mehreren Geschwistern aufwuchs und der Gesellschaft von Altersgenossen nicht entbehrte. Er hing an seinen Eltern mit inniger Liebe, aber der Vater hielt ihn immer in einiger Entfernung. Es scheint, daß die Entwicklung des Sohnes, die sich freilich oft wunderlich genug angelassen haben mag, seine Erwartungen und Wünsche nicht befriedigte. Auch auf dessen poetische Versuche war er nicht gut zu sprechen, wenn ihm solche vor Augen kamen, was schon frühzeitig und wiederholt der Fall gewesen sein muß. Übrigens war die sprunghafte und unsystematische Erziehung, die Franz genoß, wenig geeignet, in ihm einen Ausgleich des ererbten väterlichen und mütterlichen Naturells zu bewirken. Des Knaben phantastische Anlage fand schon frühzeitig reiche Nahrung durch die Lektüre von Ritter-, Räuber- und Gespensterromanen, der Besuch des Leopoldstädter Theaters leitete bald zu poetischen Versuchen und Reisebeschreibungen gaben seinen Träumen einen bewegteren Inhalt und lebendigere Farben.

In frühesten Jahren zwischen öffentlichem und privatem Unterricht hin und her geworfen

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

und gewissenlosen Lehrern anvertraut, überließ er sich auch während des Gymnasialunterrichtes (1801—1804) und der sich anschließenden Humanitätsstudien (1804—1806) einer planlosen Lektüre und einem launenhaften Betriebe der Wissenschaften und wurde so ein Mensch der Stimmung, dem die regelmäßige und eigentliche Arbeit fremd blieb.

Nicht aus Neigung, sondern nur des Broterwerbes wegen wendet er sich den juristischen Studien zu, die äußerlich die Jahre 1807—1811 ausfüllen. Der Einsame findet jetzt eine Reihe von Studiengenossen, die auf seinen Vorschlag eine „Gesellschaft zur gegenseitigen Bildung" gründen. In deren wöchentlichen Versammlungen werden Aufsätze vorgelesen und die darin behandelten Themen einer eifrigen Diskussion unterzogen. Auch Grillparzer steuerte dazu bei, vor allem historische Arbeiten. In lyrischen Gedichten klingen Herzenserlebnisse nach, starker Gefühlsgehalt zeichnet die Ballade „Das Grab am Walde" aus und 1809 vollendet er sein dramatisches Erstlingswerk Blanka von Castilien, eine Jambentragödie in fünf Akten. Damals stand Grillparzer ganz unter dem Einflusse Schillers, dessen „Don Carlos" denn auch fast Szene für Szene das Vorbild für dieses noch unreife Drama wurde.

Gleichzeitig entstehen mehrere dramatische Entwürfe; aber mitten in dieser regen dichterischen Tätigkeit ergreift Grillparzer der Zweifel, ob er je ein mehr als mittelmäßiger Dichter werden könne, und dieses Verzagen an der eigenen Kraft steigerte sich bisweilen zur hellen Verzweiflung. Trost und Erhebung fand er in der Musik. Er war 18 Jahre alt und im vorletzten Jahre seiner juristischen Studien, als der Vater starb und die Familie in arger Bedrängnis zurückließ. Da bewährte sich denn Grillparzer als der echte Sohn des Vaters. Er, der sonst seine Tage verträumt hatte, kannte jetzt nur das eine Ziel, für Mutter und Geschwister Geld zu erwerben. Um es aufzutreiben, bereitete er junge Leute aus vornehmen Häusern auf die juristischen Prüfungen vor und nahm nach Vollendung seiner Studien (1811) die Stelle eines Hauslehrers in der gräflichen Familie Seillern an. Durch zwei Sommer begleitete er die gräfliche Familie auf ihre Besitzungen nach Mähren, verfiel im Herbst 1813 in eine lebensgefährliche Krankheit und kehrte, kaum genesen, nach Wien zurück, wo er wieder seine Privatstunden aufnahm und zugleich eine Stelle als Praktikant an der Hofbibliothek erhielt. Aber noch in demselben Jahre trat er zu den Finanzen, und zwar zur Zollgefäll-Administration über und im März 1815 sehen wir ihn als Konzepts-Praktikanten bei der k. k. Allgemeinen Hofkammer. Aber seine Beamtenlaufbahn befriedigte ihn nicht. Seine Selbstbiographie ist voll von Klagen über Zurücksetzung, Vernachlässigung, unwürdige und ungerechte Behandlung. Ob er recht hatte, wird sich nicht immer entscheiden lassen, aber seine Meinung war nun einmal so. Während aller dieser Jahre, in denen er nach einer festen bürgerlichen Stellung rang, regte sich trotz der häufigen Stimmungen der Verzagtheit nicht selten eine frische Lust an dichterischem Schaffen, das in der herrlichen Ode „Die Musik" und in einer Reihe dramatischer Entwürfe („Spartakus", „Alfred der Große", „Drahomira") seine Betätigung fand.

Alle diese Stücke hat Grillparzer mit Rücksicht auf die ihm bekannten Bühnenverhältnisse, manche Gestalten geradezu im Gedanken an bestimmte Personen entworfen. In diesem steten Bedenken des schauspielerisch Möglichen zeigt sich seine echt dramatische Veranlagung, und wenn auch keines dieser Stücke auf die Bühne kam, so verschafften sie ihm doch die Sicherheit in der Beherrschung der dramatischen Kunstmittel und aus der vielfältigen Nachahmung von Vorbildern der verschiedensten Richtungen rang er sich endlich zu seiner Eigenheit durch. Gefördert wurde er hierin durch die Bekanntschaft mit Schreyvogel, dem damaligen Leiter des Burgtheaters. Dessen „Sonntagsblatt" machte ihn, wie er selbst bekennt, auf Goethes Wert aufmerksam, lehrte ihn Aristoteles und Kant verehren, unterrichtete ihn über manche ästhetische Frage, nährte seine Abneigung gegen die „faselnden Romantiker", auf deren Ehrgeiz und mißbrauchten Scharfsinn er die ästhetische Systematik und die abgerissene Kritik seiner Zeit zurückführte. Aus dem „Sonntagsblatt" schöpfte Grillparzer auch seinen Haß gegen die romantische Verehrung des Mittelalters, die ihm als ungesunder Rückfall in Dumpfheit und Aberglaube erschien, gegen die Naturphilosophie, das Volksepos und Volkslied. Trotz alledem entzog er sich als Dichter keineswegs dem Einflusse der Romantik. Tiecks Märchenkomödien lockten ihn ebenso an wie die Wiener Volksbühne; er ahmte in der „Drahomira" Zacharias Werners Bekehrungstragödie

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

„Das Kreuz an der Ostsee“ nach, auch Kleists, Arnims, Brentanos Tragödien ließen Spuren in seinen Schöpfungen zurück, dem Mittelalter entnahm er einige seiner dankbarsten Stoffe, und vor allem schuldet er der Romantik die Bekanntschaft mit der durch sie erschlossenen italienischen und spanischen Literatur. Durch Übersetzungen sucht er rasch in sie einzudringen und beginnt 1814 Gozzis fatalistisches Drama „Der Rabe“ zu übersetzen, das auch Raimund reizte und das Hoffmann in Bamberg wirklich auf die Bühne brachte. Eben hatte Schreyvogel Calderons „Das Leben ein Traum“ dem deutschen Theater erobert (1816), als Grillparzer dasselbe Stück ins Deutsche zu übertragen begann. Als Deinhardstein davon erfuhr, bewog er ihn, den bereits fertigen ersten Akt in Hebenstreits „Modezeitung“ zu veröffentlichen. Dieser wollte damit Schreyvogel eins am Zeuge flicken, erreichte aber seine Absicht nicht. Denn als sich herausstellte, daß Grillparzer von dem Komplotte nichts gewußt habe, entwickelte sich zwischen ihm und Schreyvogel ein freundschaftliches Verhältnis, das bis zu des letzteren Tode ungetrübt bestehen sollte.

Gleich bei der ersten Begegnung erkannte der erfahrene Dramaturg Grillparzers Talent und drang in ihn, es nicht ungenützt zu lassen. Da rückte dieser mit dem Plane der „Ahnfrau“ heraus, der ihn schon 1813 beschäftigte. „Das Stück ist fertig, Sie brauchen es nur niederzuschreiben“, lautete Schreyvogels Urteil, als er den lebhaften und bis ins einzelnste gehenden Vortrag gehört hatte. Aber es bedurfte noch mehrfachen Drängens, um den seinen Kräften mißtrauenden und die Öffentlichkeit scheuenden Dichter zu veranlassen, daß er Ernst machte. Im September 1816 endlich wurde Die Ahnfrau in 15 oder 16 Tagen vollendet und, nachdem die von Schreyvogel gewünschten Änderungen vorgenommen worden waren, am 31. Januar 1817 in Gegenwart des 25jährigen Dichters im Theater an der Wien mit dem größten Erfolge aufgeführt. Grillparzer war mit einem Schlage der berühmteste Dichter; Österreich trat in die lang erstrebte literarische Gleichberechtigung mit dem „Reiche“ ein.

Doch während das Publikum um die Plätze kämpfte, verhielt sich die Kritik vorwiegend ablehnend, stellte die „Ahnfrau“ mit den auf krasse Wirkung ausgehenden Gespensterstücken auf gleiche Stufe und nahm Anstoß an der „Schicksalsidee“, die als heidnisch das Christentum beleidige und die „Fatumidee“ der Alten lächerlich entstelle. Grillparzer hat sich darüber zeitlebens geärgert und dagegen gewehrt, konnte es aber nicht verhindern, daß er, als ob er sonst nichts geschrieben hätte, in der Literaturgeschichte als Hauptvertreter der so übel beleumundeten Schicksalstragödien angesehen wurde. Und doch ist die „Ahnfrau“, mag sie auch an innerem, poetischem Werte himmelhoch über alle Machwerke dieser Art sich erheben, eine Schicksalstragödie. Das liegt schon in der Fabel selbst mit allen ihren Zufällen, ihren Greueln und deren nicht hinweg zu klügelndem Zusammenhang mit dem Fluche, der nun einmal in das Stück aufgenommen ist, und wir kommen davon nicht los, wenn auch der entnervenden Unterwerfung der eigenen Tatkraft, Persönlichkeit und Verantwortung unter Zufall und Schicksal der alte Freiherr von Borotin die Mahnung entgegensetzt, die Schuld der Ahnen könne nicht die Freude am eigenen Werke mindern, nur eigene Sünden sollten in uns die Furcht wecken, schuldbeladenen Vorfahren zu gleichen. Übrigens lag darin, daß man die „Ahnfrau“ unter die Schicksalstragödien einreihte, noch kein Tadel, und Grillparzer würde sich kaum dagegen gewehrt haben, hätte man sein Werk statt mit Müllners „Schuld“ und ihresgleichen mit dem „Ödipus“ oder der „Braut von Messina“, denen sie ihrem ganzen Werte nach viel näher steht, in eine Reihe gestellt.

„Ich kann sagen,“ bemerkt der Dichter, „daß ich das ganze Stück wie im Fieber dichtete: es ist rein physisch entstanden, alles schwebte mir so lebhaft vor, daß ich eigentlich nur niederzuschreiben brauchte, was ich hörte.“ Etwas von diesem Fieber ist wohl übergegangen auf das Stück. Welch atemloses Forteilen, welch großartige Steigerung bis zum Schluß, so daß der Zuhörer nie zu Atem kommt. Den Gipfelpunkt bildet jene furchtbare Szene, wo Jaromir gegen die entsetzliche Erkenntnis, daß er seinen Vater ermordet habe, sich sträubt, indem er die Liebe zur Schwester in sich aufstachelt und gegen die Tatsachen halbwahnsinnig kämpft. Die drängende, unheimliche, schaurige Stimmung, durch die das Drama so packend wirkt, ist zum Teil auch aus der Stimmung des Dichters hervorgegangen. In den entbehrungs- und sorgenreichen Jahren nach des Vaters Tod fühlte er sich wohl oft als Stiefkind des Schicksals, als den „Friedenlosen“, und so entlud sich ein Stück persönlicher Verstimmung gegen das „Schicksal“ in der Dichtung und gab ihr die Wärme wahrhaft erlebter Poesie. Demnach ist die „Ahnfrau“ eine Stimmungstragödie und soll daher nur nachempfunden und nicht mit der Nüchternheit des Arithmetikers beurteilt werden. Das dunkle musikalische Element der Stimmung beherrscht die leidenschaftlich bewegte Tragödie von Anfang bis zum Ende; das Unausgesprochene ist wichtiger als das, was gesagt wird. An die musikalische Grundstimmung dachte A. Müller, wenn er in seiner Kritik des Stückes sagte, daß die Personen mehr „sängen“ als „sprächen“. Demgemäß ist das Drama reich an Klangeffekten, die Monologe entfalten sich oft wie Arien, um sich an anderen Stellen zur Liedform zusammenzuziehen. Stimmung herrscht auch auf der Szene. Zeit und Ort tragen die entsprechende Färbung. Es ist Nacht, Winter, Schnee bedeckt eintönig die Landschaft und den Himmel gleichförmiges, tiefhängendes Grau; dazu ein alter Zwinger, „Gänge, die in wildverworrener Menge weit umher des Schlosses Wall umziehen“, eine Kapelle um Mitternacht mit den aufgebahrten Leichen, „durch die öden Gänge wimmerts und im Grabgewölbe unten poltert's mit den morschen Särgen“; unheimlich ist der alte Spiegel und endlich der Dolch, der, zum ständigen Schrecken von Geschlecht zu Geschlecht in der Halle hängend, wie er beim ersten Verbrechen mitgewirkt hat, so auch bei der hereinbrechenden Katastrophe im Vatermord nochmals seine Bestimmung erfüllt. Einzig auf die Stimmung sind auch die drei Haupt-

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

personen gebaut: düster, schwermütig, lebenssatt, von banger Ahnung Graf Borotin, Jaromir aber und Berta Naturen voll übermächtiger Leidenschaft und Sinnlichkeit.

Der französische Roman „Die Geschichte des Räubers Mandrin" und eine weit verbreitete Geistergeschichte gaben dem Dichter den Stoff zur „Ahnfrau" und allerlei literarische Erinnerungen wirkten mit; besonderen Einfluß übte Calderons „Die Andacht zum Kreuze", die einen ähnlichen Stoff behandelt, nur daß hier durch die Kraft des Kreuzes alles einem versöhnlichen Ausgange zugeführt wird. Ursprünglich war das Drama, wie Grillparzer selbst sagt, ein „Gespenstermärchen, allerdings mit einer bedeutenden menschlichen Grundlage". Die Ahnfrau war die Verkörperung des im sinkenden Hause Borotin waltenden Schicksals, die durch die Hallen des Schlosses wandelt und den letzten Sprossen ihres Stammes durch einen Kuß tötet, um ihn vor dem Schafotte zu retten, äußerlich ganz nach Art der Ritter-, Räuber- und Gespensterstücke, wie sie Hensler und Huber zu Dutzenden auf die Wiener Volksbühnen gebracht hatten. (S. 978.) In ihnen wurzelt die „Ahnfrau" mit tausend Fäden und es verrät des Dichters richtige Auffassung von der Aufgabe des Dramatikers, wenn er, anknüpfend an die Volksstücke, der herrschenden Lust an märchenhaften Geisterstücken und Schicksalsdramen sich bedient, um reinere und höhere poetische Bilder darzustellen, als gewöhnlich von den Theaterlieferanten geboten wurden. In Spanien war ja, wie Grillparzer aus dem Studium der Spanier wußte, die Blüte des klassischen Dramas tatsächlich aus den Volksspielen entstanden. Durch die auf Anraten Schreyvogels von Grillparzer vorgenommene Änderung wurde die Ahnfrau mit der Handlung in Verbindung gebracht, und zwar dadurch, daß der Untergang des Hauses Borotin mit einer Schuld der Ahnfrau begründet wurde. Das Gespenst wurde dadurch zu einer handelnden und wirklich tragischen Person, Entsühnung ihrer Schuld durch Vernichtung ihres Hauses, die sie mit ansehen muß, tritt jetzt deutlich als dramatische Handlung hervor, die Ahnfrau steht im Mittelpunkte des folgerichtig geordneten Organismus und erst jetzt brachte der Dichter die oft genannten Schlußverse an: „Scheid in Frieden, Friedenloser! Nun wohlan! es ist vollbracht durch der Schlüsse Schauermacht; Sei gepriesen, ewige Macht! Öffne dich, du stille Klause, Denn die Ahnfrau kehrt nach Hause." (Beilage 145.)

Schnell hat sich die „Ahnfrau" alle deutschen Bühnen erobert; Kenner wie L. Börne fühlten sofort die Begabung des jungen Dramatikers heraus und noch heutzutage bleibt die Wirkung der „Ahnfrau" auf der Bühne nicht aus, wenn sie kunstverständig inszeniert und gespielt wird, denn die Verse strömen in echter Lyrik aus warmem, natürlich fühlendem Herzen mitreißend heraus und der kunstvolle, an den „Ödipus" erinnernde Aufbau der Handlung mit ihren schrittweisen Enthüllungen erregt immer neu die Spannung empfänglicher Zuhörer.

Wieder an die Wiener Volksbühne, und zwar noch viel enger, schließt sich Grillparzer in dem neuen Drama Der Traum ein Leben, zu dem ihm die Form der Verwandlungsstücke, wie sie von Meisl („Der lustige Fritz") und Bäuerle gepflegt und von Raimund auf ihren Höhepunkt gebracht wurden, die Anregung boten. Ein Zerwürfnis aber mit Küstner, der den Zanga spielen sollte, benahm ihm die Lust an der Arbeit, und als jener bald darauf in einer aus dem Französischen übersetzten Zauberposse von E. F. van der Velde auftrat, die auch auf einem objektivierten Traume beruhte, war sie ihm vollends verleidet. Den bereits 1817 vollendeten ersten Akt veröffentlichte er unter dem Titel Des Lebens Schattenbilder in Lemberts „Taschenbuch" für 1821, und erst 1831 wurde „Der Traum ein Leben" vollendet. Da Schreyvogel sich über das „Spektakelstück" entsetzte, wurde es erst 1834 auf dem Burgtheater aufgeführt und machte „Furore".

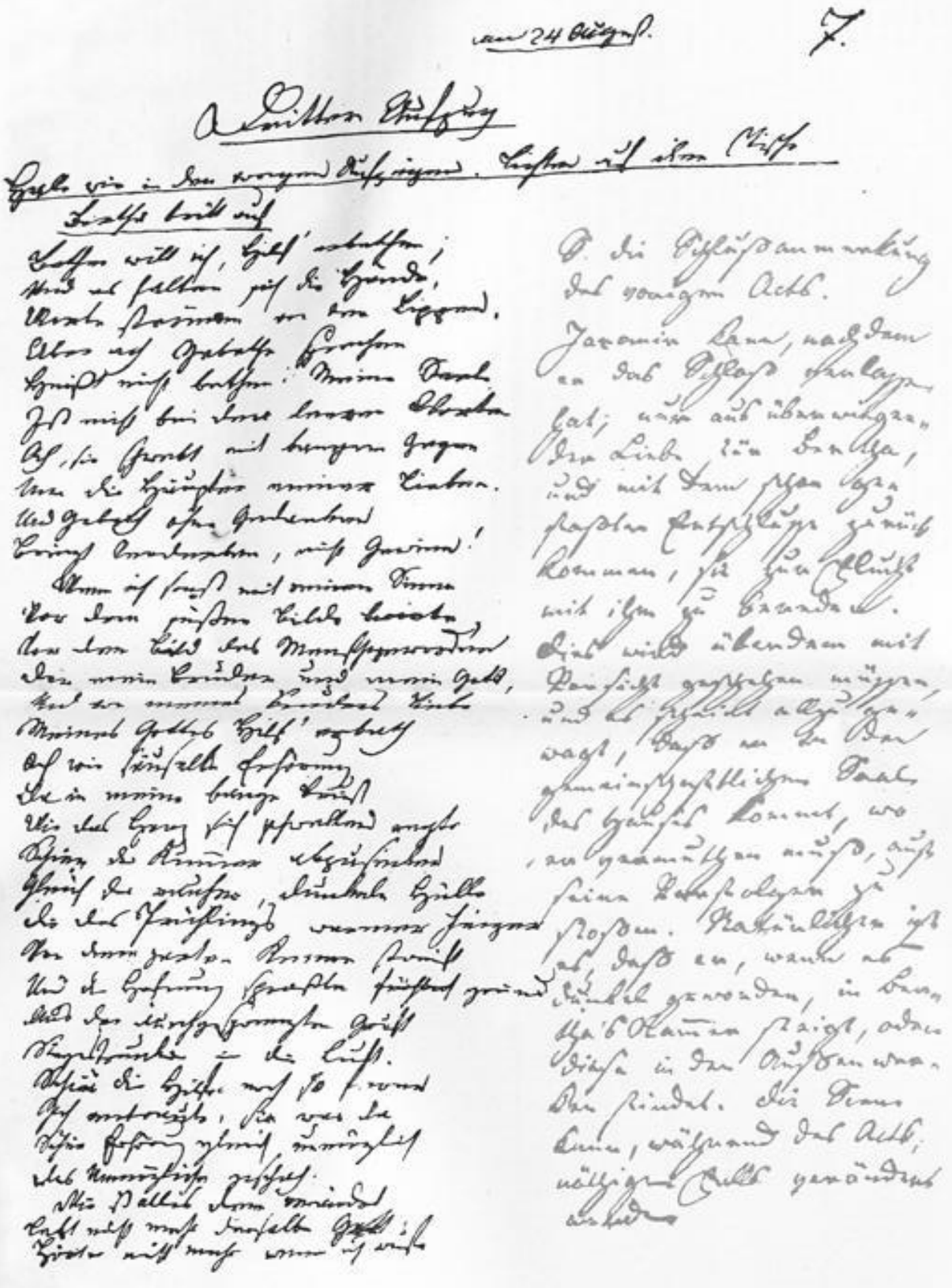
Der Titel erinnert an Calderons „Das Leben ein Traum"; aber der Inhalt hat damit nichts zu tun, und nur insofern auch der Traum in Grillparzers Drama ethisch vertiefend wirkt, besteht eine gewisse Verwandtschaft zwischen ihm und Calderons Dichtung. Diese enthält das bekannte Motiv, daß ein Mensch schlafend in bestimmte Verhältnisse gebracht wird, in denen er sich über seine bisherige Lebenslage erhöht sieht, und daß man ihm hinterher, wenn er, wieder schlafend, in die vorige Lage zurückgebracht ist, einredet, alles sei ein Traum gewesen. Rustan aber, der Held Grillparzers, träumt wirklich. Aus der stillen Stätte des alten Massud, seines Oheims, aus den Armen der sanften Mirza treibt es ihn fort in die Welt, Abenteuer will er erleben, Heldentaten vollführen, Kriegsruhm erwerben. Sein Wunsch wird ihm erfüllt. Er kommt, begleitet von Zanga, an den Hof des Königs von Samarkand, gewinnt Ruhm und Ehren, die Königstochter Gunare liebt ihn, — aber ehe er seines Glückes sich recht erfreuen kann, bricht alles zusammen. Das herrliche Gebäude war auf Sand errichtet, ein Betrug war die erste Staffel, auf der Rustan zur Größe emporstieg; er wird aufgedeckt, und um trotzdem auf seiner Höhe bleiben zu können, begeht Rustan Verbrechen auf Verbrechen. Aber es ist schon zu spät zur Rettung. Die Feinde sind in der Übermacht, der letzte entscheidende Kampf beginnt . . . Da — erwacht Rustan. Alles war ein Traum; aber dieser Traum hat ihn von seinem krankhaften Ehrgeize geheilt. „Dank dir, Dank! Daß jene Schrecken, Die die Hand mit Blut besäumt, Nicht geschehen, nur geträumt! Daß sie Warnung nur, nicht Wahrheit", ruft er der aufgehenden Sonne zu. Er wird nicht mehr hinausziehen; er verzichtet auf alle ehrgeizigen Pläne und bleibt daheim, an dem Platze, den Gott ihm angewiesen hat.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

am 24 August. 7.



Aus F. Grillparzers Entwurf zur „Ahnfrau".

Mit den Korrekturen von Schreyvogel. Original im Besitze der Wiener Stadtbibliothek.

„Breit es aus mit deinen Strahlen,
Senk es tief in jede Brust;
Eines nur ist Glück hienieden,
Eins: des Innern stiller Frieden
Und die schuldbefreite Brust!
Und die Größe ist gefährlich,
Und der Ruhm ein loses Spiel;
Was er gibt, sind nicht'ge Schatten,
Was er nimmt, es ist so viel!"

Rustan entläßt den verschmitzten Negersklaven Zanga, seinen bösen Genius, und die Melodie des Derwischliedes: „Schatten sind des Lebens Güter, Schatten seiner Freuden Schar, Schatten Worte, Wünsche, Taten, Die Gedanken nur sind wahr," das in den anhebenden Traum geklungen, schließt das Stück. Der Dichter nennt es ein dramatisches Märchen; eigentlich ist es ein Schauspiel, in das eine Tragödie in der Form eines Traumes eingewebt ist. Den Rohstoff zum Ganzen entnahm der Dichter einem Roman Klingers und der Erzählung Voltaires Le blanc et le noir, die schon Paul Weidmann die Farben gegeben haben für die Zeichnung des guten und bösen Genius, die seinem „Faust" wie dem „wilden Jäger" Bürgers warnend und hetzend zur Seite stehen. Die Kunst aber, das Dämmerlicht des Traumes mit der Helle der Wirklichkeit in so wunderbarer Weise zu verbinden, hat Grillparzer aus Calderons Drama „Alles ist Wahrheit und alles ist Lüge" gelernt. Der stoffliche Reichtum an Bildern und die Kühnheit, mit der er alles Abstrakte in Bilder umsetzt, verrät das Studium Lope de Vegas und den Einfluß der Volksbühne („Zauberflöte"). Das Stück entfesselte gleich bei seiner ersten Aufführung einen Beifallssturm, wurde der österreichische „Faust" genannt, und bis heute hat sich das wie die „Ahnfrau" in trochäischen Versen dahinrollende Märchendrama in der Gunst des Publikums erhalten.

Des Innern stillen Frieden hat Rustan als das höchste Glück des Menschen erkannt, und dieses Lebensideal schlingt sich fast durch alle Dramen Grillparzers hindurch. Am konsequentesten hat er diese seine Lieblingsanschauung in der Sappho (1817) geltend gemacht.

Verbittert durch die hämische Kritik, die den unleugbaren Erfolg der „Ahnfrau" auf die grelle Theatermache und Effekthascherei zurückführte, widmete sich Grillparzer dem Studium der griechischen Klassiker und, von der erhabenen Einfachheit der antiken Welt ergriffen, wollte er nun zu dem Stil der „Iphigenie" und des „Tasso" zurückkehren und in einem „bloßen Seelengemälde" mit Vermeidung der „grellen Effekte" nur „rein poetische Wirkungen" auslösen. Dazu schien ihm der Sapphostoff geeignet; zugleich gab er ihm Gelegenheit, die Tragik und Friedlosigkeit des Poetentums darzustellen. Er hatte ja, wie wir aus der Geschichte seines Lebens wissen, an dem Widerstreite zwischen dem empfindsamen Künstlertum und dem Leben, zwischen den Bildern der Phantasie und der nüchternen Wirklichkeit seinen wohlgemessenen Dichteranteil und verzweifelte an der Versöhnbarkeit zwischen Kunst und Leben. Goethe zwar, der diese Reizbarkeit, diese Dämonen der Phantasie und Hypochondrie gar wohl kannte und im „Tasso" darstellte, nahm nicht Partei für die von ihnen Beherrschten, sondern erblickte darin eine Schwäche und sah keine unüberbrückbare Kluft zwischen Kunst und Leben; die Romantiker aber hielten in ihren Künstlerromanen und Künstlerdramen an jenem Widerstreite fest und Grillparzer sprach ihnen daher aus der Seele, als er in seiner Tragödie „Sappho" den pessimistischen Gesang ertönen ließ, daß der Dichter von vornherein zur Einsamkeit und Entsagung verurteilt sei: Sapphos Dichtertum wird ihr Unglück, aus dem Schuld und Verderben erwachsen. „Man steigt nicht ungestraft vom Göttermahle herunter in den Kreis der Sterblichen." Seine persönlichen Stimmungen hat der Dichter in Sappho hineingetragen, während in der Mensch Grillparzer in Melitta spiegelt. Jenes sehnsüchtige Hinüberblicken aus der Welt der Kunst und des Ruhmes in die Welt des einfachen Herzens und stillen Glückes ist sein eigenes. Aus Sapphos Reden fühlt man jene tiefe Sehnsucht des Kultur- und Reflexionsmenschen nach dem Glücke der natürlichen Einfalt heraus, die Schiller als sentimentalisch bezeichnet, und ihr Kontrast mit Melitta und Phaon bildet den tiefsten poetischen Zauber der Dichtung. Melitta ist, was Sappho wünscht zu sein; ihr Leben ist das Zauberland, nach dem Sappho umsonst verlangende Arme ausstreckt. Der Grundton Melittas ist Idylle, der Sapphos Elegie; Kunst, Ehre und Ruhm bieten ihr nicht Ersatz für das, was das Leben ihr entzog; vergeblich sucht sie dieses „stille Land" durch Phaons Liebe zu gewinnen.

Die Ähnlichkeit „Sapphos" mit Goethes „Tasso" liegt auf der Hand; aber sie beruht nicht auf einer unmittelbaren Beeinflussung, sondern erklärt sich vielmehr aus der Wesensverwandtschaft beider Gestalten mit Grillparzer selbst. Was dieser von Sappho sagt: „Ein Charakter, der Sammelplatz glühender Leidenschaften, über die aber eine erworbene Ruhe, die schöne Frucht höherer Geistesbildung, das Szepter führt, bis die angeschmiedeten Sklaven die Ketten brechen", — das läßt sich auch auf ihn anwenden. Und wie sehr Tasso, dem freilich die erworbene Ruhe fehlt, Grillparzer verwandt ist, mußte dieser mit einem förmlichen Schauder wahrnehmen. „Ich selbst glaubte es zu sein, der als Tasso sprach, handelte, liebte: nur Worte, so schien es mir, hat Goethe meinen Gefühlen gegeben". Daß Grillparzer übrigens „so ziemlich" mit Goethes „Kalbe" gepflügt, seine „Iphigenie" und „Tasso" zum Vorbilde genommen habe, gestand er selbst zu. Wir aber bewundern die Kunst, mit der er die Sprache Iphigeniens von innen heraus nachgebildet hat. Was ihm die Geschichte von seiner Heldin überlieferte, ist äußerst dürftig und von dem wenigen benutzte er auch nur die ganz unverbürgte Sage von ihrer Liebe zu Phaon und ihrem ebenso unverbürgten Sprunge vom leukadischen Felsen in das Meer, ferner daß sie sich mit der Ausbildung junger Mädchen ihrer Umgebung befaßte, und endlich eines ihrer Lieder, das er in das Drama verwob und seiner Charakteristik der Heldin zu Grunde legte. Deren Liebeslieder gaben der attischen Komödie Anlaß, sich über die verheiratete und nach der Liebe eines jungen Mannes sehnende Frau lustig zu machen und gegen sie wegen ihres Verkehrs mit den Mädchen allerlei Anklagen zu erheben. Doch schon das Altertum erhob dagegen Einsprache und dieser ernsten Auffassung folgte auch Grillparzer. Die Handlung ist seine Erfindung und ganz seine Schöpfung ist Melitta, in der er sein Ideal von Weiblichkeit dargelegt hat.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Grillparzers „Sappho" hatte einen Vorgänger in dem Drama „Correggio" des Dänen Adam Gottlob Öhlenschläger (1779—1850), das 1816 im Burgtheater vorgeführt und zum Vorbilde für die Künstlerdramen wurde, die besonders in Österreich Pflege fanden und noch Petrarka, Shakespeare, Camoens, Raphael, Van Dyk und Holteis besonders tränenreiche Dichtertragödie „Lorbeerhain und Bettelstab" auf die Bühne brachten. In einem Romane hat Sophie von Mereau das Sapphomotiv verwertet, wie denn auch Frau von Staël nach ihrem eigenen Urbilde in „Corinne" das Schicksal einer Dichterin darstellte und andere Romanciers Albrecht Dürer und Heinrich von Osterdingen in ihre Kreise zogen.

Am 21. April 1818 wurde die „Sappho" im Burgtheater unter großem Beifalle aufgeführt, mit Sophie Schröder in der Titelrolle. Bald kam die Tragödie auf alle großen deutschen Bühnen; Byron schrieb das Lob des neuen Dramatikers in sein Tagebuch, Börne verkündete es laut auf dem Markte. Wohl machten manche Kritiker den Einwand, das Stück sei nicht hellenisch genug, aber gerade darin erblickte der Dichter einen Vorzug, da er nicht für Griechen, sondern für Deutsche schreibe. Gewiß, das ganze Problem und die Liebestragödie sind nicht griechisch, sondern modern; nur die Personen und der Schauplatz sind der Antike entnommen, dazu die Einfachheit der Komposition mit ihrer beschränkten Personenzahl und strengen Wahrung der drei Einheiten und die Schönheit der Sprache; rein und klar fließen die bewegten Jamben dahin und in den Bildern der Sappho spiegelt das ewige Meer sich tausendfältig wider.

Die Zeit nach der Aufführung der „Sappho" war die glücklichste und hoffnungsreichste in Grillparzers Leben. Die gute Gesellschaft von Wien überschüttete den Dichter mit Aufmerksamkeiten. Es regnete anerkennende Briefe und Gedichte und Schreyvogel schreibt an Böttiger: „Die Großen und die Weiber beeifern sich um die Wette, den bescheidenen Dichter aus seiner Dunkelheit hervorzuziehen." Sogar von Metternich wurde er empfangen und der Finanzminister Graf Stadion, ein in jeder Hinsicht ausgezeichneter Mann, vermittelte, daß Grillparzer als Theaterdichter an dem Burgtheater angestellt und dem Departement, dem die Hoftheater unterstanden, zugewiesen wurde. Der größte Gewinn aber seines Erfolges war ihm, daß er sich seiner vollen Kraft bewußt und sein Selbstvertrauen geschwellt worden war. Leider hielt seine gehobene Stimmung nicht lange vor. Die Nervosität der Mutter steigerte sich, er selbst kränkelte. Eine Kur in Baden sollte beiden Heilung bringen. Hier spielte ihm ein Zufall Hederichs mythologisches Lexikon (1770) in die Hände und sein erster Blick fiel auf den Artikel über Medea. Die Sage war ihm schon seit seinen Knabenjahren bekannt, nun auf einmal zog sie ihn mächtig an. Die Umrisse einer gewaltigen Tragödie in trilogischer Form zeigten sich seiner lebhaft erregten Phantasie, rasch, wie das seine Art war, gliederte sich ihm der Stoff, und sogleich sollte mit der Arbeit begonnen werden. Doch eine heftige Erkrankung hinderte ihn an geistiger Arbeit und brachte ihn der Verzweiflung nahe. In diesem Zustande traf ihn Johann Ladislaus Pyrker von Felsö-Eör, der ihm vorschlug, ihn nach Gastein, wohin er eben selbst reisen wollte, zu begleiten.

L. Pyrker (geb. 1772 zu Langh in Ungarn, gest. 1847 in Wien), Zisterzienser und Abt von Lilienfeld in Niederösterreich, dann Bischof von Zips, bald nachher Patriarch von Venedig, zuletzt Erzbischof von Erlau, spielte in dem österreichischen Kunstleben jener Tage eine bedeutende Rolle. Er galt für einen feinen Kenner und bereitwilligen Förderer schöngeistiger Bestrebungen. Als Dichter geht er von jener patriotischen Stimmung aus, die seit dem ersten Dezennium des neunzehnten Jahrhunderts in Österreich gepflegt wurde und ihre Hauptnahrung aus dem Kreise Hormayrs und seiner Freunde sog. Wie der junge Collin begann er mit Dramen, deren Stoffe er der engeren vaterländischen Geschichte entlehnte. Von den damals massenhaft angebauten patriotischen Romanzen strebt er vorwärts zum patriotischen Epos; so schildert er in der „Tunisias", einem Heldengedichte in zwölf Gesängen, die Eroberung von Tunis durch Karl V. und umgibt in der „Rudolphias" (1824) das Haupt Rudolfs von Habsburg mit einem hellen Strahlenkranze. In beiden Epen Klopstock nachahmend, strebte er danach, in der Form durch die Wahl des Hexameters und durch die Einführung des Wunderbaren (Geister verstorbener Helden und Dämonen zum Ersatze der alten Götter bei Homer und Vergil) das klassische Epos wiederzubeleben. Klopstocks Dichtung war damals in Österreich noch lebendig und romantische Dichter, wie Z. Werner und Fr. Schlegel, suchten der katholischen Dichtung neuen Aufschwung zu geben. Ihren Anregungen folgten Anton Passy und J. P. Silbert und in der Siona wurde später ein eigener Sammelpunkt für religiöse Poesie geschaffen. Das religiöse Element tritt denn auch in Pyrkers Epen, zumal den kleineren, neben dem lehrhaften stark hervor. In den Perlen der Vorzeit bringt er Stoffe des alten Testamentes in die ihm geläufige hexametrische Form. Religiöses Fühlen und warme Heimatsliebe bekunden auch Pyrkers lyrische Dichtungen („Lieder der Sehnsucht nach den Alpen").

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Schaffensfroh und schaffenskräftig kehrte Grillparzer von Gastein zurück, wenn ihn auch zuweilen jene unsäglich wehmütige Verzichtstimmung befiel, wie sie durch das Gedicht „Abschied von Gastein“ als Grundton klingt. Er wendet nun seine Kraft wieder der geplanten Trilogie zu und schon im Oktober 1818 war deren erster Teil, „Der Gastfreund“, vollendet. Bald folgten die ersten drei Akte des zweiten Teiles „Die Argonauten“. Dann aber lähmte der Tod der Mutter seine Schaffensfreudigkeit. Mit der Mutter war ihm das Teuerste dahingegangen, und wie einsam er auch von Jugend an gewesen, an ihr hatte er doch mit aller Innigkeit gehangen, deren seine Natur sich fähig zeigte. Die Ärzte rieten ihm zu einer Reise; begierig griff er den Vorschlag auf und reiste als Begleiter des Grafen Deym nach Italien (1819). Trotz der Fülle von Anregungen, die ihm die Reise bot, blieb sein Innerstes davon unberührt und in der Heimat erwartete ihn ein unfreundlicher Empfang; zunächst traf ihn ein scharfer Tadel weger Überschreitung des Urlaubs und dann erhob sich ein gewaltiger Zensurlärm wegen der Elegie Die Ruinen des Campo vaccino, in der er seinem Schmerze über den Verfall der Antike Ausdruck verliehen hatte.

Gez. v. J. Danhauser, gest. v. Fr. Stöber 1840.

Des Dichters Verstimmung färbt sich auch in der „Medea“ ab, mit der er im Januar 1820 die Trilogie das Goldene Vlies vollenden konnte. Die Aufführung aber fand erst im März 1821 statt. Der Erfolg war ein achtungsvoller, aber ein lauer und auch die Wiener Theaterkritik, die damals sehr im argen lag und unseren stolzen Dichter, der mit ihr nichts gemein haben wollte, unfreundlich behandelte, wußte sein geistig tiefstes Drama nicht zu würdigen und ihr zum guten Teile schob er es zu, daß es trotz des großartigen Spieles der Schröder als Medea bald vom Spielplane verschwand. Erst als Laube in der Wolter eine geeignete Künstlerin für die große Rolle der Medea fand, erschien es wieder öfter im Spielplan; die großen Schwierigkeiten der Besetzung bringen es mit sich, daß das „Vlies“ auch jetzt nicht so oft auf die Bühne kommt, als es verdiente.

Nicht als wiedererstandener Grieche will Grillparzer in seinem „Goldenen Vliese“ reden zu versunkenen Geschlechtern, er will Leben schaffen, das seiner Zeit gehört, „wär's auch nur im Raume und durch die Zeit beschränkter“. So wurde, wie der tragische Gehalt, auch der Charakter Medeas seine eigene Schöpfung. Denn während Medea bei Euripides als ein weiblicher Achill, eine barbarisch-heroische, schrecklich grimmige Gestalt erscheint, bei Seneka als ein saevum monstrum uns entgegentritt, als ein Ungeheuer, das sich noch mehr Kinder wünscht, um sich noch fürchterlicher rächen zu können, bei Corneille als die exécrable tigresse sich geberdet und auch bei anderen Dichtern (Klinger, Soden) über das Menschliche hinausragt, hat Grillparzer das allgemein Menschliche der Sage und der Medeengestalt rein erfaßt, den phantastischen Apparat auf das Notwendigste eingeschränkt und den Charakter Medeens zu einem innerlich geschlossenen gestaltet. Daher begnügte er sich nicht, wie sein Vorgänger, mit der Dramatisierung der Katastrophe, dem Kindermorde, sondern suchte diese ungeheuerliche Tat auch begreiflich und erträglich zu machen. Begreiflich konnte sie nur werden, wenn der Zuschauer den ganzen Weg wandelt, den diese Mutter zurücklegte, ehe sie die Verzweiflung zum Verbrechen trieb. So wird Medea gleich vom Anfang an in den Vordergrund gerückt; ihr Schicksal, ihre Person ist das Wesentliche, nicht der Argonautenzug. Erträglich konnte die Katastrophe nur dann werden, wenn wir Medea während ihrer ganzen Lebensgeschichte als einen wirklich bedeutenden Menschen kennen und lieben gelernt haben, an dem sich eines jener großen Schicksale erfüllt, das den Menschen erhebt, indem es den Menschen zermalmt. Daher mußte Medeas Charakter in jenem Kampfe zweier Kulturen, des Barbarentums und des Hellenentums, der sich durch das ganze Drama zieht, als groß und bedeutend gestaltet werden. Um aber Raum für die Darstellung so vieler Ideen und Motive zu gewinnen, mußte der Dichter die Form der Trilogie wählen. Und mit ungeheurer Kraft der Konzentration ist es ihm gelungen, ein festgefügtes, tadelloses Kunstwerk zu schaffen, dessen drei Teile ineinander greifen, wie nur die Akte einer einzigen Tragödie, und sich gegenseitig notwendig bedingen. Mit Recht wendet sich daher schon Michael Enk

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

gegen die Gepflogenheit der Theater, das dritte Stück von den früheren losgerissen auf die Bühne zu bringen. „Medea kann vereinzelt wohl gespielt, aber nicht begriffen werden."

Der Gastfreund ist ein Vorspiel. Darin wird die Tat begangen, deren Folgen wie ein Verhängnis auf einer langen Reihe von Menschenleben lasten und den unabhängigsten Willen, den der Medea, unterdrücken. Phrixus kommt mit einem kleinen Gefolge von Griechen nach Kolchis, um einen zweideutigen Orakelspruch des delphischen Orakels auszuführen, das ihm „Sieg und Rache" verhieß, wenn er das ihm im Traume bescherte goldene Vlies dem Gotte in Kolchis darbrächte. Phrixus aber fällt im Kampfe mit dem nach dem goldenen Vlies lüsternen Aietes, dem Vater der Medea. Diese sieht die Rachegöttinnen aus den Nebeln der Unterwelt aufsteigen, fühlt die Scham, einem verbrecherischen Geschlechte anzugehören, und flieht aus der Nähe des Vaters, der den Gastfreund erschlug. Nicht nur der Vater wird durch die Argonauten gezüchtigt, nicht nur wird Absyrtus, der unschuldige Sohn, durch das Verbrechen des Vaters ins Verderben gestürzt, das Hauptopfer wird Medea selbst. Die Ermordung des Phrixus lastet unsühnbar auf ihr. „Kein Mensch, kein Gott löset die Bande, Mit denen die Untat sich selbst umstrickt." In diesem Ahnen und Wissen dessen, was kommen muß, in dem hellen Sehen und richtigen Beurteilen der Menschen und Dinge, ohne aber die Kraft zu finden, ihrer Herr zu werden, liegt das erschütternde Erlebnis Medeas, eine Tragik, die man mit Recht als spezifisch Grillparzerisch bezeichnet hat, denn sein eigenes Gemüt war auch immer so voller Ahnungen, die ihn im Laufe so vieler schmerzlichen Erfahrungen seines Lebens zum völligen Verzicht auf jede Tat gebracht haben. In der Einsamkeit will sich Medea über die Mittel zur Abwehr der Griechen klar werden. Und gerade da naht dem stolzen Mädchen eine unbekannte Macht und verwandelt die unbezwingbare Jägerin der thrakischen Berge in ein demütiges, dem Willen anderer unterworfenes Wesen: die Liebe. Sie wird Jasons Weib. Aus Liebe kämpft sie mit ihm, als er sich des Vlieses, das ein Drache bewacht, bemächtigen will, und nur, weil ihn ihr Flehen davon nicht abbringen kann, ermöglicht sie den Erfolg des Wagnisses. Dieser selbstlosen Liebe des Weibes steht der blinde Wahn des nach Geld und Ruhm jagenden Mannes gegenüber. Nicht des Weibes wegen, das er so nebenbei gewonnen hat, ist er nach Kolchis gekommen, sondern wegen des Vlieses; ihm ist es das Zeichen des Ehrgeizes, für Medea das Symbol alles Unrechtes und Übels. Kaum ist Jason im Besitze des Vlieses, so ist sein Benehmen gegen Medea verwandelt. Bei der Werbung um sie ritterlich, jetzt, als Gemahl, spricht er im Tone des Befehlenden mit ihr und sie gehorcht um so demütiger, je mehr sie erkennt, was alles und wem sie es geopfert hat. Dieses Bewußtsein macht sie schwach und das Bewußtsein um die eigene Schwäche ist das allertiefste Menschenleid, das Grillparzer so recht aus dem Vollen kannte. Aietes bricht unter Verwünschungen der Tochter zusammen, die Jason nach Griechenland folgt.

Die Ereignisse auf der Fahrt, so sehr sie auch das Folgende vorbereiten, sind in der Medea, dem dritten Stücke der Tragödie, kaum angedeutet. Der Dichter hat vielmehr mit all dem tiefen Gemüt, das seinen poetischen Genius auszeichnete, das Seelenleben Medeas in ihrer unglücklichen Ehe geschildert. Sie tut in dem neuen Lande alles, um sich den neuen Verhältnissen anzupassen. Wie sie heraus will aus der Barbarei, wie sie dem Verhängnis zu entfliehen sucht, wie sie das Ideal des Lebens vor sich sieht, wie sie in die griechische Bildung hinein sich sehnt und angstvoll strebt und wie dies alles in der Szene sich vereinigt, in der sie den vergeblichen Versuch macht, Jason ein Lied zu singen, das ist ganz außerordentlich und diese Szene gehört zu dem Rührendsten im edlen und großen Sinne, was die Poesie aller Zeiten hervorgebracht hat. Doch Jason hat sich von ihr abgewendet und sie muß zusehen, wie er sich mehr noch aus Eigennutz als aus wieder erwachter Neigung der ihm einst zugedachten Jugendfreundin Kreusa, der Tochter des Königs Kreon von Korinth, nähert. An dessen Hofe haben sie Zuflucht gefunden, als sie aus Jolkos fliehen mußten. Als dann der Herold des Amphiktyonenbundes erscheint und die Verbannung Jasons und Medeas wegen der Ermordung des Pelias, des Oheims Jasons, verkündet und Kreon, um ihn zu retten, als seinen Eidam erklärt, ist Jason selbstsüchtig genug, alle Schuld auf die unschuldige Medea zu wälzen. Da verachtet sie ihn und zum Zeichen des unwiderruflichen Bruches zerreißt sie ihren Mantel, dessen eine Hälfte sie behält, während sie ihm die andere vor die Füße wirft. Im Zusammenbruche ihres Glückes hofft sie, daß ihr wenigstens die beiden Kinder bleiben. In den erschütterndsten Naturlauten eines geängstigten Mutterherzens wirbt sie um den einen, dann um den anderen Knaben; aber die beiden Kinder wollen sich von Jason und Kreusa, die sie durch ihre Sanftmut gewonnen hat, nicht trennen. Da bricht Medea zusammen; nun hat sie alles verloren: sie ist heimatlos, hat keinen Gatten, keine Kinder mehr. In den Kindern erkennt sie das Ebenbild Jasons und überträgt auf sie den Haß gegen den Undankbaren. Nur Rache hat noch Raum in ihrem Herzen, und als Kreon sie auffordert, das goldene Vlies herauszugeben, und Diener die an der Meeresküste vergrabene Truhe bringen, hat sie auch das Werkzeug dazu in den Händen. Sie sendet Kreusa, die sich schon zur Hochzeit mit Jason schmückt, den entsetzlichen Schleier, der sie verbrennt und den königlichen Palast in Flammen setzt, und in der rasenden Stimmung der Verwirrung stürzt sich Medea auf die Kinder und erdolcht sie, um sie vor der Blutrache zu bewahren.

Mit einem Epiloge von grandioser Schwermut schließt die Tragödie. Jason, der gleichfalls verbannt ist, und Medea treffen in einsamer Waldgegend zusammen und scheiden für immer voneinander. Das Vlies ihm zeigend, dem er seine eigene und anderer Ruhe geopfert, sagt sie: „Erkennst das Zeichen du, um das du rangst? Das dir ein Ruhm war und ein Glück dir schien? Was ist der Erde Glück? — Ein Schatten! Was ist der Erde Ruhm? — Ein Traum. Du Armer! der von Schatten du geträumt! Der Traum ist aus, allein die Nacht noch nicht." Medea geht nach Delphi, um an des dunklen Gottes Altar das Vlies aufzuhängen, von dem es Phrixus einst genommen, und die Priester will sie fragen: „Ob sie mein Haupt zum Opfer nehmen an, Ob sie mich senden in die Wüste. In längerem Leben finden längere Qual." Der Tod ist nicht das Schlimmste, er aber, Jason, soll leben und im Leidtragen wenigstens stärker sein als im Handeln. Nicht also, wie sonst in den Tragödien, durch den Tod sollen die tragisch schuldigen Gestalten ihre Schuld

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

büßen, sondern durch ein weiteres Leben der Qual. Tragen, dulden, büßen, so klingt die Dichtung aus. Persönliche Leiden Grillparzers haben sie zu seinem düstersten Drama gemacht und den Dramen der Friedlosigkeit angereiht. In der „Ahnfrau" ist es die Friedlosigkeit durch die Existenz an sich, in der „Sappho" die durch den Kunstberuf bedingte Friedlosigkeit und im „Vlies" kommt sie zum Ausdruck durch die Begier nach Ehre und Ruhm, als deren poetisches Symbol das Vlies erscheint. Dem verhängnisvollen Haschen nach den irdischen Gütern steht das bescheidene Leben gegenüber, das Grillparzer als erste Bedingung zu einem glücklichen Leben ansieht.

Auch Grillparzer hatte, wie Medea, den Willen zum Leben und, wie Jason, einen stürmischen Durst nach Ruhm. Naturanlage aber und äußere Verhältnisse stellten sich ihm hemmend entgegen. Vor allem aber machte sich in der Trilogie ein Gemütszustand des Dichters Luft; die leidenschaftlich geliebte und liebende Charlotte, die Frau seines Vetters Paumgarten, ist die Muse der „Medea" geworden und hat der Kolcherin ihre Züge geborgt. Auch in der freundlichen Gestalt Kreusa dürfen wir ein freies Abbild der Wirklichkeit erblicken. Wie Jason vermochte der Dichter wohl Frauen heftig zu entflammen, aber nicht dauernd zu beglücken; die unbeugsame Selbstheit seiner Natur hinderte ihn, sich anzuschließen, und wie für Jason „alles andere" nur Stoff zu Taten ist, so ist es für ihn nur Stoff zur Dichtung. So manches Gedicht verdankt denn auch seinen Ursprung dem Verhältnisse Grillparzers zu Kathi Fröhlich, der zweitjüngsten von vier Schwestern, durchweg Freundinnen der Musik, die nach dem Verfalle des Geschäftes ihres Vaters durch Musikunterricht für den Haushalt sorgen mußten. 1821 war Grillparzer zu Kathi in Beziehung getreten, und obwohl Mißhelligkeiten das Verhältnis bald trübten, war doch 1823 die Vermählung beschlossen; aber es kam nicht dazu („Jugenderinnerungen im Grünen"). Das war das Unglück in dieser ewigen Brautschaft, daß zwei selbständige Charaktere aufeinander stießen. Grillparzer liebte die Braut innig („Wie sie zuhörend am Klaviere saß"), aber es stand etwas zwischen ihnen: „Wir glühten, aber ach! wir schmolzen nicht!" Zwischen Zank und Versöhnung schleppte sich das Verhältnis qualvoll hin, bis endlich in einer elegischen Idylle vollendet wurde, was mit stürmischer Leidenschaft begonnen hatte. Grillparzer zog nach dem Tode der Fröhlichschen Eltern (1849) zu den Schwestern, der Alternde zu den Alternden, und ward von ihnen aufs sorgsamste und liebevollste betreut.

Vor und nach Vollendung der Trilogie beschäftigten Grillparzer viele dramatische Pläne. Sage und Geschichte, eigene Erfahrungen und Erlebnisse seiner Freunde setzten sich bei ihm in dramatische Entwürfe um. Was er berührte, verwandelte sich in dramatisches Gold. Nur die Verehrung, die der Dichter für Beethoven hegte, konnte ihn bewegen, dessen Wunsche nach einem Opernbuche zu willfahren. Zunächst dachte er an den Drahomira-Stoff, ließ aber sehr bald den Plan fallen und wählte das Märchen von der Melusine (1823). Beethoven aber fand das Ganze zu weich und es folgten nun Unterhandlungen wegen der Umgestaltung des Buches, die zwar ohne praktisches Ergebnis blieben, aber die beiden Männer freundschaftlich einander näher brachten und Gelegenheit zur Aussprache über manches gaben, was nicht unmittelbar mit dem Operntext zusammenhing. Wie tief Grillparzer Beethovens Wesen erfaßte, erhellt aus dem herrlichen Nachrufe, den er ihm an dessen Todestage (26. März 1827) einsam in seiner Stube hielt.

In demselben Jahre, das das wenig geglückte Libretto brachte, wurde auch ein Meisterwerk, das erste vaterländische Drama des Dichters, vollendet: König Ottokars Glück und Ende (1823). Es ist das bedeutendste und vollendetste Geschichtsdrama, das die deutsche Literatur neben Schillers „Wallenstein" besitzt, und wäre die Tragödie in den Zeiten der Freiheitskriege, wäre sie 1815 zutage gekommen, so würde sie von der Regierung gefördert, von den Zuschauern begeistert aufgenommen worden sein. In den zwanziger Jahren aber fand es ein anderes Geschlecht, andere Tendenzen walteten vor als die, von denen der Anstoß zu seiner Entstehung ausgegangen war. Die Ähnlichkeit des Hauptcharakters mit dem Schicksal Napoleons war ihm jetzt abträglich, wie einst 1806 dem Wernerschen „Attila". Mit Rücksicht auf die neueste Geschichte und auf die innere Politik erklärten der Polizeichef Sedlnitzky und Metternich selbst das Stück für unaufführbar, den Druck für unmöglich. Alle Faktoren der Staatsgewalt hatte das Stück, das bei der Zensur zu verschwinden drohte, bereits in Bewegung gesetzt, als Kaiser Franz selbst eingriff und auf den anerkennenden Bericht seines geheimen Rates Stifft hin dem Verbote der Zensur gegenüber die Freigabe des Dramas verordnete. Am 19. Februar 1825 wurde es im Burgtheater aufgeführt.

Der Erfolg war tumultuarisch, aber er galt mehr der Sensation als der Dichtung. Lokalpatriotismus und die Sucht, in den Gestalten des Dramas Beziehungen auf Persönlichkeiten des Tages zu wittern, hatten zu gleichen Teilen daran mitgewirkt. Grillparzer hörte den falschen Ton heraus und fühlte sich angewidert, zumal auch die Kritik ohne Kenntnis und Einsicht die Stimme des Lobes erhob. Fatale Zufälligkeiten, wie die Erkrankung des Ottokar-Darstellers Anschütz, wirkten mit, daß auch der äußere Erfolg

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

des ersten Abends nicht vorhielt. Als dann im „Sammler" ein Journalist dem Stücke Beschimpfung der Tschechen, grobe Unsittlichkeit und Respektlosigkeit gegen den Kaiser vorwarf, war es um die Tragödie geschehen. Sie wurde vom Spielplan abgesetzt und taucht leider auch in der Gegenwart nur ab und zu darin auf. Und doch hätten wir alle Ursache, dieses mit ebenso vaterländischem Geschichtssinn wie mit seltener dichterischer Kraft durchgeführte deutsche Historiendrama eifriger zu pflegen als die Shakespearischen Königsdramen.

Als eifriger Patriot fühlte er sich von einem Stoffe angezogen, der ihm Gelegenheit bot, seiner tiefen Ergebenheit gegen das Haus Habsburg und seiner Liebe zur Heimat Ausdruck zu geben. Diese glühende Vaterlandsliebe gab ihm auch den Mut, die Gefahren gering zu schätzen, die mit der Wahl eines historischen Stoffes für den Dichter damals verbunden waren. Man fürchtete den Vergleich mit den jeweiligen politischen Verhältnissen; daher die vielen Verbote historischer Dramen. Deren gab es eine große Zahl. Fast alle deutschen Landschaften hatten seit der Zeit der Ritterstücke ihre nationalen Dramen auf der Bühne gehabt. Auch die Geschicke der deutschen Ostmark wurden mit poetischem Glanze umgeben. Anregung dazu hatte schon A. W. Schlegel gegeben, der am Ende seiner Vorlesungen über dramatische Literatur die Geschichte der Habsburger als eine außerordentlich reiche Quelle schöner Dramen empfahl. Zur selben Zeit unternahm es Freiherr von Hormayr, der Mitkämpfer und Geschichtschreiber des Tiroler Aufstandes, in seinen Zeit- und Landesgenossen das Gefühl für einen österreichischen Patriotismus zu wecken. Das Mittel dazu erkannte er vor allem in der Popularisierung der vaterländischen Geschichte durch Kunst und Dichtung und mit einem staunenswerten Eifer war er publizistisch dafür tätig. In seinem „Österreichischen Plutarch" (1807—1814) und in dem „Taschenbuch für vaterländische Geschichte" trug er eine Masse von historischem Material zusammen, aus dem Dichter und Künstler Anregungen für ihr Schaffen holen sollten. Das „Archiv für Geographie, Historie, Staats- und Kriegskunst" (1810—1828) wurde der Sammelpunkt für die Erzeugnisse österreichischer Dichter und Geschichtschreiber. Und er erreichte, daß die bildende Kunst in Männern wie Krafft, Petter, Perger, Ruß, und noch mehr die Poesie heimischen Stoffen sich zuwandte. Er selbst ging, freilich ohne poetisches Talent, mit Dramen („Friedrich von Österreich", „Leopold der Schöne") voran, Matthäus Collin wird sein Bundesgenosse, Karoline Pichler (S. 980), deren „Denkwürdigkeiten aus meinem Leben" ein treffliches Bild von dem literarischen Leben im vormärzlichen Österreich entwerfen, wählt für ihre Balladen („Philippine Welserin"), Romane („Die Belagerung Wiens von 1683", „Die Schweden vor Prag") und Dramen („Rudolf von Habsburg". „Ferdinand II.") mit Vorliebe vaterländische Stoffe, H. Collin und L. Pyrker besingen den Stifter der habsburgischen Dynastie in Heldengedichten, von Grillparzer selbst haben wir die vier ersten Gesänge eines Epos, „Die Schlacht am Marchfelde", Kotzebue ließ 1815 ein schwächliches Trauerspiel, „Rudolf von Habsburg und König Ottokar von Böhmen", aufführen, ein Jahr darauf reichte Ludwig Schöne sein Drama „Rudolf von Habsburg" bei der Zensurbehörde ein, nachdem schon früher der Pester Professor Werthes, der Leutnant Popper und Mynart denselben Stoff dramatisiert hatten. Aber all dieses Mittelgut übertraf himmelhoch Grillparzer; er erst verkörperte, was Hormayr, zu dessen persönlichen Freunden er nicht gehörte, als Ideal vorschwebte.

„Eines Gewaltigen Glück und Ende", d. h. das Geschick Napoleons, darzustellen, hatte Grillparzer schon lange gereizt; da aber ein Napoleondrama auf die Bühne nicht zugelassen worden wäre und der Dichter kein bloßes Lesedrama schreiben wollte, gingen Züge von Napoleon auf den mächtigen Böhmenkönig Ottokar, den Helden des Dramas, über. Was er an Ereignissen bringt, stammt aus der „Österreichischen Reimchronik," die 1300—1320 von einem unbekannten Dichter verfaßt und von Grillparzer irrtümlich dem Ottokar von Horneck zugeschrieben wurde. Von deren 98595 Versen beschäftigen sich ungefähr 13000 mit Ottokar. Bewundernswert ist die Kunst, wie er die Tatsachen, von denen die Reimchronik erzählt, obwohl sie sich über einen Zeitraum von 27 Jahren (1251—1278) erstrecken, in den engen Rahmen eines Dramas zusammenpreßt, ohne mit dem Gesetze der Einheit der Zeit zu frei zu verfahren. So gewiß fühlen wir Ottokars Fall schon in dem Augenblick voraus, da er seine Macht für unerschütterlich hält, daß wir an die Zeit nicht denken, die vergeht. Die elf Jahre, die zwischen der Ehescheidung von Margarete und der Schlacht von Dürnkrut liegen, in der Ottokar untergeht, erscheinen wie ein Augenblick; so zwingend folgt die zweite Tatsache aus der ersten. Doch genügt es dem Dramatiker nicht, zu zeigen, wie die Tatsachen eine aus der anderen folgen; er muß sie um einen Mittelpunkt gruppieren, so daß alle Geschehnisse als die Folgen eines und desselben Konfliktes erscheinen, der den Kern des Stückes bildet. Und gerade in dieser Konzentration aller Elemente seines Stoffes um einen Mittelpunkt zeigt sich die Kunst Grillparzers. Hierin vermeidet er die Fehler, in die selbst von ihm verehrte Meister gefallen sind. Sein Geschichtsdrama gleicht weder denen Shakespeares, die oft nichts als dialogisierte Chroniken sind, noch Goethes „Götz", dessen Auflösung der Handlung in ein Bündel von Genreszenen für die weniger begabten Nachahmer verhängnisvoll wurde. Schiller, dessen „Wallenstein" Grillparzer die Zusammendrängung der Handlung ablauschte, zerstörte durch die gewaltige klassische Form den intimen Reiz des Details. Grillparzer hat die strenge klassische Form beibehalten, sie aber in romantischer Art beseelt und im „Ottokar" erreicht, wonach er im „Goldenen Vlies" bewußt, aber nicht mit vollem Erfolge gerungen hat.

Der leitende Gedanke, auf den Grillparzer alle Teile seines Stückes zurückführt, ist der Konflikt zwischen dem Recht und dem Hochmut. Er zeigt uns die außerordentlichen Erfolge, die den Böhmenkönig zum Glauben brachten, daß es keine Schranken mehr für ihn gebe; da will er ebenso die Gesetze weichen sehen, die sich seinem Eigenwillen und seiner Herrschaft entgegenstellten. Das Ehegesetz, das ihn mit Margarete verbindet, tritt er mit Füßen. Diese Rechtsverletzung ist nicht die einzige, aber der Dichter stellt sie ins hellste Licht, weil sie der entscheidende Schritt ist, mit dem Ottokar seinem „Ende" sich zuwendet. Als Margarete am Arme Rudolfs von Habsburg den böhmischen Hof verläßt, wird dieser Abgang zum Symbol für das Recht, das sich in Begleitung seines späteren Rächers zurückzieht. Daß Ottokar Margarete verstößt

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

und sie um einer sinnlichen Laune willen für Berta von Rosenberg opfert, ruft das Verhängnis hervor: der österreichische und steirische Adel fällt von ihm ab und bleibt der Babenbergerin treu. Vergebens versucht der König, durch Gewaltmaßregeln ihren Abzug zu hindern; seine Grausamkeit flößt den Kurfürsten Abscheu ein und sie ziehen den einfachen Rudolf von Habsburg dem glänzenden und mächtigen Ottokar vor. Der junge Seyfried von Merenberg, einer der eifrigsten Anhänger Ottokars, grollt ihm; seine Treue wird schon dadurch erschüttert, daß der König ihm seine Geliebte, Berta von Rosenberg, wegnimmt, und wandelt sich in Haß, als sein Vater zum Tode verurteilt wird, weil er Margarete treu blieb; die drei gewissenlosen Rosenberge, die gehofft hatten, aus dem Verhältnis des Königs zu Berta, ihrer Tochter, Nichte und Base, Nutzen zu ziehen, verraten ihn, als sie ihre Pläne durch des Königs Heirat mit Kunigunde vereitelt sehen, und verfolgen heimlich und unerbittlich ihre Rache.

Je mehr Ottokar als Opfer seiner Ungerechtigkeit sinkt, desto mehr erhebt sich Rudolf von Habsburg, der die Tatkraft und das Ansehen der kaiserlichen Würde im Dienste des Rechtes vertritt; um die Standarte, die seine tapfere Hand festhält, sammeln sich die Anhänger der gerechten Sache. Die Völker schließen sich begeistert dem Fürsten an, der ihnen als Vertreter der göttlichen Gerechtigkeit erscheint. Ottokar fühlt, daß er im Kampfe mit einer gewissermaßen übernatürlichen Macht unterliegen muß. Als er, vom Ehrgeiz gestachelt, eine letzte Auflehnung gegen seinen Gegner zu unternehmen versucht, ist er ein armer Verzweifelter, der von vornherein weiß, daß alles verloren ist. Er stirbt unter den Hieben Merenbergs, dem er zuerst die Braut, dann den Vater geraubt hat. Der Mann, den des Königs erste Ungerechtigkeit unglücklich machte, ist derselbe, der ihm den Gnadenstoß versetzt. Im Angesicht der Leiche des Gefallenen belehnt Rudolf seinen Sohn mit Österreich, ihn mahnend, stets zu denken „an Ottokar, sein Glück und sein Ende". Dieser Schluß leitet zurück zu dem meisterhaft aufgebauten ersten Akt, in dem Krone um Krone Ottokar zufliegt, über den nun Rudolf den „Kaisermantel, dem er nachstrebt", als „Leichentuch" ausgebreitet hat. Die Leichenrede Rudolfs erinnert an die Schlußrede des geplanten Dramas „Krösus", die lautet: „Gedenket des Krösus, der einst König, Nennt aber keinen glücklich, bis er tot."

Jede der Gestalten redet die ihrem Charakter und der Situation angemessene Sprache. Und gerade darin zeigt sich Grillparzers Fortschritt, der bisher alle Personen gleich poetisch und wortreich reden ließ. Hier gewinnt er die Herrschaft über den Dialog, der frühere lyrische Schwung weicht einer kurzen, bezeichnenden Wechselrede, und während ihm früher nach Goetheschem Vorbilde das Wort die Hauptsache war, das von Mienenspiel und Geberden nur begleitet wurde, schmilzt ihm nun Wort und Geberde zu einem untrennbaren Ganzen zusammen. Aktion ist alles, Wort und Geberde haben ihr zu dienen. Und der Dichter, durch die Schauspieler des ersten Theaters Deutschlands verwöhnt, traut der darstellenden Kunst das Höchste zu. Nur bei kongenialer Darstellung kann diese Charaktertragödie in ihrer ganzen Kraft zur Geltung kommen. Wohl vertraut mit dem Schauplatze der Begebenheiten, mit dem Denken und Fühlen, der Art, sich zu geben und zu reden, scheute der Dichter auch vor mundartlichen Wendungen nicht zurück und gab dadurch dem Werke etwas herzlich Anmutendes und Trauliches. Und wer sollte es dem Künstler verargen, wenn er seinem Patriotismus ein Zugeständnis macht und den Stifter der habsburgischen Dynastie mit dem Ruhme königlichen Wertes wie menschlicher Schlichtheit umgab und zur Feier seines heißgeliebten Vaterlandes die edelsten und begeistertsten Hymnen anstimmt? Es sind Grillparzers Gefühle, denen der Chronist Horneck in dem Preise Österreichs beredten Ausdruck verleiht. Dadurch erhielt das Stück fast einen festspielartigen Charakter, wie denn auch Mosel in die Ouvertüre die Melodie der Volkshymne verwebte. Und wenn Grillparzer, eine Episode aus Kathis Leben verwertend, „Katharina Fröhlich, Bürgerkind aus Wien" Kaiser Rudolf I. einen Blumenstrauß überreichen läßt, so ist es nicht eine bloße Zartheit des Bräutigams, sondern eine Verkörperung des Wienertums, das der erstehenden Dynastie ihre Huldigung darbringt.

Furchtbarer als nach anderen Mißerfolgen war der Rückschlag, der in dem Dichter der Aufführung des „Ottokar" folgte. Wohl nahm er sein Stück gegen boshafte Anfeindungen in Schutz und mit bissigem Spotte persiflierte er in den Kritischen Briefen die Urteile der Zeitgenossen, ihren Tadel und ihr Lob in gleicher Weise als verlogen ablehnend. Aber in seinem Innersten war er nur zu geneigt, die Ursachen für den Mangel an Erfolg im Stücke selbst zu suchen. Tiefe Niedergeschlagenheit kam über ihn, trostlos blickte er in die Zukunft, untätig brütete er vor sich hin und suchte, nur um vor sich selbst zu fliehen, Zerstreuung in der „Ludlamshöhle", einer Gesellschaft von Künstlern, Schriftstellern und Geschäftsleuten, die sich im Haidvogelschen Gasthause zu oft ausgelassener Lustigkeit zu versammeln pflegte. Bis zu Selbstmordgedanken steigerte sich seine Qual; Mißhelligkeiten lächerlicher Art, wie z. B. die polizeiliche Aufhebung der „Ludlamshöhle", und die schmerzlichen Verwicklungen mit seiner Braut Katharina brachten ihn zu dem Entschlusse, in einer Reise nach Deutschland Erholung zu suchen (1826). Sie führte ihn über Berlin nach Weimar, wo er von Goethe freundlich empfangen wurde. Die angesponnenen Fäden ließ er aber nach seiner Rückkehr wieder fallen und diese selbst hatte sich infolge der Sehnsucht nach Wien fluchtartig gestaltet.

Die tiefe Schwermut aber war durch die Reise nicht gebannt worden; daher die drückende, schwüle Atmosphäre, die über dem neuen Drama Ein treuer Diener seines Herrn

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

(1828) lastete. Vom Hofe aufgefordert, für die Krönung der Kaiserin Karolina Augusta zur Königin von Ungarn ein Festspiel zu dichten, hatte Grillparzer zugesagt und sich für die Geschichte vom Palatin Banchanus entschieden; aber vielerlei Bedenken hemmten die Arbeit und so ging die Krönung vorüber (1825), ohne daß Grillparzer sein Drama beigesteuert hatte. Jetzt lockte ihn der Stoff aufs neue und rasch vollendete er das Werk. Schreyvogels Mißfallen an dem Stücke aber genügte, um den Dichter, der leicht geneigt war, jedem Tadel aus dem Munde eines Verständigen recht zu geben, noch vor der Aufführung zu entmutigen.

Chroniken berichten, daß König Andreas II. (1205—1236), als er nach Galizien ziehen mußte, die Regentschaft seiner Gemahlin Gertrud und dem Palatin Grafen Bank, einem Manne von altem ungarischen Adel, anvertraut habe. Die Deutschen, die mit der Königin von Ungarn gekommen waren, spielten lange eine einflußreiche Rolle und reizten dadurch den magyarischen Adel. Als nun Otto von Meran, der Bruder der Königin, der Gattin des Palatins Gewalt antat, hielt man die Gelegenheit zum Losschlagen gekommen. Die Königin, in deren Gemächern das Attentat geschehen war, wurde der Mitschuld bezichtigt und von den Verschworenen, an deren Spitze der Palatin stand, ermordet. Otto von Meran gelang es, zu entfliehen. Die Kinder des Königs wurden in Sicherheit gebracht. In der folgenden Nacht rächten die Deutschen die Ermordung der Königin dadurch, daß sie mehrere der Verschworenen töteten. Der Palatin wurde verschont und vom König später begnadigt.

Aus diesem Stoffe hatte 1561 Hans Sachs das siebenaktige Drama „Andreas, der ungarische König mit Banchano, seinem getreuen Statthalter" gemacht und der Ungar Josef Katona (1816) ein nationales Tendenzdrama geschaffen. Grillparzer kannte keines dieser beiden Dramen, als er aus dem überlieferten Stoffe unter freier Umbildung der historischen Tatsachen seine Tragödie vom Heroismus der Pflicht- und Untertanentreue gestaltete, für die es keine Notwehr und Selbsthilfe gibt. Um der Schmach zu entgehen, ersticht sich Erny, die junge Gattin des alternden Banchanus; dieser rettet den Thronerben und den Missetäter Otto von Meran, unterdrückt den Aufstand, kann aber die Ermordung der Königin nicht hindern.

„Der Glanz, womit du deinen Diener schmücktest, Er hat als unheilvoll sich mir bewährt. Gebeut nicht, daß aufs neu' ich Gott versuche." Mit diesen Worten lehnt Bankban des Königs Lohn für seine Treue ab, deren Opfer er ebenso geworden ist, wie Ottokar und Jason eine Beute ihres Ehrgeizes. Sich in seinem Schmerz vergraben zu dürfen, ist alles, was er noch begehrt. „Und der Ruhm ein leeres Spiel!" Dieses Wort Grillparzers hat sich auch an Bankban erfüllt. Dem Pflichtgefühle folgend, war er aus seiner Zurückgezogenheit herausgetreten, um das unheilvolle Amt zu übernehmen. Wohl besitzen die beiden Gatten jene Seelenruhe, die nach des Dichters Meinung das Geheimnis des Glückes ausmacht, und dieser innere Friede leistet auch jedem Ansturm von außen Widerstand, aber er wird zerstört durch den Verlust des Weibes. Der Treue gegen den König hat Bankban den inneren Frieden, sein alles geopfert; es ist die Anhänglichkeit des Dichters an sein Kaiserhaus, die sich hierin widerspiegelt. Und wenn der Palatin die Ordnung um jeden Preis erhalten will und seinen persönlichen Groll mitten in den Wirren schweigen läßt, so geschieht es aus demselben Gefühle, wonach der Dichter von den Staatsbürgern forderte, ihre privaten Ansprüche der Ruhe des Staates zu opfern; er war der erklärte Feind der Revolutionen; die beste Sache hörte in seinen Augen auf, gut zu sein, sobald es gewaltsam betrieben wurde. So erklärt Banchanus Grillparzers Haltung in der Revolution des Jahres 1848. Damit aber die vom Dichter gepriesene Ordnung im Staatswesen bestehen kann, müssen vorerst die Fürsten ihre Leidenschaften unterdrücken. Diese Lehre zieht Bankban aus der Tragödie, indem er dem Sohne seines Königs zur Beherzigung vorlegt: „Sei mild, du Fürstenkind, und sei gerecht! Auf dem Gerechten ruht des Herren Segen. Bezähm dich selbst, nur wer sich selbst bezähmt, Mag des Gesetzes scharfe Zügel lenken."

Grillparzer wollte den „Treuen Diener" Goethe widmen, stand aber, weil er ihn zu heftig fand, davon ab. Der Dichter war wieder einmal zu streng gegen sich selber. Die Handlung ist gewiß bewegt; es fließt Blut, ein Aufstand wütet, die Überreiztheit Ottos geht bis ins Pathologische; aber Goethe hätte die kunstvolle Form gewürdigt und das versöhnliche Ausklingen der Tragödie würde auch den Dichter der „Iphigenie" hingerissen haben. Vom Publikum der ersten Vorstellung, die am 28. Februar 1828 im Burgtheater stattfand, wurde das Stück mit Begeisterung aufgenommen. Der Kaiser wohnte bei und ließ dem Dichter seine Anerkennung aussprechen. Am folgenden Tage aber teilte Graf Czernin dem Dichter mit, das Stück habe dem Kaiser so gut gefallen, daß er es allein zu haben wünsche und bereit sei, für den Entgang der Honorare jeden beliebigen Ersatz zu leisten. Grillparzer war darüber empört und erklärte, er könne, da bereits Abschriften vorhanden seien, für die Verbreitung keine Verantwortung übernehmen. Da beharrte der Kaiser nicht mehr auf seinem Wunsche.

Die Gründe, die zur Abweisung des loyalen Stückes führten, waren verschieden: Die Liberalen warfen ihm Servilismus vor, anderen erschien die Darstellung eines Streites zwischen den Ungarn, die damals unruhig zu werden anfingen, gefährlich, manche hielten die Schilderung so übermenschlicher Untertanentreue für den monarchischen Gedanken eher gefährlich als förderlich, zumal die Mitglieder der königlichen

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

Familie nicht gerade schmeichelhaft behandelt werden. In des Dichters Seele blieb der Stachel zurück. Er verzagte an der Zukunft: „Gott! Gott! wird es denn jedem so schwer gemacht, das zu sein, was er könnte und sollte?" Nur der Verkehr mit begabten und hochstrebenden Männern, mit Schubart, dem Maler Schwind, Eduard von Bauernfeld, Raimund, Friedrich Witthauer, dem Herausgeber der „Modezeitung", besserte seine Stimmung. Aus der erworbenen Seelenruhe und dem harmonischen Wesen des feinsinnigen Ernst von Feuchtersleben (1806—1849), des Verfassers der einst vielgelesenen Abhandlung „Zur Diätetik der Seele", schöner Lieder („Es ist bestimmt in Gottes Rat"), geistvoller Sprüche und ästhetischer Aufsätze, sog er Kraft zu gleichem Bildungsstreben. Zu seinen Freunden gehörte auch Michael Enk von der Burg (geb. 1788, gest. 1843 als Benediktiner von Melk), der für sein sinniges Lehrgedicht „Die Blumen" (1822) großen Beifall erntete und eine ansehnliche Reihe Schriften veröffentlichte, in denen er teils in Romanform, teils in Erörterungen einzelner wichtiger Fragen („Eudoxia oder die Quelle der Seelenruhe", „Das Bild der Nemesis", „Über die Freundschaft", „Über den Umgang mit sich selbst") seinen philosophischen Standpunkt darlegt oder feinsinnig und geistvoll über die Poesie redet („Melpomene oder das tragische Interesse", „Briefe über Goethes Faust", „Studien über Lope de Vega".) Diese Freunde gründeten zu Beginn der dreißiger Jahre einen förmlichen literarischen Klub, der in Kaltenbäcks „Blättern für Literatur, Kunst und Kritik" ein Organ erhielt, sich aber bald in eine heftige Fehde mit Moritz Saphir hineingezogen sah, der nach mehrjährigem Aufenthalte in Berlin und München nach Wien zurückgekehrt war und in der „Theaterzeitung" sein Unwesen trieb. Seine Frechheit im Angriff galt für Kühnheit, sein schaler Wortwitz, der sehr oft ins Zweideutige schillerte, erregte wieherndes Gelächter und seine lyrischen Gedichte voll widerlicher Sentimentalität nahmen die alberne Menge gefangen. Grillparzer richtete gegen ihn überaus scharfe Epigramme, ohne aber den Schmäher zum Schweigen zu bringen.

Trotz des Verkehrs mit gleichgesinnten Männern fehlte es doch nicht an Anlässen zu Rückfällen in die alte Verstimmung. Tagebücher und Gedichte geben davon Kunde. Unter allen lyrischen Dichtungsarten lag ihm am meisten die Elegie und dieser gehören auch die meisten und die besten seiner größeren Gedichte an. Das vollendetste von ihnen sind „Die Jugenderinnerungen im Grünen", mit denen er an die Stätte seiner Jugendfreuden zurückkehrt und sein bisheriges Leben an sich vorübergleiten läßt. Um diese Perle reihen sich andere, ebenso in Todesnot und Qualen erzeugt wie des „freudenlosen Muscheltieres" kostbare Gaben, für die er dem einstigen Lieblingsdichter seiner Jugend den Sammeltitel Tristia ex Ponto entlehnte (1835). Wie Ovid fühlte er sich als Verbannter im eigenen Vaterlande. Allerlei Liebeswirren verbitterten ihm das Dasein und der entschiedene Mißerfolg, den sein neues Drama Des Meeres und der Liebe Wellen bei der ersten Aufführung (1831) erfuhr, kränkte ihn tief. Der Dichter war zwar geneigt, dem Publikum recht zu geben, und sah in dessen Verwerfung eine Bestätigung seiner hypochondrischen Zweifel; aber die Kenner wußten es zu schätzen; Costenoble, einer der mitwirkenden Burgschauspieler, schrieb gleichzeitig: „Nach Shakespeare ist Grillparzer der erste jetzt lebende Dichter, der die Liebe zu zeichnen versteht," und als Laube die Direktion des Burgtheaters übernahm (1849), war eine seiner ersten Taten die Wiederaufnahme der Herotragödie in das Repertoire, und seither ist die Dichtung ein Lieblingsstück nicht bloß des Wiener Publikums geblieben. Es ist die zarteste deutsche Tragödie und des Dichters innerste und innigste, seine eigentümlichste und vollendetste Schöpfung.

Romantisches Fühlen geht darin restlos in der klassischen Form auf und so erscheint Grillparzer in diesem größten Liebesdrama der Weltliteratur als der Klassiker unter den Romantikern. Das Märchenhaft-Idyllische hat ihn zu dem Stoffe hingezogen und er gab dem Stücke den Titel „Des Meeres und der Liebe Wellen", um den über dem Werke schwebenden Hauch des Märchenhaft-Romantischen schon von vornherein anzudeuten. Das Meer umspült den Fuß des Turmes. Das Rauschen der Wogen ist die Antwort der Natur auf den Gesang der Liebe in Heros Herzen. Aber das Meer ist treulos. Zuerst Mitwisser des Geheimnisses der Jungfrau, dann der Zusammenkunft der Liebenden günstig, dient es schließlich den Zwecken des strengen Mannes, der Leander dem Untergang weiht. Nur wenig läßt der Dichter seine Griechen von der Mythologie reden; griechisch aber ist die Plastik, mit der die einzelnen Szenen so gebildet sind, daß sie sich schon als bloßes Bild unserem Gedächtnisse einprägen: Hero, wie sie im Augenblick des Gelübdes sich nach Leander umdreht, Hero mit den Krügen im Tempelgarten; wie Leander aus ihrem Kruge trinkt, die Auffindung der Leiche und andere Gruppenbilder mehr. Mag der Dichter auch seinen Stoff der griechischen Sage entlehnt haben und das Stück in seinem Beginn lebhaft an den „Ion" des Euripides erinnern, sein Inhalt ist antik und modern zugleich: das sich stets erneuernde Leben, Ebbe und Flut menschlicher Leidenschaften und die ewige Harmonie zwischen Natur und Seele. Das Liebespaar Hero und Leander vom Strande Abydos und dem gegenüber liegenden Turme auf Sestos am Hellespont war dem deutschen Volke durch Schillers Ballade (1801) wieder in Erinnerung gebracht worden. Grillparzer kannte seinen Schiller natürlich auch und ebenso war ihm das Volkslied von den zwei Königskindern bekannt, die zueinander nicht kommen konnten, das Wasser war gar zu tief. Möglicherweise hat auch eine mittelmäßige Bearbeitung des Stoffes, die 1818 in Wien aufgeführt wurde, dem Dichter den Stoff nahe gerückt, dem er nun in dem kleinen Epos des griechischen Grammatikers Musäus, der im fünften Jahrhundert unserer

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

Zeitrechnung lebte, mit allem Eifer nachging. Von den zahlreichen anderen Bearbeitungen, die die Sage in der Weltliteratur gefunden hat, hat Grillparzer keine vorgelegen.

„Die Liebe soll hier allerdings innere Hindernisse gewalttätig zu besiegen haben, aber kein brausender Wasserfall; ein Bach, der durch Kiesel schäumt und gleich wieder hell wird." So bezeichnet Grillparzer den Charakter seiner Liebestragödie. In der Tat ist sie weit heller gehalten als seine anderen Dramen. Einfacher noch als in der „Sappho" ist die Handlung. Kaum halberwachsen hat sich Hero dem Tempeldienste der Aphrodite auf Sestos geweiht; denn nur so glaubte sie sich sichern zu können, was ihr als das Wertvollste erscheint: die Freiheit und das Recht, sich treu zu bleiben und sich harmonisch auszubilden. Kaum aber hat sie sich gebunden, da findet sie, daß die Mutter recht hatte, als sie sagte: „Das Weib ist glücklich nur an Gattenhand." Sie erblickt Leander, eine tiefe Bewegung ergreift sie, aber bald findet sie die verlorene Ruhe wieder. Sie kommt zur Erkenntnis, daß von den beiden Lebensformen, zwischen die sie sich gestellt sieht, die frühere eine irrtümliche war, und gibt sie ohne Gewissensbisse, aber nicht ohne einiges Schwanken auf. Wie eine klagende Ironie klingt es, wenn der priesterliche Oheim vor dem Wendepunkte im Schicksal Heros noch einmal das Ideal der Weltentsagung preist. Hero will ja nicht mehr ihrer „selber Herr" bleiben, sondern sich Leander hingeben, denn nur in der Liebe glaubt sie die Vollendung des Weibes zu finden und daher meint sie, als sie sich Leander hingegeben, sich selbst nicht untreu geworden zu sein. Man hat ihr nur von ihren Pflichten gesprochen; nun kommt sie zur Erkenntnis, daß sie auch Rechte habe. Die Pflicht sieht sie jetzt anders an als früher: „Pflicht ist alles, was ein ruhig Herz, Im Einklang mit sich selbst und mit der Welt, Dem Rechte gegenüberstellt der anderen Menschen." Von dem Rechte der Götter ist keine Rede mehr, denn diese seien zu hoch für der Menschen Rechte. Das einzige Recht, das sie verlangt, ist, die bescheidene, aufopfernde Gefährtin Leanders zu sein. Diesem Traume hingegeben, vergißt sie alle Vorsicht und merkt nicht, daß die Leidenschaft von dem strengen Wächter der Pflicht belauert wird. Sie ist ein Naturkind, das sich ganz naiv dem Feinde in die Arme liefert. Nach Leanders Tod hat das Leben für sie den Reiz verloren. Sanft und natürlich, wie sie aus dem Halbschlafe, der sie im Tempel umfing, zum vollen Leben des reifen Weibes erwacht war, geht sie vom Leben zur ewigen Ruhe über. Die letzte Welle der Liebe verläuft sanft auf dem Strande.

Man hat das Drama als eine in griechisches Kostüm gekleidete Kloster- und Nonnengeschichte aufgefaßt und gewiß bieten manche äußere Vorgänge und der zuweilen durchscheinende Josefinismus ein Recht zu dieser Deutung. Aber auf polemische, tendenziöse Gedanken baute Grillparzer kein Drama, er steht über seinem Stoffe. Gewiß aber ist, daß der Dichter der Hero manches aus seinem Eigenen gegeben hat. Heros Los, die, wie Sappho, bestimmt ist, in einer höheren Sphäre, fern von den Menschen zu leben, ist auch das Los des Dichters, den Grillparzer für ein den Menschen fern stehendes Wesen hielt Und wie Hero und Sappho den Tod finden, als sie die Freuden der Welt suchen, begegnet auch der Dichter nur Schmerzen und Kummer, wenn er das Reich des Traumes verläßt. Aber Hero unterscheidet sich vom Dichter durch ihre innere Harmonie, durch das Gleichgewicht ihrer glücklichen Natur, durch die Sicherheit ihrer Entschlüsse und Handlungen, durch den stillen Frieden, den sie in ihren verschiedenen Lebensabschnitten genießt, Grillparzer aber stets vergeblich suchte.

Den Schmerz über den Mißerfolg der Herotragödie konnte der rauschende Beifall nicht stillen, den das Märchenspiel Der Traum ein Leben erzielte. Von Schreyvogel abgelehnt, war es unter dessen Nachfolger Deinhardstein auf die Bühne des Burgtheaters gebracht worden (1834).

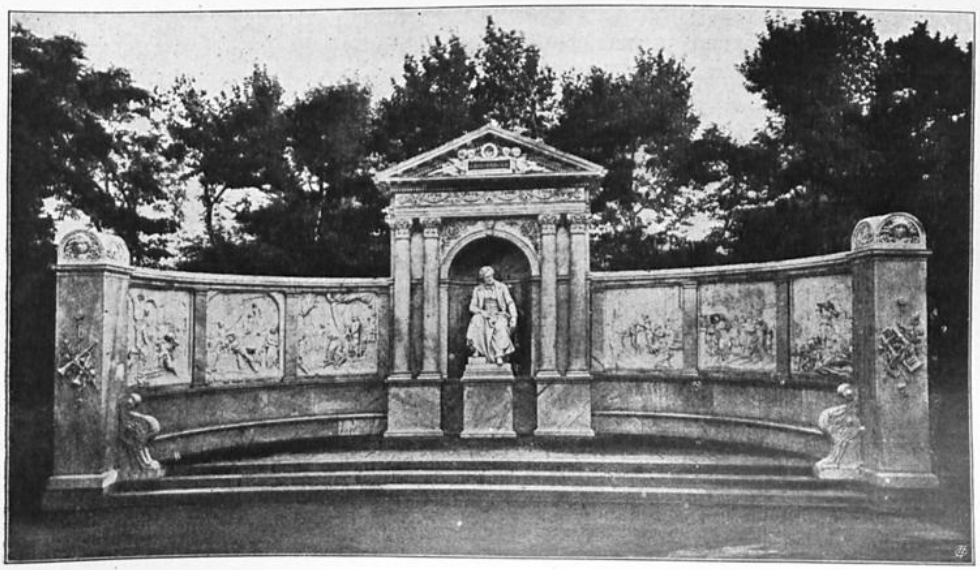
Johann Ludwig Deinhardstein (1794—1859) verlieh den „Wiener Jahrbüchern" als deren Leiter (seit 1829) überall Ansehen und wurde mit seinen Künstlerdramen ein Hauptbegründer dieser Gattung. Sein „Hans Sachs" (1827) wurde von Goethe durch einen Prolog geehrt und diente noch R. Wagners „Meistersingern" einigermaßen als Vorlage. Beifall fand auch sein „Garrick in Bristol" und von den Lustspielen „Die verschleierte Dame" und „Das Bild der Danaë". Als Dramaturg fügte er sich den Wünschen seiner Vorgesetzten, von denen der 1835 zum Direktor des Burgtheaters ernannte Oberstküchenmeister Landgraf Fürstenberg und der oberste Leiter Graf Czernin Grillparzers Muse abgeneigt waren und in verletzender Weise sich über sie aussprachen.

Der Gekränkte rächte sich an den Theatergewaltigen, die ihn von der Stätte, wo seine schönsten und wohl auch einzigen Lebenserfolge erblüht waren, verdrängten, durch die beißende Satire „Die Bretterwelt" und reichte, um mehr Unabhängigkeit zu erlangen, um die Stelle eines Archivdirektors der Hofkammer ein. Diese ward ihm zwar verliehen (1832), aber sein Gesuch, sie mit der eines Universitätsbibliothekars zu vertauschen (1834), wurde abschlägig beschieden, und so blieb er Archivdirektor bis zu seinem Übertritte in den Ruhestand. Seine Stellung zum Hofe, die schon durch jene Elegie gefährdet worden war, wurde verschlimmert, als sein Gedicht auf die Genesung des Kronprinzen Ferdinand von einer lebensgefährlichen Krankheit auf das schmählichste mißdeutet wurde. Unter diesen Verhältnissen traten Mißstimmungen wieder häufiger auf. Um sich von ihnen zu befreien, reiste er im März 1836 nach Paris, das ihm zwar angenehme Stunden im Verkehre mit Meyerbeer, Börne und Heine, aber nicht die ersehnte Ruhe brachte. Wohler fühlte sich der schwermütige Reisende in London. Wie in Paris besuchte er auch hier die Theater, verfolgte mit Interesse die Aufführungen Shakespearischer Dramen, schwelgte im

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Britischen Museum vor den Marmorbildern des Parthenon, bewunderte die Zeugnisse der Größe Englands in Vergangenheit und Gegenwart und beobachtete mit Interesse das politische Leben. Auf der Heimreise sprach er bei Uhland vor, der ihn aufs herzlichste empfing. In Wien harrte des Dichters eine schwere Aufgabe: er mußte die traurige Lage entwirren, in die der Bruder Karl die Familie gebracht hatte. Gleichwohl gewann er in dieser bitteren Zeit so viel Herrschaft über sich, daß er das Lustspiel Weh dem, der lügt schreiben konnte (1838).

Nach der romantisierenden Jugendrichtung und den Meisterwerken seiner Mannesjahre schuf sich Grillparzer eine neue, dritte Manier, für die er unzweifelhaft ein großes und auch früh geübtes Talent besaß. Bereits als Jüngling hatte er sich mit Dramen im heiteren Genre versucht („Wer ist schuldig?", „Die Schreibfeder"), später streute er in Shakespearischer Art unter die ernsten Szenen seiner Meisterdramen komische ein, übersetzte einen Teil aus Gozzis „Raben", dichtete eine Szene aus Shakespeares „Der Widerspenstigen Zähmung" in freier Weise um und schrieb zu Bauernfelds „Bekenntnissen" den vorzüglichen 3. Akt, der den Ruf des Stückes mitbegründen half. Oft bediente er sich der dramatischen Form in seinen



Grillparzer-Denkmal in Wien.

Satiren und ging dabei frisch und keck ins Zeug, ob er nun die Schreiberseelen verspottete („Das Prius oder die Bekehrung", 1821), Webers „Freischütz" parodierte („Der wilde Jäger"), Metternichs Politik geißelte („Der Zauberflöte zweiter Teil" 1826) oder Tieck hart mitnahm („Die Vogelscheuche" 1835).

Frische und Keckheit, dabei urwüchsiger Humor und köstlicher Spaß zeichnen auch das Lustspiel „Weh dem, der lügt" aus. Den Stoff dazu entnahm der Dichter dem fränkischen Geschichtschreiber Gregor von Tours (sechstes Jahrhundert). Eine einzige humoristische Wendung, die er darin fand, genügte ihm zur Durchführung seines Problems: Der fromme Bischof Gregor von Langres will durch Sparen das Lösegeld gewinnen, das die Barbaren jenseits des Rheins für seinen gefangenen Neffen Attalus fordern. Sein Küchenjunge Leon erbietet sich, ihn zu befreien und verspricht, wie es sein Herr verlangt, sich dabei keiner Lüge zu bedienen. Begleitet von einem Pilger als Führer, macht er sich auf den Weg. Es ist nun ergötzlich zu sehen, wie er sich die Sache in seiner Art zurecht legt und, nicht an allzugroße Bedenklichkeit gewöhnt, nach einem erträglichen Übereinkommen zwischen seinen Lebensanschauungen und dem verpfändeten Worte sucht. Er steigert seine angeborene Fröhlichkeit zur ausgelassenen Unverschämtheit und kündigt alles, was er tun will, in einer Weise an, daß niemand daran glaubt; kurz, er lügt mit Wahrheit. Im entscheidenden Augenblicke aber kommt er zur Erkenntnis der Nichtigkeit und Nutzlosigkeit seines unwahren Handelns und wird, da auf der Flucht nur das Bekenntnis der Wahrheit ihn und seine Schützlinge rettet, zu einem überzeugten Bekenner der Wahrheit. So lenkt die Komik wieder zu ihrem Ernste zurück, von dem sie ausgegangen war. Wie in Leon die ihm selbst fehlende Wageluft und den goldenen Frohsinn, so stellt Grillparzer in dem guten Bischof seine eigene Neigung zur Grübelei und Selbstquälerei dar.

Die Aufführung des Stückes im Burgtheater endete mit einer vollständigen Niederlage, von der Grillparzer sich nicht mehr erholte. Es wurde niedergezischt. Der Adel fühlte sich

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

durch die Gestalten Kattwalds, vor allem des Attalus und Galomir, die gegenüber dem Küchenjungen eine geistig untergeordnete Rolle spielen, verletzt; andere Zuhörer stießen sich an dem Ernst des Stückes, der das komische Element nicht zur Geltung kommen lasse. Gewiß, wer das Wesen des Lustspieles nur in der Spaßmacherei und in der Verwirklichung drolliger Situationen findet, kommt bei Grillparzers Lustspiel nicht auf seine Rechnung; wer aber weiß, daß Tragik und Romantik verschwistert sind, und sich klar gemacht hat, daß die Komik auf der freien Überlegenheit beruht, mit der uns die Personen in ihrer menschlichen Befangenheit dargestellt werden, der wird in dem märchenduftigen Stücke eines unserer besten Lustspiele erkennen. Freilich muß etwas vom gesunden Realismus der Posse die Darstellung des Stückes durchdringen, wenn es wirken soll. Daß die Schauspieler bei der Uraufführung den Dichter im Stich ließen und mit dem Lustspiele des Tragöden zu klassisch umgingen, hat viel zu dem Mißerfolge beigetragen. Diesen machte sich auch eine Grillparzer feindliche literarische Clique, an deren Spitze Bäuerle und Saphir standen, zunutze, um den Klassiker Österreichs in gemeinster Weise zu verhöhnen und sogar seine Gesinnung zu verdächtigen. Bauernfeld trat für ihn ein und die wenigen Wohlmeinenden standen an seiner Seite; der Dichter aber verstummte nach einigen Versuchen, das „berüchtigte" Stück zu verteidigen; 1840 ließ er es mit „Hero" und „Der Traum ein Leben" drucken und nahm damit vom Publikum Abschied. Nur weniges mehr ließ er in die Öffentlichkeit gelangen. Die Szene Hannibal und Scipio war schon 1838 im „Album zum Besten der Verunglückten in Pest-Ofen" erschienen.

Ausgehend von der Nachahmung fremder Muster, hatte Grillparzer in seinen Mannesjahren einen immer selbständigeren und unabhängigeren Standpunkt im poetischen Schaffen eingenommen. Aber schon in den zwanziger Jahren gab er sich mit solchem Eifer dem Studium Lope de Vegas hin, daß dessen Einwirkung auf sein eigenes Dichten aus allen Werken dieser Zeit hervorleuchtet. Vor dem neuen Freunde mußte auch Calderon weichen, denn bei jenem fand Grillparzer, was in höherem oder minderem Grade den Vorzug seines eigenen Talentes bildete: die Neigung zum Märchenhaften und Wunderbaren, die Auffassung der Liebe als Zauber. Von ihm lernte er Realistik in der Darstellung der Charaktere, Bildlichkeit und packende Unmittelbarkeit des Ausdruckes, Gedankenreichtum bei leichtem Fluß der Rede, Belebung der Ausfüllungsszenen durch Erfindung kleiner Nebenmotive und anderes mehr. Vegas Einfluß auf Grillparzer wuchs, je mehr dessen eigene Erfindungskraft zusammensank, und gab den Dramen seit 1835 ein gemeinsames Gepräge. Seiner Jüdin von Toledo, die in den fünfziger Jahren entstand und wahrscheinlich sein dramatisches Schaffen abschloß, legte er ein Drama Vegas zugrunde, mit dem er sich schon früher beschäftigt hatte.

Die schöne Jüdin Rahel weiß den König Alfons VIII. von Kastilien so zu fesseln, daß er darüber Weib und Reich vergißt. Insoweit stimmt Grillparzer mit der Arbeit Vegas überein, neben der er auch Diamantes Drama und Cazottes Novelle Rachel ou la belle Juive kannte, aber nur wenig benutzte. Wesentlich unterscheidet sich Grillparzers Bearbeitung von der Vegas durch die Änderung des „übervortrefflichen" Schlusses: Der König und die Königin treffen, ohne von einander zu wissen, in einer Kapelle zusammen, wo jedes von ihnen zu Füßen eines Muttergottesbildes seinem Schmerze Ausdruck gibt; sie erkennen und versöhnen sich vor dem Altare. Grillparzer setzte dieser Auffassung die Anschauung des aufgeklärten modernen Menschen gegenüber und leitet die Versöhnung durch eine rein menschliche Sinnesänderung Alfonsos ein, wie er denn auch statt des zweimaligen Eingreifens des Engels das Gewissen spielen läßt.

Unter kriegerischen Verhältnissen in männlicher Umgebung aufgewachsen, entbehrte der frühreife, begabte Knabe Alfons der eigentlichen Herzensbildung. Als halbes Kind mit der tugendsamen Eleonore von England vermählt, lebt er jahrelang an ihrer Seite, ohne zu erfahren, was Leidenschaft sei. Da tritt ihm in der Jüdin Rahel das zierlichste und beweglichste, das reizendste und heiterste Geschöpf entgegen, das in allem das Widerspiel der Königin ist, und umstrickt ihn mit den Fesseln einer sinnlichen Leidenschaft; er läßt ihr, obwohl er von dem weltmännischen Gharceran gewarnt wird, die Zügel schießen. Als aber der erste Rausch verflogen ist, wird ihm Rahels Gesellschaft, die nichts als Weib ist, lästig und auf die Kunde, die Großen des Reiches hätten sich in Toledo bei der Königin versammelt, um über die Regierungsgeschäfte, die er in seiner Leidenschaft vernachlässigte, zu beraten, eilt er dorthin, um diesen Mißbrauch der Macht zu strafen. Allein gerade die Unterredung mit Eleonore macht ihm ihren Unterschied von der bezaubernden Jüdin bewußt. Daher kehrt er, als er gewahr wird, daß ein Anschlag gegen sie geplant sei, zu ihr zurück. Er kommt zu spät. Das von der Königin und den Granden über Rahel ge-

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

sprochene Todesurteil ist vollzogen. Kein anderer Ausweg schien möglich, sollte der König, mit dem die Ordnung des Reiches steht und fällt, wieder zur Erfüllung seiner Pflicht gebracht werden. Der König will gegen diesen Eingriff in seine Macht vorgehen und, um dazu seine Leidenschaft zu entflammen, eilt er zu dem Opfer. Die gesuchte Wirkung aber bleibt aus. Zwischen Rahel und dem König bestand kein Verhältnis, das über den Tod dauert. Ihren Zauber übte sie nur durch ihre Schönheit. Der Anblick der Leiche erfüllt ihn mit Ekel, er erkennt seinen Irrtum, verzeiht den Missetätern und sich selbst richtend, verzichtet er auf die Krone zugunsten seines Sohnes, um im Kampfe mit den Mauren sie aufs neue zu erwerben und im Blute der Feinde sich rein zu waschen von aller Schuld.

Nun ist die Erziehung des Königs vollendet; Gerechtigkeit und Demut, Selbstbeherrschung und strenge Pflichterfüllung hat der König erworben, freilich um einen hohen Preis. „Besiegter Fehl ist all des Menschen Tugend, Und wo kein Kampf, da ist auch keine Macht," so läßt der Dichter den König sagen und bezeichnet damit sein Drama selbst als Erziehungsstück.

Der Schluß ist herbe, wirkt peinlich und befriedigt nicht vollauf; der Grund davon liegt darin, daß der Dichter die Übergänge, die in den Charakteren wohl berechtigt sind, unserem Empfinden zu wenig faßbar gemacht und dem Gegenspiele, Manrique, dem Vertreter der Gerechtigkeit, eine zu unbedeutende Rolle zugeteilt hat. Auch sonst lassen manche Unebenheiten erkennen, daß der Dichter an seine Arbeit nicht mehr die letzte Feile angelegt hat. Gleichwohl ist das Drama das beste unter Grillparzers Spätwerken und zeigt ihn im vollen Besitze jenes klassischen Realismus, den er seit seiner Vertiefung in Lope de Vega anstrebte. Er ist der erfindungsreiche Meister der Kunst, durch eine Fülle von Einzelzügen eine Gestalt aufs lebendigste zu individualisieren, wie ihm das ganz besonders in Rahel gelungen ist. Ohne von der „Jüdin" etwas zu wissen, hat auch Hebbel in der „Agnes Bernauerin" die Tragik des Konfliktes zwischen dem Rechte des einzelnen und dem der Gesamtheit, der Staatsraison, dargestellt, aber lange Zeit keine Bühnenwirkung damit erzielt. So kam auch die „Jüdin" erst 1872 in Prag mit Erfolg zur Aufführung, und seit 1888 gewann sie Aufnahme in das deutsche Repertoire.

Anregung und Lokalfarbe nebst einigen Motiven bekam Grillparzer von Lope de Vega zu seiner Esther, von deren fünf geplanten Aufzügen aber nur die beiden ersten und die erste Szene des dritten Aktes um 1840 geschrieben wurden. Über die Fortsetzung liegen nur dürftige Aufzeichnungen vor und was der Dichter später gelegentlich darüber äußerte, enthält neben Richtigem Unmögliches. Äußere Gründe, vielleicht die Furcht vor der Zensur, versichert der Dichter, hätten ihn bewogen, die Arbeit abzubrechen. Übrigens hat sich das Fragment, das die Erhebung Esthers zur Königin infolge ihrer Anmut und Liebe darstellt, dauernd im Repertoire der großen deutschen Bühnen erhalten und befriedigt durch die Fülle der Kunst jedesmal wie ein abgeschlossenes Stück.

Von den zahlreichen Bearbeitungen des Esther-Stoffes kannte Grillparzer wenigstens die von Lope de Vega, Felipe Godinez und Racine. Die beiden letzten sind aber auf Grillparzer ohne Einfluß geblieben und von seinem Vega unterscheidet er sich durch die Auffassung und Behandlung des Stoffes. Denn während Vegas Drama den biblischen Charakter wahrt und des Dichters christlich-fromme Gefühle zum Ausdrucke kommen läßt, wird bei Grillparzer die Handlung des Stückes rein menschlich. Esther hat durchaus nichts von einer Auserwählten, die sich von der Vorsehung zu einer hohen Sendung berufen glaubt. Im Gegenteile, als sie vor dem Könige Ahasver steht, denkt sie so wenig an die Rettung ihres Volkes, daß sie es anfangs vielmehr darauf anlegt, wieder in das einfache Landleben zurückkehren zu können. Allmählich aber erwacht in ihr ein warmes Mitgefühl für den nach Liebe lechzenden, auf seinem Thron vereinsamten Mann und sie setzt sich, wie der von ihrer natürlichen Anmut ergriffene König es wünscht, den goldenen Kranz auf das Haupt. Zur Liebesheldin, nicht zur Tugendheldin hat Grillparzer Esther bestimmt. Sie ist kein ideales, von der Vorsehung mit allen Tugenden einer Auserwählten begabtes Wesen. Dem Auftrage ihres Oheims Mardochai folgend, wahrt sie das Geheimnis ihrer jüdischen Abstammung. Als Ahasver durch einen Zettel mit Mardochais Unterschrift vor einem Anschlage der Anhänger der verstoßenen Wasthi gewarnt wird, antwortet Esther, vom Könige befragt, ob sie den Mann kenne, mit Nein. Hier bricht das Fragment ab.

Ungefähr gleichzeitig mit dem Fragment „Esther", das in Emil Kuhs „Dichterbuch aus Österreich" 1863 erschien, entstand das Trauerspiel Libussa, von dem zu des Dichters Lebzeiten nur das Vorspiel bekannt wurde (1840). An Poesie nicht ärmer als Brentanos tiefsinnige und Grillparzer wohlbekannte Tragödie „Die Gründung Prags", teilt das klassizistische Trauerspiel mit dem romantischen auch die Fülle von Gedanken und wird daher von neueren als Grillparzers tiefsinnigstes Drama bezeichnet.

Libussa, die zauberkundige Tochter des weisen Krokus, verläßt ihre Einsamkeit, um Fürstin der Böhmen zu werden. Aber sie kennt diejenigen zu wenig, über die sie herrschen soll. Sie gründet ihr Reich auf eine idealistische Auffassung der menschlichen Natur. Nicht Gewalt, nicht Recht, sondern Güte und Überredung sollen herrschen. Aber diese Ideale lassen sich nicht verwirklichen. Es entstehen Streitigkeiten zwischen den Bürgern, die nicht gütlich beigelegt werden können. Die Leute wollen nicht von der Willkür einer noch so gütigen Fürstin abhängen, sondern verlangen Maßstäbe für ihr Tun und Lassen u...

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

immer stärker wird der Ruf nach einem Mann, der fest zuzugreifen weiß, wo es not tut. Da denkt Libussa an den Landmann Primislaus, der sie einst, als sie sich im Walde verirrt hatte, in seine Hütte aufnahm. Er wird ihr Gemahl; der praktische Vernunftmensch tritt neben die Gefühlsschwärmerin. Die Idylle hat ein Ende. Primislaus erkennt, daß die Menschheit aus ihrem Urzustand hinauswill. Das Gemeindeleben wird durch Gesetze geregelt; Handel und Industrie treten neben den Ackerbau und drängen ihn zurück; die verstreut Wohnenden schließen sich zusammen und gründen eine Stadt. Staunend sieht Libussa zu; sie widersetzt sich den Anordnungen des Gatten nicht. Ihr Wille ist gebrochen, aber nicht wie der Sapphos und Medeas durch die Leidenschaft, sondern durch die Macht der Vernunft. Ihr Herz freilich kann sich in die neue Zeit nicht hineinfinden. Es bricht. Sie wollte ins Leben hinein, aber das Leben hat sie überwältigt und schreitet über sie hinweg. Vergeblich hatten die Schwestern sie gewarnt, von ihrer Höhe herabzusteigen, sich unter Menschen zu mischen und die Herrschaft zu übernehmen: „Wer nicht wie Menschen sein will, schwach und klein, der halte sich von Menschennähe rein." Mit Sappho, Medea, Hero, Rustan, Esther teilte sie das gleiche tragische Geschick. Sie sieht ein, daß die Menschheit nicht auf der Stufe bleiben kann, auf der ihr Wille sie festhalten wollte, aber der Weg, den die Leute jetzt betreten, dünkt ihr schwierig und gefahrvoll. Im Kampf ums Dasein wird der Mensch sein Bestes vergessen: „Des Herzens Stimme schweigt, in dem Getöse des lauten Tags unhörbar übertäubt." So ist es ja ihr ergangen. Seit sie Königin der Menschen geworden, hat ihre innere Stimme geschwiegen; sie hat die Sehergabe verloren. Nur mit Widerwillen folgt sie der Aufforderung Primislaus', als Priesterin die Weihe der von ihm gegründeten Stadt Praha („Die Schwelle") vorzunehmen, denn sie weiß, daß sie mit der Herabflehung des himmlischen Segens ihr eigenes Todesurteil spricht. Sie muß sterben, aber sie darf noch einen Blick in die Zukunft tun: Das Ringen der Menschen um materielle Güter wird einmal ein Ende haben; es wird alles erreicht sein und dann wird der Mensch das Leere seines Innern fühlen; wenn das Getöse lauter Arbeit verstummt ist, wird er aufs neue die Stimmen seiner Brust vernehmen.

In diesem Glauben jedoch stirbt Libussa. „Ich aber rede Wahrheit, Wahrheit, nur verhüllt in Gleichnis und in selbstgeschaffenes Bild," sagt sie sterbend. Nicht in trockener Lehrhaftigkeit, sondern im anmutigen Gewande der Poesie hat der Dichter, ohne wie Brentano in der „Gründung Prags" auf eine genaue Zeichnung der individuellen landschaftlichen und kulturellen Verhältnisse einzugehen, an einem besonderen Fall typische Verhältnisse, Urformen des menschlichen Lebens, psychologische und soziale Probleme dargestellt. Der Gegensatz zwischen Ideal und Leben, Beschaulichkeit und Tätigkeit, Natur und Zivilisation, Treue für die Vergangenheit und dem Streben nach Fortschritt bildet den leitenden Gedanken, auf den sich alle Teile der „Libussa" zurückführen lassen. In den Mund der Sterbenden hat der Dichter seine Geschichtsphilosophie gelegt; aber auch die politischen Verhältnisse in Österreich spiegeln sich darin. Die dem Drama zugrunde liegende mythische Geschichte von der Gründung Prags konnte Grillparzer bei Dubravius und Aneas Sylvius lesen. Das durch die Überlieferung verbreitete Märchen bearbeitete Herder in der Romanze „Fürstentafel" und gleichzeitig erzählte es Musäus in einem seiner Volksmärchen.

Wie Libussa in ihrer Vision von einer Zeit spricht, in der Herz und Geist wieder in ihre Rechte eintreten werden, so sieht auch der sterbende Rudolf II. in dem Drama Ein Bruderzwist in Habsburg eine Zeit nahen, wo der Friede aus dem Himmel zur großen menschlichen Gesellschaft niedersteigen wird. Schon während der Arbeit an „Ottokar" und dem „treuen Diener seines Herrn" hat sich Grillparzer mit dem „Bruderzwist" beschäftigt, der mit den beiden anderen vaterländischen Dramen eine Art Zyklus bilden sollte; ihr gemeinsamer Gedanke war die Betonung des monarchischen Prinzips und besonders die Verherrlichung der Treue gegen das Haus Habsburg. Doch wurde das neue Drama nach wiederholten Unterbrechungen erst 1848 in erster Fassung vollendet, um in den fünfziger Jahren noch mancherlei Erweiterung und Umgestaltung zu erfahren. Bekannt wurde es erst nach des Dichters Tode und erst 1872 im Wiener Stadttheater dargestellt. Schon nach dem ersten Akte gab es, wie Tyrolt berichtet, so stürmischen Beifall, daß Laube, vor das Publikum tretend, mit tränenerstickter Stimme für Österreichs verklärten Dichter danken konnte.

Von selbst fordert das neue Drama zum Vergleiche mit „Ottokar" auf. Nachdem Grillparzer in diesem gezeigt hat, wie Rudolf I. nach einer langen Zeit der Unruhen das Deutsche Reich wiederherstellte, zeichnet er im „Bruderzwist" die Ursachen und Anfänge einer anderen Krisis, die unter Rudolf II. dasselbe Reich in seinen Grundfesten erschütterte. Es ist die „wildverworrene Zeit", aus deren Gärung der „Dreißigjährige Krieg" emporstieg. Die Handlung beginnt mit dem Besuche der Erzherzoge bei Kaiser Rudolf II., der untätig und traumverloren in Prag weilt, schreitet mit Khlesels Plänen fort und erreicht ihren Höhepunkt in der Nachricht, daß Matthias gegen Prag vorrücke. Die fallende Handlung zeigt den allmählichen Untergang Rudolfs und endigt mit dessen Tod im vierten Aufzuge. Der fünfte Akt bringt die weiteren Ereignisse: Khlesel wird gestürzt, Matthias scheitert mit seinen halben Mitteln, Ferdinand und Wallenstein, die Männer der Zukunft, treten auf, der Dreißigjährige Krieg bricht aus. Wie „Ottokar" forderte auch das neue Drama viele Vorstudien und die Zusammendrängung von Tatsachen, die über einen Zeitraum von 15 Jahren sich erstrecken, in den Rahmen von fünf Akten. Seitdem aber der Dichter nicht mehr die lebendige Darstellung vor Augen hatte, und besonders beim Herannahen des Jahres 1848, als ihm die Ereignisse viel Stoff zum Nachdenken gaben, opferte er den historischen Realismus der Dar-

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

stellung philosophischer und sozialer Gedanken. Darunter litt der einheitliche Bau des Dramas; die Ereignisse sind nicht so enge verknüpft wie im „Ottokar", das Ganze wächst etwas in die Breite und ähnelt den Historien Shakespeares, dessen Richard II. viele Züge dazu hergegeben hat.

Für den Mangel an der sonst vom Dichter so meisterhaft gehandhabten Technik entschädigt er durch den Schmuck der Rede und die Tiefe der Gedanken. Wie auch sonst zuerst Österreicher, dann erst Deutscher, läßt er alles beiseite, was sich auf die politische und religiöse Lage Deutschlands im allgemeinen bezieht, und interessiert sich nur für die Rolle, die die Habsburger in diesem europäischen Kriege spielen. Und da ist es der „stille" Kaiser Rudolf II., aus dessen Charakter er das Drama entwickelt. „Ahnungsvolle Unschlüssigkeit" sollte nach des Dichters Meinung die seinem Helden zukommende Bezeichnung lauten. Er allein ahnt das Hereinbrechen einer neuen Weltepoche und fühlt, wie alles Handeln den Hereinbruch dieser neuen furchtbaren Zeit nur beschleunige. Ein Philosoph im Kaiserpurpur, der, statt um die Regierung sich zu kümmern, über Büchern und Gemälden sitzt und in den Sternen liest, wird Rudolf von allen wegen seiner Untätigkeit gescholten. Aber was erreichten denn die anderen mit ihrer sogenannten Tätigkeit? Der ehrgeizige, aber unfähige Matthias, der zäh am Alten festhaltende Ferdinand, der wüste Don Cäsar? Sie bringen das Reich an den Rand des Abgrundes und beschwören den Krieg herauf, dessen 30jährige Dauer von Wallenstein prophezeit wird. Der alte Kaiser hat also scheinbar ganz recht, wenn er im weisen Zögern die einzige Rettung sieht. Er ist untätig, weil er fürchtet, verkehrt zu handeln, und die Verantwortung nicht auf sich nehmen will. Und das ist am Ende doch Schwäche. Er vergißt, daß andere anders denken und daß es seine Pflicht wäre, sie zurückzuhalten, wenn er ihre Handlungsweise nicht billigt, nicht durch Worte, sondern durch Taten. Ihm fehlt eben die Sicherheit des Genies, die von der Überhebung des Leichtsinnigen wohl zu unterscheiden ist. Darum erreicht er durch seinen passiven Widerstand auch nichts. Was er vermeiden will, geschieht dennoch: „Es dringt die Zeit, die wildverworrene, neue, Durch hundert Wachen bis zu uns heran, Und zwingt zu schauen in ihr greulich Antlitz." So wird Rudolfs Unentschlossenheit zum dramatischen Motiv; die Katastrophe, d. h. der Ausbruch des Dreißigjährigen Krieges, mit dem der Bruderzwist endet, entsteht zum großen Teile aus dem Zustande müßiger Betrachtung, von der sich Rudolf ganz einnehmen läßt.

Da dem Dichter das Drama aus Rudolfs Charakter erwuchs, hat er alle Kunst darauf verwendet und die tragische Kunst unserer Zeit kennt kein Charakterbild, das Grillparzers Rudolf II. ebenbürtig wäre. Im äußeren Leben wie in den Charakteren beider Männer gab es so viele Ähnlichkeiten, daß der Dichter, ohne der geschichtlichen Wahrheit Eintrag zu tun, des Kaisers Bild durch Züge ergänzen konnte, die er an sich selbst beobachtet hatte. Beide teilen das Gefühl der Vereinsamung, das Rudolf in dem siebenfach abgetönten „Allein" des ersten Aktes zu wunderbarem Ausdrucke bringt. Beide fliehen die Menschen, nicht aus Haß, sondern aus Furcht vor den Wunden, die sie ihnen schlagen könnten. Und doch lieben sie die Menschen und fühlen fremdes Unglück mit. Rudolf hält sich dauernd in Prag auf; die Stadt zog ihn durch ihre Schönheit an, und als er ihr geflucht hat, weil sie ihm seine Wohltaten übel lohnte, zieht er das Wort wieder zurück. Und Grillparzer? Trotz aller trüben Erfahrungen konnte er sich nie entschließen, das „lebensvolle Wien" mit einer anderen Stadt zu vertauschen. Wenn Rudolf den Orden der Friedensritter gründet, der alle erleuchteten Menschen aufnehmen soll, und in der überlieferten Religion ein Mittel sieht, die Menge zusammenzuhalten und an Disziplin zu gewöhnen, so entspricht auch dieses den aristokratischen Tendenzen Grillparzers. Von der Notwendigkeit, die Vorrechte des Monarchen unverletzt zu hinterlassen, durchdrungen, wacht Rudolf ängstlich darüber, daß sie unangetastet bleiben. Matthias hat durch den Aufstand an das monarchische Prinzip selbst Bresche gelegt; ein Aufruhr folgt dem anderen. Dem Beispiele des Fürsten folgt der Adel, dann will auch der Bürger an die Macht kommen. Es sind des Dichters Gefühle angesichts des Jahres 1848, wenn er durch den Mund des Kaisers aussprechen läßt, wie trügerisch die Losung: Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit ist. Wir hören den konservativen Patrioten Grillparzer, wenn Rudolf es als den Beruf Österreichs erklärt, darüber zu wachen, daß die Ordnung, zu der die Natur selbst das Beispiel gibt, nicht durch unvermittelte Umwandlungen zerstört werde. Rudolf fürchtet die neue Zeit und spricht über Don Cäsar, den er als deren zynischen Sohn erklärt, das Todesurteil; es liegt eine weitgreifende Symbolik in dieser Szene von nie versagender Bühnenwirksamkeit. Mit Bangen erblickte Grillparzer in der Revolution des Jahres 1848 den Anfang einer Reihe von Unglücksfällen, die den Untergang des Reiches greuelvoll beschleunigen. Und wie der Dichter den Helden des Dramas zum Träger seiner eigenen philosophischen, politischen und sozialen Anschauungen macht, so teilt er mit ihm auch die Verbitterung des Alters, das mürrische, eigensinnige, argwöhnische Wesen und den namenlosen Drang nach Glück und Frieden. Beide haben das Gesuchte nicht gefunden; sterbend hört Rudolf in der Ferne Gesang wie zu Weihnacht, wo die Engelschöre den Menschen, die da guten Willens sind, den Frieden verkünden.

Zum nicht geringen Erstaunen der literarischen Welt brachte Majláths „Iris" 1847 eine Novelle des sonst beharrlich schweigenden Grillparzer. Der arme Spielmann war sie betitelt. Mit diesem rührenden Scheidegruß nahm der Dichter Abschied von dem alten Österreich, als dessen Verkörperung und Verklärung der einsame Mann mit der Geige erscheint.

Das Original hatte der Dichter in dem Gasthause „Zum Jägerhorn", in dem er zu speisen pflegte, kennen gelernt; aber er teilte der dürftigen Figur Blut von seinem Blute mit und stellenweise gleicht das Leben des armen Geigers dem seines Dichters. Das Persönliche in dieser Novelle ist so bedeutend, daß sie geradezu ein Bekenntniswerk Grillparzers geworden ist. Durch die heitere Ruhe aber, mit der er sich darin selbst objektiviert, durch die Wahrheit der Gestalten, die klassische Sparsamkeit in den Mitteln der Rührung und durch die über dem Stoffe schwebende Ironie stellt sich der „arme Spielmann" neben die schönsten Teile

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

von „Wilhelm Meisters Lehrjahren". Denselben persönlichen Zug hat Grillparzer auch Narschensky, dem Helden seiner ersten, leider zu wenig beachteten Erzählung geliehen, die unter dem Titel Das Kloster bei Sendomir in der Aglaja 1828 erschienen war. Diese Novelle zeigt uns den Dichter noch im Banne der Romantik, enthält Reminiszenzen aus Walter Scott und zeigt Verwandtschaft mit der „Ahnfrau". Es finden sich darin aber auch schon Motive, die der Dichter in späteren Dramen verwertete, und daß der ganze Stoff zu einem Theaterstücke geeignet gewesen wäre, erhellt schon daraus, daß Gerhart Hauptmann sein Trauerspiel „Elga" aus Grillparzers Novelle geschöpft hat.

Von der Welt zwar zurückgezogen, beobachtete Grillparzer dennoch mit scharfem Auge das Leben um sich her. Mehr und mehr gewöhnte er sich daran, seine oft verbitterten, aber immer schlagenden Urteile über Zeitereignisse und Zeitgenossen in die prägnante Form des Epigramms zu fassen. Hunderte solcher Stachelverse, darunter die gegen die Feinde deutscher Sitte und Sprache gerichteten („Sprachenkampf"), hat er im Laufe der Jahre auf das nächste Papier gekritzelt. In seinem Nachlasse sind sie gefunden worden. Unausgefeilt, spröd und eigensinnig in der Form, gehören sie dennoch zu dem Genialsten, was auf diesem Gebiete geschaffen worden ist. Je mehr Grillparzers poetisches Talent versiegte, desto umfassender wurde sein Studium und es gibt kaum ein Wissensgebiet, dem er nicht sein Interesse zugewandt hätte. Vor allem beschäftigte er sich mit Geschichte, Philosophie und Literatur. Zeugnis davon geben seine ästhetischen und kritischen Schriften, die durch das feine Gefühl und selbständige Urteil immer wieder fesseln.

Nur bei seltenen Anlässen trat er in die Öffentlichkeit, so als man zu Ehren der fünzigsten Wiederkehr des Todestages Mozarts ein Bankett veranstaltete. Sein herrliches Gedicht Zu Mozarts Feier, das zugleich sein eigenes künstlerisches Glaubensbekenntnis enthält, war für die Denkmalsenthüllung in Salzburg bestimmt, kam aber zu spät. Als er 1847 zum Mitgliede der eben von Metternich gegründeten Akademie der Wissenschaften ernannt und eine ausführliche Darlegung seines Werdeganges von ihm verlangt wurde, schrieb er seine prächtige, in Einzelheiten, besonders in Zeitangaben, nicht immer verläßliche Selbstbiographie, die leider nur bis 1836 reicht. Einige Abwechslung in das stille Leben des Dichters brachten zwei Reisen. Das Jahr 1843 führte ihn nach Konstantinopel, Kleinasien, Smyrna, nach den griechischen Inseln und Athen. Er landete hier, als eben die Revolution den König Otto vom Throne gestürzt hatte und die Bevölkerung alles bedrohte, was deutsch war. Darüber mißmutig, kehrte er in die Heimat zurück, um sie nur noch einmal zu verlassen: 1847 ging er nach Berlin und Hamburg, ohne daß sich bedeutendere Beziehungen daraus ergeben hätten.

Die etwas mürrische Idylle, in der Grillparzers Leben dahinfloß, wurde durch die Ereignisse des Jahres 1848 gestört. Der Dichter hatte die Zeichen der Zeit längst verstanden, aber wie sehr er den erniedrigenden Druck des Polizeistaates verwünschte und Metternich haßte, vor einer gewaltsamen Umwälzung schreckte er doch zurück, weil er in ihr eine schwere Gefahr für Österreich erblickte, das bei dem Mangel an Zusammenhalt der Teile Erschütterungen nicht ertrüge. In seinen Erinnerungen aus dem Jahre 1848 meint er, der Monarchie hätten durch ruhiges Abwarten die Reformen auf eine völlig gefahrlose Weise zuteil werden müssen. Und nun mußte er, der seinen Bankban und Kaiser Rudolf den Fluch gegen die Revolution hatte schleudern lassen, den Bürgerkrieg mit eigenen Augen schauen und sehen, wie die Würde und Majestät des Kaisertums, die er in so denkwürdigen Versen besungen hatte, aufs schmählichste verletzt wurde. Er mahnte zur Ordnung und Besonnenheit, zur Mäßigung und Ruhe; er begrüßte sein Vaterland mit jubelnden, zündenden Worten auf den neuen Wegen; er warnte es aber auch vor dem Schmeichellaut der falschen Freunde, vor dem wüsten Gepolter der Redner, vor Uneinigkeit und Schwäche. Und da ihm bei der Unentschiedenheit und Ohnmacht der rasch wechselnden Regierungen Österreichs Macht, Glück und Zukunft in der Armee zu liegen schien, schlug aus den berühmten Versen an Radetzky In deinem Lager ist Österreich jene flammende Überzeugung empor, die Grillparzer wieder einen Erfolg sicherte, wie er ihn seit der Aufführung der „Sappho" nicht erlebt hatte. In alle Sprachen der Monarchie übersetzt, als Flugblatt in vielen Tausenden von Exemplaren unter die Truppen verteilt, in ganz Österreich

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Nun weiter geht der tolle Treiben,
Von vorwärts! vorwärts! unaufhaltsam fort,
Ich möchte, wär mir möglich, hier bleiben
Wie Hegillen und Götha Hand.

Franz Grillparzer.

Franz Grillparzer.

Nach einer Lithographie aus dem Jahre 1859 von Kriehuber.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

bewundert, nur in Wien geschmäht und verhöhnt, machte es Grillparzers Namen damals auch in Deutschland bekannter als die Gesamtheit seiner übrigen literarischen Erzeugnisse. Selbst Müller-Guttenbrunn hat es noch in seinem politischen Roman „Götzendämmerung" verwertet. Er war nun in den hohen Kreisen auf einmal sehr beliebt, die Radikalen aber schalten ihn als einen Reaktionär. Er kümmerte sich um das eine so wenig wie um das andere und alle die Ehren und Auszeichnungen, mit denen Kaiser Franz Josef ihn ehrte, konnten ihn nicht mehr entschädigen für die erlittenen Zurücksetzungen. Freudig begrüßte er die Gewährung der Konstitution und trat 1868 im Herrenhause im Verlaufe der Konkordatsdebatte für die Freiheit ein. Die Lostrennung Österreichs von Deutschland tat seinem patriotischen Empfinden wehe; denn er wollte ein starkes, vernünftig zentralisiertes deutsches Österreich und stellte sich mit Schaudern die österreichischen Länder abgetrennt von Deutschland als selbständiges Reich vor. Und wie in die Umgestaltung des neuen Österreich nach den ihn tief berührenden Ereignissen von 1859 und 1866 konnte er sich auch nicht mehr in das seit dem Falle der Wälle umgestaltete Wien hineinfinden. Mit dem Hofratstitel ausgezeichnet, trat er 1856 in den Ruhestand. Immer weniger konnte nun das äußere Leben an ihn herankommen. Vergrollt und verbittert, im häuslichen Kreise der Schwestern Fröhlich, die ihn aufs liebevollste betreuten, nur seinen Lieblingsstudien lebend, ward er der Mehrzahl seiner Zeitgenossen eine mythische Persönlichkeit. Auch die ehrenvolle, vom Beifall der Menge begleitete Wiederaufnahme seiner älteren Stücke auf der Bühne des Burgtheaters durch Laube (1851) vermochte nichts mehr an seinem Verhalten zu ändern und die rauschende Feier seines 80. Geburtstages störte ihn mehr, als sie ihn erfreute. „Zu spät!" Ein Jahr darauf, am 21. Januar 1872 trat leise der Tod an ihn heran. Er wurde auf dem Währinger Ortsfriedhof bestattet. Katharina Fröhlich (gest. 1879) ließ später den Leichnam nach Hietzing überführen. Sein Tod wurde für seine Werke eine volle und wahre Auferstehung. Cotta veranstaltete eine Gesamtausgabe seiner Werke, die in 16 Bänden vorliegt, seit 1902 folgt Ausgabe auf Ausgabe, es wird die Grillparzergesellschaft gegründet, das Grillparzer-Jahrbuch tritt ins Leben, zahlreiche Studien über das Leben, die Entwicklung und die Werke des Dichters erscheinen, in Zyklen schreiten seine Tragödien über die Bühne, im Wiener Volksgarten erhebt sich das Marmorbild des Dichters (S. 1131), der im Leben so scheu und abgekehrt von den Menschen hauste, und seine Vaterstadt erfüllte eine Ehrenpflicht gegen ihren großen Sohn, indem sie durch dessen gründlichen Kenner, Professor Sauer, eine neue Ausgabe seiner Schöpfungen besorgen ließ. (Beilage 146.)

Friedrich Halm.

Grillparzers äußere Erfolge waren lange Zeit durch den rauschenden Beifall, den die Stücke Friedrich Halms im Burgtheater fanden, in den Schatten gestellt worden. Friedrich Halm war der Dichtername für Franz Josef Freiherr von Münch-Bellinghausen, den am 2. April 1806 zu Krakau geborenen Sprößling eines alten kurtrierischen Adelsgeschlechtes, der seine Erziehung zum Teil in dem Stifte Melk genossen hatte und nach Absolvierung des juristischen Studiums in den Staatsdienst eingetreten war. Bei der Bewerbung um die erste Kustosstelle an der Wiener Hofbibliothek wurde er dem Mitbewerber Grillparzer vorgezogen; von 1867 bis 1870 war er Generalintendant der beiden Wiener Hoftheater. Bald nach seinem Rücktritt, am 22. Mai 1871, starb er. Halms Freundeskreis war nicht groß. Daran trug seine scheue Zurückhaltung den größten Teil der Schuld. Er verkehrte mit Lenau und mit Uhland, der als dichterisches Vorbild auf seine Lyrik ähnlich einwirkte wie sein ehemaliger Lehrer, der Melker

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Benediktiner Michael Enk, auf seine Dramatik als kritischer Berater. Enk wies ihn unter anderem nachdrücklichst auf Lope de Vega hin. Außerdem hat die ideale Freundschaft mit Julia Rettich Halms Schaffen nicht unwesentlich gefördert: viele Frauengestalten seiner Dramen tragen die Züge der genialen Burgschauspielerin.

Friedrich Halm ist einer der letzten Romantiker unter den Dramendichtern, ein oft feinfühliger, aber auch berechnender Künstler. Er dichtete mehr mit dem Verstande als mit dem Herzen. Seine Lyrik steht nicht wenig im Banne Heines. Sentimentale Lieder der Liebe („Mein Herz, ich will dich fragen, Was ist denn Liebe, sag?", „Letzter Wille", „An Mathilde") wechseln ab mit Stimmungen und Bildern aus der Natur und mit Lebenssprüchen („Meinungen und Stimmungen"). Die epischen Gedichte erinnern nicht selten an Uhland. Sie sind düster gefärbt wie Halms Dramen; das gilt besonders von der langen Verserzählung „Charfreitag". Den Balladen und Romanzen fehlt die Zusammenfassung und daher auch die flotte dramatische Abwicklung („König Dagobert und seine Hunde", „Wittekind", „Leogair", „Thusnelda", „Die Rast auf der Flucht"). Romanzenartig ist auch „Die Glocke von Innisfara", eine vom Hauche echter Romantik erfüllte Verserzählung.

Ungleich mehr Beachtung fordert Halm als Dramatiker, schon wegen des lauten Beifalls, den viele seiner zahlreichen Stücke sich errangen. Gleich mit der 1834 vollendeten Griseldis hatte er einen großen Theatererfolg. Den Stoff bot ihm die letzte Novelle in Boccaccios „Decamerone". Schon hier zeigte sich wie in den späteren Dramen der gewandte Meister der Sprache und des Verses, der Kenner der dramatischen Technik und ihrer Effekte, mit einem Worte: der Theaterroutinier. Er lokalisiert die alte Griseldissage am Hofe des Königs Artus. Einer Wette der Königin Ginevra wegen muß Griseldis die härtesten Prüfungen bestehen. Sie erträgt starkmütig selbst die grausamsten. Als sie aber erfährt, daß alle die Folter nur Schein gewesen, verläßt die Tiefgekränkte für immer ihren Gatten Perceval. Es ist derselbe Sagenstoff, mit dessen Bearbeitung Gerhart Hauptmann gründlich scheiterte (1909).

In dem Trauerspiele Der Adept (1836) versuchte Halm die verderbliche Macht des Geldes an dem Kölner Goldmacher Holm darzustellen; wie in Shakespeares „Romeo und Julia" handelt es sich in der Tragödie Imelda Lambertazzi um ein Liebespaar, das zwei feindlichen Familien angehört; das mangelhaft gebaute Trauerspiel Ein mildes Urteil (1841) hat eine Eheirrung zum Inhalt; nicht arm an poetischer Wirkung ist der Einakter Camoëns, der an dem Schicksal des Dichters der Lusiaden den Zwiespalt zwischen dem dichterischen Ideal und der Wirklichkeit des Lebens zeigt; sehr abhängig von Lope de Vegas vortrefflichem Stücke El villano en su rincon ist König und Bauer (1841) und wieder auf einer spanischen Vorlage beruht die historische Tragödie Maria de Molina (1847). Inzwischen war Halms Ruhm vor allem durch sein Stück Der Sohn der Wildnis (1842) begründet worden, worin er die Überlegenheit höherer gesitteter Kultur über die Unkultur, den Sieg griechischer Bildung und Sitte über das ungezähmte, ungebärdige gallisch-germanische Barbarentum darzustellen suchte. Parthenia, eines Waffenschmiedes Tochter aus Massilia, eine gewandte Kokette, bietet sich dem Anführer der wilden Tektosagenhorden, Ingomar, als Lösegeld für die Befreiung ihres Vaters an, bändigt dessen ungeschlachte, wenn auch etwas posierende Wildheit und erzwingt sich dessen Zuneigung. Daß schließlich Ingomar Geselle in ihres Vaters Werkstatt und ihr Gatte wird, ist ein unwahrscheinlicher Abschluß. Die Prosatragödie Sampiero (1844) behandelt den Freiheitskampf der Korsen gegen die Oberherrschaft der Genuesen; sie enthält manche wirkungsvolle Szenen; aber der grausame Charakter des korsischen Freiheitshelden vermag keine ungetrübte Teilnahme für seine Aufgabe zu erwecken.

Zu den theatralisch wirksamsten Stücken zählt der berühmte Fechter von Ravenna (1854). Er ist in der Tat Halms technisch bestes Werk, straff und geschlossen im Aufbau, mit scharfer Zeichnung der Charaktere. Der Dichter stellt hier das dem Untergang geweihte, entnervte und entsittlichte Römertum dem aufstrebenden, an Leib und Seele gesunden Germanentum, die majestätische, ungebrochene Germanenfürstin Thusnelda sowohl ihrem eigenen Sohn, dem ganz romanisierten Gladiator Thumelicus, wie dem blutgierigen, abgestumpften, halbwahnsinnigen Imperator Caligula gegenüber, der nur in blutigen Zirkusspielen Zerstreuung findet. Allein gerade dieser Kampf zwischen Mutterliebe und Fürstenehre, der die gefangene Thusnelda antreibt, ihren Sohn zu töten, damit der Entartete nicht als Gladiator auftrete, ist, wie das ganze Stück, äußerlich ausgeklügelt. Inhaltlich eine Fortsetzung von Goethes „Iphigenie" ist die formvollendete Tragödie Iphigenie in Delphi (1856). Tragisches, theatralisches Pathos lag Halm noch eher als die Natürlichkeit des Lustspieles. Gelungen ist ihm hier nur das 1848 aufgeführte Stück Verbot und Befehl, das in Venedig spielt und manche Beziehungen auf die Sturmjahre enthält, in denen es entstanden ist. Eine merkwürdige Idee liegt dem anmutigen Märchendrama Wildfeuer (1846) zugrunde. Halm will hier schildern, wie in einem als Knabe erzogenen Mädchen, das selbst nicht um sein Geschlecht

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

weiß, die Regungen jungfräulicher Liebe aufkeimen. Die in Ostindien spielende und in moderner Auffassung geschriebene Tragödie Begum Somru (1863) wurde erst nach des Dichters Tode veröffentlicht.

Halms Dramen sind keine eigentlichen Charakterdramen; er geht darin stets von einem Problem, einer Aufgabe aus und löst diese nicht selten mit Effekten statt durch wirkliche dramatische Auseinandersetzung. Auch sind seine männlichen Theaterfiguren nicht immer frei von weicher Sentimentalität, wenn er sie auch äußerlich dramatisch richtig und wirkungsvoll entwickelt. Der Glanz und Prunk seiner Stücke konnte den Mangel an Echtheit und Gehalt nicht dauernd verdecken und heute ist an Stelle der einstigen Begeisterung für den „Sohn der Wildnis", den „Fechter von Ravenna" und andere Lieblingsstücke des damaligen Publikums eine ablehnende Kälte getreten. (Abb. S. 1137.)

Auch auf novellistischem Gebiete hat sich Halm betätigt und auf diesem bleibenden Ruhm erworben. In der Marzipanliese schildert er die Liebe eines Mörders zu einem Mädchen, das später infolge vielfacher Schicksalstücke durch die Hand des Geliebten ein grausiges Ende findet. Auf venezianischem Boden spielt die künstlerisch fein ausgearbeitete Novelle Das Haus an der Veronabrücke, auf den Boden Irlands führt die spannende Erzählung Die Freundinnen (1844).

An Halm geschult und männlicher als dieser in Auffassung und Empfindung, errang Josef von Weilen (geb. 1828 zu Tetin bei Prag, gest. 1889 in Wien) mit seinen Dramen verschiedene größere Erfolge. Dies gilt gleich von seinem Tristan (1859), in dem er noch ganz im Banne Halms steht, von dem er sich später frei zu machen suchte. Mehr Bedeutendes noch haben Edda (1865) und Rosamunde (1870), die über fast alle größeren Bühnen gegangen sind. In Graf Horn wendete sich der Dichter einer modernen Auffassung und Behandlung zu. Ist seinen früheren Dramen eine gewisse Größe des tragischen Konfliktes zuzuerkennen, so erfreut er hier auch durch die geistreiche und lebensvolle Darstellung der Situation. Es folgten noch Der neue Achilles, Dolores und Heinrich von der Aue (1874). Ungleich schwächer zeigte sich ein anderer Nachfolger Halms, der Oberösterreicher Otto Prechtler (geb. 1813 in Grieskirchen, gest. 1881 in Innsbruck). Er pflegte hauptsächlich die lyrische Rhetorik und leistete sein Bestes in der Rose von Sorrent (1849), Johanna von Neapel und Adrienne (1850), die von allen am meisten dramatisches Leben hat und theatralisch am wirksamsten ist. Eine Vereinigung der musikalisch-pathetischen Rhetorik, wie sie das Halmsche Trauerspiel bot, mit der damaligen Neigung zum Sozial-Tendenziösen und Realistischen strebte Hermann Samuel Mosenthal an, der, 1821 in Kassel geboren, 1850 nach Wien übersiedelte und rasch in den Geschmack der Hauptstadt sich einlebte. Mit seiner für die Juden eintretenden Deborah (1849) erzielte er einen glänzenden Erfolg, den er mit seinem realistisch-dorfgeschichtlichen „Sonnenwendhof" (1854), seinen Künstlerdramen („Deutsche Komödianten", „Ein deutsches Dichterleben") und anderen Schöpfungen („Pietra" 1865, „Der Schulz von Altbüren") nicht mehr erreichte. Dagegen hatte er noch manche Erfolge auf dem Gebiete der Oper zu verzeichnen; so mit dem Texte zu Flotows „Lustigen Weibern von Windsor" und zu Kretschmars „Folkungern". 1877 ist er in Wien verstorben.

Halms Dramen waren nicht lange Mode gewesen und können sich keineswegs irgendwie mit denen Grillparzers messen. Dieser fühlte sich durch deren geschickt verdeckte Schwächen abgestoßen, während er an den „volkstümlichen Kunstwerken" des Schauspielers Ferdinand Raimund lebhaften Anteil nahm. Raimund, am 1. Juni 1790 in einfachen Verhältnissen als Sohn eines Kunstdrechslers zu Wien geboren und aufgewachsen, kam zu einem Zuckerbäcker in die Lehre, entlief ihr aber nach des Vaters Tode (1808), um zur Bühne zu gehen. Er war dabei dem Zuge des in ihm ruhenden Talentes gefolgt, das sich aber nur mühsam emporringen sollte, da er lange mit einem organischen Sprachfehler zu kämpfen hatte. Nachdem er in Ungarn Jahre hindurch das Elend der reisenden Komödianten ausgekostet hatte, kam er 1814 nach Wien, wo er ein Jahr später in der Rolle des eifersüchtigen Adam Kratzerl in Gleichs Lokalposse „Die Musikanten am Hohen Markt" zum ersten Male die allgemeine Aufmerksamkeit des Publikums erregte und solchen Beifall erntete, daß fünf Fortsetzungen dazu geschrieben werden mußten. Von bloßen Nachahmungen ausgehend, schuf er sich langsam sein eigenes komisches Genre und trat 1817 zum Leopoldstädter Theater über, dessen artistischer Leiter er 1828 wurde. Als 1830 der Vertrag mit dem Besitzer des Theaters ablief, erneute er ihn nicht und trat nur mehr als Gast in Wien auf. Während der nächsten Jahre führten ihn seine Kunstreisen nach Prag und Breslau, nach Berlin, Hamburg und München. Als Florian, als Wurzel, als Rappelkopf entzückte er gleichmäßig die süddeutschen wie die norddeutschen Zuschauer: am lautesten

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

aber und nachhaltigsten war der Beifall, der ihm als Valentin im „Verschwender" entgegengebracht wurde. Im Gegensatze zu seinem Berufe als Komiker stand seine ernste, ja düstere Gemütsanlage, die durch verschiedene äußere Verhältnisse genährt wurde. Die vorschnell geschlossene Ehe mit der Tochter Gleichs (1820) hatte keinen Bestand und, eine neue einzugehen, war dem Katholiken verwehrt. So konnte er seiner geliebten Toni Wagner, der Tochter eines Cafetiers, die der Trost und das Glück seiner reiferen Jahre war, zwar sein Vermögen und seine dichterischen Schätze, aber nicht seinen Namen als Erbe zurücklassen. Der Zwist mit ihrer Familie und das Verblecken seines Ruhmes beim Auftreten Nestroys verdüsterten sein Gemüt noch mehr. Von einem Hunde, den er für toll hielt, gebissen, gab er sich den dunkelsten Befürchtungen hin und erschoß sich 1836 zu Gutenstein.

Nach dem Gemälde von Frank.

Der Dichter Raimund ist aus dem Schauspieler hervorgegangen. Wie Shakespeare und Molière, so regte auch ihn die tägliche Übung auf der Bühne zu eigenen Schöpfungen an. Als echtes Wiener Kind und treuer Sohn seiner Heimat trat er das Erbe seiner Väter pietätsvoll an und lehnte sich in seinen ersten Stücken noch ganz an die alte Wiener Posse an, wie sie durch langjährige Überlieferung sich festgesetzt hatte (S. 978). Auch Grillparzer knüpfte daran an; aber während dieser, im Vollbesitze moderner Bildung stehend und von den weimarischen Traditionen erfüllt, die Gespenster-, Zauber- und Abenteuerstücke der Wiener Volksbühne in das Bereich der Tragödie erhob und dadurch eine Verschmelzung gelehrter und volkstümlicher Bildung erreichte, liegt Raimunds geschichtliche Bedeutung darin, daß er, der gelehrten Bildung entbehrend, innerhalb des in Wien herkömmlichen Volksstückes zwar stehen bleiben mußte, aber durch sein tiefes Gemüt und seine angeborene Phantasie es veredelte und so der verlorenen Naturpoesie die Gleichberechtigung mit der Kunstpoesie wieder errang. Er ist in der Tat seit Hans Sachs der erste deutsche Dichter geworden, der in Wahrheit das ganze Volk an die Bühne zu fesseln verstand und die Massen durch Dichtungen ergötzte, an denen auch der gebildete Sinn sich erfreuen und erwärmen konnte. (Abb. S. 1140.)

Im Gegensatze zu Deutschland, wo zur Zeit der Renaissance die Fühlung mit der Volksbühne der früheren Jahrhunderte fast gänzlich verloren ging, hatten in Österreich die volkstümlichen Bestrebungen des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts ohne Unterbrechung fortgedauert, durch die Verbindung mit einer der höchsten Entwicklung zueilenden Musik veredelt und gehoben. Wir kennen bereits die Hensler, Huber, Schikaneder, die dem Verlangen des Wiener Publikums nach Ritter- und Spektakelstücken, nach Zauber- und Verwandlungsposſen, Parodien und Travestien entgegenkamen. Ihnen reihten sich Raimunds fruchtbare Strebegenossen Gleich, Bäuerle und Meisl an. Von diesen trat Josef Alois Gleich (1772—1841) zuerst als Verfasser von Ritter- und Schauerromanen auf, übertrug dann die Schrecken dieser Romane auf die Bühne und erzielte nicht geringere Erfolge mit seinen Märchen- und Zauberpossen, für deren musikalischen Teil er in Wenzel Müller eine kräftige Unterstützung fand. Seine Stücke sollen sich auf 300 belaufen haben, darunter das prächtige „Ydor, der Wanderer aus dem Wasserreich". Auch die Stücke Adolf Bäuerles, des Herausgebers der „Wiener Theaterzeitung", sind zum großen Teil Gesangsposſen. Er war 1786 in Wien geboren, betrat nach Besuch der Schulen die Beamtenlaufbahn, verließ sie aber bald wieder, um sich ganz der Schriftstellerei zu widmen. Mit der Übernahme des Sekretariates des Leopoldstädter Theaters begann seine überaus fruchtbare Tätigkeit für die Bühne. Er bildete hauptsächlich die bürgerliche Lokalposſe weiter aus, für die er unter anderem in seinem „Staberl" eine neue stehende Figur erfand, die zum ersten Male in den „Bürgern von Wien" die Bühne betrat (1813), dann in unzähligen Variationen auf die Bühne gebracht wurde und die älteren „Kasperl" und „Thaddädl" verdrängte. Wie die Staberliaden, so machten auch andere von Bäuerles Stücken bald

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

den Weg durch ganz Deutschland, namentlich „Die falsche Primadonna", „Der verwunschene Prinz", „Der Tausendsassa", „Der Leopoldstag". Bäuerle erhob sich zwar selten über die niedere Komik, wußte aber das Wiener Kleinbürgertum mit seinen Licht- und Schattenseiten in so lustiger und gemütlicher Weise ans Licht zu stellen, daß der Wiener an diesen Spiegelbildern sich nicht satt sehen konnte und sie immer aufs neue belachte und bejubelte. Dabei bot er in seinen Zauberstücken der unersättlichen Schaulust die ungeheuerlichsten, wundersamsten und drolligsten Überraschungen und mutete in seinen Parodien der Lachlust das Übermenschliche zu. Als seine dramatische Ader um 1840 versiegte, trat er unter dem Decknamen „Fels" oder „Horn" wieder als Erzähler auf und entwickelte als solcher eine erstaunliche Fruchtbarkeit. Seine späteren Romane bewegen sich in der Schilderung des Wiener Lebens und haben, da sie meistens den eigenen Erinnerungen entnommen sind, großen Wert. („Therese Krones", „Ferdinand Raimund", „Das Jahr 1848"). Mit dem Jahre 1848 war jenes „alte Wien", in dem Bäuerles ganzes Wesen wurzelte und für das er mit seiner auch im täglichen Leben stets fröhlichen Laune als eine typische Gestalt gelten konnte, zu Ende gegangen. Zwar versuchte er durch sein Blatt „Die Geißel" und durch den „Volksboten" in die Bewegung der Geister einzugreifen, aber seine Zeit war vorbei. Zerfallen mit der ihn umgebenden Welt, floh er, selbst persönlichen Verfolgungen ausgesetzt, 1859 nach Basel, um dort nach wenigen Monaten trüber Verlassenheit gebrochenen Herzens zu sterben, — „der letzte fidele Wiener der alten Zeit". (Abb. S. 1141.)

Sechs Jahre vor Bäuerle starb in Wien sein Freund Karl Meisl (geb. 1775 in Laibach), der gleich ihm anfangs die Beamtenlaufbahn betrat, bald aber ausschließlich der literarischen Tätigkeit sich widmete. Seine humoristischen Bühnenstücke, deren Zahl sich auf 200 beläuft, wurden hauptsächlich im Leopoldstädter Theater aufgeführt, und wenn auch keine seiner Parodien, Travestien („Othellerl, der Mohr von Wien") und Lokalpossen („Das Gespenst auf der Bastei", „Ein Tag in Wien", „Die Heirat durch die Güterlotterie") eigentlich literarische Beachtung verdient, so hat er doch viel zur Veredlung der allzusehr im Argen gelegenen Wiener Volksposse beigetragen und Generationen hindurch die Zuschauer erheitert.

In der Art Bäuerles baute auch Friedrich Kaiser (1814—1874), der in der Zeit von 1835 bis in die siebziger Jahre über 150 Stücke auf die Wiener Bühne brachte, seine Possen, trug aber den jeweiligen zugkräftigen Richtungen des Stils und der Mode Rechnung. So hat er, als im Gegensatze zu der dürrwitzigen Verstandesrichtung Nestroys eine Art bäuerliches Liederspiel oder Bauernkomödie üblich wurde und Auerbachs Dorfgeschichten zu wirken begannen, die Posse „Stadt und Land oder der Viehhändler aus Oberösterreich" (1864) und ähnliche Stücke („Der Schneider als Naturdichter oder der Vetter aus Steiermark", „Die Posse als Medizin") geschrieben und dadurch einen Zusammenhang zwischen Raimund und Anzengruber hergestellt. An die alte „weinerliche Komödie" und an Ifflands Familienstücke erinnern Kaisers „lokale Charakterbilder" oder „lokale Lebensbilder" („Das Armband", „Die letzte Nacht"), in denen er sich an die französische Theater- und Romanproduktion anschloß. Gegen Ende der vierziger Jahre erhielten diese lokalen Charaktergemälde unter dem Einflusse der politischen Verhältnisse einen allgemeinen politischen und sozialen Hintergrund („Ein Fürst", „Mönch und Soldat", „Junker und Knecht"). Mit diesen Lebensbildern kam Kaiser der „Wiener Komödie" Anzengrubers vielfach nahe. Die Gattung des lokalen Lebensbildes pflegten auch andere Dichter; mit besonderem Erfolg Karl Elmar (eigentl. Karl Swiehack 1815—1888), eine poetisch veranlagte Natur, der mit seinen Stücken „Die Wette um ein Herz", „Der Goldteufel oder ein Abenteuer in Amerika", „Das Mädchen von der Spule", „Dichter und Bauer" und anderen großen Beifall erntete.

Adolf Bäuerle.
Nach einem Gemälde von Kriehuber.

In Stücken dieser Dichter entzückte Raimund als Schauspieler das Wiener Publikum, mehr aber noch in seinen eigenen. Von diesen steht die zweiaktige Zauberposse Der Barometermacher auf der Zauberinsel, die 1823 mit großem Erfolge aufgeführt wurde, noch ganz auf dem Boden der alten Wiener Zauberposse. Die Handlung erinnert an die bei den Wiener Dramatikern bis auf Lembert, Grillparzer und Bauernfeld beliebte Fortunatsage. Quecksilber, ein herabgekommener Barometermacher, ist nur eine neue Auflage des alten Hanswurst und sein Vorname erinnert an die Kasperl, Lipperl, Thaddädl. Der stramme Aufbau des Stückes aber läßt bereits ahnen, daß ein geborener Dramatiker eine Dichtungsart sorgsam zu pflegen beginnt, die man bisher recht leicht genommen hatte. Und Raimund rechtfertigte diese Erwartung bereits mit dem zweiten Stücke, Der Diamant des Geisterkönigs (1824), das ihn schon auf eigenen Wegen zeigte und durch den glänzenden Erfolg seinen Ruf als Dichter begründete. Dem Stücke liegt die auch in Platens „Abbasiden" behandelte Geschichte und Lehre aus „1001 Nacht" zugrunde, daß die Liebe eines reinen, edlen Mädchens „der schönste Diamant" ist, den ein Jüngling erwerben kann. Wie in „Weh dem, der lügt" und in der Zauberflöte wird in Raimunds Drama das Erreichen hoher und edler Ziele an schwere Prüfungen geknüpft. Von diesen ernsten Grundlagen hebt sich die Handlung um so kräftiger ab, der bloße Spaß nähert sich dem Humor. Verwandlungen dürfen nicht fehlen; Florian wird in einen Pudel verwandelt, aber dieses Tier wird zum Symbol der Treue des Dieners gegen seinen Herrn. Und wie hat sich der alte Hanswurst in Florian geändert. An diesen gutherzigen, treuen Diener, der sich nicht scheut, seine und seiner Geliebten Sachen zu verkaufen, um seinem verarmten Herrn Unterhalt zu verschaffen, der diesem trotz der Bitten und Tränen seiner Mariandl in die Lüfte zum Geisterkönig folgt, der in unnach-

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

ahmlich drolliger Weise sogar einen Lügenbarometer aus seinem Körper machen lassen muß, an diesen pudeltreuen Menschen scheint wirklich Lessings Just einen Teil des Wesens abgetreten zu haben. Wir begreifen, daß er, in allem der Typus des Wieners, nicht zuletzt in seiner grenzenlosen Liebe zu seiner Vaterstadt, sich die Herzen des Publikums erwarb. Sein Loblied auf Wien und sein Abschiedslied von Mariandl waren denn auch in aller Mund. Zielbewußt ernsten Stoffen zuschreitend, bietet Raimund in dem romantischen Originalzaubermärchen Das Mädchen aus der Feenwelt oder der Bauer als Millionär (1826) eine ergreifende, tief symbolische Darstellung menschlicher Vergänglichkeit: wie der reiche und protzig gewordene Wurzel, von der Jugend verlassen, von hohem Alter heimgesucht, seinen Reichtum verflucht und plötzlich zum bettelnden Aschenmann wird mit Butte und Krücke. Zufriedenheit ist der Ruf, der aus dem Stücke heraustönt. Fröhlichkeit in bescheidenem Glück ist das Lebensideal der Raimundschen Poesie, und daß dieses nur durch Fleiß und Arbeit errungen werden könne, sollen das gutmütige Phäakenvolk die Worte lehren, mit denen die Jugend von dem Wurzel Abschied nimmt: „Brüderlein fein! Brüderlein fein! Mußt mir ja nicht böse sein! Scheint die Sonne noch so schön, Einmal muß sie untergehn." Die Wiener ließen sich diese heitere Lektion gern gefallen; innerhalb zehn Monaten wurde „Der Bauer als Millionär" 81 mal gegeben. Der Stoff dazu ist vom Dichter frei erfunden, gehört aber dem großen Stoffkreise vom „Träumenden Bauer" an, den wir ebenso bei Shakespeare und Holberg, wie in der Operette des achtzehnten und dem Volksstücke des neunzehnten Jahrhunderts verfolgen können. In der Verwendung allegorischer Gestalten, durch die die deutschen Dramatiker des sechzehnten Jahrhunderts ebenso wie Calderon und Goethe zu erschüttern verstanden, hatte die Wiener Dramatik unserem Dichter wenig vorgearbeitet, und wie sehr unterscheidet sich das Vorhandene von dem durch Raimund Gebotenen. Seine allegorischen Gestalten Jugend und Alter, Sommer und Winter, der Neid und die zum Schlusse alle in bescheidenen Grenzen glücklich machende Zufriedenheit sind keine dürren Gerippe, sondern haben Fleisch und Blut wie der Aschenmann, dessen Aschenlied, ein Rundblick über die Welt und eine Satire auf alle Stände, durch seine Einfachheit und Schlichtheit immer wieder die Herzen ergreift.

Durch die großen Erfolge wurde in Raimund der Ehrgeiz des Künstlers geweckt und sehnsüchtig blickte er von der Bühne der Vorstadt hinüber nach der Bühne des Burgtheaters. Und da er erkannte, daß ihm der Mangel an gelehrter Bildung einen Platz neben den literarisch anerkannten Dichtern verweigere, vertiefte er sich in Shakespeare und Calderon, der damals das Burgtheater beherrschte. Er drängt den Spaß fast ganz zurück zugunsten eines Ernstes, der nicht selten an Schwulst und Bombast grenzt. Traurige Lebenserfahrungen begünstigen diesen inneren Zwiespalt, den er in dem Stücke Die gefesselte Phantasie (1826) verkörpert. Die Dichtung aber ist nicht gelungen und nur der Harfenist Nachtigall ist mit der alten Kraft gezeichnet. Durch Grillparzer mag Raimund auf das antike Drama hingewiesen worden sein, mit dem er in Moisasurs Zauberfluch wetteiferte (1827). Den Grundgedanken, die Verherrlichung der ehelichen Liebe und Treue über das Grab hinaus, hat ihm sein eigenes Herz eingegeben. So poetisch übrigens die einzelnen Szenen gedacht sein mögen, zur Durchführung reichte seine Kraft nicht aus und es erfüllte sich das Wort seines Freundes Grillparzer, daß das Ernste ihm bloß bildliche Melancholie sei, das in unkörperliche Luft verfließe, wie er es nach außen darzustellen versuchte.

„Es ist ewig schad um mich!" klagte er und kehrte von diesem phantastischen Fluge nach der Weite wieder zurück in die ihm so wohlvertrauten engen heimatlichen Verhältnisse und mit dem Stücke Der Alpenkönig und der Menschenfeind erreichte er wieder einen großen durchschlagenden Erfolg (1828). Die ihm zugrundeliegende Idee, einen Menschenhasser zu bessern, indem man durch Verwandlung einer von ihm gequälten Person in die seine ihm sich selbst in leibhafter Gestalt vor Augen stellt und seine Hartherzigkeit ihn selber empfinden läßt, ist originell. Gegen die bis ins kleinste ausgemeißelte Figur des Rappelkopf treten alle Personen des Stückes zurück; auch der Alpenkönig gewinnt erst Leben in seiner Verwandlungsszene. Daß aber gerade dieses Stück den Österreichern so ans Herz gewachsen ist, das verdankt es jener kleinen Kontrastszene in der Köhlerhütte, von der schon Grillparzer sagt, daß er ihr an niederländischer Gemäldewahrheit kaum etwas an die Seite zu setzen wüßte. Bis ins kleinste ist alles aus dem Leben geschöpft: Eine wüste, verlotterte Häuslichkeit, gänzliche Armut, die niedrigste Stufe des sozialen Lebens und dabei das Gefühl der Zufriedenheit, der Genügsamkeit, der gegenseitigen herzlichen Zuneigung. Als Rappelkopf, der all die Seinen verlassen hat, hereinstürmt und ihnen die Hütte abkauft, erscheint er uns als Friedensstörer und da kommt die Treue und Anhänglichkeit an das Fleckchen Erde, das die armen Leute ihr eigen nannten und das ihnen um teures Geld abgelöst wurde, auf die rührendste Weise zum Ausdruck. — „So leb denn wohl, du stilles Haus", ist vielleicht das heute noch am öftesten gesungene unter den Raimundschen Liedern; wie bei den meisten übrigen rührt auch hier die Melodie von ihm selbst her. In dieser Szene haben wir die Anfänge des modernen Bauernstückes zu suchen, im Rappelkopf aber hat der Dichter sich selbst karikiert, um von seinen krankhaften Stimmungen sich zu befreien.

Trotz der überaus günstigen Aufnahme des „Alpenkönigs" wagte Raimund noch einmal den Flug ins Hochtragische mit dem zweiaktigen Zauberspiele: Die unheilbringende Krone, oder König ohne Reich, Held ohne Mut, Schönheit ohne Jugend (1829). In seiner Anlage großartig und reich an poetischen Szenen, fand das Stück mit der Verpflanzung der phantastisch-allegorischen Märchengebilde des Dichters in das Leben Altgriechenlands doch wenig Beifall. „In der Leopoldstadt", sagte ein Kritiker jener Tage, „sind weder Zeit, noch Platz, noch Leute für griechische Helden, die nach Kronen streben und, von der Eroberungssucht ergriffen, Länder verheeren und Seen blutig färben."

Viel freier und ungezwungener als auf dem tragischen Kothurn bewegte sich der Dichter in der Sphäre des bürgerlichen Lebens, in die er mit seinem letzten, vollendetsten Stücke, Der Verschwender, zurückkehrte (1833). Nur von fern neigt sich die Geisterwelt in das Drama herüber und gern glauben wir an die Gewalt der himmlischen Liebe, an die aufopfernde Treue des Schutzgeistes; denn es steht ihr gegenüber die brennende Leidenschaft der irdischen Liebe und dieser zur Seite tritt die hingebende Dank-

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

barkeit des treuen Dieners in Valentin und seinen Kindern. Und dieser Valentin ist die hervorragendste Gestalt in Raimunds letztem Drama, des Dichters reichste Schöpfung. An Valentin denken wir, wenn wir Raimunds Namen aussprechen. Er vereinigt alle früheren komischen Gestalten Raimunds in sich, abgeklärt und abgerundet; er ist der Hanswurst der alten Wiener Bühne in der denkbar edelsten Form. Aber erst im letzten Akte erhebt sich Valentin zu dieser Höhe und erst diesem konnte der Dichter das Hobellied („Da streiten sich die Leut' herum, oft um den Wert des Glücks") in den Mund legen, das in schlichtester Form tiefe Lebenswahrheiten wiedergibt und ihn selbst beim Singen immer wieder ergriff. Es war Raimunds größter Moment auf der Bühne, der kein Auge trocken ließ, und niemand wohl hat diese Szene so dargestellt wie er. Als er im Frühjahr 1836 zum letzten Male in Hamburg in dieser Rolle auftrat, soll er gesagt haben: „Ich habe mir da selbst mein Totenlied geschrieben".

Der „Verschwender" ist der End- und Höhepunkt der Dichtung Raimunds. Wenn irgendwo, so hat er sich hier als ein Volksdichter bewährt, als ein Dichter, der aus dem Volksleben schöpft, sich in die Volksseele versenkt und lebensfrische und lebenswarme Volksgestalten mit ihren Sitten und Gewohnheiten, ihren Vorzügen und Tugenden, ihren Fehlern und Schwächen, nur durch die Poesie veredelt, auf die Bühne bringt, diese Gestalten reden läßt in ihrer Sprache, in ihrem Dialekt, und, indem er diesen mit Kraft und Originalität, anderseits wieder mit Maß und Beschränkung zur Geltung bringt, die Volkssprache selbst verbessert und bereichert hat. In ihm vereinigen sich alle Kräfte, die getrennt und ungenützt in seinem Volksstamme verborgen lagen; seine Lieder wurden zu Volksliedern, das Volksstück zehrt bis zur Stunde an dem von ihm aufgespeicherten Kapital und gern kehrt das Volk von der stark gewürzten Tafel Nestroys und seiner Nachfolger zur gesünderen, einfacheren Kost Raimunds zurück. Mit Schmerz mußte Raimund es sehen, wie die Zote, die er mit Mühe von der Bühne verdrängt hatte, mit Nestroys frivolen und pikanten Possenerzeugnissen wieder zurückkehrte, und bitter empfand er es, daß Kritiker wie August Lewald und Saphir sich über ihn lustig machten und Nestroy, dessen Anfänge er freudig begrüßt hatte, ihn auf derselben Bühne verspotten durfte, auf der er einst seine schönsten Lorbeeren geerntet hatte.

J. Nestroy.
Von Prinzhofer.

Auch der am 7. Dezember 1802 geborene Johann Nepomuk Nestroy war ein echtes Wiener Kind, der Sohn eines Wiener Advokaten. Gleich Raimund ging er früh zur Bühne über und kam nach einem unsteten Wanderleben nach Wien, wo er zuerst am Wiener Theater, dann am Leopoldstädter Theater wirkte, dessen Leitung er später bis zum Jahre 1860 führte. Er starb 1862 in Graz. Während Raimund mit seiner gemütvollen Kunst erfreuende und erhebende Wirkungen ausübte, hielt Nestroy seine Zuschauer auf dem Niveau der trockenen Alltäglichkeit. Seine philisterhaften, leichtfertigen Moralitäten behagten dem oberflächlichen Publikum am meisten. Sein Witz sprudelt reichlicher als bei dem ernst gerichteten Raimund, ist aber auch beißender, satirischer, frivol, manchmal voll alberner Gemeinheiten. Bühnentechnische Gewandtheit ist ihm nicht fremd, aber allzu durchsichtig gestaltet er die Handlung immer so, daß er seine Witze und saftigen Couplets anbringen kann, wodurch er ihr einen sprunghaften Charakter gibt. Desgleichen versteht er einzelne Charaktertypen plastisch herauszubringen, z. B. liederliche Lumpen, geniale Schurken, wie sie im Wien seiner Zeit herumvagierten. Am bekanntesten ist noch seine Zauberposse Der böse Geist Lumpazivagabundus oder das liederliche Kleeblatt (1833), dann Zu ebener Erde und erster Stock oder die Launen des Glücks (1835), worin er schon die sozialen Gegensätze berührt; ferner sind noch zu nennen: Der Talisman (1840), Einen Jux will er sich machen (1842). Das Niederträchtige, Hämische in seinem Naturell wird vor allem in seinen Parodien offenbar, so in der gegen Hebbel gerichteten „Judith und Holofernes", (1849). Nestroys Stücke bezeichnen den Übergang zur Operette, mit der das gesunde Volksstück nichts gemein hat. (Abb. S. 1143.)

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Eine höhere und feinere Art von Satire pflegte Eduard Bauernfeld, der gleich Raimund zuerst vergeblich nach den Kränzen des Tragikers griff. Er wurde 1802 zu Wien geboren, besuchte das Schottengymnasium, widmete sich später der Rechtswissenschaft und bekleidete der Reihe nach verschiedene Staatsstellungen, nahm aber dann im Jahre 1849 seine Entlassung aus dem Staatsdienste und starb im hohen Alter 1890 in der Villa einer befreundeten Familie zu Döbling. Bauernfelds Jugendversuche im ernsten Drama borgten von Grillparzer, von Shakespeare, von Kleist und Tieck. Dagegen eroberte er sich im Lustspiel, besonders im Salonstück, sein eigenstes Gebiet und es ist Schreyvogels Verdienst, ihn darauf hingeführt zu haben. Erst die enge Fühlung mit dem Wiener Burgtheater ermöglichte es ihm, die Kotzebue-Nachahmung seiner Jugendversuche zu überwinden und das Lustspiel zu eigenartiger Vollendung zu führen. Außer in der Einfachheit und Durchsichtigkeit der Handlung besteht die Anziehungskraft der Bauernfeldschen Stücke hauptsächlich in der flotten, gefälligen Salonkonversation. Hier war ihm Gelegenheit geboten, über die Zeitereignisse in kritischen Anspielungen sich auszulassen, mehr noch die verschiedensten Gesellschaftstypen in Naturtreue auf die Bühne zu bringen, Adelige nicht minder wie Bürgerliche, und ihre Sitten und Anschauungen in den politischen und sozialen Fragen des Tages, der Mode, Kunst und Literatur mit der gewandtesten Dialektik zu erörtern. Auf der Bühne focht er für die gesellschaftliche Gleichstellung des Bürgertums mit dem Adel, suchte das Selbstbewußtsein, die Selbständigkeit und den Mannesstolz der Bürger zu stärken, tadelte heftig unwürdige Nachäffung adeliger Allüren.

Eduard Bauernfeld.

Bauernfelds erste Lustspiele verraten ein genaues Studium Kotzebues. Von ihm lernte er vor allem die dramatische Technik, die flotte Exponierung und Weiterführung der Handlung, den gewandten Dialog; dagegen ist bei Bauernfeld die Motivierung viel feiner, aus seinen Stücken weht eine reinere Luft. An Molière erinnert die scharfe Beobachtung der Menschen und ihres Tuns und Treibens, das er mit einer für die damalige Zeit großen Realistik schildert. Die äußeren Geschehnissen herrscht wenig Abwechslung, die Motive sind nicht zahlreich. Im Mittelpunkte steht meist eine Liebesgeschichte, aus der sich alle Konflikte ergeben. Aber auch der inneren Entwicklung, der Darstellung des Seelenlebens, ist wenig Aufmerksamkeit geschenkt. Bauernfeld trägt Scheu, sich in psychologische Probleme zu vertiefen. Er begnügt sich auch bei der Charakteristik der Personen mit wenigen deutlichen Strichen. Meisterlich ist das Wiener Lokalkolorit getroffen, der Dialog leicht, flott, graziös, wie bei den Franzosen, häufig epigrammatisch zugespitzt. Die gesellschaftskritische Tendenz der Stücke wagt sich in dem ersten erfolgreichen Lustspiel Leichtsinn und Liebe noch wenig hervor, deutlicher tritt sie schon im Liebesprotokoll (1831) auf, wo er mit kecken Zügen das Bild des modernen Emporkömmlings, eines Geldaristokraten, entwirft und Bürgertum und Aristokratie einander gegenüberstellt. In seinem wirkungsvollen Stücke Bürgerlich und Romantisch (1835) läßt er den unternehmenden, nach höheren, weiteren Zielen strebenden Mann von der philisterhaften Bequemlichkeit und Energielosigkeit des Bürgers sich scharf abheben. In mehreren Dramen behandelt er das Thema der Mesalliance, so vor allem in dem Konversationsstück Aus der Gesellschaft (1866) und in der Modernen Jugend (1866), in anderen wiederum redet er von der Altersgrenze der Liebe, wie im Zauberdrachen (1833), in den Krisen (1852) und im Letzten Abenteuer (1832). Oppositionell wird seine Satire in den Stücken aus den Jahren der politischen Gärung. So richtet sich z. B. mit heftigem Spotte Großjährig (1846) gegen das Metternichsche System. Auch die Welt der romantischen Träumerei muß ab und zu für seine satirischen Zwecke herhalten. Im Fortunat stellt er den unverständigen Leichtsinn eines Glücksritters aus der vormärzlichen Zeit an den Pranger. Im Landfrieden (1867, umgearbeitet 1870) greift er scharf die Exklusivität des Geburtsadels an. (Abb. S. 1144.)

Die vielen Gedichte, die Bauernfeld außerdem schrieb, wollen wenig bedeuten. Es fehlt ihnen das eigentlich lyrische Element, dafür herrschen die Reflexionen und die epigrammatischen Pointen zu sehr vor. Das Verstandesmäßige und Beobachtende, das dem dramatischen Satiriker zugute kam, ließ eine reine lyrische Stimmung, wie sie z. B. in Raimunds Stücken oft durchbricht, nicht recht aufkommen.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Lied

1

Das Hobellied ist die Lust meines
Lebens um den Besitz des Glücks
das kann keiner dem Andern dem
Armen und reichen nehmen wir
sind alle gleich das ist der allen einerlei Mann
das Andere sind die Weiber
und Hobelbank [illegible] Hobel um
die [illegible] Hobelbank
und Hobelbank Bretter zu hobeln.

2

Der Tischler will Geld Ruhm und Gewalt
Ja allen glücklich sagen
[illegible]
Der sind nun sie sagen drum
Ist zunächst nun Blick mit mir, o Gewalt
Das bringt uns nicht in Ehre.
Da klopft an meinem Hobel auch
Und sind du kommst mir gut.

3

Zieht sich den Tod mit Ehren
und [illegible] uns: Freudig dein.
Der Stahl ist mir ein Aufgang Freud
und schon mich gern nicht nun.
Doch pfeift er: Lieber Malender.
Mag kann Unsinn Gold.
Der Lug ist meinem Hobel fein
und spitz der Welt Ehre.

4 Repetition ad l

Ein tüchtiger Tischler soll sein
Mann gefüllt
Hat manche frohe Stund
Das Glück ist nicht blos in der
Der Stahl
Mit Knöpfen in der Hand.
Das ist so bald gefunden
Da pfeift uns jeder Vogel
Der Lug ist nicht der Hobel fein
Drum nicht der Kunst Ehre.

ad l

Das Hobellied aus Raimunds „Der Verschwender".

Aufnahme nach dem Originale in der Bibliothek der Stadt Wien.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Den Wiener Dramatikern reiht sich der Deutsch-Ungar Nikolaus Niembsch Edler von Strehlenau als Österreichs eigenartigster und bedeutendster Lyriker an. In Csatád bei Temesvár 1802 geboren, lernte er in seiner Jugend die ungarische Landschaft und ihre Bewohner durch eigene Anschauung kennen und lieben und darum spielen auch Zigeuner und Husaren, Räuber und ungarische Bauern in vielen seiner Dichtungen eine hervorragende Rolle. Seiner Abstammung und Gesinnung nach aber war er ein Deutscher. Die Familienverhältnisse, von denen Müller-Guttenbrunn in dem Roman „Sein Vaterhaus" (1919) ein Bild entwirft, waren nicht erfreulich. Von dem früh verstorbenen, leichtsinnigen Vater redet Lenau, wie er sich als Dichter nannte, auch in späteren Jahren nicht freundlich, mit Liebe aber hing er an seiner Mutter. Von ihr erbte er den leidenschaftlichen und schwermütigen Sinn, der ihm nebst seiner starken Sinnlichkeit zum Verhängnisse wurde. In dem frommen Pester Gymnasiasten erregte ein Oheim religiöse Zweifel, die seinen Hang zur Schwermut nährten. Mit 17 Jahren kam er an die Wiener Universität, um den philosophischen Kurs zu beenden. Sein unruhiges Wesen aber ließ ihn dabei nicht ausharren. Es folgte ein tolles Durcheinander seiner Studien: Rechtswissenschaft, Philosophie, Agrikultur und zuletzt Medizin lösten einander ab. Durch den Tod seiner Mutter kam er in den Besitz eines kleinen Vermögens, das ihm sein ruheloses Wanderleben möglich machte. Dieses führte ihn oft nach Schwaben, wo er mit Gustav Schwab Freundschaft schloß, der 1831 im Stuttgarter Morgenblatt mehrere Gedichte Lenaus veröffentlichte. Im Kreise der schwäbischen Dichter fand er Freunde fürs Leben, Ruhe für sein Gemüt und geistige Anregung zu weiterem Schaffen. Selbst zu einer Verlobung mit Schwabs Nichte Lotte Gmelin wäre es gekommen, hätte sie nicht des Werbers unstetes Wesen bedenklich werden lassen. Die gewonnene Seelenruhe hielt nicht lange an. Von dem Amerikafieber seiner Zeit ergriffen, ging er, um geistige Labung zu gewinnen und den Zauber der Naturwunder auf sich wirken zu lassen, 1832 nach Amerika, kehrte aber, durch den grobmaterialistischen Sinn der Yankees enttäuscht, schon im folgenden Jahre wieder nach Wien zurück. Die von Schwab unterdessen besorgte Ausgabe seiner Gedichte erregte Aufsehen und hob den Lebensmut Lenaus, der nun ganz der Poesie sich widmen wollte. Bis zum Sommer 1833 weilte er in Schwaben, dann in den Alpen, im Herbst und Winter wieder in Wien und ähnlich wechselte er auch in den folgenden Jahren seinen Aufenthaltsort. Bei den schwäbischen Freunden lebte der zeitlebens von Stimmungen beherrschte, zwischen feuriger Lebensbegeisterung und mutloser Grübelei schwankende Dichter immer wieder auf, aber sein unglückseliges Verhältnis zu Frau Sophie Löwenthal, der Schwester seines Jugendfreundes Kleyle, bereitete ihm durch 11 Jahre die aufreizendsten Herzenskämpfe. Häufiger als sonst stellten sich hypochondrisch-neurasthenische Anfälle ein, seine Schaffenskraft erlahmte; bald zeigten sich Wahnideen und von 1844 an lebte der unglückliche Dichter, von seiner Schwester liebevoll gepflegt, in geistiger Umnachtung in der Heilanstalt Oberdöbling bei Wien, bis ihn 1850 der Tod von seinem traurigen Geschicke erlöste. (Abb. S. 1145.)

Nikolaus Lenau.
Gem. v. Staub, Stahlstich v. C. Mahlknecht in Wien.

Lenau knüpfte in seiner Lyrik eigentümlicher Weise an Klopstock und die Hainbündler an; deren Gefühlsschwärmereien und empfindsamen Naturbetrachtungen mochten der Stimmung des jugendlichen Liebhabers entsprochen haben. Auch Platens 1821 erschienene Gedichte bildete er nach, indem er sich in orientalischen und romanischen Metren versuchte. Am nachhaltigsten aber

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

wirkten auf ihn die lyrischen Erstlingsgaben Heines, zumal auch Lenaus Jugendgeliebte ihm all seine Aufrichtigkeit und Treue nicht lohnte. Wie Heine wurde er zum Dichter des Weltschmerzes und der Friedlosigkeit, doch mit dem Unterschiede, daß sein Schmerz ein echter, zum Teile in seiner Naturanlage begründeter ist und der wehmütige Grundton in vielen seiner Gedichte aus einem wunden Herzen kommt, der darum auch wieder zum Herzen dringt. Seine Gedichte spiegeln die Zerrissenheit seiner Seele: bald himmelhoch jauchzend, dann wieder zu Tode betrübt, bald begeistert für die Freiheit, voll Vertrauen auf Gott, dann wieder wehmütig und zweifelnd an der Möglichkeit, die Welträtsel zu lösen, immer schwankend zwischen Ideal und Wirklichkeit, hat er wie Lord Byron stets unter diesem Zwiespalt gelitten, und da er sich darüber nicht klar werden konnte und mit einer notdürftigen Ausgleichung sich nicht begnügen wollte, fiel er immer mehr in Zweifelsnot und melancholische Träumerei — die Grundstimmung seiner Lyrik. So ward Lenau Hölderlins unglücklicher Genosse.

Gegenstand seiner Dichtung sind die Erlebnisse seiner unglücklichen Liebe, Untreue der Geliebten, Sehnsucht des Liebhabers nach dem Tode und Grabe, Reflexionen über die Treulosigkeit der Menschen („Die Waldkapelle", „Das tote Glück", „Sehnsucht nach Vergessen", Vergänglichkeit"), wehmütiges Verlangen nach dem verlorenen Glauben („An einen Knaben", „Einsamkeit", „Doppelheimweh"), weltschmerzliche Ergüsse, hervorgerufen durch den Widerstreit zwischen Herz und Welt. Aber mit der Darstellung des Konfliktes allein begnügt er sich nicht; wie er selbst sagte, drängte ihn dieser Zwiespalt im Menschenleben nur näher zur Natur hin. Mit ihr verkehrt er wie mit einem beseelten Wesen. Aber er schildert sie nicht, wie unsere modernen Dichter, um ihrer selbst willen, sondern im Sinne der Romantiker nur als Hintergrund seiner eigenen subjektiven Stimmung. Keiner seiner Zeitgenossen hat ihn in dieser Art der Naturdichtung übertroffen; so z. B. in der poetischen Darstellung der einsamen ungarischen Steppe („Heidebilder"), der hügeldurchzogenen Wiener Tieflandsbucht und ihrer alpinen Umrahmung, der alpinen Größe des Salzkammergutes („An die Alpen", „Wanderung im Gebirge" u. a.). Seine Neigung zu Lotte Gmelin entlockte ihm einige herrliche Lieder („Schilflieder", „Die Träne", „Die Wurmlinger Kapelle", „Der Greis"). Der Anblick des Meeres begeistert ihn während der Überfahrt nach Amerika zu prächtigen Seestücken („Die Seejungfrauen", „Meeresstille", „Seemorgen") oder weckt in ihm die Sehnsucht nach der fernen Heimat („An mein Vaterland"); das Umherstreifen in den Urwäldern lehrt ihn, daß die Naturkräfte herzlos und roh wirken („Der Urwald"); angesichts der berühmten Wasserfälle des Niagara dichtete er „Niagara" und beim Anblick von Indianern seinen schwermütigen „Indianerzug" und „Die drei Indianer".

Nach seiner Rückkehr aus Amerika faßte er noch einmal seine Erlebnisse auf dem Meere und im Urwald zusammen im „Schiffsjungen". Die Nachrichten von den wirren politischen Zuständen in Deutschland, die ihn noch in Amerika erreichten, riefen seinen dichterischen Protest wach, der sich gegen die Regierungen ebenso wie gegen die Ultraliberalen entlud („Der Protest", „Der Unentbehrliche" „Das Blockhaus"). Auch zu der Polendichtung hat er in dem Romanzenzyklus „Klara Hebert" und einigen kleineren Stücken seinen Beitrag geleistet. Ein paar realistisch packende Prachtgedichte finden sich vor allem in den Neueren Gedichten, 1838 („Weib und Kind", „Die nächtliche Fahrt". „Die drei Zigeuner", „Liebesklänge"). Des Dichters musikalisches Empfinden gibt sich auch in seinen Gedichten kund und viele von ihnen haben Musiker, besonders Robert Franz, zur Vertonung gereizt.

In seinen größeren Dichtungen hat Lenau mit der Lösung der tiefsten Probleme sich abgemüht und viel von seinen eigenen Erlebnissen und den verschiedenen Strömungen der Zeit hineingelegt. So in seine episch-dramatische Behandlung des Faststoffes, die 1836 in erster und 1840 in neuer „ausgeführterer Auflage" erschien und sich enger als Goethes Darstellung an die Volkssage anschließt. Sein Faust sucht, ehrlich ringend, die Wahrheit, aber der Zweifel, „die alte Erdennot", liegt quälend auf ihm. Um zur Entscheidung zu gelangen, wirft er den geoffenbarten Gottesglauben von sich und verschreibt sich dem Teufel. Im Taumel der Leidenschaften läßt er sich zum Mord an seinem Nebenbuhler hinreißen. Statt Reue zu empfinden, wirft er Glaube, Hoffnung und Liebe über Bord, um so, losgelöst von aller irdischen Natur, sein Ich mit Gott gleich zu machen. Um in der Gottheit ganz aufzugehen, vernichtet er schließlich auch das irdische Leben und endet durch Selbstmord. Die Dichtung ist reich an schönen Einzelbildern, aber es fehlt deren feste Fügung zu einer dramatischen Einheit; sie ist warm empfunden, denn auch Lenau wurde, von aller Philosophie unbefriedigt, fast zum Selbstmord getrieben.

Im Gegensatze zum „Faust" stellt sich Lenau in seinem Savonarola betitelten Romanzenzyklus auf den Standpunkt des Christusglaubens, entwickelt aber in den Lehren des Mönches seine eigenen unklaren dogmatischen Ideen, und zwar in modern-protestantischer Auffassung. Er kämpft, mehr leidenschaftlich als überzeugend, gegen den Hellenismus Goethes und Heines, gegen die Renaissancekunst, gegen Hegels krause Lehre wie auch gegen Schellings Naturphilosophie und deren Weiterbildung zum Pantheismus, gegen David Fr. Strauß und andere Gegner des Christentums. Er verkündet eine mystische Liebesreligion, wie ihm denn auch der große Florentiner Bußprediger als Mystiker erscheint. Als Mystiker und Vorläufer der Reformation wird er auch von Rudelbach dargestellt, dessen Buch (1835) Lenau benutzte, ohne jedoch über eine unklare und verschwommene Zeichnung des historischen Hintergrundes hinauszukommen. Mangelhaft ist auch die Verbindung der einzelnen Teile der Dichtung, wofür der Reichtum und die Pracht einiger groß angelegter, farbensatter und in kühner Realistik ausgeführter Bilder und Gesichter entschädigen müssen. Wirkungsvoll ist die rhythmische, feurige Sprache, die in ihrer überquellenden Fülle manchmal nur mit Mühe in das Joch der jambischen, vierzeiligen Romanzen eingezwängt scheint.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Wie die problematische Gestalt Savonarolas, die durch ihn in eine neue Beleuchtung gerückt wurde, reizte auch der Tscheche Huß Lenau zu einer dichterischen Behandlung. Doch kamen nur einige Szenen aus den Hussitenkriegen zur Vollendung, die er später in dem lyrisch-epischen Zyklus Johannes Ziska zusammenstellte. Sein Interesse gewannen vielmehr die Kämpfe der Albigenser, die er nach umfassendem Vorstudium in einer epischen Dichtung darstellte (1840). Wieder wurde es eine fragmentarische Arbeit, kein ganzes Gemälde jener erbitterten Glaubenskämpfe, sondern nur lose aneinander gereihte, in kräftigen Zügen kühn komponierte, teilweise grausige Einzelepisoden, die dem Dichter Gelegenheit boten, auch die politisch-religiösen Tagesfragen mit hineinspielen zu lassen, so z. B. wenn von der Auflehnung gegen alles Dogmatische (Liberalismus in den dreißiger Jahren) die Rede ist, oder wenn er die Troubadours als die Führer in geistigen und politischen Dingen hinstellt (politische Lyrik um 1840). Im Mittelpunkte steht die Auffassung Hegels von der fortgesetzten Weiterbildung des Geistes durch den Zweifel in allen religiösen, ethischen, philosophischen und politischen Fragen, kurz die Freiheit des Denkens gegenüber dem Autoritätsglauben.

Aus dem Nachlasse Lenaus veröffentlichte Graf Auersperg, der dessen Dichtungen zum ersten Male herausgab, den Don Juan. Die Erkrankung hatte den Dichter verhindert, an das 1844 abgeschlossene Werk die bessernde Feile anzulegen, und so blieb es bei lose aneinander gefügten Stücken, die als eine teilweise dichterische Erklärung zum „Faust" angesehen werden können. Auch hier eine Auflehnung gegen die gesellschaftlichen, und zwar gegen die ehelichen Schranken, überhaupt gegen den Zölibat: ein Echo seines unglückseligen, aussichtslosen Verhältnisses zu Sophie Löwenthal. Don Juan geht, nachdem er seiner Leidenschaft freien Lauf gelassen hat und sein Naturtrieb erloschen ist, an Überdruß und Ekel zugrunde. Er fällt im Duell. Die in glühender Sinnenglut schwelgende, in der völlig freien Form eines Dialogs abgefaßte Dichtung hat Richard Strauß zu seinem symphonischen Tongemälde angeregt.

J. A. Freiherr v. Zedlitz.
Nach einer Photographie v. G. Koberwein.

Während Lenau schon den Dichtern der sich erhebenden Opposition zuneigt, wandelte eine Gruppe noch auf den alten Bahnen. Ihre harmlosen Poesien verklangen zwar in den aufgeregten Jahren, fanden aber in der Folgezeit gebührende Wertschätzung. So zeigt der Schlesier Josef Christian Freiherr von Zedlitz (1790—1862) als Lyriker im ganzen mehr wahres Gefühl, mehr Anschauungskraft der Phantasie und eine angemessenere und edlere Darstellungsweise als manche seiner Zeitgenossen, wenn er auch zuweilen über Allgemeinheit und Oberflächlichkeit der Gedanken, Ziererei und Spielerei in der Form nicht hinausgekommen ist. (Abb. S. 1147.)

Den ersten großen Erfolg erzielte er mit den Kanzonen der Totenkränze (1828), in denen er den Leser zu den Gräbern großer Helden (Napoleon, Wallenstein), treuer Liebenden (Romeo und Julia), unglücklicher Dichter (Byron, Tasso, Petrarca) und tatenreicher Volksbeglücker führt und im Schillerschen Sinne dem Gedanken Ausdruck verleiht, daß „Begeisterung der Born ist, aus dem alles Leben quillt". Den meisten Beifall fanden die von Heineschen Motiven beeinflußte Napoleonballade „Die nächtliche Heerschau" (1829) und „Das Weib des Räubers". Die vielen Reisen schärften seinen Blick für das Sinnfällige, das in seinen späteren Gedichten und in seiner besten Leistung, dem Waldfräulein (1843), hervortritt. Lebendige Naturschilderung und Farbenreichtum zeichnen die 18 Abenteuer dieses von dem phantastischen, natur- und liedbegeisterten Duft der Romantik durchwehten Spessartmärchens aus. Von den Altnordischen Bildern (1849) aber verdient nur die humorvolle Bearbeitung der dänischen Kämpenweise „Swend Felding" Lob, während die grausige Blutrachegeschichte „Ingfelde Schönwang" geradezu abstoßt.

Während die „Totenkränze" auch in Deutschland viel gelesen wurden, blieb der Beifall der beiden Soldatenbüchlein, die Zedlitz als Altösterreicher und warmherziger Patriot schrieb, auf Österreich beschränkt. Wie Grillparzer den Zusammenhalt des Reiches seit 1848 nur mehr in der Armee erblickend, schrieb er das erste Büchlein nach deren Erfolgen in Italien (1849) und lieferte damit einen wertvollen Beitrag zur Revolutionsgeschichte; das zweite ist dem „österreichischen Heere in Ungarn" gewidmet und läßt bereits die Trauer über den verderblichen Bruderkampf widerklingen. Minder bedeutend als der Lyriker ist der Dramatiker Zedlitz. Nur mäßigen Erfolg errangen Turturell (1819), ein shakespearendes „tragisches Märchen", voll Reminiszenzen an klassische Dramen, und die Tragödien Zwei Nächte in Valladolid, wieder mosaikartig aus bekannten Motiven zusammengesetzt, doch wesentlich im Stile der Spanier gehalten. Die Neudichtung des Vegaschen Stern von Sevilla (1829) und der Trochäenzweiakter Herr und Sklave behandeln Ehrenprobleme, jenes mehr im klassischen Stil, dieses in Form und Auffassung spanisch, und den Einfluß der Spanier zeigt auch die Tassotragödie Kerker und Krone, über der eine allzupeinlich-weinerliche Stimmung sich lagert. Weit besser als das Drama lag seinem ausgesprochenen Formtalente die Übersetzung von Byrons „Ritter Harolds Pilgerfahrt". Zedlitz hatte 1809 den Feldzug gegen Napoleon mitgemacht, sich dann der literarischen Tätigkeit gewidmet, als Staatsbeamter im Sinne Metternichs an der Allgemeinen Zeitung mitgearbeitet und dessen Anschauungen auch in Flugschriften verbreitet.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Populärer als Zedlitz war der Wiener Johann Nepomuk Vogl (1802—1866), der zeitweilige Herausgeber des „Österreichischen Morgenblattes", Landesbeamter und Begründer des „Österreichischen Volkskalenders" (1845). Schon die Zahl der von ihm verfaßten Werke macht seine literarische Bedeutung zu einer bemerkenswerten. Er hat über 50 Bände der verschiedensten Sammlungen von Erzählungen und Dichtungen veröffentlicht und durch geschickte Wahl der Stoffe, zumeist auch durch Reinheit der Form und gewandte Behandlung, insbesondere der Ballade und poetischen Erzählung, viele der gleichzeitigen Dichter übertroffen. Mit Recht nennt man ihn den Vater der österreichischen Ballade.

Nachdem er unter dem Titel „Österreichisches Wunderhorn" ein Taschenbuch der Balladen, Romanzen und Sagen verschiedener Autoren veröffentlicht hatte, gab er 1835 eigene Balladen-Romanzen heraus, denen später manche neue Folge sich anreihte. Die beste Übersicht über Vogls Tätigkeit auf diesem Gebiete gibt die 1846 erschienene Sammlung „Balladen, Romanzen, Sagen und Legenden". Da finden wir vaterländische und historische Balladen, Bilder aus dem Seelenleben, aus dem Dichter- und Soldatenleben, Zecher- und Kellersagen, Kloster- und Bergmannssagen, Volkssagen, scherzhafte erzählende Gedichte aus dem Dorf- und Liebesleben, endlich Legenden und Nachbildungen aus fremden Literaturen. Manche der Dichtungen aus dieser Sammlung ist heute noch in und außer Österreich verbreitet, so z. B. „Das Erkennen" („Ein Wanderbursch mit dem Stab in der Hand") oder „Ein Friedhofsgang" („Beim Totengräber pocht es an"). Auch von den rein lyrischen Dichtungen Vogls („Lyrische Blätter", „Klänge und Bilder aus Ungarn", „Soldatenlieder", „Aus der Teufe") lebt manche, durch berühmte Meister vertont („Ob sie wohl gedenkt", „Vöglein ohne Ruh' und Rast"), noch immer fort. Die novellistischen und erzählenden Prosasammlungen, die Vogl herausgab, enthalten einfache Erzählungen, auch wohl weiter ausgeführte Volkssagen mit eigener Zutat. Größere Beachtung verdienen die „Slavischen Volksmärchen" (1837), sowie „Die ältesten Volksmärchen der Russen" (1841), die Prosadarstellung der Sage von „Twardowsky", dem „polnischen Faust", und die Bearbeitung der serbischen Heldensage von „Marko Kraljewits" (1851).

Vogl verfaßte auch einige topographisch-historische Schriften und ist hierin einem anderen Wiener ähnlich, dessen literarische Arbeiten sich gleichfalls in poetische und wissenschaftliche teilen. Es ist dies Johann Gabriel Seidl. Er wurde 1804 in Wien geboren, kam 1829 als Gymnasialprofessor nach Cilli in Steiermark, erhielt 1840 die Stelle eines Kustos im k. k. Münz- und Antikenkabinett, 1856 die eines Hofschatzmeisters, widmete sich nach seiner Pensionierung (1872) der Redaktion der Gymnasialzeitschrift und starb als Hofrat 1875 in Wien. Als Lyriker, sowohl auf hochdeutschem als auch auf mundartlichem Gebiete, nimmt Seidl unter den deutsch-österreichischen Poeten eine angesehene Stellung ein. (Abb. S. 1149.)

Es sind nicht hoch emporstrebende Gedanken, die uns in den Liedern Seidls mit fortreißen, und vielfach drängt sich darin das subjektive Empfinden vor, aber die Töne, die er anschlägt, sprechen und dringen zum Herzen, sei es, daß sie sich zum einfachen Liebesliede zusammensetzen, die Freude an der Natur besingen oder ein Stimmungsbild entwerfen („Am Kamin"). In den späteren Dichtungen („Lieder an die Nacht") macht sich wohl, vielleicht unter Lenaus Einfluß, zuweilen düstere Schwermut geltend. Schon in den ersten Gaben kündigt sich des Dichters Begabung für die erzählende Dichtung an und bereits 1826 überrascht er mit „Balladen, Romanzen, Sagen und Liedern", von denen einzelne den besten Gedichten dieser Gattung sich an die Seite stellen können. („Hans Euler", „Die feste Mauer", „Mac-Gregors Nachtritt"). Lieder und epische Dichtungen bieten die Bifolien (1836) und nach beiden Richtungen hin finden sich hier Perlen echter Poesie. Es ist ein kleiner Kreis des Empfindens, der in den eigentlich lyrischen Teilen der Sammlung zur Behandlung kommt; der Dichter besingt seine Häuslichkeit und sein Glück, Freundschaft und Liebe, bald in ernsten, bald in heiteren Klängen, überall aber begegnen wir der Innigkeit und Gemütstiefe, die Seidls Eigenart ist. („Meine Uhr", „Die Strickerin", „Mein Wecker"). Von bedeutender Wirkung sind in den „Bifolien" die erzählenden Gedichte und manche von ihnen, wie „Das Glücksglöcklein", „Annchen von Tharau", „Die Spielkarten", „Der König und der Landmann", „Der Falschmünzer", „Der letzte Mann", „Der tote Soldat" sind immer noch lebendig. Schon an anderer Stelle gedachten wir Seidls mundartlicher Gedichte, die er unter dem Titel „Flinserln" veröffentlichte. Es sind echte warme Herzenstöne, die der Dichter dem Volke abgelauscht hat, so daß manches dieser Liedchen zum Volksliede geworden ist. Dieser Gruppe von Dichtungen, unter denen sich auch manch größeres Stück findet, reihen sich kleine Dramatische Bilder aus dem Volksleben an, die wiederholt auf Bühnen Wiens und der Provinz mit Erfolg zur Darstellung gelangten. Von ihm stammt auch das Libretto zur Oper „Maurer und Schlosser". Den Spuren des Volkstums in seiner Heimat und in Steiermark nachgehend, sammelte Seidl Sagen und Geschichten, um sie dann in Bearbeitungen in der „Wiener Zeitung", in „Ost und West" und anderen belletristischen Zeitungen zu veröffentlichen. Auch als Novellist fand Seidl Beifall. („Die Schweden vor Olmütz", „Juanä"). Seine Arbeiten auf diesem Gebiete liegen in verschiedenen Sammlungen („Georginen". „Pentameron", „Laub und Nadeln") vor und sind schlichte Novellen, zumeist für die üblichen Taschenbücher berechnet, ohne eine besonders ausgeprägte Charakteristik aufzuweisen. In seinen späteren Jahren widmete er sich fast ausschließlich der Wissenschaft und verfaßte auf dem Gebiete der Numismatik, Ethnographie und Epigraphik sehr beachtenswerte Arbeiten. Immer aber

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

wird er in Österreich fortleben als der Verfasser der österreichischen Volkshymne „Gott erhalte Franz den Kaiser", die von Haydn vertont wurde.

Auf der Reise nach Cilli machte Seidl in Graz die Bekanntschaft mit Karl Gottfried von Leitner, einem gleich ihm hochstrebenden Poeten. Leitner wurde 1800 in Graz geboren, war 1835—1854 als Sekretär der Landstände tätig und lebte dann, mit poetischen und historischen Arbeiten mancherlei Art beschäftigt, zurückgezogen in Graz, bis zu seinem Tode (1890) die verschiedensten kulturell-literarischen Bestrebungen seines Heimatlandes mit Eifer fördernd. Als Dichter entfaltete er die bemerkenswerteste Tätigkeit auf dem Gebiete der Lyrik, der Ballade und kleinen erzählenden Dichtung (Gedichte, Herbstblumen).

J. G. Seidl.
Gemalt von Kriehuber.

Formvollendet, schlicht und einfach, bieten seine Lieder Natur- oder Stimmungsbilder, die die Seele des Lesers in milde, sanfte Stimmung versetzen, ob er nun die Sommernacht schildert, den Gemsjäger sein Lied hinaussingen läßt, selbst ein Morgenlied anstimmt, den Alpenwanderer auf die Berge begleitet oder als echter Romantiker des Klausners Wallfahrt besingt, die „Lieder des Einsiedels" vermittelt, oder „Des Malers Klage" um seine verstorbene Geliebte rührend ertönen läßt. Als Balladendichter ist er ein würdiger Schüler Uhlands, nach dessen Vorbild er zuweilen die Nibelungenstrophenform wählt („Herzogs Inguos Wahl", „Des Harfners Meisterspruch"). Von Uhland lernte er auch die knappe und klare Darstellung, die sowohl die äußere Handlung als die Seelenvorgänge in wenigen Strophen dem Leser vorzuführen weiß. Den Stoff zu den Balladen und Romanzen bieten dem Dichter Geschichte und Sage der österreichischen Heimat („Ulrich von Lichtenstein", „Ritter Weißeneck", „Diez von Schweinburg", „Die Hunde von Kuenring"), aber auch auf die nordische Sage und Geschichte greift er zurück und gerade auf diesem Gebiete zählen einige Balladen zu seinen schönsten, wie „König Hakons letzte Meerfahrt", „Der Turm von Coyth" oder die berühmte „Der Herr des Meeres", in der der Refrain „Und laut erbrausen die Wogen des Meeres" einen wirklichen Kontrast bildet zu dem stolz auftretenden Könige, der dem stürmischen Meere zu gebieten glaubt und zuletzt seine Ohnmacht einsehen muß. Angeregt durch die Schönheit der Lieder und Gedichte Leitners, haben Schubert, Lachner, Kreutzer, Stadler manches Stück vertont. Minder bedeutend ist Leitner als Dramatiker; sein in die nordische Zeit verlegtes Trauerspiel „König Tordo" wurde 1830 in Graz mit Beifall dargestellt und auch die von Hüttenbrenner komponierte Oper „Lenore", zu der Leitner, an Bürgers Ballade sich anlehnend, den Text schrieb, kam dort zur Aufführung. Leitners Novellen wirken durch ihre einfache Art der Erzählung und behandeln mit Vorliebe düstere Stoffe.

Wieder nach Wien führt uns Ludwig Bowitsch (1818—1881), der unter dem Decknamen L. Bisthow recht ansprechende Lieder („Gedichte", „Volkslieder", „Liederbuch") und eine große Zahl zumeist gelungener Romanzen, Sagen und Legenden dichtete („Eseuranken", „Heroiden", „Legenden"). Formvollendung zeichnet die Gedichte und Novellen des Lembergers Karl Dräxler-Manfred (1806—1879) aus und sinnige Gedanken schließt an die Betrachtung der Natur der Krainer Vinzenz Zusner (1803—1879). Phantasie und Gestaltungskraft sind unverkennbar in den „Liedern aus Tirol", in denen der Benediktiner Beda Weber (1798 bis 1858) sein Heimatsland besingt, dessen Geschicke er in zahlreichen Prosaschriften gewandt und schwungvoll erzählt. In seinen religiösen Gedichten aber verschwimmen die Gedanken oft in mystische Überschwenglichkeit. Über Tirols Vergangenheit berichtet auch der durch seine „Briefe über Shakespeares Hamlet" bekannte Ästhetiker Alois Flir (1805—1859) in Erzählungen, die den Volkston prächtig treffen („Bilder aus den Kriegszeiten Tirols", „Die Manharter"). Durch Zartheit und Innigkeit ergreifen die Gedichte Cölestin Gschwaris (1823—1847), eines Schülers Beda Webers am Meraner Gymnasium. Ein nicht unbedeutendes poetisches Talent besaß Alois Meßmer (1822—1857), der Verfasser der „Reiseblätter", dessen Prosaschriften von gründlichen Kunstkenntnissen und scharfer Beobachtungsgabe zeugen.

Innige Gemütstiefe und liebevolles Versenken in die zarten Gedanken des menschlichen Herzens lassen Karl Egon Ritter von Ebert als einen Genossen Lenaus und A. Grüns erscheinen. Ebert war 1801 in Prag geboren, verlebte in Wien und Prag die Studienzeit, verwaltete dann verschiedene Ämter im fürstlich Fürstenbergischen Hause, machte dazwischen Reisen nach der Schweiz und nach Schwaben und zog sich nach dem Tode seines fürstlichen Gönners (1858) in das Privatleben zurück. Von Deutsch-Österreich gefeiert, ist er 1882 in seiner Vater-

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

stadt verstorben. Als Dichter hat er auf dem Gebiete der Lyrik, und zwar insbesondere in der lyrisch-epischen Gattung, Bedeutendes geleistet. (Abb. S. 1151.)

Schon den Gedichten, die er 1824 veröffentlichte, wurde Beifall gezollt und selbst Goethe, Rückert und andere Poeten von Ruf hielten mit ihrem Lobe nicht zurück. Es begreift sich, daß es zu einer Zeit, in der die Romantiker eben die Sagenschätze der deutschen Vorzeit gehoben hatten, einen jungen Dichter wie Ebert locken mußte, die reiche Sagenwelt seiner Heimat poetisch zu gestalten, in Balladen, im Epos und Drama sie zu verherrlichen. So erzählt er denn nach dem Vorbilde Uhlands in Balladenform, wie Dalibor sich seine Kerkerhaft durch Saitenspiel versüßte, bis ihm der König die Geige nehmen ließ, dann aber aus Gram über das erlittene Unrecht starb: da erhebt sich ein zauberfüßes Klingen, das der König immerdar hören mußte bis zur Stunde seines Todes. Dann wieder erzählt Ebert von dem böhmischen Bildhauer Rubik, der seine ungetreue Geliebte ermordet hat und von der Reue darüber so gefoltert wird, daß er den Leib des Mädchens aus Marmor meißelt, die Statue dem Richter zeigt und sich als den Mörder des Originals anklagt. Des Dichters Liebe zu seiner böhmischen Heimat spricht aus der „Vision am Wyssehrad" und immer noch erfreuen wir uns an der „Frau Hitt", „Schwerting der Sachsenherzog", „Der Sänger im Palast" und anderen Balladen. Mit Vorliebe wählte der Dichter die Sonettenform; so in dem von Goetheschem Geiste erfüllten Sonettenkranze „Mila", und einen solchen flocht er auch als „Ein Denkmal für Karl Egon, Fürsten zu Fürstenberg". Als Epiker bewährte er sich mit dem nationalen Heldengedichte „Wlasta" (1829) und geradezu eine Perle ist die idyllische Erzählung Das Kloster (1833), die er unter den Eindrücken einer Schweizerreise geschrieben hat. Echte Poesie ist über die Dichtung ausgegossen und auch andere poetische Erzählungen, wie „Eine Magyarenfrau" (1865) zeigen, daß etwas von Goethes Kunst auf Ebert übergegangen ist. Dagegen brachte er es im Drama, ob er gleich dieses Gebiet mit Vorliebe bebaute, nicht über mittelgute Arbeiten und selbst in seinen besseren, wie etwa in „Bretislaw und Jutta" (1835), dem „Gelübde", „Cynstmir", „Udalrich und Bozena" vermissen wir die dramatische Gestaltungskraft. Wie ernst es Ebert mit der christlichen Lebensauffassung nahm, bezeugen die „Frommen Gedanken eines weltlichen Mannes" (1859).

Eine beachtenswerte Stellung im deutschen Schrifttum erwarb sich auch Eberts Landsmann, der 1810 in Chrast (Böhmen) geborene Ludwig August Frankl, seit 1876 Ritter von Hohenwart. Nach Abschluß seiner medizinischen Studien reiste er nach Deutschland und Italien, entsagte nach der Rückkehr dem ärztlichen Berufe, übernahm die Stelle eines Sekretärs der israelitischen Gemeinde in Wien und widmete sich daneben fortan nur literarischen Bestrebungen. Er redigierte eine Zeitlang das „Österreichische Morgenblatt", gründete die „Sonntagsblätter", die neben der Schick-Witthauerschen „Wiener Zeitschrift" und Hormayrs „Archiv" die beste literarische Zeitschrift Österreichs in der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts waren, gab ein dreibändiges Werk über seine Reise in den Orient heraus, veröffentlichte kultur- und literaturgeschichtliche Schriften und übersetzte einiges aus Byron und Moore. Außerdem war er auch als Dichter, und zwar vorzugsweise auf epischem Gebiete, bis zu seinem Tode (1894) tätig.

So bot er unter dem Titel Das Habsburglied (1832) eine Reihe romanzenartiger Dichtungen, als deren Helden österreichische Feldherren von der ältesten bis auf die jüngste Zeit im Vordergrunde der Handlung stehen. In anderen epischen Dichtungen offenbart sich des Dichters Vorliebe für den Orient und eine phantasie- und bilderreiche Sprache, wie er denn für seine epischen Dichtungen die Stoffe vorzugsweise der morgenländischen, israelitischen Geschichte (Könige aus dem Morgenlande, Rachel, Primator, Magyarenkönig) oder doch wenigstens der südländischen Sage und Geschichte entnimmt (Christoforo Colombo, Don Juan d'Austria). Orientalisches Gepräge weisen auch die auf morgenländische Verhältnisse bezogenen Liebeslieder auf und einzelne lyrische Stücke, die unter dem Eindrucke der Reisen nach Italien und nach dem Orient entstanden sind, erinnern durch die kühnen Bilder zuweilen an Freiligraths Dichtungen. Daß übrigens Frankl das einfache Lied, sei es ein Naturbild, das er mit seiner Seelenstimmung in Einklang bringt, sei es ein sinnlich durchwehtes oder mehr vergeistigtes Liebeslied, wohl zu behandeln weiß, zeigt eine große Zahl solcher Gedichte in seinen Sammlungen, und Naturstimmungsbilder, wie das oft zitierte „Asyl" („Hast du ein tiefes Leid erfahren"), gehören zu den besten Stücken neuerer Liederpoesie.

An Lenau und Rückert erinnert vielfach Betty Paoli. Elisabeth Glück, wie ihr eigentlicher Name war, ist 1815 in Wien geboren. Der Vater, ein angesehener Arzt, starb früh und scheint das Herz seiner Tochter nie besessen zu haben, das dagegen mit allen Fasern an der Mutter hing. Diese geriet in Armut, als Elisabeth 15 Jahre alt war; zugleich bemächtigte sich ihrer eine nervöse Unruhe, die sie von Ort zu Ort führte. Als die Tochter als Erzieherin nach Rußland ging (1833—1835), ließ sie die Mutter nicht von sich und ihr opferte sie dann die Stellung, da die alte Frau die fremde Einsamkeit nicht ertrug. So wurde sie in Wien Gesellschaftsdame bei der Fürstin Schwarzenberg und fand dann nach längeren Reisen im Hause einer treuen Freundin ein behagliches Dasein. Von Liebe und Ehrfurcht umgeben, hat hier in voller Geisteskraft, obwohl gelähmt, die Dichterin fast das 80. Jahr erreicht (gest. 1894). Schon die erste Sammlung ihrer Gedichte (1841) erregte in Wien durch den Inhalt und die an Schiller geschulte Form große Begeisterung, und auch die späteren, der Romancero, Lyrisches und Episches, wurden beifällig aufgenommen.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Sie stand fern dem Getriebe der sie umrauschenden Welt, nur jene Lehre „von des Entsagens herber Seligkeit" schien ihr für jede Zeit die einzige ewig gültige Forderung. Sie hat Annette von Droste als ihre Meisterin besungen, aber wo die fromme Tochter Westfalens ihre Zweifel mit dem Glauben niederrang, da stand sie dem Zweifel wehrlos gegenüber. Sie durchlebte eine tiefe, leidenschaftliche Liebe und fand, daß der Mann ihrer Wahl nicht stark genug war für so viel Liebe. Dieses Problem der geringeren Liebesfähigkeit des männlichen Geschlechtes bildet nicht nur das Grundmotiv fast aller ihrer Novellen („Die Welt und mein Auge", 1844), sondern erschuf ihre Eigenart auch in den viel bedeutenderen Gedichten. Innigkeit der Empfindung, reiches Gedankenleben und Ehrlichkeit in der Wiedergabe machen ihre Dichtungen zu persönlichen Bekenntnissen. Ihr gehört der Aufschrei des leidenschaftlichen Herzens, ihr das rückhaltlose Geständnis der „Briefe an einen Verstorbenen", ihr der starke Kampf mit der eigenen Seele im „Tagebuch", das den Einfluß des Angelus Silesius verrät. Als priesterliche Kunst hat sie die Poesie empfunden, als einzig untrügliche Offenbarung der Wahrheit von der Pflicht, stark und gut zu sein. Die geistesverwandte Freundin, Marie von Eschenbach, hat ihr die Grabrede gehalten.

Karl Egon Ebert.

Schon bei Goethes „Divan" gedachten wir des Steiermärkers Josef Freiherr von Hammer-Purgstall (geb. 1774 in Graz, gest. 1856 in Wien), des hervorragendsten Pfadfinders und Bahnbrechers auf dem Gebiete der vorderasiatischen Sprachwissenschaft und der Kenntnis des mohammedanischen Orients überhaupt. In der k. k. orientalischen Akademie in Wien gebildet, trat er 1799 als Beamter der k. k. Internuntiatur in Konstantinopel in den öffentlichen Dienst und entfaltete neben der Ausübung der Ämter, die ihm in der Folgezeit übertragen wurden, auf den Gebieten der Geschichte, Poesie, Archäologie, Topographie und Literarhistorie eine mannigfaltige Tätigkeit. Er übersetzte die Divane der drei größten Dichter des vorderasiatischen Orients, des Persers Hafis, des Arabers Motanabbi und des Osmanen Baki, ferner Märchen aus 1001 Nacht, schrieb eine persische, arabische und türkische Literaturgeschichte und entwickelte auch als Kritiker auf diesen Gebieten eine rührige Tätigkeit. Den Orient rückte uns auch der tatkräftige österreichische Offizier und Diplomat Graf Anton von Prokesch-Osten nahe durch die Schilderung seiner Orientreisen (1823—1830) und wieder in das Morgenland führt uns eine Gruppe deutscher Dichter, die man füglich die orientalisierenden nennen kann.

8. Ueben- und Gegenströmungen der Romantik.

Schon mehrmals mußten wir auf die Bestrebungen hinweisen, die gegen die Romantik gerichtet waren und auf politischem und literarischem Gebiete einer neuen, realistischen, der Wirklichkeit des Lebens zugewendeten Weltanschauung und Weltdarstellung Bahn brechen wollten. Ehe wir diese Auseinandersetzung zwischen romantischen und jungdeutschen Ideen schildern, müssen wir einiger dichterischer Persönlichkeiten gedenken, die in ihren Anfängen von der Romantik ausgingen, später aber eigene Bahnen einschlugen und dadurch, ohne gerade einer klar erkannten politischen und philosophischen Richtung anzugehören, bewußt oder unbewußt den Übergang von der Romantik in die neue Zeit einleiteten.

So hat, um gleich einen der orientalisierenden Dichter zu nennen, Rückert durch Fr. Schlegels Buch über das Indische die Anregung empfangen, seine große sprachliche und formale Begabung der morgenländischen Literatur zuzuwenden, während er in eigenen Dichtungen nach Volkstümlichkeit und Natürlichkeit strebte. Johann Michael Friedrich Rückert wurde als der Sohn eines Advokaten 1788 in der fränkischen Mainstadt Schweinfurt geboren, lebte als Knabe auf dem Lande in einigen Dörfern, in denen sein Vater die Stellung eines Amtmanns bekleidete, und lernte aus dem

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Buche der Natur mehr als auf den Bänken der Schule. „Zwölf Jahre war ich alt, da hatt' ich ohne Fleiß fast alles und noch mehr gelernt, als ich nun weiß." Am Gymnasium in Schweinfurt vorgebildet, bezog er die Universität in Würzburg und wirkte 1811—1812 als Privatdozent der klassischen Philologie in Jena, wo Friedrich Schlegel in ihm die Neigung für den Orient weckte. Seinem Wunsche, an den Freiheitskriegen teilzunehmen, versagte seine angegriffene Gesundheit die Erfüllung und so mußte er sich begnügen, mit einer Liedergabe sein Scherflein zum großen Entscheidungskampfe beizutragen. Die Leitung des Stuttgarter Morgenblattes, einer literarischen und schönwissenschaftlichen Zeitschrift, gab er nach Jahresfrist wieder auf und ging, um der Reaktionsluft zu entfliehen, 1817 nach Italien, das ihn zu manch schönem Liede und zur Übung der italienischen Strophenformen anregte. Auf der Rückreise gewann ihn Hammer-Purgstall in Wien dauernd für die orientalischen Studien, denen er sich in Koburg, wo er seinen Wohnsitz nahm und 1821 seine Lebensgefährtin fand, vollauf widmete, bis er 1826 als Professor der orientalischen Sprachen nach Erlangen berufen wurde. Nach der Thronbesteigung Friedrich Wilhelms IV. folgte er dem Rufe an die Universität in Berlin, verließ es aber 1848, da er dort nicht recht froh werden konnte, und zog sich auf sein Gut Neuses, in seine „Freudenfrohburg an der alten Koburg" zurück, wo ihm jede Blume und jeder Strauch bekannt war. Natur und Familie bildeten die Pole seines Gemütslebens. Hier weilt er dichtend und übersetzend, wanderfroh, frisch und schöpferisch bis zu seinem Tode, der ihn 1866 ereilte. Felix Dahn erzählt in seinen „Erinnerungen" von der freundlichen Aufnahme, die er bei dem „Alten von Neuses" gefunden, und beschreibt uns dessen hochgereckte Hünengestalt, von deren mächtigem Haupte lange weißgraue Locken auf die breiten Schultern niederwallten. (Abb. S. 1153.) Paul de Lagarde, der in Berlin Rückerts Lieblingsschüler war, hat in seinen „Erinnerungen an Rückert" ein Bild von dem vielseitigen Gelehrten und warmherzigen Menschen entworfen.

Will man Rückerts dichterische Persönlichkeit verstehen und lieben lernen, so darf man nicht nach seinen großen Gedankengedichten, sondern muß nach den vielen kleinen Liedern und Gedichten greifen, die in der Welt der Familie und des Hauses eine entzückende Poesie enthüllen.

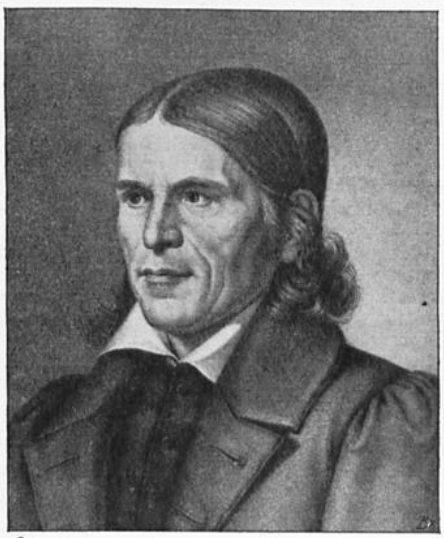
Da erzählt er (1813) für sein dreijähriges Schwesterlein die fünf Märlein, die seitdem oft wiederholt worden sind: „Vom Bäumlein, das andere Blätter hat gewollt", „vom Büblein, das überall hat mitgenommen sein wollen", „vom Bäumlein, das spazieren ging", „vom Spielmann" und „vom Männlein in der Gans". Rein und kindlich wie diese Jugendgedichte blieb bei allem Reichtum des Wissens, über den Rückert gebot, auch seine spätere Dichtung. Dies zeigen uns die 46 Sonette auf den Tod der frühverstorbenen Jugendgeliebten Agnes Müller (Agnes Totenfeier) und die 70 Sonette an Amaryllis, eine andere Jugendliebe (Anna Maria Liesbeth Geuß), in denen die inneren Kämpfe des Dichters sich spiegeln, die er zu bestehen hatte, als er vom Leben und von seinen Studien dahin und dorthin geführt ward. Im Frühling 1821 erlebte er den Liebesfrühling mit Anna Luise Winthaus-Fischer, den er herrlich besang. Es ist dies eine Sammlung von 300 Liedern und einer Nachlese, die, in fünf Sträuße („Erwacht, geschieden, gemieden, entfremdet, wiedergewonnen und verbunden") geordnet, in den mannigfachsten Versmaßen alle Stimmungen der Liebe in den schönsten Weisen zur Darstellung bringen. Seit Goethe hatte die deutsche Lyrik nichts so Herzliches, so Zartes und Inniges in Liebeseinfalt und sonniger Klarheit hervorgebracht. Der Dichter ist fern von aller Sentimentalität, so innig auch das Gefühl ist, das er ausspricht; immer begleiten die Darstellung klare Gedanken und sinnige Bilder, es ist eine geistig verklärte Liebe, die er verherrlicht und die so echt und aufrichtig aus seinem Herzen strömte, daß er am Tage seiner silbernen Hochzeit sagen konnte, er könne diese Lieder noch mit gleicher Innigkeit singen wie damals, als sie gedichtet waren. An den „Liebesfrühling" reihen sich die zahlreichen Gedichte, die das Familienleben des Dichters besingen.

Rückert ist einer der fruchtbarsten Gelegenheitsdichter unserer Literatur. Hat Goethe behauptet, daß alle echte lyrische Poesie Gelegenheitsdichtung sein müsse, so hat Rückert die äußerste Folgerung dieses Satzes gezogen und aus jeder Gelegenheit Poesie zu gewinnen getrachtet. Ihm verwandelte sich alles in poetische Form, freilich nicht immer in poetischen Gehalt. Er selbst pries sich gesegnet, daß die Dichtung ihm immer erscheine, „Herzensbedürfnisse zu stillen", und daß er alles auf seiner Lebensfahrt in Liedern aufbewahren könne: „Daß mein Leben ein Gesang, Sag ich's nur, ist worden, — Jeder Sturm und jeder Drang dient ihm zu Akkorden." Aber die Leichtigkeit des Schaffens war ihm nicht immer zum Segen; denn sie erstickte die nötige

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Kritik und verleitete zu Massenarbeit; kein Wunder daher, daß, zumal im Alter, auch manche Reimerei mitunterlief, und es erscheint wie eine unbewußte Selbstkritik, wenn er seine sechsbändige Gedichtsammlung später in zwei, dann in einen Band zusammenzog.

Erschütternd aber wirken die 114 Kindertotenlieder, die, ganz und gar von Hoffen und Zagen, von wehmütigem Schmerz um zwei durch den Tod ihm entrissene Kinder erfüllt, neben dem „Liebesfrühling" Rückerts Ruhm als Lyriker sichern. Freilich an Eichendorffs zehn rührende Lieder „Auf meines Kindes Tod" reichen sie nicht hinauf. Blicken wir über den häuslichen Kreis hinaus, so sehen wir Rückert als den Dichter der Natur. Auf der grünen Flur, im Hag, in den fruchtbaren Gefilden Frankens belauscht er das stille Leben und Weben der Natur in allen Zeiten des Jahres. Charakteristisch offenbart sich Rückert auch als Zeitdichter. Als „Freimund Reimar" gab er 1814 Deutsche Gedichte heraus, enthaltend die „Geharnischten Sonette", die den Kampfesmut gegen Napoleon schüren sollten, und „Kriegerische Spott- und Ehrenlieder". Unter diesen ist manches von gezwungenem Humor, manches andere ernste aber, wie „Die Gräber zu Ottensen", „Magdeburg", „Die Straßburger Tanne", „Die drei Gesellen", gehört zu dem eisernen Bestande unserer deutschen patriotischen Dichtung. Rückert hat dann auch das Barbarossalied gesungen, das, fast Volkslied geworden, die Sehnsucht des deutschen Volkes nach der alten Kaiserherrlichkeit immer wachgehalten hat. Eine Fortsetzung zu den „Spott- und Ehrenliedern" folgte im Kranz der Zeit. Im alten Heldenton erzählte Rückert schon in jungen Jahren in dem kleinen, den Geist der Kudrun atmenden Epos die altenglische Geschichte „King Horn" und wieder in das Mittelalter führen „Roland der Riese" und die Umdichtung von „Flor und Blancflor".



Ich hoffe in Ihnen genug den Freund zu erwarten, Ihn zu empfangen, so wie Ihnen genug ist Ihnen Ludwig Rückert

Bei keinem neueren Dichter ist, wie bei Rückert, in gleichem Grade die Neigung vorhanden, den Gefühlen klare Gedanken an die Seite zu geben, sie in solche umzusetzen, weshalb man nicht ganz mit Unrecht seine Lyrik als Gedankenlyrik bezeichnet. Eben dieses Vorwiegen des Gedankens in seinen Gedichten machte ihn zum Dichter gereifterer Bildung, die von ihm ihre eigenen Ideen geformt, vorgetragen, bestätigt und erhöht wiederfand, ohne daß das Gemüt dabei leer ausging. Zugleich steht Rückert eine so unerschöpfliche Phantasie zu Gebote, daß er jede Idee mit einem Reichtum von Bildern zu umkleiden weiß, ja, nach dem Vorbilde des Orients, oft auch in künstlicher oder ermüdender Weise Gebrauch davon macht.

Lieder, in denen am meisten ein gemütvoller Ton vorherrscht, sind außer den „Kindertotenliedern" das schöne Abendlied „Ich stand auf Bergeshalde", die klangvolle Elegie „Aus der Jugendzeit", viele Lieder des „Liebesfrühlings", das Adventlied „Dein König kommt in niedern Hüllen", das herzergreifende „Des fremden Kindes heil'ger Christ", die wundervoll geschlossene „Blume der Ergebung" („Ich bin die Blume im Garten"), das hübsche, anschauliche Kinderlied „Es kamen grüne Vögelein". Daran reihen wir einige Dichtungen, in denen großer Ideenreichtum mit einer Fülle sinnreicher Bilder sich verbindet und die Sprache in wunderbarer Beweglichkeit dem Ausdrucke des Gedankens und des Bildes dient; so in dem Dithyrambus „Das Kind der Traube", in dem Frühlingslied („Der Frühling lacht von grünen Höh'n"), in der „Sterbenden Blume" („Hoffe, du erlebst es noch, daß der Frühling wiederkehrt"), in den originellen Gaselendichtungen, im „Gebet des Dichters" („Geist der Liebe, Weltenseele") und in dem mit stolzem Selbstgefühl gesungenen „Dichterselbstlob" („Ich bin der König eines stillen Volks von Träumern").

Eine verschwenderische Fülle geistreicher, packender, lichtvoller, witziger Gedanken ist ausgegossen in den Vierzeilen, in den Terzinen von Edelstein und Perle, in den Angereihten Perlen und vor allem in seinem größten Lehrgedichte, in der Weisheit des Brahmanen (6 Bände), das, wie die „Erinnerungen eines Dorfamtmannssohnes" und die „Haus- und Jahreslieder" in tagebuchartiger Weise des Schaffens 1836—1839 entstand und in seinen mehr denn 3000 Gedichten, wie alle Sammlungen Rückerts, neben vielen Perlen freilich auch viel Schutt und Scherben bietet.

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

Es besteht aus 20 Büchern und jedes einzelne wieder aus 30—100 kleinen Gedichten, die je zwischen 2—30 Alexandriner zählen. Wie Freiligrath hat Rückert den Alexandriner wieder zu Ehren gebracht, indem er ihm eine äußerst mannigfache Bewegung gab und ihn zum Träger sinnreicher Gedichte und Bilder umformte. Der Dichter selbst ist der weise Brahmane und seine pantheistische Weltanschauung spiegelt sich in dem Gedichte, aus dem er alle Strahlen des Göttlichen in der ganzen Welt möchte zurückstrahlen lassen. So durchstreift er auf den Schwingen des poetischen Gedankens ein ungeheures Reich, erzählt uns von Gott und Welt, von Menschen und Geistern, von Endlichem und Unendlichem, von der Natur und der Geschichte, der Poesie und dem Leben, der Kirche und der Schule und steigt hernieder bis zu den kleinsten Angelegenheiten alltäglichen Daseins, die er wieder mit dem feinsten Lichte der Poesie beleuchtet. Kleine Erzählungen, Gleichnisse, philosophische Betrachtungen, Gebete, Belehrungen des Vaters an den Sohn wechseln mit einer langen Reihe zweizeiliger Epigramme über die mannigfaltigsten Dinge, eine wahre Welt der Poesie. Die Weisheit des Brahmanen gipfelt in der Lehre von der Beschaulichkeit: Gott lebt in allen Wesen und es ist das Ziel des Menschengeistes, der sich von Gott entfremdet hat, den Urgeist wiederzufinden, indem er ihn erkennt und liebt. Wem das gelungen, der ist über Lust und Leid, über Reichtum und Armut, über allen Wechsel der Dinge erhaben, in allem sieht er nur ein Mittel zu höherem Zweck. Auf den Orient weist der Dichter auch mit Parabeln und Paramythien, von denen der „Mann im Syrerland" und „Chidher, der ewig junge", der Scherz von den Arabern und dem Teufel, jedem Deutschen von Jugend auf bekannt ist, und mit einer Reihe morgenländischer Sagen, brahmanischer Erzählungen und kleiner Gedichte, die er als Erbauliches und Beschauliches aus dem Morgenlande zusammenstellte. Er war eine beschauliche Natur und flüchtete sich, wie der alte Goethe und später manch andere Dichter, in den Tagen der Reaktion um 1820 mit Vorliebe in den Orient, die wahre Heimat der Kontemplation. Nicht das Auftreten auf der Bühne der äußeren Welt, sondern die emsige Arbeit im Reich der Gedanken und der Phantasie war seine Lust. Denn auch dadurch, so war seine Ansicht, erwerbe sich der Mensch ein Verdienst, wenn er in sich durch Denken und Leben möglichst vollkommen das Bild der Menschheit ausgestaltet, im Sinne jenes Mottos, das am Eingange seiner Gedichtsammlung steht: „Möge jeder still beglückt Seiner Freude warten! Wenn die Rose selbst sich schmückt, Schmückt sie auch den Garten." Die Naturanlage Rückerts macht es uns erklärlich, daß seine zahlreichen Versuche im Drama, von denen nur Kaiser Heinrich IV., Herodes der Große, Saul und David bekannt wurden, mißlingen mußten. Es fehlte ihm die erste Bedingung zum Dramatiker, gegebene Persönlichkeiten zu gestalten und innerlich so zu erschließen, daß sich daraus Taten entwickeln müssen. Er hat nur Begebenheiten in dialogischer Form geschildert und, statt der Schürzung und Lösung eines dramatischen Knotens seine Kraft zuzuwenden, den Stoff in episch-lyrischer Weise zerfließen lassen. Am besten noch gelang ihm die aristophanische Komödie Napoleon und der Drache (1814), die aber wegen der Fremdartigkeit der Form und der gigantischen Phantastik der Darstellung nicht in das Volk drang. Aber auch das episch bearbeitete Leben Jesu fand keinen Beifall.

Rückerts Ruhm gründet sich auf seine lyrischen Schöpfungen und auf seine Übersetzungen, die man übrigens zum Teile als Nachdichtung bezeichnen muß. Wie in der Pflege der Gelegenheitsdichtung folgte Rückert auch mit der Weltliteraturtendenz dem Meister und kein deutscher Dichter hat für die Verwirklichung des Goetheschen Traumes mehr getan als der sprachenkundige Rückert. Als Übersetzer erblickte er in den mannigfaltigen Sprachen der Erde bloß Mundarten einer einzigen Weltsprache und sah, wie Herder, die Poesie als eine Weltgabe an, die allen Völkern verliehen ist. Die einzelnen Literaturen betrachtete er als Bruchstücke einer großen Weltliteratur und wollte durch die Weltpoesie eine Weltversöhnung anbahnen, indem er zeigte, wie der Geist des Herrn, der in verschiedenen Zungen redet, doch alle Völker durchdrungen hat. Mit Recht konnte sich Rückert rühmen, daß ihm jede Sprache lebe, die von Menschen geredet werde; denn er war der Sprachen des Okzidents wie des Orients mächtig.

So übertrug er denn aus dem Persischen 71 Gaselen des Dschelaleddin Rumi und führte damit das Gasel, die persische Zweizeile mit durchlaufendem Reim, in die deutsche Literatur ein. Lieder des persischen Dichters Hafis dichtete er in den Östlichen Rosen (1822) nach; Wein, Liebe, Lebensgenuß bilden den Inhalt dieser Lieder, mit denen Rückert als erster den von Goethe im „Divan" (1891) eingeschlagenen Weg betrat, nur daß er auch die von Goethe noch nicht aufgenommenen orientalischen Versmaße nachahmte und einführte. Aus dem Königsbuch (Schahnameh) des persischen Dichters Firdusi übertrug er den gewaltigen Abschnitt Rostem und Suhrab, der die alte Völkersage von dem heimkehrenden Vater, der mit seinem Sohne unerkannt kämpfen muß und ihn tötet, unsere Hildebrandssage, behandelt. Dem Indischen bildete er Nal und Damajanti, eine Episode aus dem Epos Mahabhârata, nach. Es ist die Geschichte der Liebe, der Trennung und Wiedervereinigung zweier Gatten, des Königs Nal und der Königstochter Damajanti. Weil darin erzählt wird, wie die Gattin mit wunderbarer Treue den untreuen Gatten sucht und wiedergewinnt, hat man das liebliche Gedicht auch „Die indische Odyssee" genannt. Aus dem Arabischen übertrug Rückert die ältesten Volkslieder (Hamâsa), den Amrilkais und das ebenso kunstvolle als witzige und geistreiche Gedicht: Die Verwandlungen des Abu Seid von Serug oder die Makamen des Hariri (1827). Die Makamen (Schelmengeschichten) erzählen, wie ein arabischer Weiser, der Schulmeister von Hims, von Ort zu Ort zieht und in den verschiedenen Masken die Hörer durch seine Gleichnisse, Rätsel und Wortspiele erheitert und so ein Obdach, Nahrung und Zehrpfennig zu verdienen weiß. Mit wahrer Virtuosität löste

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Rückert die Schwierigkeit, die ihm daraus erwuchs, daß er die arabischen Reim- und Wortspiele durch entsprechende freigewählte deutsche ersetzen mußte. Endlich übertrug Rückert die Propheten aus dem Hebräischen und bearbeitete nach einer lateinischen Übersetzung das Schi-King des Konfuzius, ein reichhaltiges, poesievolles Liederbuch der Chinesen.

Durch die Übersetzungen hat Rückert so manche tiefsinnige und geistvolle Schöpfung des Morgenlandes uns nahe gebracht und dadurch das Stoffgebiet der deutschen Dichtung erweitert. Zugleich hat er die Gelenkigkeit und Biegsamkeit der Sprache auf eine Höhe gebracht, wie es vor ihm noch keinem gelungen ist. Es sind Kunststücke, nicht immer Kunst, was er hier geleistet hat. Mit den Übertragungen und Nachbildungen verpflanzte er auch eine Fülle fremder Strophenformen nach Deutschland: Gaselen, Ritornelle, Makamen, Sestinen, Ottaven, Hendekasyllaben, Slokas, Sizilianen, Terzinen und andere mehr. Dieser Formen bediente er sich dann in seinen eigenen Dichtungen; nicht durchweg zum Vorteile unserer Literatur. Denn das deutsche Sprachgefühl konnte sich an sie nicht gewöhnen und es entwickelte sich an den mannigfaltigsten Formen für die Dichter die Gefahr, die Freude an der Form zu übertreiben und über der schönen Hülle den Geist, die Seele zu vergessen und sich in Formspielereien zu ergehen. Auch Rückert selbst ist dieser Gefahr nicht immer entgangen und neben der Fülle der Produktion und dem Mangel an Klangschönheit der Verse waren die Vielfältigkeit der poetischen Formen und die Sprachkünsteleien die Ursache, daß ein Dichter von diesem Reichtum des Gedankens, des geistvollen Ausdruckes und der Unerschöpflichkeit seiner Gaben so langsam und schwer durchdrang und selbst in der Zeit seiner größten Popularität nur nach einzelnen Teilen, nicht nach der Gesamtheit seines Wesens geschätzt wurde.

Die Beliebtheit der Spruchdichtungen Rückerts verhalf dem Lausitzer Poeten Leopold Schefer (geb. 1784 in Muskau, gest. 1862 am Hofe des Fürsten Pückler-Muskau) erst zu seinem großen Erfolge. Schefer hat teils lyrische und didaktische Dichtungen selbst geschaffen, teils morgenländische Poesien umgedichtet. Im Mittelpunkte seiner lyrischen Ergüsse steht ihm die Allnatur, die er in glühender, pantheistischer Begeisterung in immer neuen, farbenprächtigen, oft auch bizarren Bildern preist. Der kontemplative Charakter seiner Dichtungsweise prägt sich vor allem in seinem berühmt gewordenen, oft aufgelegten und als Erbauungsbuch benützten Laienbrevier (1834) aus, das aus kleinen Sinngedichten und Denksprüchen zusammengesetzt ist und so ein Seitenstück zu Rückerts „Weisheit des Brahmanen" bildet. Neben herrlichen Gedanken macht sich darin der Pantheismus, Vergötterung der Natur und des Menschen, breit. Die „Vigilien" (1843) und „Der Weltpriester" (1846) stehen an Bedeutung weit zurück. Auch mit seinen von der Romantik beeinflußten Novellen (1825) hat Schefer keinen dauernden Erfolg errungen; neben der Vollendung in Einzelgruppen, der hinreißenden Farbenpracht und wunderbaren Gemütstiefe herrscht phantastische Willkür in der Gesamtdurchführung („Göttliche Komödie in Rom", „Die Osternacht", „Der Waldbrand", „Die Perserin", „Der Sklavenhändler"). In den späteren Lebensjahren dichtete er Lieder der Liebe, die, in den Sammlungen Hafis in Hellas (1853) und Koran der Liebe vereinigt, freien Lebensgenuß besingen.

Die Abneigung gegen das Christentum, wie sie Leopold Schefers Werke zur Schau tragen, steigerte sich in dem Nürnberger Georg Friedrich Daumer (1800—1875) vor seinem Übertritt zum Katholizismus bis zur Gehässigkeit. Die Dichter des Orients, vor allem Hafis mit seiner Verneinung aller „asketischen und ethischen Abstraktion des Übersinnlichen und Himmlischen", regten ihn an zu den formschönen Nachdichtungen: „Liederblüten des Hafis, eine Sammlung persischer Gedichte" (1846—1852) und „Mohammed und sein Werk, eine Sammlung orientalischer Gedichte" (1848). In „Polydora, einem weltpoetischen Liederbuch" (1855, zwei Bände) hat er aus der ganzen Weltliteratur einen Liederstrauß zusammengefügt. Daß er auch schon vor seiner Konversion nicht allen Zusammenhang mit dem Christentum verloren hatte, zeigen seine unter dem Pseudonym Eusebius Emmeran erschienenen Marienlegenden „Die Glorie der heiligen Jungfrau" (1841), denen die Legendensammlung „Mythotherpe", 1859 „Marianische Legenden und Gedichte" folgten.

Die gleichen Interessen für persische Sprache und Dichtung verbanden Rückert mit Platen. Beide gehören fast in jeder Beziehung zusammen; als Menschen waren sie ganz verschieden: Rückert führte in seinem stillumfriedeten Heim ein sorgloses Traumleben, Platen war tief unglücklich: arm, heimatlos, mit einer ans Pathologische grenzenden, glühenden Sehnsucht nach

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

einem Freunde und nach Liebe erfüllt, aber doch meist allein: von seinen zahlreichen Feinden nicht bloß aufs heftigste bekämpft, sondern auch aufs widerlichste beschmutzt, hatte er weiter nichts als seine Kunst und da begreift es sich, daß er zu übertriebener Schätzung ihres Wertes gelangte, und zwar um so mehr, da, wie bei vielen Dichtern seiner Art, eine fast krankhafte Sehnsucht nach Ruhm in seiner Seele wohnte.

Germaniæ Horatio (Dem Horaz Deutschlands) steht auf dem über die Trümmerwelt großer hellenischer Geschichte und in das blaue Meer hinausschauenden Grabdenkmale Platens in dem Parke des Marchese Landolina in Syrakus. Der Sohn des römischen Freigelassenen und der deutsche Graf gehörten derselben Dichterfamilie an; das Urteil über jenen steht fest, die Gesamtstellung Platens aber ist schwankend. Goethe hat bei aller Anerkennung einzelner glänzender Eigenschaften der dichterischen Gesamtpersönlichkeit die Liebe abgesprochen: „Ihm fehlt die Liebe." „Er liebt so wenig seine Leser und seine Mitpoeten als sich selber." Hebbel sagt: „Platen brüstet sich mit dem Zügel, aber er hat nicht das Pferd." Unbestritten ist, daß er dem Heineschen Geiste der Zersetzung gegenüber auf die formale Ausbildung und den künstlerischen Ernst der ganzen folgenden deutschen Dichtung erziehlich eingewirkt hat. Daher haben vor allem die Münchener Geibel, Strachwitz und Greif ihrer warmen Verehrung für Platen Ausdruck gegeben und es ihm nicht vergessen, daß sie „in seiner Schule gesessen, denn, die strenge Pflicht, die römische Zucht" hätte ihnen allen „gute Frucht" getragen. Und wir stimmen Jakob Grimm zu, der Platen als das größte deutsche Formtalent bezeichnete, mag auch in der neueren Zeit von manchen Platens Poesie als papieren erklärt und behauptet werden, daß er seine (äußere) Formvollendung nur durch Mißhandlung des Genius der deutschen Sprache erreicht habe. Das beliebte Wort von dem Marmorglatten und Marmorschönen erkennt den Dichtungen Platens doch die äußere Formvollendung zu; man verwickelt sich aber in einen Widerspruch, sobald man auch das „Marmorschön" hinzufügt. Denn wo ist der glatte, kalte Marmor je zum Schönen herausgebildet worden ohne die warme Seele des Künstlers und ist nicht der lebenatmende Marmor mehr als Marmor? Unzweifelhaft war Platen der kunstbegeistertste aller deutschen Dichter und aus der Erhabenheit seines Siegergefühles stammt die Hoheit und Würde, die seine Gedichte umgibt.

Wenn auch für Lyrik empfängliche Leser Platens Lyrik „kalt" finden, so erklärt sich dies daraus, daß er keine Naturlaute hat. Nur wenige, aus der älteren Zeit stammende Gedichte finden sich bei Platen, die wie der unmittelbare und unreflektierte, von der Gemütsbewegung selbst eingegebene Ausdruck klingen. („So hast du reiflichst dir erwogen", „Laß tief in dir mich lesen", „Die Liebe hat gelogen", „Ein Hochzeitsbitter, zog der Lenz", „Wie rafft' ich mich auf in der Nacht", „Ich möchte gern mich frei bewahren", „Wer die Schönheit angeschaut mit Augen"). Viel öfter aber gibt er die Anschauung oder Empfindung erst durch ein Gedankenmedium hindurch und in einer seiner Eigenart entsprechenden Form. Sein Ideal war nicht der Naturlaut oder Aufschrei des Gefühls, sondern dessen allergeistigster Gedankenausdruck. Wenn er sich zu diesem emporgesteigert und ihn in Worte gebannt hatte, war für ihn das Gedicht fertig. Daß es den Leser sogleich packe und mitreiße, war ihm gleichgültig. Durch konzentrierte innere Arbeit sollte auch dieser, wie es in der schönen sapphischen Ode über das Los des Lyrikers ausgesprochen wird, die Gedanken und Gefühle des Gedichtes zu seinen eigenen machen. Nicht die Affekte und Leidenschaften dichten in Platen, sondern das Herrschende in ihm, der von den Leidenschaften zuweilen getrübte und erschütterte, aber nach wiedererrungener Klarheit und Fassung sie durchschauende, sie sittlich richtende und durch den Willen beherrschende Geist führt in Platens Poesie das Wort. Ihre Formvollendung aber ist die unmittelbare Widerspiegelung seiner inneren Selbstbeherrschung und deren Sieg erscheint um so größer, je glühender und qualvoller die inneren Kämpfe waren, denen der eigenartigste Teil von Platens Lyrik entsprungen ist. In seinen rückhaltslos geschriebenen Tagebüchern findet, wer für derartige Seelenprobleme Verständnis hat, genügenden Aufschluß. Wir können uns ohne Reflexion nicht in jenes krankhafte Seelenleben versetzen und dies ist ein weiterer Grund, warum seine Gedichte so vielen Lesern kalt erscheinen. Vom Schönen in Natur und Kunst hoffte er, da er zur ewigen, den Frieden bringenden Wahrheit sich nicht aufschwingen konnte oder wollte, die Kraft zu schöpfen, den Versuchungen zu widerstehen, die ihn ins Grauenhafte und Widerliche niederziehen wollten, und Erlösung aus seinem schmerzvollen Ringen.

Erklärt sich so der geistige Gehalt der Gedichte Platens aus seinem Seelenleben, so war ihre Form zu Zeiten die herrschende. Man denke nur an die italienische, französische und englische Sonettenpoesie. Der Boden, auf dem Typen wie Platen am besten gedeihen, ist der der Höfe, und das augusteische, medizeische, das Zeitalter Ludwigs XIV. haben ihre besten Vertreter gesehen. Platen hatte keinen Hof, an dem er hätte gedeihen können und daher wandte er sich bezeichnenderweise nach Italien, dem Lande der Kunst, um hier ein stolz-unruhiges Wanderleben zu führen. Ehe er aber dieses begann, hatte er schon eine arbeitsreiche und wechselvolle Zeit durchgemacht. Einer 1689 in den Reichsgrafenstand erhobenen alten Adelsfamilie der Insel Rügen entstammend, wurde er am 24. Oktober 1796 in dem damals noch preußischen Ansbach als Sohn eines Oberforstmeisters geboren. Von der Mutter, die völlig in der französischen Bildung befangen war, erbte er die Liebe zur Poesie und Weißes „Kinderfreund" reizte ihn früh zu dichterischer Nachahmung. Dieser kindliche Dichtertrieb erstarrte, als auf die heiteren

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Jugendtage im elterlichen Hause die unerfreulichen Tage militärischer Zucht folgten. Obwohl sein weiches, linkisches, selbstquälerisches und leicht erschüttertes Wesen ihn zum Militär wenig tauglich machte, trat er, dem Zwange der Armut folgend, 1806 in das Kadettenkorps in München ein. Was er hier vermißte, die Pflege der Studien, ward ihm in dem Erziehungsinstitute für königliche Edelknaben möglich und überdies erfüllte der Glanz der Hoffeste die Phantasie des Pagen. Durch nicht ganz vier Jahre diente er, nicht mit Freude, als Soldat im ersten bayerischen Infanterieregiment in München, wurde Leutnant und auch als Beurlaubter bis zu seinem Tode in den Regimentslisten fortgeführt, wie er auch durch des Königs Gnade sein Gehalt fortbezog. Er arbeitete auf eigene Faust an seiner geistigen Ausbildung und setzte, nachdem er 1815 den Feldzug gegen Frankreich mitgemacht hatte, seine Studien fort, eignete sich allmählich die Kenntnis der europäischen Sprachen, später auch des Persischen und des Arabischen an und gelangte durch viele poetische Versuche allgemach zur Meisterschaft der Form. „Die Kunst zu lernen, war ich nie zu träge" konnte er wohl mit vollem Rechte sagen; aber trotz des vielen Studiums verließ ihn die ihm angeborene Melancholie nicht und er hatte trübe Stunden, in denen er ganz an sich selbst verzweifelte und sogar Selbstmordgedanken sich hingab; er fürchtete, weder Verstand noch Geist noch Begabung, noch überhaupt etwas zu besitzen, das ihn über die gemeinsten Menschen erhebe. Später verfiel er in maßlose Überschätzung seines Talentes und in zeitweise giftige Verhöhnung seines Vaterlandes, das ihn nicht zu schätzen wisse. Durch königliche Gnade erhielt er Urlaub und Stipendium, um sich für den diplomatischen Dienst vorzubereiten. Er besuchte die Universität Würzburg (1818), wo er den Philosophen Johann Jakob Wagner hörte, vertauschte sie dann mit Erlangen, wurde Schellings begeisterter Schüler und verdankte ihm die Stellung eines Praktikanten an der Bibliothek daselbst. Die Reisen während der Ferien trugen ihm in Bayreuth Jean Pauls, in Ebern Rückerts Freundschaft ein und führten ihn in Kassel zu J. Grimm, in Jena zu Goethe. Ein über die Urlaubszeit ausgedehnter Aufenthalt in Venedig (1824) zog dem Leutnant eine längere Arreststrafe in Nürnberg zu. Von 1826 an weilte er mit einer zweimaligen Unterbrechung in Italien und in Syrakus ist er 1835 verstorben. (Abb. S. 1157.)

August Graf von Platen.
Nach dem Kupferstich von Kracker.

Die seiner Eigenart entsprechende Form für sein Dichten fand Platen zunächst in dem Gasel und in dem Sonette. Der streng geregelte Bau, der für andere einen Zwang bedeuten und die Bewegung hemmen würde, ward ihm für Jahre die eigentliche Heimat seiner Poesie, bis die Reimgebilde der romanischen und orientalischen Dichtkunst seit der Übersiedlung nach Italien durch die antike Ode verdrängt wurden.

So trat er denn in Erlangen, ein Jahr später als Rückert („Östliche Rosen"), mit Gaselen hervor (1821) und sprach sich darin, während Rückert die persischen geschickt nachahmte, selbst in ihren Formen aus. Die Fremdartigkeit der Form aber ließ Platens Gaselen nicht in weite Kreise dringen. Von Eckermann jedoch wurden sie im Auftrage Goethes in „Kunst und Altertum" freudig begrüßt. In den Neuen Gaselen (1823) verwandte Platen diese Form bereits so geschickt und eigenartig, daß er schreiben konnte: „Der Orient ist abgetan, Nun seht die Form als unser an."

Die Gaselen sind kleine „schmeichlerische" Gedichte von zehn bis zwanzig Zeilen, meist zum Preise der Liebe, des Weines, der Freundin oder des Schenken bestimmt, aber auch tiefsinnige Gedanken enthaltend. Die Lyrischen Blätter, die nun erschienen, brachten nur Gedichte aus älterer Zeit und waren ebensowenig geeignet, dem Dichter Freunde zuzuführen, wie die Vermischten Schriften und der Spiegel des Hafis erschien noch fremdartiger als die Gaselen. Man griff lieber zu den Gedichten, die noch keine eigenartig ausgeprägte Art Platens zeigen, zu den Romanzen und Balladen, und mit ihrem geschichtlichen Weitblick und ihrer starken Anschaulichkeit werden sie das Bild des Dichters noch lange der Nachwelt erhalten. Davon sind „Der Pilgrim von St. Just" und „Das Grab im Busento" in bestimmter Beziehung

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

bereits Gedankendichtungen; dort wirkt vor allem die gedankliche Antithese der alten Kaiserherrlichkeit und des bestehenden Mönchtums, hier die der Jugend und des Todes.

Allzufrüh und fern der Heimat mußten sie ihn hier begraben,
Während noch die Jugendlocken seine Schultern blond umgaben.

Weniger tritt die Reflexion in den anderen Romanzen und Balladen („Colombos Geist", „Der Tod des Carus", „Wittekind", „Harmosan") hervor. Seinem tiefsten und leidenschaftlichen Fühlen hat Platen in seinen Sonetten Ausdruck verliehen, vor allem in den Sonetten aus Venedig (1825), die ihm unbestreitbar den ersten Platz unter allen deutschen Sonettendichtern erworben haben.

Die strenge Form des Sonettes, die im Deutschen so oft zum Gekünstelten und Gezwungenen und zur Erkältung führt, hat Platen mit Leichtigkeit getroffen. Begeisterung und geschichtliches Wissen wirken hier zusammen, um das Geschaute im Leser wieder erstehen zu lassen. Nirgends äußerliche Beschreibung, sondern alles durchstrahlt von des Dichters schönheitstrunkener Empfindung. Sanft und glatt gleiten die Verse dahin, zu denen sich von selber der Reim in leichter Form gesellt. („Venedig liegt nur noch im Land der Träume", „Was läßt im Leben sich zuletzt gewinnen", „Hier, wo von Schnee der Alpen Gipfel glänzen", „Es sehnt sich ewig dieser Geist ins Weite").

Wurden die venetianischen Sonette von späteren Dichtern nicht mehr übertroffen, so schien Platen in den Oden mit jeder neuen zu wachsen. Schon in Erlangen hatte er mit der Odendichtung begonnen, aber erst auf dem Boden Italiens zeitigte sie die schönsten Früchte. Daß er neben den alten Dichtern, vor allem seinem Freunde und ständigen Begleiter Horaz, auch Klopstock als dem Bahnbrecher deutsch-antiker Dichtung sich verpflichtet fühlte, spricht er in einer Parabase des Ödipus aus. Was dem „deutschen Magister in Hamburg" versagt war, an den großen Erinnerungsstätten in Italien zu weilen, war Platen beschieden. („Horaz und Klopstock".)

Und es ist ihm voll gelungen, in einer Reihe von Oden („Florenz", „Acqua Paolina", „Die Pyramide des Cestius", „Brunelleschi", „Aschermittwoch") seinen persönlichen Eindruck von der Erhabenheit der ihn umgebenden Kunst, Natur und geschichtlichen Vergangenheit in volltönender, harmonischer Rede, in grandiosen Bildern und mit ganz persönlicher Färbung auszusprechen, ja, man könnte sagen, in Erz zu prägen, in der Sprache vollendetster Schönheit zu meißeln. Und auch Vorgänge seiner eigenen Zeit und nördlich der Alpen vermochte der in Italien weilende Dichter in den Oden „An Goethe", „An Genth", „An Karl den Zehnten", „Kassandra", von weltgeschichtlichem Standpunkte aus sie betrachtend, zu schildern. Dem tiefen Schmerz über „Menschliches Los" und im „Trinklied" dem heiteren, leichten Sinn, wie ihn der Schönheitszauber von Meer und Himmel in Bajäs Bucht wecken muß, gaben die Oden gleich kunstvollendeten Ausdruck. Platens Oden sind monumentale Schöpfungen, deren jede einzelne vollendeten Wert hat, tiefen Gehalt, wärmstes Gefühl, reinsten Ausdruck, und wer daneben auch den feierlichen, erst beim lauten Lesen zur Geltung kommenden Festtagsrhythmus zu würdigen weiß, hat erhöhten Genuß. Dasselbe gilt auch von den Hymnen, in denen die Freude des Dichters, seine Sprach- und Bildkunst im Wettkampfe mit hellenischer Rhythmusfülle und Vorstellungsart zu messen, dem modernen Leser zwar viel zumutet, die Gedankenarchitektonik aber, die Tiefe der Empfindung jeden mächtig ergreift und erhebt. Platens Odendichtung wurde zum Vorbilde für Geibel, der nicht müde wurde, das „Vermächtnis Platens", des „Fackelträgers nach dem Reiche des Schönen", dem deutschen Volke ans Herz zu legen.

Platens politische Dichtung hat auf die Führer der politischen Lyrik, Herwegh, Prutz, Moritz Hartmann und andere, einen großen Einfluß geübt. Er hatte seit seinem Abgange aus Deutschland das politische Element mit Nachdruck aufgenommen und seine Polenlieder, in denen sich der Zorn gegen Rußland Luft machte, sind bei weitem die kühnsten politischen Dichtungen der ganzen Periode. Über politische Zustände äußert er sich auch in Epigrammen, während er in anderen derartigen Distichen die Eindrücke und Bilder seiner italienischen Wanderfahrten festhält oder seine Urteile über literarische und künstlerische Dinge unmutsvoll kränkendem Tadel gegenüberstellt. Unbestreitbar gehört er zu unseren besten Epigrammatikern, aber auch seine Eklogen und Idyllen, mag er uns nun Bilder aus dem Straßenleben in Neapel oder aus dem Felseneiland Capri entwerfen, dürfen, wenn sie auch hinter Goethes und Mörikes verwandten Dichtungen weit zurückstehen, nicht unterschätzt werden.

Von jeher haben gewaltige Ereignisse der Geschichte und Sage Platen angezogen und früh schon drängte es ihn zu deren epischer Ausgestaltung. Aber weder „Odoaker", noch die „Hohenstaufen", „Gustav Wasa", „Die Normannen in Sizilien", „Tristan und Isolde" und andere epische Pläne gediehen über Entwürfe oder Anfänge hinaus. Nur das kleine Epos, die Abbassiden, wurde vollendet (1833); gewiß kein großartiges Werk, doch die Verwebung der Märchen aus „Tausendundeine Nacht" ist geschickt und die Erzählung von den Schicksalen der Söhne Harun al Raschids frisch. Auch jenes Dichtungsgebiet, das ihm stets als das höchste und erstrebenswerteste erschien, das der Tragödie, durfte er nicht wirklich betreten, sondern nur sehnsüchtig umkreisen. Die Neigung zur Dramatik, die schon in dem Knaben vorhanden

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

war, erhielt durch gelegentliche Äußerungen Schellings über den Mangel an einem eigentlichen Dramatiker in unserer Literatur neue Nahrung und, ohne zu bedenken, daß ihm die nötige Bühnenkenntnis abgehe, schuf Platen in kurzer Zeit eine Anzahl von Dramen, um, so oft er einen Versuch machte, ein Stück auf einer großen Bühne zur Aufführung zu bringen, jedesmal eine Enttäuschung zu erleben.

So brachte er, nachdem seine zahlreichen früheren Versuche, mit Ausnahme von Marats Tod und der Tochter Kadmus, sämtlich unvollendet abgebrochen worden waren, in Erlangen für sich und die Freunde den Druck seiner Lustspiele zum Abschluß: den Gläsernen Pantoffel (1823), eine Verschmelzung der Märchen von Dornröschen und Aschenbrödel, Berengar (1823), eine Verherrlichung adeligen Rittertums gegenüber dem feigen bürgerlichen Emporkömmling, den Schatz des Rhampsinit (1824), die Dramatisierung des bekannten Herodotischen Märchens, den harmlosen Schwank der Turm mit sieben Pforten (1825), den Hochzeitsgast (Alearda), eine Episode aus dem Troubadourliebesleben, und das Schauspiel Treue um Treue (1825), in dem er die Geschichte von „Aucassin und Nicolette", nach J. Grimms Urteil die schönste aller altfranzösischen Dichtungen, in ritterlichem Geiste darstellt. Ritter-treue und Minnesang, Entführung durch maurische Seeräuber und Verkleidungen, Erinnerungen an Calderon und Shakespeare bilden darin bunte dramatische Szenen. Platens Eifer für die dramatische Dichtung ist nie ermattet; gegen 90 Stoffe sind uns aus des Dichters Nachlaß bekannt, deren Dramatisierung er ins Auge gefaßt hatte. Aber seine Dramen blieben, obschon sie, zumal der „Pantoffel" und „Rhampsinit", an dichterischem Wert mit den meisten gleichzeitigen Erzeugnissen sich messen konnten, dennoch Buchdramen, weil die Theaterleiter und das Publikum sich nicht einen Dichter erziehen wollten, solange es an bühnen-gerechten Dramatikern nicht fehlte.

Wie Schiller als Dichter und Geschichtschreiber zugleich wirkte, wollte auch Platen durch historische Studien, die in den glänzend geschriebenen „Geschichten des Königreichs Neapel von 1414 bis 1443" gipfeln, für geschichtliche Dichtungen sich vorbereiten. Doch gelangte von den geplanten Epen keines und von den Tragödienplänen („Konradin", „Meleager", „Agnes Bernauer", „Malteser", „Catilina", „Iphigenie in Delphi" „Tristan") nur Die Liga von Cambrai (1833), die Verherrlichung stolzer venezianischer Vaterlandsliebe, zur Ausführung. Großen und bleibenden Ruhm auf dramatischem Gebiete aber erwarb er sich durch seine beiden aristophanischen Lustspiele Die verhängnisvolle Gabel (1826) und Der romantische Ödipus (1829).

Beide Stücke sind satirische Literaturkomödien, für die der attische Lustspieldichter in den „Fröschen" als Vorbild diente. Zwar wurde diese dramatische Gattung schon durch Tiecks „Gestiefelten Kater" in die deutsche Literatur eingeführt, aber er bediente sich dabei der Poesie und ironisierte den Inhalt ganz und gar. Platen hingegen schrieb im Geiste des Griechen und in streng metrisch gebauten Versen und schuf so zwei Dramen, in der Form ebenwertig den hellenischen. Die „Verhängnisvolle Gabel" ist hauptsächlich gegen die Schicksalstragödien gerichtet, aber auch gegen Kotzebue und seine Nachfolger, gegen die Clauren und Tromlitz, deren seichte Romane den Büchermarkt überschwemmten, sowie gegen den Schriftstellerkreis, der sich unter Führung der Hofräte Theodor Hell (1775—1856) und Friedrich Kind (1768—1843), des Verfassers des Textes für Webers Oper „Der Freischütz" und der dramatischen Idylle „Van Dyks Landleben", um die „Dresdener Abendzeitung" scharte. Über die einzelnen für die Entwicklung des Schönen in der Literatur ihm schädlich scheinenden Richtungen hinausgehend, bringt Platen in den herrlichen und gehalt-vollen Parabasen, den Zwischenreden, in denen der Chorus unmittelbar im Namen des Dichters spricht, auch Ausblicke über die Entwicklung der deutschen Literatur, verlangt vom Dichter strenge Selbsterziehung, damit er auf das Volk erziehlich wirken könne, und preist die Freiheit als der Schönheit und des Betens Amen. Platen wird darin auch zum Politiker; er tadelt das Verhalten der österreichischen Diplomatie wegen ihrer feindseligen Haltung gegen den griechischen Freiheitskampf, hofft auf die Vergänglichkeit des Metternichschen Systems und versetzt den verhaßten Romanows einen scharfen Hieb. — Im „Romantischen Ödipus" verhöhnt Platen das äußerliche Spielen der Romantiker mit allen Formen, ihre Vermengung von Calderons und Shakespeares Tragödienstil und stellt dieser Willkür den klaren und einheitlichen Bau einer Tragödie Sophokles' gegenüber. Unbillig aber war es, wenn er, gereizt durch ein Epigramm Immermanns, das gegen die Gaselen-Dichter gerichtet war, in diesem das Haupt jener „ganzen tollen Dichterlingsgenossen-schaft" erblickte und ihn als „Nimmermann" verhöhnte. Diesen Spott hat der ernste und nach Veredlung der Kunst strebende Düsseldorfer Dichter nicht verdient. Übrigens bekämpfte Platen in Immermann nur die Auswüchse der Romantik, denn deren gesunde Elemente, Stoffe und Formen, hat er in seinen Gedichten und Balladen, in seinen orientalischen Dichtungen und seinen Jugenddramen selbst aufgenommen und noch seine „Abbassiden" sind durch den Stoff romantisch.

Platens Streben nach vollendeter Kunstform wurde für spätere Nachahmer, wie z. B. für Johannes Minckwitz, verhängnisvoll. Gleichwohl war sein Kampf gegen das Niedrige und Gemeine und sein Streben, die erreichte poetische Kulturhöhe festzuhalten, eine geschichtliche Not-wendigkeit. Unter den Bekämpften war auch Heine, der von Platen im „Ödipus" als der

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

„herrliche Petrark des Laubhüttenfestes, der Menschen Allerunverschämtester" bezeichnet wird, worauf dieser in einer Weise erwiderte, die an Gemeinheit und Roheit alles Maß überstieg. Auch gegen Ernst Benjamin Salomon Raupach hatte Platen die Pfeile seines Spottes gerichtet und ihn in der „Verhängnisvollen Gabel" den Perückenverfertiger Raupel genannt. Immermann hat diesen Vielschreiber in „Münchhausen" als den Wachtfriseur Isidor Hirsewenzel verhöhnt und fast nur durch diese Verspottungen und durch sein Rühr- und Schauderdrama „Der Müller und sein Kind" (1830), das am Allerseelentage in Wien und auch sonst alljährlich aufgeführt wird, hat sich der einst theatergewaltige Raupach, der von der Mitte der zwanziger Jahre bis gegen Ende der vierziger die Bühnen von Berlin und auch andere beherrschte, in Erinnerung erhalten. Durch des Vaters Tod in Armut gebracht, verbrachte er, geboren 1784 in Straupitz bei Liegnitz in Schlesien, eine einsame und trübe Kindheit. An der Universität in Halle stürzte er sich in das tollste Treiben der Studenten, studierte Theologie, betrat aber, durch Familienverhältnisse genötigt, die Laufbahn eines Hauslehrers. Dem Rufe seines Bruders folgend, ging er nach Rußland, wirkte dort als Professor in Petersburg, übersiedelte aber, als bereits viele seiner Dramen auf deutschen Bühnen gegeben wurden, 1824 nach Berlin, für dessen Theater er die ergiebigste Quelle war, die es je gehabt hat. Dort ist er 1852 als Hofrat verstorben. (Abb. S. 1161.)

Von seinen beiläufig 120 Stücken ist keines den Eingebungen der Phantasie entsprungen, bei keinem fühlt man Herz und Gemüt des Dichters. Sie alle sind mehr Kombinationen eines scharf denkenden Verstandes als Dichtungen, gut geformte Gebilde, die aber doch nur Form bleiben, da ihnen ihr Meister den göttlich belebenden Odem der Poesie nicht einhauchen konnte. Der sichere Blick für die Leistungsfähigkeit der Bühne, die er wie wenige vor ihm studierte, und für alles, was auf das Publikum Eindruck macht, war es, das diesen Dichter trotz der Oberflächlichkeit seiner Leistungen so lange im Ansehen erhielt. Er schmeichelt den Fürsten, huldigt der herrschenden Zeitrichtung und seine Fruchtbarkeit und sein theatralisches Talent gestatteten ihm, jede kühlere Aufnahme rasch durch einen neuen Erfolg vergessen zu machen, was freilich nur durch die übermäßige Begünstigung möglich war, die ihm die Leiter der Theater, nach dem Beispiel Berlins, zuteil werden ließen. Er schrieb nur für Bühnenmenschen, nicht für Freunde der Poesie. Dem Darsteller keine Schwierigkeit bei Erfassung seiner Rolle zu bereiten, die Rollen dem Schauspieler auf den Leib zu schreiben, war sein oberster Grundsatz. In seiner Sprache erklang das nüchterne Pathos der Alltagssprache, hie und da von schillerisch gefaßten Sentenzen unterbrochen.

Vampyrliebe, Verbrechen, Blutvergießen, Gräßliches und Abenteuerliches und breites Phrasentum in buntem Gemisch sind die Merkmale seiner noch in Rußland geschriebenen ernsten Stücke („Timoleon", „Die Königinnen" u. a.). Mit den „Leibeigenen" und „Isidor und Olga" trat er aus dem Reiche der Phantasie auf den Boden der Wirklichkeit. Novelle, Sage und besonders die Geschichte bieten ihm den Stoff; so behandelt „Rafaele" einen Glaubenskonflikt zwischen Griechen und Türken, Die Tochter der Luft, Semiramis (nach Calderon), zeigt die Entwicklung des Weibes zur Selbstherrscherin, Robert der Teufel schließt sich an das Volksbuch; doch kam dieses Stück erst spät zur Aufführung, weil gleichzeitig Holteis „Robert" und Meyerbeers Oper ihm den Rang abliefen. Der Nibelungenhort (1828), mit dem die Sage zum erstenmal auf die Bühne kam, blieb auf Berlin beschränkt, gab aber Hebbel die Anregung zu seinen „Nibelungen". Der Plan, die Geschichte der Hohenstaufen von Heinrich I. bis zum Westfälischen Frieden mit anderen Dichtern in 80 Dramen als Lehrmittel für deutsche Geschichte darzustellen, blieb zum Glücke unausgeführt; nur der des Hohenstaufen-Zyklus, aus 16 Stücken bestehend, entstand. Doch konnten sie ebensowenig wie die Trilogie Cromwell in weiteren Kreisen festen Fuß fassen. Zwischen die „Hohenstaufen" fielen „König Philipp", „Tassos Tod" und „Die Schule des Lebens", eine seiner besten Schöpfungen.

Mehr Glück als mit den „Dramatischen Werken ernster Gattung" (16 Bände) hatte Raupach mit denen „komischer Gattung" (4 Bände), in denen er von dem für das echte Lustspiel unentbehrlichen Mittel Gebrauch macht, gewisse stehende Figuren unter leicht veränderter Gestalt immer wieder auftreten zu lassen. So erscheint immer wieder der Till oder der Dorfbader Schelle, um durch plumpe Witze das Publikum zu unterhalten. Und dieses zollte derartigen Erzeugnissen ungeteilten Beifall; so den Stücken „Laßt die Toten ruhen", „Die feindlichen Brüder", „Die Schleichhändler" und anderen. Das feinste und anmutigste Lustspiel Raupachs ist Mulier taceat in ecclesia, das Leichteste, was Raupachs Phantasie geschaffen hat, „Schelle im Monde", ein den „Vögeln" des Aristophanes nachgebildetes Possenspiel.

Nachwirkungen des Schillerschen Pathos und der Romantik vereinigen sich mit realistischen Neigungen nach der Art Raupachs auch in einer Reihe anderer gleichzeitiger Dramatiker.

So blendet der Freiburger Josef von Auffenberg (1798—1857), der durch 30 Jahre Vorsitzender des Hoftheaterkomitees in Karlsruhe war, in seinen Dramen („Die Flibustier", „Das Opfer des Themistokles", „Der Löwe von Kurdistan", „Die Bartholomäusnacht", „Ludwig XI. von Péronne", „Pizarro") durch den rhetorischen Pomp des Vortrages, durch das Malerische des historischen Kostüms und die Beweglichkeit des Dialogs, aber sie entbehren einer bestimmten Eigenart und schwanken zwischen den verschiedensten Einflüssen, dem Schiller-

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

schen Pathos und der romantischen Phantastik. Mehr Rhetoriker und Lyriker als Dramatiker war der bayerische Minister Eduard von Schenk (1788—1841), der mit seinem „Belisar" 1826 in München einen großen Erfolg erzielte und auch mit seinen geistlichen Liedern („die Kirche") Anklang fand. Auf der Stufe Auffenbergs standen Alois Schreiber (1763—1841), Adolf Wagner, der Verfasser der vielbewunderten „Schweizerfamilie". Eduard Gehes (1785—1850) Name wird nur durch die von L. Spohr komponierte und einst oft gegebene Operndichtung „Jessonda" (1823) erhalten. Das Lustspiel wurde während des Restaurationszeitalters noch immer von Kotzebue oder, wie in den Stücken Claurens, doch von dessen Geist beherrscht. In die Höhe strebten Karl Malß, der 1820 in Frankfurt mit dem Kultur- und Charaktergemälde „Der alte Bürgerkapitän" hervortrat, und der Darmstädter Ernst Elias Niebergall (1815—1843), dessen beide Stücke „Des Burschen Heimkehr" und die gelungene Charakterkomödie „Der Datterich" viel Beifall fanden. Das einzige Talent, das auch die guten Seiten Kotzebues aufwies, war der Berliner Karl Töpfer (1792—1871), der mit seinen Lustspielen „Schein und Sein", „Die Einfalt vom Lande", „Der beste Ton", die zwar weder tief noch poetisch, aber heiter und gesund in der Lebensauffassung sind, manches Zeitcharakteristische bot, mit dem 1821 in Wien aufgeführten „Des Königs Befehl" ein gutes historisches Lustspiel lieferte und mit „Rosenmüller und Finke" sogar zu dem höheren Lustspiele Gustav Freitags überleitete. Auch seine ernsten Stücke („Gebrüder Forster", „Hermann und Dorothea") fanden freundliche Aufnahme. Des Schauspielers Pius Alexander Wolff, Goethes Lieblingsschülers, Dramatisierung einer Novelle von Cervantes, der Wiederfindung der von Zigeunern geraubten „Preziosa", verdankte 1821 in Berlin ihren glänzenden Erfolg nicht bloß der geschickten Behandlung des rührenden Stoffes, sondern mehr noch der begleitenden Musik, mit der Karl Maria von Weber das Stück ausgestattet hatte. Nachdem dieser mit dem „Freischütz" die romantische Oper geschaffen hatte, folgten andere romantische Musikdramen. Neben ihm hat Heinrich August Marschner (1795—1861) aus Zittau in dem an Byron-Hoffmanns düstere Gestalten sich anschließenden „Vampyr" (1828) und in dem nach Menschenliebe verlangenden Berggeiste „Hans Heiling" (1833) die Märchenmotive ins Grausige und die Geisterwelt ins Dämonische gezogen oder in „Templer und Jüdin" (nach Scotts „Ivanhoe") ins Abenteuerlich-Exzessive gesteigert und der liebenswürdige, im Elend verkommene Berliner Albert Lortzing (1801—1851) in der philiströsen Spieloper seines „Zar und Zimmermann", seiner „Undine" und seinen „Beiden Schützen" eine Eigentümlichkeit entwickelt, in der sich Komisch und Sentimental zu einem Ganzen verschmolzen, das auf uns noch immer behaglich wirkt. Aber keiner von beiden, auch nicht der Österreicher Konradin Kreutzer in der Komposition von Grillparzers „Melusine" und in seinem „Nachtlager von Granada" oder Karl Otto Nicolai aus Königsberg in seinen viel höher stehenden „Lustigen Weibern von Windsor" (1849) war so sehr der Vertreter und Meister des Geschmackes wie Weber. Was dieser in seiner Dresdener Dramaturgie verlangte, die Gestaltung eines wirklichen, eigenartigen deutschen Dramas mittels der Musik, ist durch Richard Wagner zur Tat geworden. Mit der „Macht der Verhältnisse" Ludwig Roberts (1778 bis 1832) kündigt sich durch die verlangte Gleichstellung von Adel und Bürgertum die Zeit des Tendenzdramas an.

Ernst Raupach.

In dem Zeitalter, das im wesentlichen noch von dem Erbgute der Klassiker und Romantiker lebte, aber doch schon, wenn auch unsicher nach Neuem strebte, um über die anerkannte Größe Weimars hinaus Werke von lebendiger Eigenart zu schaffen, ragt Karl Lebrecht Immermann in seinem Gesamtwirken als bahnbrechend hervor. Er war durchaus nicht der „Nimmermann", auch nicht der eitle Geck, als den ihn Platen im „Ödipus" dargestellt hatte, vielmehr eine Natur von schroffer Männlichkeit und an Eitelkeit nicht nur von Heine, sondern auch von Platen weit übertroffen. Wohl war Immermann in seinen Jugenddramen auf den Pfaden der shakespearetollen Romantik gewandelt, die Platen im Auge hatte; aber er teilte mit diesem den sittlichen und künstlerischen Ernst, das reiche und geläuterte Kunstverständnis, die Gegnerschaft wider alles Überschwengliche, wider alles Hohle und Frivole, und begnügte sich nicht, wie Platen in seinen Literaturdramen, die herrschenden literarischen Strömungen satirisch zu bekämpfen, sondern schlug in seinem poetischen Schaffen neue Bahnen ein, die von der Romantik, wie von der teils platten, teils pikanten Tagesliteratur gleich weit abführten und sich in der Richtung zu einem gesunden Realismus hin bewegten, dem die Zukunft gehörte. Und darin, in seinen die Wirklichkeit schildernden Romanen, liegt seine geschichtliche Bedeutung.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Immermann wurde am 24. April 1796 zu Magdeburg als Sohn eines preußischen Kriegsrates geboren und war in strenger, altpreußischer Weise erzogen worden. Die Studienzeit begann er an der Universität Halle (1813), die noch der Schimmer der Romantik umglänzte, der auch den Juristen umfing. In Lauchstädt, das er oft besuchte, wurde durch Vorstellungen der Weimarischen Theatergesellschaft das in dem jungen Studenten schlummernde Talent zum Dramaturgen geweckt, das er später in Düsseldorf so glänzend bewährte. Er nahm an der Vernichtung Napoleons teil, trat 1817 in den Staatsdienst ein und durchlief die Beamtenlaufbahn vom Referendar bis zum Landesgerichtsrat. Als Auditeur in Münster lernte er das westfälische Bauernleben kennen, das er im „Oberhof" schildert, und trat zu der von ihrem Gatten geschiedenen Gräfin Elise von Ahlefeldt in Beziehung. Doch nur als Freundin, nicht als Gattin des Bürgerlichen, wollte sie das Leben mit dem acht Jahre jüngeren Dichter teilen. Immermann litt seiner moralischen Natur nach schwer unter solch dauernder Verletzung der Sitte, fand aber erst ein Jahr vor seinem Lebensende, das ihn in der Vollkraft seiner Jahre am 25. August 1840 ereilte, die Kraft, das drückende Verhältnis zu lösen, um noch ein kurzes Eheglück mit Marianne Niemeyer zu genießen.

Th. Hildebrandt del., J. Keller sculp.

Für seine künstlerische Entwicklung und Wirksamkeit von größter Bedeutung wurden die Jahre in Düsseldorf, wohin er 1827 versetzt wurde. Hier herrschte durch die Malerschule, der Männer wie Schadow, Hübner, Karl Lessing, Hildebrandt, Bendemann angehörten, ein reges Künstlerleben. Immermann schloß sich Wilhelm Schadow, dem Begründer und Haupte der Malerschule, in den ersten Jahren aufs engste an, befreundete sich mit seinem Amtsgenossen, dem Görlitzer Friedrich von Uechtritz (1800—1875), der mit seinen Dramen „Rom und Spartakus", „Rom und Otto III.", „Alexander und Darius" (1827) in Berlin und Dresden Erfolge errungen hatte und später mit religionsgeschichtlichen Romanen, wie dem tendenziösen „Albrecht Holm" (7 Bde. 1851), der in der Reformationszeit spielt, und „Eleazar" (1867) hervortrat, und mit dem Kunsthistoriker Karl Schnaase, der 1830 als Prokurator nach Düsseldorf kam, so daß Immermann spottete, am Landgerichte seien nun drei Juristen tätig, die es sich zur angelegentlichsten Aufgabe machten, Amt und Juristerei möglichst zu vergessen. Treue, bis zum Tode währende Freundschaft verband Immermann mit Michael Beer (1800—1833), der zu wiederholten Malen nach Düsseldorf kam und dessen dramatische Tätigkeit selbst Goethes Beifall fand (S. 1082). Gleiches Streben verband Immermann mit Felix Mendelssohn, der, obwohl erst 24 Jahre alt, sich schon eines europäischen Rufes erfreute und 1833 zu dreijährigem Aufenthalte als städtischer Musikdirektor in Düsseldorf sich niederließ. Er wollte mit Immermann gemeinsam für die Bühne wirken, aber der verwöhnte Liebling des Glückes verlor gleich anfangs den Schwierigkeiten gegenüber Lust und Mut. Nicht mehr Glück als mit dem Musiker hatte Immermann mit dem schiffbrüchigen Detmolder Auditeur und Dramatiker Grabbe, der plötzlich in der Stadt auftauchte und seinen Kollegen in Apollo um Hilfe und Aufnahme bat. Das freundliche Entgegenkommen Immermanns suchte er durch öffentliches Lob der Düsseldorfer Bühne („Das Theater zu Düsseldorf") zu vergelten. Mit deren Leitung betraut (1834—1837), war Immermann in den Mittelpunkt eines literarischen Kreises getreten, von dessen geistiger Regsamkeit der Roman „Karl Immermann und sein Kreis" (1861) von Wolfgang Müller von

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Königswinter ein schwaches Bild entworfen hat. Eine große Arbeit harrte Immermanns, als er daran ging, durch die würdige Gestaltung der Düsseldorfer Bühne dem ganzen deutschen Theater einen Antrieb zur Besserung zu geben. Die Eindrücke, die er als Hallenser Student in Lauchstädt von der Goetheschen Schauspielergesellschaft empfangen hatte, und die wertvollen Ratschläge Tiecks, zu dem er durch Beer in freundschaftliche Beziehung gebracht worden war, leiteten ihn bei seiner dramaturgischen Tätigkeit. Nicht die schauspielerische Virtuosität, wie sie durch Devrient in Berlin und durch die Gastreisen des Schlesiers Seydelmann sich ausbildete, sondern die stilvolle Aufführung des Gesamtkunstwerkes schwebte Immermann als das eine, die Befreiung des Spielplanes von gedankenlos gewählten Stücken und deren Ersatz durch literarisch bedeutsame als das andere Ziel vor Augen. Und er hat seine Aufgabe glänzend gelöst, die Düsseldorfer Bühne wurde zu einer Musterbühne.

Unter der Einwirkung der künstlerischen Umgebung entstanden in Düsseldorf die reiferen poetischen Schöpfungen Immermanns. Freilich zum Höchsten in der Poesie hat er sich nie durchringen können. Ein ernster Geist von tiefem, philosophisch gerichtetem Denken, aber selten fähig, den Gedanken rund und plastisch in poetische Leibhaftigkeit zu verwandeln, ein fortwährender Drang, sich mit der Zeit und dem Leben auseinanderzusetzen — und doch lange nur mit negativem Ergebnis —, großes wirkliches Pathos und eine unausrottbare, von Platen nicht mit Unrecht betonte Nüchternheit, großartige Aufflüge der Phantasie und immer wieder ein Zurücksinken in die Prosa, feiner, scharfer Kunstverstand, namentlich im Dramatischen, aber zu wenig dichterische Intuition: diese Widersprüche, die auch mit manchen im Leben Immermanns in Beziehung standen, führten sich in seiner Poesie zum guten Teil auf den Mangel an lyrischer Begabung zurück und gerade die Abwesenheit dieses ausgleichenden, stimmungsmäßig auflösenden Elementes war bei ihm wie bei anderen die Ursache einer gewissen Blutleere und Trockenheit. Die Nüchternheit des altpreußischen Beamten, der sich als Landesgerichtsrat in Düsseldorf berufen fühlte, an der Aufgabe, die neu erworbenen Landesteile mit der Art der altpreußischen Provinzen geistig zu verbinden, mitzuarbeiten, mischte sich nicht mit der Phantasie des Romantikers und Satirikers. Jenes traumhaft Poetische, das uns aus den Liedern und Novellen Eichendorffs anweht, fehlt seinen Schöpfungen ebenso wie die fesselnde Erzählungskunst E. Th. A. Hoffmanns.

In seinen Gedichten (1822, Neue Folge 1840) überwuchert das Verstandesmäßige und selbst in den Liebesgedichten sucht man vergebens tiefere Herzenstöne. Auch die Dramen allein sichern Immermann keine Stelle in der Literatur; er ist von der Romantik, von Schiller, Shakespeare, Goethe, Calderon, ja auch von der Schicksalstragödie beeinflußt, soviel Eigenes und Vortreffliches er auch damit zu verbinden gewußt hat. Er ist ein guter Charakteristiker, versagt aber im Aufbau und in der Einzelmotivierung; nicht die poetische Notwendigkeit, sondern die kalte Überlegung des Dichters bestimmt das Handeln der auftretenden Personen.

Diese Schwäche offenbart sich insbesondere in den Lustspielen. Schon in dem kleinen romantischen Stücke Die Prinzen von Syrakus, das er zur Hochzeit seiner Schwester dichtete (1821), zeigt sich die Neigung zum Seltsamen und Geistreichen und stört die Gezwungenheit der Scherze. Unter dem Einflusse von Shakespeares „Sturm" entstand Das Auge der Liebe (1824), eine nicht üble Umgestaltung der Oberonsage. Nicht viel höher als die Lustspiele stehen die Tragödien der Jugendjahre. So Das Tal von Roncesvalles, das mit Edwin (nach einer schottischen Ballade verfaßt) und Petrarka 1822 im Drucke erschien. In allzu treuer Anlehnung an die Erzählung Herodots ist Periander und sein Haus gedichtet. Dagegen weist das Trauerspiel Cardenio und Celinde (1826), zu dem Immermann vielleicht durch Arnims „Halle und Jerusalem" angeregt wurde, bedeutende dramatische Züge auf. Der von Gryphius dargebotene Stoff gab dem Dichter Gelegenheit, seiner Neigung zum Absonderlichen, Überstiegenen, Schaurigen und zu krasser Realistik nach Herzenslust nachzugehen. Heines „Ratcliffe" mag darauf eingewirkt haben, doch auch aus Immermanns eigenem Leben, aus seinem Verhältnisse zu Elisa, ging manches, besonders in der letzten Szene zwischen Cardenio und Celinde, in dieses wilde, ungeheuerliche Drama über. Mit dem Trauerspiele in Tyrol (1828, umgearbeitet als „Andreas Hofer"), machte er den Versuch, das Drama auf dem Boden noch selbsterlebter Geschichte aufzubauen und ihm damit zugleich die Vorzüge von Schillers, beziehungsweise Shakespeares Historiendrama und des realistischen Interesses zu geben. Als Dichtung fesselt das Drama unbedingt, als Milieudrama muß man es gelten lassen, obschon man die Gestalt des Helden noch etwas schlichter und weniger wortreich wünschte, aber eine spezifisch-dramatische Entwicklung ist kaum vorhanden, wie denn Immermann überhaupt zu jenen Talenten in unserer Literatur gehört, die, ohne Dramatiker zu sein, nur durch kräftige epische Anlage auf das Gebiet des Dramas gelockt werden. Schon

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

1820 hatte er den Plan gefaßt, die Geschichte der Hohenstaufen in einer zyklischen Reihe von Dramen darzustellen, doch kam er über Friedrich II. nicht hinaus. In diesem stört ein stark abenteuerliches Element, das in des Dichters bedeutendstem Drama, der Trilogie Alexis („Die Bojaren", „Das Gericht von St. Petersburg", „Eudoxia") überwunden ist; wir sehen hier den geschichtlichen Zusammenstoß des Alt- und Neurussentums mit unleugbarer dramatischer Kraft dargestellt. Der eigentliche Held ist Peter der Große selbst und der tragische Widerspruch wurzelt in der Willkür, mit der er seine Staatsschöpfung aus dem russischen Boden gestampft hat, in der Unfreiheit auch des unumschränkten Herrschers selbst gegenüber dem Überkommenen, die ihn zwingt, seinen Sohn der Macht von ihm geschaffener Verhältnisse zu opfern, und ihn selbst sterben läßt, indem er schon „geschäftig laut die Würmer am Werke" seiner Schöpfung sieht. So groß aber die Tragödie gedacht, mit so viel dramatischem Kunstverstand sie aufgebaut ist, so vermißt man doch die tieferen Herzenstöne der Empfindung und wird selten warm. Mit der Bearbeitung der Novelle Boccaccios „Tankred und Ghismonda" (des Stoffes von Bürgers „Lenardo und Blandine"), die schon Hans Sachs in seiner naiven Art behandelt hatte, schloß Immermann seine ruhmlose dramatische Laufbahn. Die Opfer des Schweigens (1838) („Ghismonda") würde vielleicht das anziehendste und bühnenwirksamste Stück des Dichters genannt werden können, wenn er in seinem Hange zum Außergewöhnlichen die Charaktere und Situationen nicht auf die Spitze getrieben und in der Erfindung der Intrige, die bei ihm meist überaus schwächlich ist, sich geschickter und bedeutender gezeigt hätte.

Nur der äußeren Form nach dramatisch, sonst lyrisch zerflossen ist der gedankenreiche Merlin (1832), die „Tragödie des Widerspruchs", wie er die Dichtung selbst nannte. Vieles von seinem Ich hat der Dichter in sie hineingelegt; sein Nationalismus brachte ihn oft in Zwiespalt mit seinem tiefen religiösen Bedürfnisse und führte ihn zu Spinoza, dann wieder zu gnostischen Träumereien, ja selbst zum Simonismus. Zum ersten Male kam die Dichtung auf die Bühne in Berlin (1918).

Geibel hat diese dramatische Mythe „den zweiten Faust" genannt. Die Goethesche Dichtung wird nun freilich durch „den gewaltigen Merlin", den zaubermächtigen Sohn des Satans und der Jungfrau Candida, den schon die altkeltische Sage kennt und ein Zeitgenosse Shakespeares sich zum dramatischen Helden gewählt hat, nicht entfernt erreicht. Aber in großartigen Bildern hat der Dichter die tiefen Gegensätze im Wesen der Menschheit vorgeführt. Der Entsagungslehre des Gottessohnes will der Weltenbauer (Demiurgos) Satan durch den von ihm erzeugten Merlin die Lehre von der Sinnesfreudigkeit entgegenstellen lassen, um die ihm durch den Gottessohn entrissene Herrschaft wiederzugewinnen. Aber Merlin hat vom Vater die Erkenntnis, von der Mutter das Herz und täuscht die Erwartungen seines Erzeugers. Er kommt an den minnefrohen Hof des Königs Artus und leitet die weltliche Ritterschaft, statt sie für den Satan zu gewinnen, an, den Gral (Gott) zu suchen. Die Frau Welt und das Göttliche erscheinen in dem Artushofe und dem von Titurel, Parzival und Lohengrin gehüteten Gral verkörpert. Dieser aber entschwindet in den Orient; Merlin wirft sich den weltlichen Rittern als Führer auf, verläßt sie aber auf dem Wege, weil ihn die Liebe zur nichtigen Welteitelkeit (Niniana) gefangen hält, so daß er den nach dem Führer Rufenden nicht dienen kann. Als ihn der Vater zwingen will, den Gesuchten, nur nicht Gefundenen, zu verleugnen, stirbt er, den Namen Gottes heiligend, in der Meinung, daß sich die beiden Gegensätze, das Geistige und Sinnliche, im Menschen nicht vereinigen lassen. Gewiß steckt Titanisches in Immermanns „Merlin", aber es hätten ganz andere dichterische Kräfte aufgeboten werden müssen, als die Immermann zur Verfügung stehenden, wenn die zugrunde liegenden tiefsinnigen Gedanken in dramatischer Form wirklich fesseln sollten. Die individuelle Lyrik, die hier allerdings stärker ist als in irgendeinem Werke Immermanns, reicht dazu nicht aus. Die Dichtung erinnert an Wagners „Parsifal", in der die Gralsburg und Klingsors Zaubergarten einander bekämpfen, und an das Schauspiel „Kaiser und Galiläer", in dem Ibsen das Reich der heidnischen Schönheitsfreude dem der christlichen Entsagung gegenüberstellt und durch seinen Julian beide in einem dritten Reiche zu versöhnen hofft. In ähnlicher Weise hat Schiller Sinnenglück und Seelenfrieden, Leben und Ideal einander gegenübergestellt und die beiden feindlichen Triebe (Stoff- und Formtrieb) zu einer höheren Einheit, dem Spieltriebe, vereinigen wollen. Immermanns großartig angelegte Erlösungsdichtung aber führt weder zur Lösung der Widersprüche noch zur Erlösung.

Als eine Fortsetzung des Streites mit Platen, den Immermann durch seine literarischen Epigramme veranlaßt hatte (1827), erscheint die „literarische Tragödie", der „im Garten der Metrik umhertaumelnde Kavalier" (1829), und auf Platen deutete man auch das Heldengedicht in drei Gesängen Tulifäntchen Fliegentöter (1830). Heine hat die fortlaufenden trochäischen Verse, die hier wohl zum ersten Male für komische epische Dichtung benutzt werden, gefeilt und seinem Geiste steht denn auch das kleine Epos sehr nahe, das sich sowohl über die herabgekommene Aristokratie wie über den aufkommenden Industrialismus lustig macht. Im ganzen war Immermanns Geist zu schwer für diese Art leichter Poesie, doch steckt immerhin viel Erfindung in der Dichtung und man kann sich noch immer belustigen an dem kleinen artigen Helden, der die zierliche Klinge eines Federmessers als Schwert, einen Silberling als Schild und eine ausgehöhlte Nußschale als Harnisch in seinem Kampfe mit dem Riesen Schlagadodro benutzt, von der schönen Balsamina in einen Vogelkäfig gesperrt, aus Scham sich in einen Abgrund stürzen will, von Libellen und Wolken aber aufgefangen wird und schließlich mit einem Seefräulein nach Ginnistan zieht.

In der zweiten Hälfte der dreißiger Jahre setzt sich Immermann mit der Zeit auseinander, und zwar in der von ihr bevorzugten Kunstform, im Roman; aber er tut es nicht im Geiste

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

der Zeit, sondern als dessen widerspenstiger Kritiker. Zuerst in dem Roman Die Epigonen (1836), einem Bildungsroman, der Goethes „Wilhelm Meister" als Vorbild folgt, aber doch neu ist durch die bestimmt hervortretende Absicht, den Werdegang der Zeit darzustellen. Er nennt sich einen Familienroman, mit größerem Recht kann man ihn einen Zeitroman nennen: Gutzkows „Ritter vom Geiste", Freytags „Soll und Haben", Spielhagens „Hammer und Amboß" und G. Kellers „Grüner Heinrich" sind spätere Werke der hier zuerst geschaffenen Gattung. Darin liegt die geschichtliche Bedeutung des Werkes, das sich durch den kulturhistorischen Gehalt und die Selbständigkeit der Behandlung des Stoffes weit erhebt über den Roman Die Papierfenster eines Eremiten (1822), in dem der Dichter unter dem Einflusse Jean Pauls und Novalis „Werthers Leiden" und „Die Wahlverwandtschaften" Goethes in freier Weise nachahmte. Vorklänge zu dem politischen Teile der „Epigonen" finden sich schon in der Erzählung Das Karneval und die neue Somnambüle (1830), in der die drei Trinker in der Kölner Weinstube die politischen Parteien in der Rheinprovinz darstellen. Hauptsächlich aber kam es dem Dichter auf die Verspottung des Mesmerismus an. In dem nach Goetheschen Mustern gedichteten Neuen Pygmalion hat er eine der besten Novellen unserer Literatur geschaffen (1825).

Die „Epigonen" spielen in den Jahren vor der Julirevolution, zwischen 1820 und 1830. Die Menschen dieser Zeit nennt der verdrießliche Dichter Epigonen, Nachgeborene und Erben von Vorfahren, die einst, im klassischen Zeitalter, eine solche Menge von geistigen Schätzen an das Tageslicht gefördert haben, daß sich jetzt jeder ohne sonderliche Anstrengung Ideen borgen kann, die ihn geistvoll erscheinen lassen, auch wenn er keinen rechten Begriff von den Dingen selbst hat. Mit dem Titel „Epigonen", der bald einen rein literarischen Stempel erhielt, gab Immermann die Veranlassung zu dem Gerede von dem Epigonentum des Jahrhunderts, ohne daß er gerade das gewollt hätte. Aber in seiner damaligen pessimistischen Stimmung sah er doch im Grunde nichts als Schwächlinge, ein heruntergekommenes Geschlecht von Nachgeborenen, das auf allen Gebieten, in Politik, Literatur, Religion, Sitte, sozialem Leben nichts mehr schaffen kann, sondern ärmlich und ohnmächtig nur vom Erbe einer großen Vergangenheit zehrt, das für seine Zeit nicht mehr paßt. Es ist eine Welt des Hochmuts und der Anmaßung, aus der er einzelne Bilder vorführt: den Adel, der seinen Vätern gemäß durch den Mummenschanz der Turniere sich in das Mittelalter zurückträumt; den reichen Industriellen, der durch die Macht des Kapitals den privilegierten Stand bedroht und doch ahnungslos dessen Eingriff in die Familienehre erfährt, die Narrenstreiche der jugendlichen Demagogen und die literarische Überbildung der Berliner Gesellschaft, die Auswüchse der Romantik, den intriganten Staatsmann, der die Welt nach seinen Ideen zu lenken meint und dabei Fiasko macht. Nur eines ist nach der Zerstörung der überlieferten Begriffe und Gesellschaftsformen übrig geblieben, die schrankenlose Freiheit des Einzelmenschen, die noch nichts Neues geschaffen hat. Hermann, der Held des Romans, bewegt sich in der Art Wilhelm Meisters in allen den geschilderten Kreisen, die ihm ihre Eigentümlichkeiten erschließen, und wie jenem naht auch ihm die Liebe in wunderlicher Gestalt: bald ist es eine Herzogin, bald ein Zigeunermädchen Fiametta (Mignon), bald eine idyllische Schäferin Cornelia, die ihre Herzen an ihn verlieren. Wie Wilhelm fehlt auch ihm die Tatkraft und leider ist er nicht frei von Zügen innerer Unwahrheit, wodurch auch er zu einem echten Sohn seiner Zeit gestempelt wird. Nachdem er hart an die Grenze des Wahnsinns getrieben worden ist, findet er endlich Friede und Selbstbescheidung in der Ehe mit Cornelia. Wie Goethe in „Wilhelm Meisters Wanderjahren" hat auch Immermann den Gegensatz von Ackerbau und Industrie, der ihm aber, ähnlich wie später Freytag in „Soll und Haben", als Gegensatz von Adel und Bürgertum gilt, scharf ins Auge gefaßt. Der absterbende Feudalismus und die rücksichtslos um sich greifende Industrie stoßen aufeinander. Der Dichter verkennt nicht die aus der industriellen Entwicklung drohenden sozialen Gefahren und erhofft das Heil vom Lande her. „Vor allen Dingen sollen die Fabriken eingehen und die Ländereien dem Ackerbau zurückgegeben werden. Die Erde gehört dem Pfluge, dem Sonnenschein und Regen, welcher das Samenkorn entfaltet, der fleißigen, einfach arbeitenden Hand. Mit Sturmesschnelligkeit eilt die Gegenwart einem trockenen Mechanismus zu; wir können ihren Lauf nicht hemmen, sind aber nicht zu schelten, wenn wir für uns und die Unsrigen ein grünes Plätzchen abzäunen und diese Insel solange als möglich gegen den Sturz der vorbeirauschenden industriellen Wogen befestigen."

Der Spiegel, den Immermann in den „Epigonen" den von ihrer neuen Herrlichkeit geblendeten Zeitgenossen vorhielt, zeigt ein verzerrtes Bild und der Dichter war nicht imstande, die positiven Heilmittel gegen den tatsächlichen Schwindel der Zeit in genügender Stärke zu poetischem Leben zu wecken. In weit höherem Maße ist ihm das in seinem „Münchhausen, einer Geschichte in Arabesken", gelungen, die 1838—1839 entstand. Bedurfte der Roman für die Nachwelt auch bald des Kommentars, so war doch jetzt die Satire nicht mehr säuerlich und bitter, sondern voll des kräftigsten Humors und in dem positivsten Teil des Werkes, in der

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Geschichte vom Oberhof, regten sich in der Tat Gesundungskräfte des nationalen Lebens. Mit dieser ländlichen Episode war in der Poesie die großzügige und treue Darstellung des Lebens der Wirklichkeit begründet, von ihr hat die neuere Dorfnovelle ihren Ausgang genommen. Nur sollte man den „Oberhof" nicht trennen von dem ganzen Werke, denn nur durch das Zusammenfassen der Gegensätze im Rahmen eines Romans hat der Dichter in jenem Kampfe, der zwischen Altem und Neuem in der Julirevolution offen zum Ausbruch kam, seine Unabhängigkeit gewahrt und auf das Feste, Bleibende und auf die Zukunft verwiesen.

Der Vertreter des überlebten Alten mit seiner Selbstsucht und Romantik ist die Schloßherrschaft von Schnick-Schnack-Schnurr, wo der alte Baron gleichen Namens, festhaltend an den Adelsvorurteilen, haust und durch das Lesen von Journalen das Zentrum seines Denkens beträchtlich verrückt hat. Seine Tochter Emerentia, durch eine alte Liebe überspannt, ist der Typus der Empfindsamkeit in lustiger Verzerrung und der auf einem Schneckenberg wohnende Schullehrer Agesel mit seinen spartanischen Neigungen verkörpert das „Teutschtum" Jahns. In diese Gesellschaft kommt der Erzwindbeutel Freiherr von Münchhausen mit seinem urprosaischen Bedienten Karl Buttervogel, der neben ihm steht wie Sancho Pansa neben Don Quixote und von Emerentia umschwärmt wird. Münchhausen, der mit dem alten Lügenfreiherrn nur den Namen und die erfinderische Phantasie gemein hat, ist mit seiner Hohlheit, Verschrobenheit, Lügenhaftigkeit, Spottsucht und Verneinung der verkörperte Zeitgeist, der Vertreter jener literarisch im jungen Deutschland gipfelnden Bewegung, die der Dichter für schwindelhaft hält und durch diesen „humoristisch-komplizierten Allerweltsfaselanten" verspottet. Als „geistreicher Satirikus" fühlt sich Münchhausen in jener Gesellschaft recht wohl, denn man glaubt ihm alles aufs Wort und bestaunt sein Projekt, aus Luft durch Zusammenpressen Ziegel zu fabrizieren. Er ist der Held der Satire, der in buntem Wechsel gegen die verschiedensten Verhältnisse sich wendet. Der Vertreter der Modeliteratur, der dilettantische Fürst Hermann von Pückler-Muskau, der 1830 für seine „Briefe eines Verstorbenen", denen er als „Semilasso" eine Reihe anderer Reiseberichte folgen ließ, durch blasiertes Schwatzen über die große Welt und durch Kokettieren mit oberflächlichem Liberalismus maßlosen Beifall geerntet hatte, wird karikiert, der Lustspielfabrikant Raupach erscheint mit seinem dramatischen Zopfgeflechte als dramatischer Lederhändler Isidor Hirsewenzel, der jüdische Professor Gans als die Berliner Mutter Gans auf dem Kapitol des Liberalismus, die Homöopathen, Platen und die Gaselendichter, Gutzkows welke Wally, Bettinas Kobold streiche, sie müssen den Spott des Dichters fühlen, aber auch Goethe, die Romantik, J. Kerners (Kernbeißers) „Poltergeister", Görres, die durch Strauß angefachten theologischen Streitigkeiten, die Bildungswut entgehen der Geißel der Satire ebensowenig als die Industrie, mit der Immermann das soziale Thema aus den „Epigonen" wieder aufgreift. Schließlich wird Münchhausen durch seine Lügen allen unerträglich und flüchtet; das alte Schloß stürzt zusammen.

Viele Zeitbeziehungen, die heute nicht mehr verständlich sind, hat der Dichter in das Lügengewebe seines Helden verflochten; doch klingt durch das Ganze der aus der Verneinung zur Bejahung führende Gedanke, daß der verlogenen und morschen Welt Münchhausens eine gesunde, edle und reine Welt gegenüberstehe. Es ist die urfrische Natürlichkeit der Bauernwelt, die, der Verbildung der höheren Stände entgegengesetzt, zur Hoffnung auf die Gesundung der Nation berechtigt. Vor echter Begeisterung und Liebe verschwindet Münchhausen, der Lügengeist in Person. So hängen denn Münchhausen und das Oberhof-Idyll auf das innigste zusammen: „Zwischen allen Fratzen grünen die Wiesen des Oberhofes und tragen als liebliche Frucht das Verhältnis des Jägers und Lisbeths." Es ist ein freier und tiefer Gedanke, bemerkt Biese, daß die gesunde und natürliche Lisbeth, das Findelkind, den verlogenen Münchhausen und Fräulein Schnickschnackschnurr zu Eltern hat; sie ist die Blume, die aus dem Moder emporblüht. Das Bauernleben aber auf der Erde Westfalens ist dem Dichter das Sinnbild der Kraft und der Erneuerung der Nation. Und mit welcher Liebe und realistischer Kunst hat er das Land der roten Erde mit seinen baumbeschatteten Höfen und Dörfern, mit seinem Freigericht und der alten Wiedertäuferstadt dargestellt! In der Schilderung des Oberhofes spürt man frischen Erdgeruch und in der Darstellung der Bauernsitten erkennt man den scharfen Beobachter, dessen Blick in das Innere der Seelen dringt, und den neue Bahnen wandelnden Dichter, der nicht nach der Romanschablone seiner Zeit schreibt, sondern ohne Sentimentalität und Schönfärberei nach dem frischen, farbigen Leben der Wirklichkeit. Da ist der Schulze, dieser echte Sohn westfälischer Art, voll Stolz und Starrsinn, voll Härte und Kraft, der mit Zähigkeit am guten Rechte des Alten hängt, das in jenem Schwerte Karls des Großen seinen Ausdruck findet; und wie er sind sie alle gesunde, robuste Naturen, vielleicht durch manche Züge ins Drollige gerückt, wie der Küster, oder furchtbar, wie der einäugige Spielmann. Die Liebesgeschichte, die der Dichter in diese Sittenschilderung einwebt, gehört durch ihre Züge zu dem Schönsten, was in unserer Literatur geschrieben wurde. Wie lebendig sind die beiden Gestalten: der junge Jäger Oswald, mit seinem tiefen Natur- und Vaterlandsgefühle, und der keuschen Männlichkeit seiner Liebe und die frische, unberührte, jungfräuliche Seele des Mädchens. Voll Zartheit wird das erste Zusammentreffen der beiden geschildert und Demut und Unschuld atmet ihr ganzes Verhältnis zueinander. Mißverständnisse und Zwischenträger entzweien die Liebenden, aber die höchste Not führt sie wieder zusammen. Verzweifelt schreit die Liebende, im Glauben, betrogen worden zu sein, auf, als sie vernimmt, daß Oswald, in dem sie nur einen Jäger vermutet, ein Graf sei. Doch echte Liebe überwindet alles, auch die tiefsten Klüfte des Standesunterschiedes.

Etwas von dem eigenen ehelichen Glücke, das er in Marianne Niemayer gefunden, goß Immermann in die Oberhof-Idylle und auch in der begonnenen, aber nicht vollendeten Nach-

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

dichtung von Tristan und Isolde spüren wir das warme Empfinden des Dichters, in dessen Herz endlich der Friede sich senkte. Unvollendet blieben auch Immermanns autobiographische Memorabilien, die ein Musterwerk hätten werden können und auch schon, soweit sie vorliegen, äußerst dankenswert sind. Erst 44 Jahre alt, ist er zu einer Zeit gestorben, wo die ersten Talente, die, wie er, konservativ und echte Realisten waren, hervortraten und Goethes großes Kunst- und Lebensgesetz, das keine Schule duldet, zur Richtschnur sich nahmen: „Poetischer Gehalt des eigenen Lebens" und „Man halte sich an das fortschreitende Leben". (Textb. S. 1162.)

Die Düsseldorfer Theaterzeit brachte Immermann vorübergehend auch mit Dietrich Christian Grabbe (geb. 1801 in Detmold) zusammen. Aber die beiden Persönlichkeiten waren, obgleich sie manches zueinander hinzog, doch im Kerne ihres Charakters wie in ihrer äußeren Lebensgestaltung zu verschieden, als daß sie dauernd sich hätten verstehen können. Der in strenger Zucht aufgewachsene ernste Mann konnte dem wilden Stürmer und Dränger vieles, aber nicht alles verzeihen. Schon während seiner Universitätszeit in Leipzig legte Grabbe durch Trunk und Ausschweifungen den Grund zu seiner späteren Zerrüttung, und als er 1822 nach Berlin ging, setzte er sein tolles Treiben im Kreise Devrients und E. Th. A. Hoffmanns fort. Nach Abschluß seiner juristischen Studien wandte sich Grabbe zunächst nach Dresden, wo Tieck sich seiner wohlwollend annahm. Doch bald kam es zum Zerwürfnis. Grabbe trat 1824 eine Stelle als Advokat in seiner Vaterstadt an und wurde 1827 Militärauditeur. Um diese Zeit erschienen seine dramatischen Jugenddichtungen im Drucke und trugen ihm hohe Anerkennung bei der Kritik ein. Das eiferte ihn zu neuem Schaffen an. Nach einem kurzen Aufenthalt in Frankfurt a. M., wo Eduard Duller für ihn sorgte, ging er Ende 1834, von Immermann eingeladen, nach Düsseldorf. Im Verkehr mit diesem schien noch einmal die Lebensfreudigkeit in Grabbe den Sieg davonzutragen, doch war auch diese Verbindung nicht von Dauer. Grabbe fühlte sich zurückgesetzt, als Immermann seine Dramen nicht zur Aufführung brachte, und des jüngeren Dichters scharfe Kritik an Immermanns Theaterleitung führte schließlich zu offener Entzweiung. 1836 kehrte er in größter Verstimmung und an Rückenmarkschwindsucht leidend nach Detmold zurück und starb daselbst in dem gleichen Jahre.

Grabbes Auftreten fällt in den Ausgang der Periode der Schicksalsdramen, die 1815 bis 1825 die Bühne beherrschten und Schiller in den Hintergrund stellten. Aber noch wirkte dessen Erscheinung nach, bis sie durch die Jungdeutschen und ihr Drama abgelöst wurde. Abseits von diesen beiden Richtungen stand Grabbe, dem sich später Büchner anschloß. Grabbe ging von Kleist aus und strebte wie dieser die Handlungen aus den Charakteren psychologisch zu begründen. Aber ihm fehlt jedes Maß. Seine Personen verzerrt er ins Übermenschliche und spottet des Zwanges der künstlerischen Form, so daß seine Dramen auf der Bühne nie festen Fuß fassen konnten und auch die Anstrengungen, die man in den achtziger und neunziger Jahren des neunzehnten Jahrhunderts machte, ohne Erfolg blieben. Er läßt sich blindlings von seinen poetischen Einfällen leiten und schreibt sie nieder, wie sie ihm kommen, ohne ästhetisch mit ihnen abzurechnen. Daher das Groteske und Bizarre in seinen Dramen, aus denen freilich eine hohe poetische Gabe oft blitzartig hervorleuchtet. Einer der wildesten Stürmer und Dränger, befehdete er aufs höchste die Romantik mit ihrer Gefühlslosigkeit und suchte eine ebenso unklassische wie unromantische Persönlichkeit in seinen poetischen Schöpfungen auszuprägen. Aber so herrisch und eitel er sich gebärdete, so maßlos sein Streben nach ureigenster Art war und so sehr er in einer Abhandlung über Shakespearomanie (1827) spottete, er blieb von dem großen Briten abhängig, ohne ihm freilich nahe zu kommen. Der Naturbegabung nach ein gewaltiger Dramatiker, vergeudete er durch Zuchtlosigkeit sein Talent, wurde aber durch die realistische Darstellung und Schilderung des Zuständlichen von Bedeutung für das moderne Drama; von ihm geht der Weg über Büchners „Danton", Hebbels „Judith" zu Gerhard Hauptmanns „Florian Geyer".

Gleich das Erstlingsdrama, Herzog Theodor von Gotland (1822), übertrifft durch seine Ungeheuerlichkeiten die kraftgenialischen Stücke der Stürmer und Dränger noch um ein Erkleckliches. Mord auf

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Mord wird in diesem Drama gehäuft, das allen Forderungen der dramatischen Komposition Hohn spricht, dafür aber Stellen von prachtvollem Schwung und tiefsinniger Erhabenheit enthält. Im Don Juan und Faust (1829) stellt Grabbe die beiden „Dioskuren des höllischen Lichtes" einander gegenüber. Dieses Drama, zu dem Lortzing die Musik geschrieben hat, ist, was die Einheit der Handlung und der metrischen Form betrifft — es ist fast durchgängig der Blankvers verwendet — am besten geraten. Don Juan und Faust verkörpern scharfe Gegensätze, das fortgesetzte, aber erfolglose Streben nach Erforschung alles Endlichen und die immerwährende Begierde nach Lebensgenuß; zugleich sind sie typisch für den Dualismus der romanischen und germanischen Welt. Grabbe hält sich möglichst an die sagenhafte Überlieferung. Sein Faust ist ganz der des alten Faustbuches, der durch seinen Pakt mit dem Teufel Macht und Erkenntnis gewinnt und später dem Teufel verfällt, trotz seines begierigen Forschens nach dem Urgrund aller Dinge.

Durch Shakespeares historische Stücke wurde Grabbe zu seinen Hohenstaufendramen Kaiser Friedrich Barbarossa (1820) und Kaiser Heinrich VI. (1830) angeregt. Es sind großzügige historische Gemälde, die die Geschehnisse mit philosophischer Tiefe erfassen und die Helden nach ihren Grundsätzen mit seltener Folgerichtigkeit handeln lassen. Im Mittelpunkt steht der Gegensatz zwischen Barbarossa und Heinrich dem Löwen, zwischen Staufen und Welfen. In den kummervollen Tagen von 1918, in der unsere Lage dem des niedergeworfenen Karthago glich, wurde Hannibal in München aufgeführt. In den nächsten Dramen erwacht wieder die Sucht nach Unerwartetem und Groteskem, so schon in Napoleon oder die hundert Tage (1833). Der Mut und die Herrschergabe Napoleons, die Stimmung im Volke und am Hofe Ludwigs XVIII. sind meisterlich gezeichnet. Auch einige dramatisch äußerst wirkungsvolle Szenen sind zu bewundern, aber das Ganze ist kein großes und einheitliches Kunstwerk. Das gleiche gilt, von dem Fragment „Marius und Sulla" ganz abgesehen, auch von Grabbes „Hannibal" (1835) und am meisten von seiner Hermannsschlacht (gedruckt 1838), die wie ein Schlachtenpanorama wirkt. Römisches und deutsches Wesen sind gut kontrastiert. Thusnelda wird, in der Art Kleists, als Idealbild der deutschen Frau gefeiert. Unter den zahlreichen Hohenstaufendramen ist „Kaiser Heinrich VI." das kraftvollste; doch konnte bei den in der neuesten Zeit in Berlin wiederholten Darstellungen auf der Bühne wohl die eine oder andere Szene Beifall erzielen, nicht aber das ganze Drama sich bühnenwirksam erweisen.

Grabbes Lustspiel Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung (1822) gehört zur Gattung der Tieckschen Literaturkomödien; es ist voll arger literarischer Spöttereien, zeichnet sich aus durch schlagfertigen Witz und weist auch Originalität in der Erfindung auf. Dagegen steht das lyrisch-dramatische Märchen Aschenbrödel aus des Dichters frühester Zeit ganz im Banne der Phantasiestücke Tiecks.

Das andere Kraftgenie aus dieser Zeit wurde bereits in die jungdeutsche Bewegung mit hineingerissen. Schon als Student der Medizin in Straßburg geriet der 1813 zu Goddelau bei Darmstadt geborene Georg Büchner unter die süddeutschen liberalen Stürmer und war bald eines der eifrigsten Mitglieder des berühmten Butzbacher Kreises. Wegen seiner berüchtigten Flugschrift „Der hessische Landbote" sollte er in Gießen, wo er seine Studien fortsetzte, zur Verantwortung gezogen werden. Er flüchtete aber nach Straßburg und habilitierte sich 1836 in Zürich, starb jedoch schon im nächsten Jahre. Sein Eifersuchtsdrama Wozzek bietet nur eine Reihe von Bildern, wurde aber günstig aufgenommen. Büchners Hauptwerk ist das dreiaktige Revolutionsdrama Dantons Tod (1835), in dem er seine eigenen revolutionären Ideen ausgesprochen hat. Er schreckt bei seiner Schilderung der französischen Schreckensherrschaft vor krassen Zügen und zynischer Offenheit nicht zurück. Den persönlich tugendhaften, einfachen und unerbittlichen Robespierre stellt er dem genialischen, lasterhaften Danton gegenüber, der durch seine Abneigung gegen das allgemeine Blutvergießen Robespierres Argwohn weckt und schließlich selbst die Guillotine besteigen muß. In dem Stück und in seiner Sprache steckt starke Leidenschaft, aber auch die paradoxe Effekthascherei nach der Art Grabbes.

Wie dem Theater, wandte man in der sogenannten Übergangszeit (1815—1830) auch der Erzählung das Interesse zu.

Noch immer fesselte der preußische Hofrat und Redakteur Karl Heun (Pseud. Clauren) wie mit seinen lüstern-flachen Dramen („Der Brauttanz", „Der Bräutigam aus Mexiko"), so auch mit seinen zahlreichen, Frivolität und Empfindsamkeit verbindenden Romanen und Novellen, die teils in seinem Taschenbuch „Das Vergißmeinnicht", teils selbständig („Mimili", „Liesli und Elsli", „Die Gräfin Cherubin") erschienen, die großen Massen des Volkes. Mit Clauren wetteiferte eine Unzahl federfertiger Erzähler um die Gunst der Leserwelt und so manches für Höheres geschaffene Talent ward dadurch auf das Niveau der Leihbibliotheksnovellisten herabgedrückt. So der Redakteur und sachsen-meiningische Legationsrat Wilhelm Döring (1789 bis 1833), ein nicht unbedeutendes dramatisches Talent („Pisa", „Zenobia"), dessen „Phantasiegemälde" zu den beliebtesten Taschenbüchern gehörten. Seine größeren Erzählungen („Sonnenberg", „Roland von Bremen", „Der Hirtenkrieg") entbehren bei aller Fruchtbarkeit der romantischen und abenteuerlichen Situationen jeder festen Gestaltung. Im romantischen Fahrwasser segelt auch der Braunschweiger Franz Horn (1783—1837), Verfasser von Romanen und Novellen („Guiscardo", „Die Dichter") und literarischen Abhandlungen, darunter den „Studien zu Shakespearischen Schauspielen". Trotz verschiedener Einflüsse zeigen die Kunstromane („Die reisenden Maler", „Isidor", „Willibalds Ansichten des Lebens") Ernst Wagners (1769—1812) eine gewisse Selbständigkeit.

Die Freude des Durchschnittspublikums an all dieser schalen Lektüre verblaßte, als der Schotte Walter Scott (1771—1832) mit dem „Waverley" die lange Reihe jener Geschichtsromane eröffnete, die ihn für zwei Jahrzehnte zum gelesensten Schriftsteller, seine Erzählungen zum Muster des Geschichtsromans erhoben. Schon 1815 erschienen die ersten Übersetzungen und

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

mit Hauffs „Lichtenstein", der ersten bedeutenden und selbständigen Nachahmung der Waverley-Romane, betrat der deutsche Roman den neuen Pfad, den Walter Scott ihm und der Romantik wies.

An Versuchen im Geschichtsroman hat es seit dem „Götz von Berlichingen" nicht gefehlt (S. 981) und Scott selbst war von der deutschen Romantik ausgegangen. Goethes „Götz" und Veit Webers „Sagen der Vorzeit" hatten seine Einbildungskraft angeregt, die Liebe zur Heimat und zu ihrer geschichtlichen Vergangenheit die Wahl seiner Stoffe bestimmt. Diese Momente, seine Beziehungen zum Romantischen und sein Vaterlandsgefühl machten ihn dem deutschen Geiste verwandt. Trotz aller früheren Anläufe zum Geschichtsroman wurde doch dessen Wesen den Deutschen erst durch den Schotten erschlossen. Man übersetzte ihn, ahmte ihn nach, und zahlreiche Federn setzten sich in Bewegung, um ihm wenigstens an Fruchtbarkeit gleichzukommen. Immermann übertrug den „Ivanhoe", Willibald Alexis konnte sein Erstlingswerk „Walladmor" für eine Übersetzung eines Scottischen Romans ausgeben, auch Tieck wandelte in dem „Aufruhr in den Cevennen" auf den neuen Wegen und diese betrat auch Zschokke in „Addrich im Moos". Jetzt erst gewann der historische Roman sein eigentliches Kolorit; er wurde zugleich Sittenschilderung, während er bei Karoline Pichler, Ignaz Feßler und Meißner nur moralisierende Betrachtung und Deklamation gewesen war und sich in dem volkstümlichen Ritterroman mit den Requisiten der heiligen Feme, des Burglebens und einigen romantischen Spuks begnügt hatte. Mit Scott gewann auch die Technik des Romans ihre moderne Ausbildung. Das beschreibende Element trat stärker hervor, jeder Figur wurde ein charakteristisches Äußere verliehen, die Komposition entwickelte sich nach dem Gesetze der Steigerung und der Katastrophe und das seelische Leben ordnete sich in seiner Darstellung dem vorwärts schreitenden Gange der Erzählung unter. Dazu kam der echt-nationale Gehalt der Scottschen Romane, der der romantischen Richtung in Deutschland nur entsprach.

Von der großen Schar deutscher Romandichter, die den Spuren Scotts folgten, empfanden freilich viele nicht, daß in dem Nationalcharakter die Stärke seiner Eigenart liege. Sie suchten sich die interessanten Episoden der Geschichte aus, um in den kurzen Bericht der Chronik vergnügt einen langen Romanfaden einzuspinnen. Van der Velde ging mit Vorliebe nach Schweden und Norwegen („Arwed Gyllenstierna", 1823, „Christine und ihr Hof"), aber er schilderte auch die „Eroberung von Mexiko", den „böhmischen Mägdekrieg", „Die Wiedertäufer" usw. in einem leichten und gefälligen Stil, wobei er soviel romantische Sagenblumen in seinen Schöpfungen anpflanzte, als nur anging. Karl von Tromlitz (A. von Witzleben, 1788—1847) wandte sich mit seinen der Treue entbehrenden historischen Erzählungen (1826—1828) der deutschen Geschichte und mit Vorliebe der Zeit des Dreißigjährigen Krieges zu („Die Pappenheimer", „Der Page des Herzogs von Friedland", „Die Vierhundert von Pforzheim", „Franz von Sickingen"). Nicht minder fruchtbar als Tromlitz, der es auf 108 Bände gebracht hatte, war der Schauspieler und Redakteur Karl Spindler aus Breslau (1796—1855). An Phantasie in der Erfindung dem älteren Alexander Dumas vergleichbar, schrieb er leider flüchtig, ohne Grundsatz und Folgerichtigkeit, ganz nach der Laune der Mode und verflachte in einer wüsten Vielschreiberei die glückliche Gabe, spannend und fesselnd erzählen zu können. Wäre sein kräftiges Erzählertalent zur künstlerischen Vollendung gekommen, so würde er unter den ersten Romandichtern Deutschlands seinen Platz haben. So aber gehört er trotz der glänzenden Farben und spannenden Handlung, mit denen er in seinen deutschen Sittengemälden „Der Bastard", deutsche Sittengeschichte aus dem Zeitalter Rudolfs II. (1826), „Der Jude" (1827), der im Beginn des fünfzehnten Jahrhunderts spielt, in der halb in Europa, halb in Paraguay verlaufenden Erzählung „Der Jesuit" (1829) und in dem „Invaliden" (1831), einem höchst spannenden Gemälde aus der französischen Revolution, zu fesseln verstand, heute zu den Vergessenen. Mit Spindler arbeitete Wilhelm von Chézy (1806—1865), der Sohn der Dichterin Helmina, zusammen. Außer in historischen Romanen versuchte er sich in Künstlerromanen („Petrarka", „Camoens") und schrieb die noch immer lesenswerten „Erinnerungen aus meinem Leben". Spindler wurde an Bildung von Philipp von Rehfues (1799—1843) übertroffen, der Italien zum Schauplatz seiner Romane wählte und eine Reihe farbenreicher Bilder aus der geschichtlichen Vergangenheit Neapels entrollte („Scipio Cicala", „Die Belagerung des Kastells von Gozzo", „Die neue Medea"), denen aber das poetische Leben fehlt. Mehr als durch seine Dramen erwarb sich Ludwig Rellstab (1799—1843) durch seine satirischen Schriften und historischen Romane („1812", „Drei Jahre von dreißigen") einen Namen. Viel gelesen wurde einst die vornehm-langweilige Henriette von Paalzow (1788—1847) in ihren je dreibändigen Werken („Godwie Castle", „St. Roche", „Thomas Thyrnau"). Die Reihe der Nacheiferer Scotts möge der Deutschböhme Karl Herloßsohn (1804—1849) schließen, der eine große Anzahl historischer und humoristischer Romane verfaßte („Der Ungar", „Der letzte Taborit", „Die Hussiten", „Wallensteins erste Liebe", „Die Tochter des Piccolomini") und in der Zeichnung humoristischer Genrebilder manch glücklichen Wurf tat.

Ihnen reihten sich noch an Ferdinand Stolle aus Dresden (1806—1872), der ein halbes Dutzend Napoleonromane und den komischen Roman „Deutsche Pickwickier" schrieb, durchwegs lesbare Romane, in denen aber das Poetische hinter dem Stofflichen zurücktritt und zuweilen auch die Geschlossenheit fehlt. Auch der durch sein für die italienische Kunstgeschichte Epoche machendes Werk „Italienische Forschungen" bekannte Kunsthistoriker Karl von Rumohr (1785—1843) versuchte sich, von den historischen Novellen der Italiener angezogen, mit seinem formvollendeten Roman „Der letzte Savello" (1832) und anderen minder gelungenen Erzählungen auf diesem Gebiete. Dagegen pflegte der Thüringer Ludwig Storch (geb. 1803 zu Ruhla, gest. 1881 zu Kreuzwertheim a. Rh.) den geschichtlichen Roman noch im Sinne der Romantiker, indem er ihn abenteuerlich aufputzte und die Fabel mit Vorliebe den farbigen Kulturverhältnissen und den spannenden, oft pikanten Vorgängen der Mémoires des sechzehnten, siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts entnahm. Der Komposition des großen geschichtlichen Romans war seine Kraft nicht gewachsen, doch entwirft er immerhin, ganz in Spindlers Manier, reiche Gemälde, besonders des bürgerlichen Lebens

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

der Vorzeit; so in seinem besten Werke dieser Art „Die Freibeuter" (3 Bde. 1834) und in der Abteilung „Das Haus Fugger", in „Ein deutscher Leinenweber, Zeit- und Lebensbilder aus dem sechzehnten Jahrhundert" (9 Bde., 1850); teilweise auch in den Romanen „Der Freiknecht", „Die Kuruzzen", „Die Beguine", „Die Königsbraut" und in den sozialgeschichtlichen „Der Jakobsstern" und in dem irischen Volksgemälde „Die Heideschenke". Beachtenswertes in Einzelheiten, Bewegung und Frische zeigen seine kleineren Romane („Max von Eigl", „Der Glockengießer", „Die Fanatiker") und seine zahlreichen Novellen und Erzählungen.

So hatte sich unter fortschreitender Entwicklung der Romantik dem Romane das große Reich der Vergangenheit erschlossen und war zugleich eine andere, gegenüber dem klassischen Roman farbigere und die Bedingungen des äußeren Daseins energischer berücksichtigende (realistischere) Darstellungsart aufgekommen. Der trübe Zeitcharakter dieser Jahre begünstigte die Flucht in die Vergangenheit; der Geist einer neuen Generation wurde in den Wirbelwind der Gegenwart hineingerissen.

Unbefriedigt durch den Frieden in der Heimat, wandten in den zwanziger Jahren junge Poeten ihre Blicke nach dem Osten, um in der Erhebung der Griechen und ihrem verzweifelten Widerstande gegen die türkische Übermacht den Kampf und die leidenschaftliche Erregung zu suchen, die sie daheim vermißten. So trat Heinrich Stieglitz (geb. 1803 zu Arolsen) bereits als Student mit Liedern zum Besten der Griechen (1823) hervor, denen er als Gymnasialprofessor in Berlin, unterstützt von seiner geistvollen Gattin Charlotte Willhöft, Bilder des Orients folgen ließ (1831). Doch weder diese noch die Stimmen der Zeit (1834) genügten dem Ehrgeize des jungen Dichters, der zwar mit einer lebendigen Phantasie und einem anempfindenden Talente ausgestattet war, aber über eine tiefe und innerliche Gestaltungskraft nicht verfügte. Die qualvollen Jahre, die er 1832—1834, gefoltert von verzehrender Sehnsucht nach einer höchsten fortreißenden Leistung, verlebte, weckten in seiner schwärmerischen und leidenschaftlichen Gattin den unseligen Gedanken, ein großer Schmerz, der Schmerz um ihren Tod, würde den Geliebten zum ganzen Mann und Dichter reifen. So gab sie sich selbst den Tod durch einen Dolchstich; Heinrich Stieglitz aber brach unter der Wucht dieses tragischen Geschickes zusammen. Seine geringe poetische Kraft war keines Aufschwunges mehr fähig. Die letzten Lebensjahre verbrachte er in Italien und starb 1849 zu Venedig an der Cholera. Charlotte wurde das Original für die „Madonna" Th. Mundts. Dem sie ängstigenden Herzenszwiespalte, den das mit diesem angeknüpfte Verhältnis in ihr hervorrief, zu entrinnen, war das zweite Motiv ihrer entsetzlichen Tat. Alle die „Griechenlieder", die von Stieglitz und anderen gedichtet wurden, sind verhallt, unmittelbare Wirkung und nachhaltige Geltung blieben allein den Gesängen Wilhelm Müllers (S. 1059) gesichert, der die Helden der fernen Bewegung mit poetischem Glorienschein umkleidete, die Siege und den Todesmut der Griechen in fortwährender Parallele mit althellenischen Erinnerungen feierte und sich in einzelnen dieser Dichtungen, namentlich in dem Trauergedichte auf Byrons Tod, zu hohem poetischem Schwunge erhob.

Neben diesen Schwärmern für die Griechen gab es innerhalb der im allgemeinen tendenzlosen, ja dem eigentlichen Leben entfremdeten Dichtung der zwanziger Jahre eine Gruppe von Tendenzpoeten, die zum großen Teile aus den Reihen der Burschenschaft hervorgingen oder doch durch ihr Wähnen und Wollen mit ihnen im Zusammenhange standen. Die schwellende Brust voll feuriger Lieder, war die Schar der Jünglinge aus den Befreiungskriegen zurückgekehrt; ‚Einheit, Freiheit, Größe des Vaterlandes begeisterte die Herzen. Die Hoffnung aber ward durch die freiheitsfeindliche Haltung der Regierungen von 1815 bis 1830 vernichtet. Die Verheißungen der Erhebungszeit wurden nicht alle eingelöst, das Volk blieb in vielen Staaten der Teilnahme an der Regierung beraubt, die Wiederauferstehung des großen Deutschen Reiches war auf dem Wiener Kongresse als eine revolutionäre oder unerfüllbare Forderung behandelt worden. Während angesichts dieser Dinge das Volk in seiner ungeheuren Mehrheit, froh, endlich wieder in geordneten, friedlichen und aussichtsreichen Verhältnissen leben zu können, sich in die Lage fügte, war ein Bruchteil des Volkes von bitter grollenden, revolutionären Stimmungen erfüllt. Die Studenten, die aus den Hörsälen der Universitäten zu den Fahnen

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

geeilt waren und jetzt ihre Studien fortsetzten, die patriotischen Redner und Schriftsteller, die den Entscheidungskampf vorbereitet und nach Leipzig und Waterloo die Siege gefeiert hatten, und einzelne Universitätslehrer standen dem allgemeinen Behagen oder Gehenlassen als Opposition gegenüber und die 1816 in Jena im Gegensatze zu den alten überlebten Landsmannschaften gegründete Burschenschaft verbreitete sich rasch über alle Universitäten und ward der Herd offen zur Schau getragener vaterländischer Begeisterung und Hoffnung wie unglückseliger Zettelungen und geheimer Gesellschaften. In der „Allgemeinen deutschen Burschenschaft" wurde neben der berechtigten Sehnsucht nach Deutschlands Glück und Größe viel unklare, ziellose, ingrimmige Erbitterung genährt. Die Gärung und Spannung erreichten mit dem Wartburgfeste (1817), vor allem aber mit der Ermordung Kotzebues durch den Jenenser Burschenschaftler Sand (1819) einen so hohen Grad, daß die Regierungen aus Furcht vor einer Revolution nicht nur gegen die deutsche Burschenschaft, sondern gegen alle Universitäten, gegen die Freiheit der Wissenschaft und Literatur mit den Karlsbader Beschlüssen (1819) so energisch eingriffen, daß auch in Kreisen, die mit dem „teutonisch-turnerischen Unwesen" nichts zu tun hatten, die leidenschaftliche Opposition erwachte und vor allem ein Gefühl der Hoffnungslosigkeit, der Verzweiflung an der eigenen Kraft und des bewundernden Hinblickes auf Frankreich erzeugt ward.

Noch blieben diese trostlosen Stimmungen und bitteren Anschauungen auf einzelne Kreise beschränkt und die Karlsbader Beschlüsse hemmten die Geistesarbeit des deutschen Volkes so wenig, daß sich gerade in dieser Zeit die Neubelebung der Wissenschaft in allen Zweigen, und zwar vorzugsweise unter dem Einflusse der Romantik, vollzog, so schwer man auch den Zensurzwang empfand. Aber das Hervortreten der burschenschaftlich durchhauchten Tendenzdichtung der Brüder Follen aus Gießen zeigte, daß sich der Drang nach einer in die Tagesereignisse und Tagesanschauungen unmittelbar eingreifenden Richtung der Literatur bereits regte. Es erklangen in den Reihen der Burschenschaftler August Adolf Follens (gest. 1855 in Bern) die in seinen „freien Stimmen frischer Jugend" vereinigten Lieder („Vaterlandssöhne, traute Genossen") und das in derselben Sammlung sich findende blutgierige und schwulstige „große Lied" („Horcht auf, ihr Fürsten, du, Volk, horch auf") seines Bruders Karl, der Scheidegruß „Wir hatten gebaut ein stattliches Haus" des Holsteiners August Binzer, und das jetzt noch gesungene „Burschen heraus". Auch andere, der Burschenschaft fernstehende Tendenzdichter, wie der Maler Harro Harring aus Ibenhof bei Husum und der Hamburger Senator Martin Hieronymus Hudtwalker, nährten offen oder verhüllt in Romanen und Dramen die revolutionäre Stimmung. Mochte nun auch die große Mehrzahl der Gebildeten noch an der alten Aufgabe der Dichtkunst festhalten und in Grillparzer, Platen und Immermann neue hervorragende Talente reifen, die bei vollem Verständnis der Zeit und ihrer Forderungen des poetischen Talentes doch nie vergaßen, daß der Gewinn unserer klassischen Literaturepoche nicht gering geschätzt oder freiwillig weggeworfen werden dürfe, so zeigte doch die Tendenzdichtung der Burschenschaften und der ihnen nahe stehenden Poeten, daß bereits in den zwanziger Jahren in einzelnen Kreisen jene Stimmungen und Erwägungen lebendig waren, aus denen im Zusammenhang mit der französischen Revolution sich die jungdeutsche Bewegung der deutschen Literatur entwickeln sollte.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Zehnte Periode.

Von der französischen Julirevolution (1830) bis zur Reichsgründung. Die Literatur als Ausdruck des wirklichen Lebens.

1. Zwischen den Revolutionen (1830—1848).

a) Das junge Deutschland und die politische Lyrik.

Aus Repertorium prognosticon in mutationes aeris. Venetiis 1485.

Schon gegen das Ende der zwanziger Jahre des neunzehnten Jahrhunderts verrieten manche Anzeichen, daß neben der Wiederaufnahme der durch die Fremdherrschaft und den Krieg unterbrochenen Bestrebungen viel grollende Unzufriedenheit und eine unklare Sehnsucht nach Neuem auch auf dem Gebiete der Literatur sich im Schoße jener friedlichen Zeiten bargen. Der steigende Verkehr, der Einfluß französischer und englischer Geisteskämpfer, die geistige Knechtung, in der das Volk gehalten wurde, und das in gebildeten Kreisen erwachende Gefühl, politisch mündig geworden zu sein, nährten die von Polizeimaßregeln nur mühsam unterdrückte Unzufriedenheit. Dazu kam im Juli 1830 der glühende Schimmer der zweiten französischen Revolution, die in Börne ihren Berichterstatter fand. Seine Briefe aus Paris drangen in Deutschland in weite Kreise und zündeten im Herzen aller liberal Gesinnten. Mit diesem zuerst in den spanischen Verfassungskämpfen auftauchenden und dann in Frankreich gebrauchten Worte „Liberale" bezeichnete man jetzt auch in Deutschland die Vertreter der freiheitlichen politischen Ideen. Die Julisonne zwang, wie Heine sagte, die Deutschtümler, ihre altdeutschen Röcke auszuziehen und sich geistig und körperlich in das moderne Gewand zu kleiden, das nach französischem Muster zugeschnitten war. Die freiheitlichen Zustände Frankreichs erfüllten Männer wie Gutzkow, Laube, Chamisso mit Begeisterung. Paris galt als das Mekka, die Franzosen als das auserlesene Volk der Freiheit, „in Französisch sind die ersten Evangelien und Grundlehren der neuen Religion verzeichnet; die Götter Griechenlands jauchzen in ihrem Himmel vor Bewunderung und wären gerne aufgestanden von ihren goldenen Stühlen und zur Erde niedergestiegen, um Bürger zu werden von Paris". In dem liberalen Bürgerkönigtum Frankreichs erblickten alle unterdrückten Völker, die Polen, Belgier, Italiener, Spanier und Griechen einen Hort der Freiheit und wie diese richteten auch die liberalen Kreise Deutschlands ihre Blicke auf Frankreich. Jene heilige Begeisterung, die einst die Freiheitskämpfe in der deutschen Jugend wachgerufen hatte, schwand und kosmopolitische, in Wahrheit französisch gefärbte Schwärmerei breitete sich aufs neue aus. Der lange aufgehäufte politische Zündstoff drängte nach gewaltigem Ausbruche. Die feurigen republikanischen Reden, die bei einer Ansammlung von 30000 Menschen auf der Schloßruine Hambach bei Neustadt an der Hardt gehalten wurden, ergriffen auch die gemäßigten Liberalen

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

und zeigten, daß die Oppositionellen nicht mehr auf die konstitutionelle Regierung, sondern auf die Republik ihre Bestrebungen richteten. Als dann gar 70 Demokraten, meistens Studenten, den Bundestag zu sprengen versuchten, gelang es Metternich, die Fürsten mit der Furcht vor einer allgemeinen Revolution zu erfüllen, eine „Bundestagskommission" einzusetzen, die mit aller Strenge gegen die Unruhestifter vorgehen sollte, und die Wiener Ministerkonferenz (1834) zu berufen. Die Presse ward auf das strengste überwacht, die Zensur der Bücher verschärft, eine allgemeine Staatsinquisition hatte ein entsittlichendes Angebertum zur Folge. Etwa 1800 politisch Verdächtige, darunter besonders die Angehörigen der Burschenschaft, wurden eingekerkert oder zur Flucht ins Ausland gezwungen; auch Fritz Reuter, Laube, Jordan wurden Opfer der Demagogenverfolgung.

Ein Wandel in den freiheitlichen politischen Strömungen schien sich zu vollziehen, als in Preußen Friedrich Wilhelm IV. den Thron bestieg. Kaum wurde je ein König bei seinem Regierungsantritte freudiger begrüßt als Friedrich Wilhelm und so sehr hatte sich das nationale Bewußtsein seit den Tagen von Luneville und Jena gekräftigt, daß der Versuch Frankreichs, das linke Rheinufer zu gewinnen, an dem Widerstande Alldeutschlands scheiterte (1840). Viele politisch Verfolgte, darunter Arndt und Jahn, wurden begnadigt; Dahlmann ward berufen, der Presse mehr Freiheit gewährt. Aber die erwartete Zeitenwende kam nicht; Friedrich Wilhelm, an der mittelalterlichen Auffassung des Königtums festhaltend, erfüllte die Forderungen des Volkes nach staatsbürgerlichen Rechten nicht und der Bundestag erwies sich in seiner ganzen Schwäche, als die Volksbewegung 1847 und 1848 immer mächtiger anschwoll. Als dann im Februar 1848 der Bürgerkönig Louis Philipp, der sich auf die Bourgeoisie gestützt hatte, durch die Republikaner gestürzt wurde, entlud sich im März desselben Jahres in blutigen Straßenkämpfen in Berlin, Wien und anderen Städten der seit einem Menschenalter angesammelte Groll. Die treibende Kraft für die politischen Kämpfe von 1830 bis 1848 war das aufstrebende und seinen Anteil an der Staatsverwaltung verlangende Bürgertum, das die Oppositionellen schon in den dreißiger Jahren durch den Hinweis auf die herrschende französische Bourgeoisie für sich gewonnen hatten. Freilich machten sich auch in der ganzen Bewegung gar bald radikale Elemente geltend, die mit der gleichen Verbitterung dem wohlhabenden Bürgertum gegenüberstanden, wie dieses der Staatsgewalt und den unbeweglichen Anhängern der alten Staatsordnungen. Zunächst führte der rasche Anlauf des Bürgertums zu einem großen Erfolge, zur Wahl eines deutschen Parlamentes, das im Mai 1848 in Frankfurt a. M. zusammentrat. Von Dichtern finden wir in dieser Versammlung Arndt, Uhland, Moritz Hartmann, Laube und Jordan. Blendend war die Fülle der Talente, der Ideen und rednerischen Gaben, die in der Nationalversammlung vereint waren, doch fehlte es an eigentlichen Staatsmännern. Die auf jene Tagung gesetzten Hoffnungen wurden zwar nicht erfüllt, ja es kam in Deutschland und in Österreich zu neuen Volkserhebungen, aber trotz der auf ihre Niederschlagung folgenden Reaktion war doch Großes erreicht. Der um seine politischen Rechte kämpfende Bürgerstand hatte in den fünfziger Jahren eine beherrschende Stellung errungen; Preußen und die Mittelstaaten hatten Verfassungen, der unumschränkte Polizeistaat der Aufklärung war im Grundsatz aufgehoben, die parlamentarische Behandlung der öffentlichen Angelegenheiten wurde als allgemeine Notwendigkeit erkannt und Regierung und bürgerliche Parteien lebten sich in diese Veränderung der Dinge allmählich ein.

Verstärkt, verschärft und wohl auch teilweise vertieft wurde die politische soziale Gärung der dreißiger und vierziger Jahre durch die philosophisch-religiösen Kämpfe, die aus den Kreisen der Wissenschaft und des geistigen Lebens im engeren Sinne in die Massen hinübergriffen. Schon in den zwanziger Jahren war das Ansehen der Schellingschen Naturphilosophie, die in der Romantik ihr Spiegelbild gefunden hatte, gesunken, als Georg Wilhelm Friedrich Hegel (geb. 1770 zu Stuttgart, gest. 1831 als Professor in Berlin) in Berlin seine Vorlesungen eröffnete. Je stolzer dessen System den Anspruch erhob, den Schlüssel zum gesamten Welträtsel zu geben und das Verständnis für den gesamten Weltprozeß zu verleihen, der ja

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

nichts anderes sei als die Erhebung der ursprünglich bewußtlosen reinen Vernunft zum absoluten Geist, zur Idee der an und für sich seienden Wahrheit, um so leidenschaftlicher wurde das Studium dieser Philosophie ergriffen. (Abb. S. 1175.)

Hegel sah in der Welt einen ungeheuren Denkprozeß. Die logische Idee ist nach Hegel in einem System vorweltlicher Begriffe vorhanden. Sie steigt zunächst zur unbewußten Natur herab, erwacht sodann im Menschen zum Selbstbewußtsein, gestaltet sich als Staat und kehrt endlich bereichert und vollendet in sich selbst zurück. So ist das Sein im Grunde nur ein Werden, das Wirkliche nur eine vorübergehende Entwicklungsstufe des Seins. So geht die Einheit des Seins immer wieder aus in den Wechsel des Werdens, aber in den tausendfachen Schwingungen der werdenden Welt wiederholen sich bestimmte logische Formen. Da jedes Ding einen Gedanken verkörpert, ist alles Wirkliche vernünftig; da aber alles seine höchste Entwicklung im Denken, dieses aber seine Vollendung im System der absoluten Idee erreicht, so ist alles Vernünftige auch wirklich. Auf diesem an der Spitze der 1821 erschienenen Rechtsphilosophie stehenden Satz: „Das Wirkliche ist vernünftig, und das Vernünftige ist wirklich", beruht des Philosophen Anschauung vom Wesen des Staates. Während der badische Historiker Rotteck in seiner „Allgemeinen Geschichte" (1822) und in dem von ihm im Verein mit seinem Landsmann Welcker herausgegebenen „Staatslexikon" den Staat im Sinne der Aufklärungszeit als einen Vertrag zwischen Regierenden und Regierten auffaßte, wies der Frankfurter Friedrich Karl von Savigny („Geschichte des römischen Rechts im Mittelalter" 1815), von romantischen Anschauungen ausgehend, auf die geschichtliche Entstehung des Rechtes und Staates hin, und Friedrich von Gentz, Metternichs Sekretär, wie Adam Müller erklärten daraufhin den Staat für etwas historisch Gewordenes und darum Unerschütterliches. So sehr nun diese beiden grundsätzlich gegen Rotteck im Rechte waren, so war es doch falsch, wenn Adam Müller daraus den Schluß zog, daß alles historisch und organisch Gewordene notwendig auch gut sein müsse. Hegel nun, der preußische Staatsphilosoph, war zwar für Erhaltung des Bestehenden in Staat und Gesellschaft; der Staat als ein organisch gewordenes Gebilde galt ihm als der absolute Selbstzweck, doch müsse er, um seiner Bestimmung, „die Wirklichkeit der sittlichen Ideen zu werden", Genüge zu leisten, immer mehr der Vollkommenheit zustreben. In der dialektischen Methode Hegels lag aber ein Doppelsinn: So wie man betonte, „alles Wirkliche ist vernünftig", hatte man die Begründung der konservativen Anschauung; wenn man aber betonte, „Nur das Vernünftige darf wirklich sein und bleiben", so hatte man die Begründung der wildesten revolutionären Gesinnung. In Wahrheit wollte Hegel weder die Revolution fördern, noch, wie Müller, die Unveränderlichkeit des Bestehenden lehren, sondern sein Satz war gegen den revolutionären Idealismus der Weltverbesserer gerichtet und sollte zeigen, daß in Wirklichkeit doch die Vernunft die Welt regiert.

Alle Entwicklung aber sucht Hegel begreiflich zu machen durch die Arbeit mit Satz, Gegensatz und der Aufhebung beider in der höheren Einheit, mit der das Spiel von neuem beginnt. Diese Anschauung schien die Lösung aller Rätsel der Geschichte zu bieten; es ließ sich jede Erscheinung darunter bringen, und es war einer der großen Kunstgriffe des Philosophen, daß er auf die bestehenden Formen der Staatsregierung sowohl als auf die Dogmen der christlichen Religion seine Formel anwendete, um damit zu zeigen, daß beides eigentlich nur die Ausführung des an sich leeren Satzes sei. Darin lag die Bedeutung des Systems, das darum in Berlin unter den leitenden Männern der Regierung namhafte Vertreter hatte, wie den Minister Altenstein. Es schien das System der konservativen Staatslehre und der kirchlichen Orthodoxie zu sein. Indes hatte man sich doch verrechnet. Für eine solche Formel, die das gesamte Sein in sich schließen sollte, konnte ein Gegebenes niemals den wirklich erfüllenden Inhalt bilden. Denn jederzeit konnte man die Monarchie, die als Ausgleich eines Gegensatzes in dem Volksleben erschien, ja nun wieder zum Ausgangspunkte machen, der einen neuen Gegensatz herausforderte, ja man mußte es, wenn man sich im Geiste des Systems wirklich lebendig erhalten wollte. Man konnte den langsam verknöchernden Staat Friedrich Wilhelms III. mit dem Dreitakt der Dialektik für vernünftig erklären, aber andererseits mit demselben Dreitakt auch den Sozialisten Marx, Engels und Lassalle später die Waffen zum Kampfe gegen den Staat darreichen. Ebenso war es mit dem dreieinigen Gott, der freilich in der Dreiheit seiner Personen jene Dreiheit der Entwicklungspunkte trefflich darzustellen schien, aber selbst wieder als dreieiniger den Gegensatz aus sich forderte, woran die leitenden Berliner Kreise nicht denken mochten. Wortgewandten Schriftstellern gefiel es, aus jedem Satze das Gegenteil auszulösen, und beides in einem vermeintlich Höheren zu vereinen und das so immer weiterzutreiben. Was man in dieser Begriffsspielerei „überwand", galt dann auch für die Wirklichkeit überwunden; so überwand man Staat, Gott, Religion, Gesellschaft, Recht, Ehe und Sittlichkeit. So wurde Hegels „System" der Ausgangspunkt von Bewegungen, die er nicht gewollt, kaum geahnt hatte. Nach seinem Tode zerfiel seine Partei in ein Zentrum, in eine Rechte und in eine Linke. Die Rechte wollte alles schützen, was in Staat, Kirche, Philosophie, Recht und Sittlichkeit bestand, die Linke griff alles Bestehende an und das Zentrum suchte zwischen beiden zu vermitteln. Der Linken, dem Junghegelianismus, wandten sich die radikalen Elemente zu, sie zeigten den Geist der Kritik und Verneinung; Freiheit war auch im Denken das Losungswort der Zeit, und es schien philosophischer zu sein, zu verneinen, als zu bejahen.

Der Hauptkampf der Hegelianer spielte sich auf religiösem Gebiete ab. Die jüngere Generation (Gutzkow, Heine, Mundt) gefiel sich im bewußten Gegensatz zum religiösen Glauben. Was das Jahr 1848 in der politischen, das bedeutet das Jahr 1835 in der philosophisch-religiösen Welt, eine völlige Umwälzung aller Grundbegriffe. Gegenüber dem herrschenden Offenbarungsglauben behauptete David Friedrich Strauß in dem „Leben Jesu" (1835), daß das Christentum, wie jede Glaubenslehre, auf der allmählichen Bildung eines Mythus beruhe und daß dieser die Quelle der Lebensgeschichte Jesu bildete. Tausende

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

fühlten sich damit den Boden von Überzeugungen, die sie nicht aufgeben konnten und wollten, unter den Füßen weggezogen und neben den erbitterten Angriffen, die Strauß von orthodoxer Seite erfuhr, hatte er auch mit dem stilleren Widerstande derer zu ringen, die ihm die Kritik der Evangelien nicht bestritten, aber das Christentum als eine erlösende, segenspendende und unwiderstehlich fortwirkende historische Tatsache von dieser Kritik für völlig unberührt erachteten. Strauß gewann an der „Tübinger Schule", die die von Lessing und Reinmarus begründete Bibelkritik fortsetzte, Bundesgenossen und aus dieser gingen neue Kräfte hervor, die zu noch viel radikalerer Anschauung und Wirksamkeit als er gelangten. So suchte Ludwig Feuerbach (1804—1872) in seinen Schriften („Das Wesen des Christentums" 1841 und „Das Wesen der Religion" 1845), von Hegel ausgehend, den inneren Widerspruch der gesamten spekulativen Philosophie nachzuweisen und demgemäß deren Auflösung, die Verwandlung der Metaphysik in Anthropologie, d. h. in eine Lehre von der Menschheit, die sich selbst vergöttlicht, zu erreichen. Natur und Menschheit „als das allein Wahre und Wirkliche" sollten „als das Resultat der konsequenten Analyse des Begriffs vom Absoluten", Feuerbachs Lehre als die wahre Fortbildung der Lehre Hegels gelten. Ebenso erklärte Bruno Bauer (1809—1882), daß die evangelischen Berichte und die ganze darauf begründete christliche Dogmatik nur die sinnliche Vorstellung von Ideen, Gott nur das zu einer Person verdichtete „Ideal" der Gläubigen sei. Ferd. Christian Baur (1792—1860) suchte aus dem kritischen Vergleiche der historischen Zeugnisse darzutun, daß der Friede und die liebende Eintracht des apostolischen Zeitalters nicht bestanden habe. In volle Wirksamkeit trat Feuerbachs Lehre erst, als durch die von Ruge und Echtermeyer gegründeten „Halleschen Jahrbücher" (1837) der Junghegelianer der Boden dafür bereitet war. Feuerbachs Atheismus galt eine Zeitlang als die populärste Philosophie in Deutschland. Kinkel, Herwegh, Prutz, L. Pfau, Hettner, G. Büchner waren ihre Anhänger; für sie begeisterte sich eine Zeitlang selbst Richard Wagner, und Gottfried Keller fühlte sich nach längerem Widerstreben von ihr überwunden. Über Feuerbach ging D. F. Strauß später noch hinaus, indem er in der „christlichen Glaubenslehre" die Religion als eine bloße Täuschung des menschlichen Herzens bezeichnet. Während er wenigstens die Idee der ganzen Menschheit als göttlich gelten läßt, findet Max Stirner (Kaspar Schmidt aus Bayreuth, 1806—1856) in dem Buche „Der Einzige und sein Eigentum" (1845), daß die Menschheit ihn eigentlich gar nichts angehe. In völligem Egoismus befangen, sieht er in sich allein die Wahrheit und einzige Rechtsquelle, erkennt das Privateigentum nicht an und will weder von einer höchsten sittlichen Norm noch von einem höchsten Gute oder höchsten Ziele etwas wissen. Sein Buch blieb lange unbeachtet und erst bei Nietzsche treten verwandte Ansichten wieder auf. Nicht lange dauerte es, daß man auch den Geist im Ich, den Stirner noch stehen ließ, leugnete und als eine Spiegelung des Stoffes erklärte.

Gemalt von Keller, gest. von Bollinger.

So hatte ein Denker den andern widerlegt und es schien jeder förmlich eine Ehre darin zu suchen, einige bisher gewisse Wahrheiten zu unterwühlen. Dazu kamen aus Frankreich zwei große geistige Bewegungen, in denen die Philosophie eine Wendung zum Praktischen nahm: der Saint-Simonismus und der Positivismus.

Der Saint-Simonismus, gegründet von dem Grafen Claude Henri de Saint-Simon (1760—1825), hatte eine religiöse und eine soziale Seite. Die religiös-sittliche berührt sich mit der Lehre Feuerbachs: Verneinung des Gegensatzes zwischen Geist und Fleisch; Verwerfung der Lehre von der Erbsünde; die Arbeit sei kein Fluch, sondern ein Mittel zur Erreichung aller Seligkeit; das Christentum enthalte nur einen göttlichen Kern, die Lehre der allgemeinen Bruderliebe und diese müsse endlich zur Tat werden. Hiermit auf das soziale Gebiet übergehend, wird Saint-Simon mit seinen Lehren der Vater der späteren sozialen Reformgedanken: zwischen Arbeit und Lohn müsse ein neues Rechtsverhältnis gegründet, jede Arbeit als wirtschaftliche Leistung an den Staat belohnt werden. Das Großkapital sei ein ebenso gefährlicher Feind der Menschheit wie die Priesterschaft, der bevorrechtete Adel und das unumschränkte Königtum. „Ich schreibe für die Industriellen gegen die Höflinge und Adligen, ich schreibe für die Bienen gegen die Hummeln." Saint-Simons Schüler Enfantin baute nach des Meisters Tode das System weiter aus; er verlangte unter anderem die Gleichstellung der Frau und die Wiederherstellung des Fleisches. Als er aber zu dem letzteren Zwecke die Weibergemeinschaft verlangte, verließen ihn die besonnensten seiner Anhänger. Seine und Saint-Simons Angriffe gegen das Christentum kehren bei Heine wieder und Gutzkow, Laube und Mundt bringen in ihren Werken vielfach Gedanken Saint-Simons. Dessen Lehre fand eine nochmalige Weiterbildung durch den Franzosen August Comte, den Lehrer der positiven Weltanschauung, die die Religion vollkommen ausschaltet und das geistige Leben als eine bloße einseitige Funktion des Materiellen ansieht. Positiv stehen nur die Tatsachen der Erfahrung fest; daher beschränkt sich der Positivist darauf, zu beobachten, zu experimentieren und sich jeder Abstraktion zu enthalten.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Der Positivismus übte auf lange Zeit hinaus einen großen Einfluß aus und stand in innigem Zusammenhange mit dem Aufblühen der Naturwissenschaften, die in den dreißiger Jahren die größten Umwälzungen hervorriefen. Die Naturphilosophie der Romantiker wie die Ideenwelt der Hegelianer und Nachhegelianer ward durch das Fortschreiten der naturwissenschaftlichen Forschung gestürzt. Angeregt durch Alexander von Humboldt, der den natürlichen Kosmos als ein Ganzes, als ein von unwandelbaren Gesetzen abhängiges Kunstwerk auffaßte, suchte man durch messende Beobachtung zahlreicher Fälle zu den in ihm wohnenden Gesetzen zu gelangen und ließ die Naturwissenschaft so allmählich in das exakte Experiment hineinwachsen.

Der Heilbronner Arzt Robert Mayer wies den Zusammenhang aller Naturkräfte durch das Gesetz von der Erhaltung der Kraft nach, das zu ungeahnt weiten praktischen Ergebnissen in der Mechanik und Technik führte. Gauß untersuchte die geheimnisvolle Kraft des Erdmagnetismus, Liebig machte seine grundlegenden chemischen Entdeckungen, Gauß und Weber verbanden die Sternwarte mit dem physikalischen Kabinett in Göttingen durch den ersten elektrischen Telegraphen (1833), Daguerre veröffentlichte sein photographisches Geheimnis, 1844 ward der Schreibtelegraph eingeführt; Physik, Chemie, technische Mechanik waren in voller Entfaltung. Von den kräftig wirkenden naturwissenschaftlichen Einflüssen ward auch das Schrifttum aufs wohltätigste berührt. Der Prosastil gewann durch die genaue Ausdrucksweise der Naturforscher an Anschaulichkeit; die Dichter stellten Landschaften realistischer dar: Heine die Nordsee, Freiligrath die Wüste und den Urwald, Lenau die ungarische Steppe und die Natur Amerikas, Immermann und Annette von Droste die deutsche Landschaft Westfalens.

Ein großer Umschwung vollzog sich auch im wirtschaftlichen Leben. Produktionsmittel und Austauschmethoden vervollkommneten sich mit ungeahnter Schnelligkeit in der Zeit von 1830 bis 1850. Sodann begann seit 1833 Deutschland aus der mittelalterlichen Stadtwirtschaft und den engbegrenzten Territorialwirtschaften herauszutreten; innerhalb des deutschen Zollvereins wurde zum erstenmal der Übergang von der Territorialwirtschaft in eine deutsche Volkswirtschaft versucht. Nicht Goethes Tod bildet den Wendepunkt in der Literatur und Kunst, sondern der Eintritt des Maschinenzeitalters. Dieses begann mit dem Bau von Eisenbahnen und Dampfschiffen und dem Aufblühen der Industrie. 1835 wurde die erste kleine deutsche Eisenbahn von Nürnberg nach Fürth gebaut, 1837 die erste größere von Leipzig nach Dresden. Naturgemäß wirkte der Umschwung der Technik und des Verkehrs wie auf die mannigfachen Zweige des sozialen Lebens, so auch auf die Bewegungen der Wissenschaft, Kunst und Literatur. Wir sehen die Geschichtsforschung das Moment der Kritik und realistischen Auffassung betonen: die romantische Geschichtschreibung Raumers wird durch die kritische Dahlmanns (1785 bis 1860) und Rankes ersetzt; in der Altertumswissenschaft folgte auf die kulturgeschichtliche Methode Boeckhs, Otfried Müllers, Welckers die textkritische und grammatische Gottfried Hermanns. Die Kunst wendet sich vom Wege der Überlieferung ab, um sich, gleich der Dichtung, die weltfremd geworden war, dem Wirklichkeitsleben des deutschen Volkes zuzuwenden und sich in dessen Tiefe zu versenken. Die neuen Verkehrsmittel laden zum Reisen ein und wir sehen die führenden Literaten tatsächlich viel reisen. Fürst Pückler wäre ohne Reisen als Schriftsteller gar nicht zu denken; ebenso Gräfin Hahn-Hahn, Gutzkow, Lenau, Heine, Laube und Chamisso. Es erblüht die Literatur der Reisebilder. Durch das Reisen werden Weltanschauung und Lebensstimmung beeinflußt: die Welt der Romantik mit ihren Rittern und Burgen, Prinzessinnen und Harfenspielern konnte in der Eisenbahnzeit nicht mehr bestehen. Dafür öffneten die Menschen die Augen für die Dinge dieser Welt; man erkannte, daß die Poesie nicht in einer mittelalterlichen und märchenhaft verschleierten Vergangenheit liege, und wollte Stoffe aus dem modernen Leben in der Poesie dargestellt sehen. Als die beste Form hiefür erwies sich der Roman mit seiner breiten Zeit- und Sittenschilderung. Das Theater ward geradezu zum Sprechsaal neuer Gedanken; hier traten sie, weil die Zensur ihre Aussprache verbot, in verkappter Form zuerst ans Licht. Infolge des wachsenden politischen Interesses entstanden zwischen 1830 und 1848 überall Zeitungen und die Erfindung des Schnellpressendruckes machte es möglich, daß in kürzester Frist dem Volke eine Fülle von Wissen mitgeteilt wurde. Die Vorgänge im Auslande wurden den Deutschen schnell und, weil die Zensur die Berichte über die Parlamentsvorgänge in Paris

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

und London zuließ, oft besser bekannt als die der Heimat. Vom Auslande, von England und Frankreich, gingen auch Anregungen auf die deutsche, zumal die erzählende Literatur aus.

So finden sich in den Romanen der Zeit zahlreiche Charaktere, die alle die dichterische Grundform des zweifelnden, mit sich zerfallenen, weltschmerzlichen Lord Byron (geb. 1788 in London, gest. 1824 in Missolunghi) wiederholen. Im Geiste dieses genialen, durch die Welt stürmenden Briten dichteten fast alle mit dem Bestehenden unzufriedenen Poeten Deutschlands. Ihm lauschten sie ab, wie man in der Dichtung seine Individualität frei entfalten könne; bei ihm sahen sie das Abstreifen der Scheu vor den bestehenden kirchlichen und politischen Einrichtungen; aus Byrons Werken kam die Lust zum Spott und Witz, zur Verneinung in unsere Literatur und von ihm lernten die Dichter den Weltschmerz. Mit ihm suchten sie das Glück in der Welt, fanden aber, daß sie den Idealen, die sie sich gebildet hatten, nicht entspreche, und verachteten dann die Ideale selbst, weil ihnen keine Welt entspricht. (Abb. S. 1179.) Auch von Frankreich haben die Dichter Gedanken, Motive und Formen empfangen und namentlich stand die beschreibende pathetische Lyrik unter dem Einflusse der Franzosen. So stammte aus Viktor Hugos (1802 bis 1885) Romantismus vieles, was für das junge Deutschland charakteristisch war: das rednerische, falsche, theatralische Pathos, das dem Leser die Überzeugung des Dichters aufdrängen will. Von Viktor Hugo stammte auch die innere Unglaubwürdigkeit bei allem blendenden Ausdruck, die Selbstberauschung in Worten, die Vorliebe für abenteuerliche und grausige Stoffe, die glühende Schilderung orientalischer Länder, das prasselnde Wortfeuerwerk politischen Freisinns. (Freiligrath, Chamisso, Laube und Gottschall.) So kamen auf dem Umwege über Frankreich, wenngleich vielfach geändert, wichtige Anregungen der deutschen Romantik, von der Viktor Hugo selbst beeinflußt war, wieder nach Deutschland zurück. Den orientalischen Zug, der in der schildernden Dichtung lag, verstärkten Chateaubriand und Lamartine. Béranger (1780—1857) lehrte die deutschen Dichter halb in satirischer, halb in sentimentaler Weise die Leidenschaften des Liberalismus aufregen und gab das Beispiel, Zeitereignisse in leicht beschwingten, etwas nüchternen Versen zu behandeln und durch witzige, in der Form gefällige Lieder die Tyrannei und die Standesvorurteile zu verspotten. Auf den deutschen Roman jener Zeit wirkte vor allem George Sand (Marie Aurore Dupin, 1804—1876), deren Werke und Leben maßgebend waren für die Auffassung von Ehe und Liebe und für die Gleichberechtigung der Frau mit dem Manne. Von geringem Einflusse auf die deutschen Dichter waren die wilden, phantasiereichen Romane Alexander Dumas' (Les trois mousquetaires 1844, Le comte de Monte christo 1844) und die mit niedrigen Mitteln spannenden, aufregenden und gräßlichen Romane Eugéne Sues („Die Geheimnisse von Paris" 1842, „Der Ewige Jude" 1844), die von dem lesegierigen Publikum verschlungen wurden. Auch im Drama, im Gesellschafts- und Intrigenstück wirkten die Franzosen auf die deutschen Dichter (Gutzkow, Laube) ein.

Angesichts der unbedingten Unterordnung der deutschen unter die französische Literatur hatte der Münchener Kunstkritiker Friedrich Pecht nicht so ganz unrecht, wenn er in seinen „Lebenserinnerungen" meint, die literarische Partei „das junge Deutschland" hätte mehr Anspruch auf den Titel des „jungen Frankreich" gehabt. Unter dem Namen das Junge Deutschland faßt man eine Gruppe von Dichtern zusammen, die 1833—1836 durch ihr umstürzlerisches Auftreten einen Lärm erregten, der in keinem Verhältnis zu ihrer tatsächlichen Bedeutung steht. Denn was einzelne Mitglieder der angeblichen Vereinigung Einflußreiches und Bleibendes geleistet haben, das hing gar nicht oder doch nur lose mit dem Jungen Deutschland als einer besonderen Schule zusammen. In der Öffentlichkeit hat den Schlachtruf zuerst Wienbarg erhoben.

„Dir, junges Deutschland, widme ich diese Reden, nicht dem alten", rief er in der Widmung seiner „Ästhetischen Feldzüge" (1834). „Ein jeder Schriftsteller sollte nur gleich von vornherein erklären, welchem Deutschland er sein Buch bestimmt und in wessen Händen er dasselbe zu sehen wünscht. Liberal und illiberal sind Bezeichnungen, die den wahren Unterschied keineswegs angeben. Mit dem Schilde der Liberalität ausgerüstet sind jetzt die meisten Dichter, die für das alte Deutschland schreiben, sei es für das adelige, oder für das gelehrte, oder für das philiströse alte Deutschland, aus welchen drei Bestandteilen dasselbe bekanntlich zusammengesetzt ist. Wer aber dem jungen Deutschland schreibt, der erklärt, daß er jenen altdeutschen Adel nicht anerkennt, daß er jene altdeutsche tote Gelehrsamkeit in die Grabgewölbe ägyptischer Pyramiden verwünscht und daß er allem altdeutschen Philistertum den Krieg erklärt und dasselbe bis unter die Zipfel der wohlbekannten Nachtmütze zu verfolgen willens ist." Das Bewußtsein der Unfehlbarkeit hatte sich von der Schellingschen und Hegelschen Philosophie her gelehrten wie ungelehrten, fähigen wie unfähigen Männern von der Feder mitgeteilt. „Die Poesie ist kein Spiel schöner Geister mehr; sondern der Geist der Zeit, der unsichtbar über allen Köpfen waltet, ergreift des Schriftstellers Hand und schreibt im Buch des Lebens." Die Poesie hat also nicht mehr ausschließlich nach Schönheit zu streben, sondern sie muß in den Dienst der politischen und religiösen, der geistigen und sozialen Interessen treten; die Dichtung muß ein starkes Verstandeselement enthalten; die Versdichtung ist von der Prosadichtung zu verdrängen; nicht das Drama, sondern der Roman ist die wichtigste Dichtgattung. Den Romanschriftstellern ruft Wienbarg zu: „Wandelt nicht die verlassene, menschenleere Straße einer abgestorbenen Zeit, greift in Eure Zeit, greift in Euern eigenen Busen, haltet Euch an das Leben. Haltet einmal Abrechnung mit der Zeit, entzieht den Roman dem Schimmer poetischer Lügen, deckt einmal auf, ihr Dichter, was ihr schauet, laßt den Staub wirbeln in der Wüste, zählt die Grasstellen, die auf grünen Inselfleckchen wachsen, zeigt uns den Himmel, wie er grau

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

und schmutzig über uns niederhängt, und fangt die Sonnenstrahlen auf, die sich auf Euern Scheitel stehlen." Die Lyrik der neuen Zeit soll das Ausströmen des Revolutionären sein; das verinnerlichte lyrische Empfinden ist von geringerer Wichtigkeit als Charakteristik, Zweckmäßigkeit, Eintracht von Willen und Tat. Ein Bild gegenwärtiger Zustände war der Roman schon früher gewesen; jetzt wurde er der Träger zeitlicher Gedanken, die nicht bloß in einer Traumwelt verdämmern, sondern, vorwärts treibend, auf das geistige Leben einwirken, ja eine neue Zukunft begründen wollten. Gutzkow und Laube schufen den Tendenzroman, Heine und Börne das Feuilleton und bald traten die verschiedensten Zwitterformen auf, Skizzen, Bilder, Tagebücher, Gedankensymphonien, Waldspaziergänge, Reisenovellen, Porträts und Silhouetten, mit denen die Jungdeutschen die bisher geltenden Formen der Poesie zu beseitigen suchten.

Mit der scheinbar größten Zuversicht wurde von Jungdeutschland ein neues Zeitalter geistigen Aufschwunges verheißen und der Literatur, die aus der Auflösung der seitherigen poetischen Formen hervorwachsen sollte, eine gewaltige Zukunft prophezeit, in der die Poeten ein ganz anderes und weit erhabeneres Priestertum übernehmen würden, als das der älteren Dichtung auch in ihren höchsten Vertretern gewesen sei. Die Wortführer geberdeten sich so lärmend wie die Stürmer und Dränger des achtzehnten Jahrhunderts und ein Vergleich mit dieser revolutionären Gärungsperiode liegt nahe genug; doch ist er unzulässig, weil er wohl in Nebendingen, aber nicht im Hauptpunkte zutrifft, da statt der Rückkehr zur Natur eine immer stärkere Entfremdung von der Natur eintrat, ja bewußt angestrebt wurde, und weil das Verlangen, der Welt eine neue geistige Gestalt zu geben, sich nicht zur zwingenden, fortreißenden Kraft erhob und das Wiederaufleuchten der deutschen Dichtung unabhängig von, ja im Gegensatze zu den Forderungen der neuen Stürmer und Dränger erfolgte. Gemeinsam war diesen der Kampf gegen die Romantik und doch lebte die Romantik von 1830 bis 1850 fort, ja, sie selbst setzten an die Stelle einer weltflüchtigen träumerischen Romantik nur eine neue Form, die politische Romantik, behielten aber die ganze Willkür, Ironie, Unklarheit des Wollens und die Maßlosigkeit der alten rein poetischen Romantik bei, ohne sich zu der Höhe zu erheben, zu der die jüngere emporgestiegen ist. Mit Recht nennt sich Heine einen der Schule der Romantik entlaufenen Dichter, der zum Dank seine eigenen Lehrer geprügelt habe. Unfähig, zu bauen und zu schaffen, wie der Dichter und Philosoph bauen und schaffen soll, unfähig, an der Arbeit des rein praktischen Realismus teilzunehmen, erschöpfte sich Jungdeutschland in einem unfruchtbaren Räsonieren, in einer negativen und zersetzenden Kritik und gehaltlosen Reflexion, bis sie zuletzt im Sande verlief. Zunächst freilich feierte diese Tendenz- und Augenblicksliteratur wilde Triumphe und drängte die nicht geringe Zahl derer, die anderer Meinung waren, beiseite, aber gleich nach 1840 tritt ein neues Geschlecht auf, das weiß, was es will, wenn es auch erst in der Reaktionszeit nach 1848 erstarkt. Man darf nicht übersehen, daß neben Börne, Heine, Gutzkow und den anderen Jungdeutschen auch Rückert, Platen, Immermann, Mörike und Annette von Droste ihre poetische Wirksamkeit entfalteten, daß Größen des wirklichen Realismus wie Jeremias Gotthelf bereits erschienen sind und Hebbel und Ludwig vor der Türe stehen. Sieht man das Charakteristische der modernen Literatur in der lebendigen Erfassung und künstlerischen Wiedergabe des fortschreitenden Lebens, dann darf man deren Anfänge nicht erst bei den Jungdeutschen suchen, sondern muß auf den mächtigen und unerbittlichen Wahrheitsdrang des unglücklichen Heinrich von Kleist zurückgehen und eine mächtige Periode des Realismus von den zwanziger bis in die achtziger Jahre annehmen, die in den fünfziger Jahren gipfelt und in der ersten Hälfte von der tendenziösen Dichtung Jungdeutschlands, in der zweiten von der antitendenziösen, eklektischen, l'art pour l'art-Poesie der Münchener begleitet ist.

Wienbarg hatte, als er den Namen des jungen Deutschlands aufbrachte, nicht gewußt oder nicht bedacht, daß bereits ein anderes „Junges Deutschland" bestand, jener revolutionäre Geheimbund von Flüchtlingen und Handwerksburschen, der mittlerweile in der Schweiz sich gebildet hatte und wie das „Junge Polen" und la giovine Italia unter der Oberleitung Mazzinis, des italienischen Freiheits- und Einheitskämpfers, stand. Jener deutsche Geheimbund politisch Radikaler war den Frankfurter Demagogenverfolgern gar wohl bekannt, und wie nahe lag doch der allerdings ganz grundlose Verdacht, daß die beiden gleichnamigen Verbindungen

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

irgendwie zusammenhängen müßten. Als nun Wienbarg und Gutzkow durch ein großsprecherisches Manifest alle freigesinnten Schriftsteller Deutschlands aufforderten, mitzuwirken bei einer „Deutschen Revue", die Schillers Horen, das Athenäum und die Revue des deux Mondes überbieten sollte, wurde 1835, ehe noch das erste Heft der neuen Zeitschrift ausgegeben werden konnte, vom Bundestage beschlossen, den Druck und Vertrieb „der Schriften aus der unter dem Namen des Jungen Deutschlands bekannten literarischen Schule, zu welcher namentlich Heinrich Heine, Karl Gutzkow, Ludwig Wienbarg, Theodor Mundt und Heinrich Laube gehören", mit allen gesetzlichen Mitteln zu verhindern. Gleichwohl wußte man die rechten Mittel zu finden, daß Heines und Börnes Werke, nach denen allein die Leserwelt verlangte, unbehelligt in jedermanns Hände gelangten. Für den Augenblick allerdings brachte die Ächtung den Jungdeutschen einige Verlegenheit und Gutzkow wurde von dem Mannheimer Hochgerichte sogar zu kurzer Haft verurteilt, weil sein Roman „Wally" unbestreitbar eine „verächtliche Darstellung der christlichen Religion", enthielt; im allgemeinen aber kamen die jungdeutschen Literaten ungleich glimpflicher davon als die Herausgeber der unterdrückten politischen Zeitungen und das Verbot diente ihren Schriften nur zur besten Reklame. Trotzdem genügten die geringen Leiden, um die Häupter des Jungen Deutschlands mit der Krone des Martyriums zu zieren; hatte doch vor der öffentlichen Meinung jeder recht, der mit dem Bundestage in Händel geriet.

Lord Byron.
Nach dem Porträt von R. Westall, gest. v. C. Turner.

Der Heidelberger Paulus, der Anwalt aller Verfolgten, trat für Gutzkows atheistische „Wally" in die Schranken. Dagegen hatte der Schlesier Wolfgang Menzel (geb. 1798 zu Waldenburg, gest. 1873 in Stuttgart) diesen Roman als Anhaltspunkt benützt, um die „Unmoralische Literatur" und undeutsche Gesinnung der Jungdeutschen in dem von ihm seit 1825 geleiteten Stuttgarter „Literaturblatte" aufs heftigste anzugreifen. Persönliche Zerwürfnisse mit Gutzkow, der ihn früher bei der Leitung dieses Beiblattes zu dem Cottaschen „Morgenblatt" unterstützt hatte, mögen mitgewirkt haben. Menzel gehörte zu den liberalen Abgeordneten, hielt aber an seinem evangelischen Glauben fest und hatte in seiner im burschenschaftlichen Geiste geschriebenen und viel gelesenen Geschichte der Deutschen (1824) seinem Hasse gegen alles Französische Ausdruck gegeben. Die Fehde gegen die Jungdeutschen führte er mit ehrenwertem Mute und mit den ehrlichen Waffen literarischer Polemik, zog sich aber dadurch den Haß der Jungdeutschen zu, von denen Heine ihn in der gröbsten Weise verleumdete und Börne das Büchlein „Menzel der Franzosenfresser" schrieb, obgleich Menzel die Franzosen nicht angegriffen, sondern nur dem vaterlandslosen Deutschjuden gesagt hatte, daß ein Franzose niemals so tief sinken würde, sein eigenes Volk vor Fremden in fremder Sprache zu beschimpfen. Von der Ehrlichkeit seines Wesens zeugt auch sein freilich nicht einwandfreies, aber immer noch beachtenswertes Buch „Die deutsche Literatur" (1827), letzte Bearbeitung als „Die deutsche Dichtung von der ältesten bis auf die neueste Zeit" (1859). Als Dichter stand er in der Abhängigkeit von Tieck, sowohl in den dramatisierten Märchen „Rübezahl" und „Narzissus" als auch in dem gegen die Jesuiten gerichteten Romane „Furore". Für die Zeitgeschichte wertvoll sind die „Denkwürdigkeiten", die sein Sohn aus der Hinterlassenschaft veröffentlichte.

Bezeichnend für die ganze Richtung des Jungen Deutschland ist es, daß als ihre Vor-

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

läufer zwei Schriftsteller auftreten, die aus dem Judentum hervorgegangen sind: Börne und Heine. An dem literarischen Judentum gewann der neue Radikalismus Deutschlands einen rührigen Bundesgenossen; durch ihn wurde er in seiner urteilslosen Vorliebe für Frankreich bestärkt und mit kosmopolitischen Ideen erfüllt. Selbst vaterlandslos, fühlte sich das Judentum nicht nur aus Dankbarkeit, sondern mehr noch darum zu dem modernen Frankreich hingezogen, weil dieses mit der historischen Vergangenheit gebrochen hatte und rein aus dem Verstande erschaffen erschien. Wohl wirkten schon wenige Jahrzehnte, nachdem Moses Mendelssohn seine Stammesgenossen für die deutsche Bildung zu begeistern gesucht hatte, in Kunst und Wissenschaft begabte Männer jüdischer Abstammung, getaufte und ungetaufte, die sich ganz als Deutsche fühlten und in ihren Werken durchaus deutsche Züge tragen (Mendelssohn-Bartholdy, Veit, Neander); aber jene jüdischen Talente, die in der Tagespresse das Wort führten, trugen offen ihre Sonderart zur Schau und verlangten gleichwohl als Wortführer der öffentlichen Meinung geachtet zu werden. Dieses vaterlandslose Judentum wirkte auf das noch unfertige Selbstgefühl der Deutschen zerreibend und verhetzend; jetzt erst drang die Unart der Selbstverhöhnung in die deutsche Literatur und begann die radikale Jugend die frechste Verunglimpfung des Vaterlandes für Gesinnungstüchtigkeit und für deutschen Freisinn zu halten, was in Wahrheit jüdischer Christenhaß und jüdisches Weltbürgertum war.

Ludwig Börne, eigentlich Löb Baruch, 1786 zu Frankfurt a. M. geboren, widmete sich anfangs der Heilkunde, später den Kameralwissenschaften, wurde, um in Frankfurt ein öffentliches Amt bekleiden zu können, 1818 Christ und führte von da an den Namen, unter dem er bekannt ist. Er erhielt die Leitung des Frankfurter Staats-Ristretto und gab daneben zwei Zeitschriften Die Zeitschwingen, dann Die Waage heraus, in der er Theater- und Literaturkritik zum Vehikel seiner politischen Tendenzen machte. Während aller folgenden Jahre suchte er eine rein publizistische Tätigkeit zu entfalten, sah sich aber durch die Zensurhindernisse fortgesetzt auf eine Art Halbbelletristik zurückgewiesen, deren Vorbilder teils ältere Humoristen, teils Jean Paul abgaben.

So bergen auch die Humoresken „Der Eßkünstler", „Der Narr im weißen Schwan", „Die Kunst, in drei Tagen Originalschriftsteller zu werden" und andere meist einen satirischen Stachel, der wunden Flecken im öffentlichen Leben galt. In den aus der „Waage" und anderen Zeitschriften gesammelten Dramaturgischen Blättern erklärte Börne in leidenschaftlicher Unduldsamkeit jede Poesie, die nicht die Töne des Liberalismus anschlug, als erlogen und unecht. Mit schneidigem Hohne eiferte er gegen die volksfeindliche Gesinnung Goethes und Schillers; selbst den Briefwechsel und den Freundschaftsbund der beiden zog er in den Kot und besudelte ihre menschliche Größe. Daß er trotzdem als Theaterkritiker einen Ruf erlangte, erklärt sich aus den gelegentlich sehr feinen Bemerkungen über Einzelheiten und aus dem Reize seines energisch durchgebildeten Stils, der ebensoviel Anmut wie Schärfe entfalten konnte. Er geißelte den Aberwitz der Schicksalstragödien und anderen Geschmacksverirrungen, fand aber auch verkannte Talente, wie Immermann und H. Kleist heraus.

Im Jahre 1820 ging Börne als Korrespondent Cottas nach Paris, kehrte 1822 nach Deutschland zurück, lebte abwechselnd in Heidelberg, Frankfurt und Berlin und begab sich, durch den Tod des Vaters (1827) von der materiellen Abhängigkeit befreit, nach der Revolution wieder nach Paris (1830), das ihm nun als das politisch-soziale Mekka und Medina galt. Kränklich, gereizt, verstimmt durch das Verhältnis zu Heine und anderen Landsleuten, ward er in seinen letzten Lebensjahren immer unproduktiver und starb am 12. Februar 1837 in Paris. Nicht Dichter, sondern Journalist, entfaltete Börne in politischen Schriften alle Künste seines Hohnes. Er war ein im Grunde ehrlicher, weicher, warmherziger Mann, der durch Schuld und Verhängnis niemals über die geschmacklose Vermischung deutscher Sentimentalität und jüdischer Witzelei hinauskam und, zwischen Vaterlandsliebe und Kosmopolitismus haltlos hin und her geschleudert, weder einen bestimmten Glauben noch ein wirkliches Volkstum zu finden vermochte und schließlich der Roheit eines wüsten, polternden Radikalismus anheimfiel. Seine politischen Aufsätze sind samt und sonders leichte Feuilletonartikel, kein einziger darunter, der eine ernsthafte Beschäftigung mit dem Stoffe verriete. Durch Börne kam „das souveräne Feuilleton" in Schwang, das der unfertigen politischen Bildung der Deutschen unsäglich schadete; der vorwitzige Dilettantismus

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

Heinrich Heine.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

erdreistete sich, mit einigen Späßen, Wortspielen, Bildern und Entrüstungsrufen über alle ernsten Fragen der Staatskunst abzusprechen. Börne war nicht ohne Sinn für die Größe seines Vaterlandes, aber nach Aufwallungen deutschen Gefühles fiel er stets wieder in Frankreich verherrlichende Phrasen zurück, wie z. B.: „Paris ist der Telegraph der Vergangenheit, das Mikroskop der Gegenwart und das Fernrohr der Zukunft!“ (Abb. S. 1181.)

Durch Börnes Schriften wurden die Blicke der deutschen Jugend wieder nach Paris gelenkt; wie vormals die französische Geselligkeit, so lockte jetzt der parlamentarische Kampf nach der Seine. Bald war es üblich, daß jeder junge radikale Schriftsteller nach Paris wanderte, und wie Börne einst bei der Hambacher Demonstration als einer der Führer hervortrat, so war er auch jetzt das Haupt der politischen Flüchtlingskolonie, die sich unter der Julimonarchie zusammenfand und durch ihre deutsch-französische Publizistik von schlimmer Wirkung auf die deutsche Literatur werden sollte. Nach Paris reiste auch der Jurist und Hegelianer Eduard Gans aus Berlin (1798—1839), der dem engen Kreise der Rahel angehörte und mit seinen Schriften „Rückblicke auf Personen und Zustände“ und „Vorlesungen über die Geschichte der letzten fünfzig Jahre“ auf den jungdeutschen Stil einen großen Einfluß ausübte. Obwohl ein schärferer politischer Kopf als Börne und nicht blind gegen die Gebrechen des französischen Staatswesens, ließ er sich doch durch den Lärm des politischen Treibens in Paris bezaubern. Hier lebte Heine, auch Gutzkow und Laube fanden nebst anderen Schriftstellern sich dort ein. Einem Freiheitsphantom nachjagend, reizte Börne durch Wort und Schrift zu einer allgemeinen Revolution auf, und da die Deutschen sich ruhig verhielten, nennt er sie ein Volk von Bedienten, die auf den Ruf „Apporte!“ schweifwedelnd ihren Herren die verlorenen Kronen zurückbrächten. Seinem ziellosen revolutionären Ingrimm machte der starre Fanatiker vollends Luft in den Briefen aus Paris (1830).

Ludwig Börne.
Nach der Natur gezeichnet von Moritz Oppenheim.

Sie sind der Ausdruck einer leidenschaftlichen Verbitterung, die, im zwanglosen Plauderton, aber mit stilistischer Meisterschaft geschrieben, von allem, was er in der Hauptstadt des Bürgerkönigtums gesehen und gehört hat, berichten und alle politischen und literarischen Vorgänge Deutschlands in bitterster Weise verhöhnen. Einst weltberühmt und auch von politisch Gleichgültigen nicht ohne Teilnahme gelesen, verloren die Briefe ihren Reiz, als sich die französische Freiheit, für die der Verfasser schwärmte, als Scheinfreiheit erwies. Übrigens würde der Ruhm der Briefe kaum so hoch gestiegen sein, hätte ihnen nicht der Bundestag durch ein Verbot schleuniges zu dem billigen Glücke eines politischen Martyriums verholfen, was in jenen Zeiten bei weitem die beste Empfehlung für ein Buch war.

Börne, der durch seine politischen Schriften tatsächlich gefährlich war, wurde in der Achtserklärung, die der Bundestag gegen „Jung-Deutschland“ 1835 erließ, sonderbarerweise nicht genannt; dagegen erscheint gleich an erster Stelle Heinrich Heine, der die politischen und anderen Forderungen bloß als wirksames Reizmittel in seine Dichtung aufnahm, diese aber nicht in den Dienst der Tendenz stellte. An poetischem Talente allen Gesinnungsgenossen überlegen, der einzige wirkliche Dichter und große Lyriker der Jungdeutschen, gilt er als das Haupt jener literarischen, im ganzen unfruchtbaren Bewegung.

Er wurde in Düsseldorf am 13. Dezember 1797 geboren. Um nicht als geborener Franzose in das preußische Militär gesteckt zu werden, hat er sein Geburtsjahr stets falsch angegeben. Harry, so hatten ihn seine Eltern, jüdische Kaufleute, einem englischen Geschäftsfreunde zuliebe genannt,

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

verlebte seine ersten Jugendjahre unter dem Einflusse französischer Herrschaft und französischen Unterrichtes. Die Eltern bestimmten ihn zum Kaufmann, aber es duldete ihn nicht lange bei einem Bankier in Frankfurt, auch die Arbeit auf dem Kontor des Millionenonkels Salomon Heine in Hamburg wollte nicht recht gehen, noch weniger ein Kommissionsgeschäft mit Schnittwaren, das er in Hamburg eröffnete. Um den poetisierenden Neffen, der für die beiden Kusinen nach einander schwärmte, in andere Verhältnisse zu versetzen, gab ihm der Onkel die Erlaubnis, in Bonn die Rechtswissenschaften zu studieren (1819). Vom Onkel unterstützt, führte Heine in Bonn ein genußreiches Studentenleben, fand wenig Gefallen an der Jurisprudenz, begeisterte sich vielmehr für historische Studien, hörte Simrocks Vorlesungen über mittelhochdeutsche Literatur und erwärmte sich für A. W. Schlegels Vorlesungen über Sanskrit. Doch schon nach einem Jahre ging er nach Göttingen, der Stadt der „Universitätspyramiden", dem deutschen Bologna, wo umgekehrt wie im welschen „die Hunde so groß und die Gelehrten so klein sind". Noch geringer war Heines Begeisterung für das corpus iuris, jenes „fürchterliche Buch, die Bibel des Egoismus". Wegen der Forderung zu einem Duelle auf ein halbes Jahr mit dem Consilium abeundi belegt, siedelte er nach Berlin über, dem Hauptsitze des Hegelianismus. Wohl hat er Hegel gründlich mißverstanden, wie er denn überhaupt nie in den Kern eines philosophischen Systems eingedrungen ist, aber er übte dennoch einen großen Einfluß auf ihn aus, indem er entscheidend mitwirkte zur völligen Erschütterung und Auflösung des Glaubens und der Überzeugung seiner Jugend. Mit einer Sammlung von Gedichten gewann Heine Ansehen in dem schöngeistigen Kreise Varnhagens und der Frau Rahel, lernte in deren Kreise Schleiermacher, Chamisso, Fouqué, Alexis kennen und wurde im Hause der Dichterin von Hohenhausen mit Köchy, Uechtritz und anderen bekannt. Aber der „ungezogene Liebling der Grazien" verkehrte auch im Kreise E. Th. A. Hoffmanns und Grabbes, wo es toll genug herging. (Beilage 148.)

Um seine Studien zum Abschlusse zu bringen, ging er nach Göttingen, wo er 1825 zum Doktor der Rechte promoviert wurde. Kurz vorher war er zum Protestantismus übergetreten, nicht aus Überzeugung, sondern, wie er selbst sagt, äußerer Vorteile wegen. Da ihm aber trotzdem seine politischen Ansichten die staatliche Karriere verschlossen, bereute er den Schritt und erging sich in den heftigsten und gemeinsten Schmähungen gegen das Christentum. Die Advokatur, die er nach dem Wunsche des Onkels in Hamburg ausüben sollte, behagte ihm nicht. Er fühlte sich im Kreise ausgelassener Freunde wohler als im Bureau; seine Gedanken weilten mehr bei den hochgeschürzten Grazien als bei der Themis, und als 1826 seine Reisebilder die Leserwelt entzückten, ward er, bisher nur Dilettant, Schriftsteller von Beruf. Ein Jahr darauf reiste er nach England, veröffentlichte den zweiten Band der Reisebilder und erwarb mit dem Buche der Lieder einen gefeierten Namen unter den deutschen Lyrikern (1827). Nach mehrmaliger Änderung seines Wohnsitzes ging er 1830 nach Paris, und stürzte sich in den vollen Strudel des Lebens, das seit der Regierung Ludwig Philipps politisch bewegt und äußerlich glanzvoll war. Auf literarischem und künstlerischem Gebiete hatte die Schule der Neuromantiker den Vertretern der altfranzösischen akademischen Klassizität die Gunst des Publikums entzogen und spiegelte in ihren Erzeugnissen das moderne Frankreich mit all seinem berauschenden Glanze, seinen erregten Leidenschaften und seiner tiefen Korruption. Poetisch war Heine in den dreißiger Jahren kaum tätig; er schrieb vielmehr für die Deutschen über die französischen, für die Franzosen über die deutschen Zustände und übte dadurch auf das Junge Deutschland, zu dem er auch, insbesondere zu Laube, in persönliche Beziehung trat, einen großen Einfluß aus. Er vermittelte ihm die Ideen, von denen ihm die aus dem Saint-Simonismus des Prosper Enfantin bekannte der Rehabilitation des Fleisches die wichtigste war, und gab, mehr noch als Börne, das Stilmuster. Angeregt durch die politische Lyrik der Deutschen, wandte er sich in den vierziger Jahren wieder der Poesie zu. Seit 1841 war er mit Mathilde Mirat verheiratet. Bald nach 1848 wurde er auf das Krankenlager geworfen. Die Lähmung des Körpers, der Kinnladen, das Erlöschen des Augenlichtes, das Absterben der unteren Gliedmaßen waren die Zeichen eines furcht-

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

baren Rückenmarkleidens. Viele Jahre mußte er in der „Matratzengruft" liegen, in der sein Leib „so sehr in die Krumpe gegangen ist, daß schier nichts übrig geblieben ist als die Stimme". Doch durch alle Trübsal brach seine alte, nichts schonende Spottlust immer von neuem durch. In den letzten Jahren weilte in seiner Nähe eine junge Deutsche, Camilla Selden, die „Mouche" seiner letzten Lieder. Am 17. Februar 1856 erlöste ihn der Tod von seinem langen und schweren Leiden. Auf dem Montmartre in Paris fand er seine letzte Ruhestätte.

Wie bei jedem bedeutenden Dichter offenbart sich auch Heines Persönlichkeit in seinen Schöpfungen und alle ihre fesselnden ästhetischen Vorzüge dürfen uns nicht die Augen schließen vor den unentschuldbaren Makeln, die seinen Charakter entehren und in den Dichtungen sich widerspiegeln. Man braucht nicht ein fanatischer Gegner Heines zu sein und kann dessen sinnliche Naturanlage, die Zeitverhältnisse, die Einflüsse der Umgebung und die mangelhafte Erziehung zur Erklärung dieses komplizierten und widerspruchsvollen Charakters ins Treffen führen, aber das Urteil über seine Wirkung und den Wert seiner Persönlichkeit für uns Deutsche darf man sich durch historische und andere Erwägungen nicht bestimmen lassen. Nicht oft hat sich auf ein Haupt so viel Verstand, Witz, Phantasie, künstlerische Empfindung und Gestaltungskraft vereinigt; selten aber hat uns auch ein entschieden großer Dichter so sehr durch die Verleugnung eigener Würde und Selbstachtung verletzt. Darin liegt denn auch die Ursache einer gewissen Fremdheit Heines im Bewußtsein der Mehrheit des deutschen Volkes und Mörike hat für ihn das rechte Wort gefunden: „Er ist ein Dichter ganz und gar, aber ich möchte nicht eine Stunde mit ihm leben."

War in Börne die Art des finsteren, Entsagung fordernden und menschenfeindlichen Rousseau auferstanden, so kam in Heine etwas von der zerfressenden Schärfe Voltaires zutage, der mit giftigem Witz das Heilige aus der Menschenseele bannte. Judentum und Christentum als positive Religionen verachtend, beschimpft Heine das eine wie das andere in unerhörter Weise. Und doch erfaßte er in Augenblicken wahrhaft dichterischer Erhebung die Macht der christlichen Liebe und des katholischen Kultus: das himmlische Lächeln eines Madonnenbildes konnte ihn ebenso entzücken wie die uralten Riten jüdischen Familienlebens im gläubigen Israel. Wo Heine das sittliche und soziale Gebiet berührt, zeigt er sich ganz als Saint-Simonist; ohne jede Scheu verkündet er in seinem „Salon", in seinen „Französischen Zuständen" und in den „Neuen Gedichten", daß für den Weltschmerz und für den drückenden Ernst des Christentums keine andere Heilung möglich sei als die Rehabilitation des Fleisches in seine alten Rechte. Statt der Ehe ein freies Wahlverhältnis, Emanzipation des Weibes und ein allgemeines, von keinen sittlichen Satzungen eingeschränktes Genußleben, das waren seine Forderungen.

Haltlos und schwankend, wie in religiöser Beziehung, war Heine auch sein Leben lang zwischen Deutschland und Frankreich gestanden. Eine Maßregelung durch die deutsche Regierung war erst nach den „unsittigen Majestätsbeleidigungen" in den „Neuen Gedichten" erfolgt (1844); gleichwohl geberdete er sich in Paris als politischer Flüchtling und jammerte, daß er ein Verbannter sei und als politischer Märtyrer die „harten Treppen des Exils" zu treten habe. Das französische Bürgerrecht hat er zwar nie erlangt, aber von 1836 bis 1848 bezog er von der französischen Regierung eine Pension von 4800 Frank. Zu gleicher Zeit beteuert er der preußischen Regierung seine Dankbarkeit für deren Verdienste um das Bastardvolk seiner rheinischen Heimat und sucht den Minister Werther für eine Zeitschrift zu gewinnen, die er gründen und hauptsächlich in Preußen absetzen wollte. Als aber sein Gesuch abgewiesen wurde, schmähte er nach alter Gewohnheit auf die Berliner „Ukasjuisten und Deutologen". Einen großen politischen Gedanken sucht man bei Heine vergeblich; er war Sozialist und Kosmopolit und schmähte Deutschland, weil das Höhnen ihm Freude machte und den Vertrieb seiner Schriften bei dem nach pikanter Lektüre verlangenden Publikum förderte. Was soll man von dem Charakter eines Mannes halten, der uns versichert, daß der nächtliche Gedanke an Deutschland ihn weinen mache, dann aber die Freiheitskriege als den Fußtritt des preußischen Esels gegen den sterbenden Löwen bezeichnet und es entsetzlich fände, wenn Frankreich verloren ginge und die „potsdämische Junkersprache wieder durch die Straßen von Paris schnarrte und schmutzige Teutonenstiefel den heiligen Boden der Boulevards befleckten?" Alles Deutsche war Heine, wie er sagte, zuwider und „wirkte auf ihn wie Brechpulver". Görres, Jahn und Arndt nennt er „eine drollige Gattung Bluthunde". Wie ernst es ihm um seinen Liberalismus zu tun war, zeigt, daß er für eine Professur an der Münchener Universität gern darauf verzichtet hätte (1828). Da er sie aber nicht erhielt, schmähte er König Ludwig in ebenso schmutziger Weise wie in der „Schloßlegende" das Haus Hohenzollern. Nur im Hasse gegen Preußen ist sich Heine bis an sein Ende gleich geblieben. Wie Deutschland und seine Fürsten, beschimpfte er auch die literarischen Größen; Platen, Goethe, Tieck, Uhland, Freiligrath und andere hat er in niederträchtiger Weise verleumdet, verspottet, und zwar nur aus dem einen Grunde, um selbst emporzukommen und selbst der große Mann zu werden.

Der Dichterruhm Heines gründet sich auf das Buch der Lieder (1827), das seinen Namen in die weitesten Kreise trug, von Auflage zu Auflage neuen Zuwachs erfuhr und als

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

die Quintessenz seiner Jugendpoesie, ja seiner Poesie überhaupt angesehen werden kann. Wenigstens schlug Heine später keine tieferen und ergreifenderen Töne mehr an. Aber auch diese Sammlung, deren Lieder, Bilder und Balladen fast durchgehends und zum Teile hundertfach vertont wurden und, von der Musik verklärt, in Tausende von Herzen drangen, bietet neben den schönen, bald leise anziehenden, bald dämonisch bestrickenden Elementen der Heineschen Poesie eine gute Zahl jener pessimistisch-verzweifelnden und burlesk-frivolen Empfindungen, die dann von den dreißiger Jahren an in Heines Poesie überwogen. Gleichzeitig mit Platen und Immermann geht Heine als Dichter von der Romantik aus; seine Lyrik ist denn auch und gerade deren bester Teil von Elementen der Romantik erfüllt. Wir denken dabei an jenes innige, stimmungsvolle Sicheinfühlen in das Leben der Natur, jene poetische Naturanschauung, die nach Art des Mythus, der Sage oder des Märchens in der beseelten und personifizierten Natur die Symbole für Bedürfnisse und Ahnungen des Gemütes findet. Wo Heine diese Romantik zur guten Stunde walten lassen konnte, da bezauberte er das deutsche Gemüt, daß es ihm glaubte und nicht weiter nach dem fragte, was Grillparzer den „innerlich lumpigen Patron", Mörike „die Lüge seines ganzen Wesens", Gottfried Keller den „großen Herzverleugner" genannt hat; da unterscheidet sich der Ton seiner Lyrik nur in der Klangfarbe von dem Tone Eichendorffs, da kamen Dichtungen heraus, die sich dem dauernden Besitzstande deutscher Lyrik angereiht haben. Aber das ist verhältnismäßig wenig; viel häufiger verzerrt er die Romantik zur Fratze und stellt sich der Grundbedingung jeder Dichtung mit einer materialistischen Negation gegenüber, die aus ihren fünf Sinnen und ihrem Genußdrang heraus die einstigen eigenen, wie die Ideale anderer verspottet.

Eingeleitet wird das „Buch der Lieder" durch die Jungen Leiden (Traumbilder, Lieder, Romanzen, Sonette). Mag auch die Wiederholung von Traumgesichten, der eintönige Jammer um die Geliebte, die ihm einen anderen vorgezogen, und die allzureiche Tränenbegießung des eigenen Ich ermüden, so finden sich darin doch echte Perlen der Lyrik, wie z. B. „Wenn junge Herzen brechen", „Wir wollen jetzt Frieden machen" und vor allem die allbekannten Balladen „Die Grenadiere" und „Belsazar". Einen geschlossenen Zyklus bildet das lyrische Intermezzo, so genannt, weil es zwischen den verschollenen und vergessenen Tragödien „Ratcliff" und „Almansor" steht. Wieder bildet das Hauptthema des Dichters Verhältnis zu Amalia, das den Dichter bald zur Freude, bald zur Klage und Verzweiflung stimmt. Gern umkleidet er von da an die Liebesereignisse mit Stimmungen in der Natur, und dürfen wir uns auch nicht verhehlen, daß diese redenden Bäume und weinenden Steine, die ihre grünen Finger ausstreckenden Pflanzen und Tannen, die Vergleiche des geliebten Mädchens mit Blumen und Rosen, die Rosenwangen und Rosenlippen, Goldlocken und Lilienhände, Veilchen- und Sternaugen gar zu oft wiederkehren, so wirkt Heine gleichwohl durch seine Naturempfindung und deren Darstellung unwiderruflich auf gleichfühlende Seelen und immer werden Lieder wie die folgenden entzücken: „Ein Fichtenbaum steht einsam", „Im wunderschönen Monat Mai", „Die Lotosblume ängstigt", das stimmungsreiche „Auf Flügeln des Gesanges, Herzliebchen, trag ich dich fort", das Heine in den rotblühenden, mondbeglänzten Gärten an Indiens heiligem Strande lokalisiert, dann „Und wüßten's die Blumen, die kleinen", „Warum sind denn die Rosen so blaß?", „Aus alten Märchen winkt es", „Es fällt ein Stern herunter"; das sind Lieder, in denen die ewige Jugend deutscher Poesie sich offenbart und kaum möchte man ahnen, wie lange des Dichters kritischer Geist an ihnen feilte, wie er sichtete und prüfte, zusammendrängte und überlegte, ehe die bewundernswerte Knappheit der Form und die musikalische Bewegtheit erreicht war. Denn nur wenige Lieder Heines sind, wie etwa bei Goethe und Mörike, der unmittelbare Ausdruck der Empfindung; seine Kunst ist vielmehr eine bewußte und gewollte und auf Durchsetzung des eigenen Ich berechnet. Dabei entwickelte sich leider schon früh die Eigenart Heines, um des schnöden Witzes oder eines augenblicklichen Effektes willen auch das Echteste und Tiefste, das er eben erst so süß besungen hat, durch leise Ironie oder zersetzenden Spott aufzulösen. Am felsichten Ufer horcht er dem Rauschen des Windes und dem Gesange der schönen Wasserfee. Plötzlich aber, als schäme er sich solch stillen Empfindens und süßen Selbstvergessens, bricht er in ein kaltes Hohnlachen aus und all die reizenden Bilder versinken, erschreckt verstummen die Nachtigallen und die Blumen schließen ihre „klugen Schwesteraugen". Vollkommen ausgebildet tritt diese Eigenart Heines bereits in der Gruppe „Heimkehr" hervor, die übrigens auch viele Lieder bringt, die eine harmonische Wirkung erzielen: „Ich weiß nicht, was soll es bedeuten", „Mein Herz, mein Herz ist traurig", „Der Mond ist aufgegangen", „Du schönes Fischermädchen", „Du hast Diamanten und Perlen" und das überaus zarte:

Du bist wie eine Blume,
So hold und schön und rein.
Ich schau dich an und Wehmut
Schleicht mir ins Herz hinein.

Mir ist, als ob ich die Hände
Auf's Haupt dir legen sollt',
Betend, daß Gott dich erhalte
So rein und schön und hold. (Beilage 147.)

Mit Recht konnte der Dichter solcher Lieder von sich sagen: „Mein Herz gleicht ganz dem Meere, Hat Sturm und Ebb' und Flut, Und manch schöne Perle in seiner Tiefe ruht." Eine solche ist auch die Romanze „Die Wallfahrt nach Kevelaer", in der er den Gedanken ausdrücken will, daß nur der Tod die

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Loreley von H. Heine.

Ich weiß nicht was soll es bedeuten,
Daß ich so traurig bin;
Ein Märchen aus alten Zeiten,
Das kommt mir nicht aus dem Sinn.

Die Luft ist kühle und es dunkelt,
Und ruhig fließt der Rhein;
Der Gipfel des Berges funkelt
Im Abendsonnenschein.

Die schönste Jungfrau sitzet
Dort oben wunderbar;
Ihr goldnes Geschmeide blitzet,
Sie kämmt ihr goldenes Haar.

Sie kämmt es mit goldenem Kamme
Und singt ein Lied dabey;
Das hat eine wundersame
Gewaltige Melodey.

Den Schiffer im kleinen Schiffe
Ergreift es mit wildem Weh;
Er schaut nicht die Felsenriffe,
Er schaut nur hinauf in die Höh'.

Ich glaube, die Wellen verschlingen
Am Ende Schiffer und Kahn;
Und das hat mit ihrem Singen
Die Loreley getahn.

Genehmigte Reproduktion nach dem in der Autographen-Sammlung von Rudolf Brockhaus († 1898) in Leipzig befindlichen Original.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Romanze „Die Wanderung nach Neuseeland“, in der er den Gedanken ausführen will, daß nur der Tod die

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

tiefsten Wunden des Herzens heile. Glücklich hat Heine den Ton und die Darstellung dem Volksliede abgelauscht, dessen naive Unbewußtheit und schlichte Wahrheit er auch sonst anstrebte, aber nicht immer traf. Goethe und die Romantiker, insbesondere Brentano, sind ihm hierin vorangegangen. Eine reiche malerische Gabe, die Dinge der Umgebung in einer Fülle beweglicher Bilder wiederzugeben, bekundet Heine in den beiden letzten Abteilungen des „Buches der Lieder". Wie heimelt es uns an, wenn er in dem Zyklus Aus der Harzreise in der „Bergidylle" uns in die Hütte des alten Bergmanns führt! Einen tiefen Eindruck vom Meere hat der Dichter selbst während seines wiederholten Aufenthaltes in Norderney empfangen und in den beiden Zyklen Die Nordsee, die das „Buch der Lieder" abschließen, hat er ihn wiedergegeben. In den zunächst in freien Rhythmen geschriebenen Nordseegedichten braust das Meer zum ersten Male in der deutschen Poesie mit seiner Frische und Gewalt, das Meer wird in Sturm und Stille gemalt, vom Strande, wie vom Schiffe aus, bei Tag und bei Nacht, mit dem Frieden, der darüber ausgebreitet liegt, und in des Unwetters Sturmgetöse, mit den schönen Träumereien und der Seekrankheit, die es hervorruft. Vom Meeresboden empor steigt und schwebt über dessen Oberfläche ein ganzer Kreis mythischer Gestalten, eine zuweilen pathetische, häufiger jedoch eine burleske Welt von Göttern und Göttinnen, Tritonen und Okeaniden. Und doch findet man hier wenig Schilderung; des Dichters eigene Erinnerungen, Sorgen und Hoffnungen sind es, die die Gedichte ausfüllen. Da ruft er voll Sehnsucht, frei zu atmen, mit jenen zehntausend Griechen: „Thalatta! Thalatta! sei mir gegrüßt, du ewiges Meer!" Dann aber wieder steht er „am wüsten, nächtlichen Meer", die Brust voll Wehmut, das Haupt voll Zweifel und fragt es um die Lösung des qualvoll uralten Rätsels des Lebens: „Sagt mir, was bedeutet der Mensch? Woher ist er kommen? Wo geht er hin? Wer wohnt dort oben auf goldenen Sternen? Es murmeln die Wogen ihr ew'ges Gemurmel, Es wehet der Wind, Es fliehen die Wolken, Es blinken die Sterne gleichgültig und kalt und ein Narr wartet auf Antwort." „Träumerisch sinnend" liegt er ein andermal am Steuer des Schiffes und schaut, halb im Wachen, halb im Schlummer, Christus, den Heiland der Welt („Friede").

Heinrich Heine.
Nach dem Gemälde von Moritz Oppenheim.

Als die Krone der Meeresromanzen bewunderte Lenau das kleine Gedicht „Es ragt ins Meer der Runenstein". Es findet sich in den Neuen Gedichten (1844), die neben dem frivol Erotischen auch einiges Anmutige bringen; so in dem Zyklus Neuer Frühling: „Die schlanke Lilie" und das gleichsam hingehauchte „Leise zieht durch mein Gemüt". Dagegen hat der Dichter die rührende und tiefsinnige Volkssage vom „Tannhäuser" verzerrt und die Bearbeitung benützt, um Tieck und die schwäbischen Dichter zu verspotten. Viel Freches und Unsauberes findet sich auch in den Zeitgedichten und diesem Zynismus gegenüber konnten die wahrhaft poetischen Romanzen dieser Sammlung („Child Harold", „Ritter Olaf") wie auch die Lieder der Sehnsucht nach der Heimat und den Lieben („Ich hatte einst ein schönes Vaterland", „Denk ich an Deutschland in der Nacht") leicht als poetische Lügen gescholten werden. Die Lust an Bosheit, an der poetischen Polemik durchdrang auch die „Historien" und „Lamentationen" seiner letzten Gedichtsammlung, des Romanzero (1851). Erinnerungen an die jugendlich romantischen Anfänge und die Zynismen der Pariser Zeit geben abwechselnd den Ton des Gedichtbandes, der übrigens dadurch merkwürdig ist, daß der Dichter auch zuweilen religiösen Stimmungen Worte leiht. Von den „Letzten Gedichten" sagt Heine selbst: „Ein Lebendigbegrabener schreit durch die Nacht". Und in der Tat sind sie das Qualvollste, was irgend eine Literatur an trostloser Qualenlyrik besitzt („Ich war, o Lamm, als Hirt bestellt", „Mein Tag war heiter, glücklich meine Nacht", „Wer ein Herz hat und im Herzen Liebe trägt, ist überwunden"). Es sind Töne der Verzweiflung und tief empfundenen Schmerzes, mit dem er sonst oft bloß kokettierte und bramarbasierte und den er gern in ein Leid der ganzen Welt, zu einem riesigen Weltschmerze zu erweitern strebte, der in keinem Verhältnisse zu seiner ethisch kleinen Persönlichkeit stand. Durch diesen weltschmerzlichen Zug erinnert Heine an Lord Byron, in dem sich der Geist jener Zeit, die Erhabenheit über die Schranken der Sittlichkeit, die Sinnenlust und der Freiheitsdrang, der Weltschmerz und die Naturverehrung gewissermaßen verkörperten. Sein ganzes Wesen, die „Zerrissenheit", die innere Unruhe, der Weltschmerz, der Wandertrieb, die Lebens- und Liebessehnsucht zog Heine zu Byron hin, aber nie hat er dessen Gestaltungskraft und die dämonische Macht seiner Kunst erreicht.

Die Nachlässigkeit, der wir in Heines Dichtungen zuweilen begegnen, beruht oft auf der Absicht,

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

ihnen den Schein des Ursprünglichen zu verleihen. So auch in den beiden größeren Versdichtungen der vierziger Jahre, „Deutschland ein Wintermärchen" (1845) und Atta Troll, ein Sommernachtstraum", der 1843 in der „Zeitung für die elegante Welt" und 1847 selbständig erschien. Das Wintermärchen wird oft als Heines geistreichste Dichtung erklärt, ist aber nur eine freche Verhöhnung der politischen Zustände Deutschlands, diktiert von des Verfassers Freude an der Beschimpfung wirklicher oder vermeintlicher Gegner ohne jene verborgene Liebe gegen das Vaterland, die durch die grollenden Urteile Platens, Uhlands und Gutzkows über die damaligen Verhältnisse in Deutschland hindurchklingt. Minder bitter verletzend und von einem Hauche guter Laune, selbst echter Poesie durchweht ist das mehr literarisch satirische Epos Atta Troll. „Ich schrieb Atta Troll", sagt Heine, „zu meiner eigenen Lust und Freude in der grillenhaften Traumweise jener Romantiker, wo ich meine angenehmsten Jugendjahre verlebt und zuletzt den Schulmeister durchgeprügelt habe." Das Romantische ist aber nur das reiche funkelnde Gewand, in dem sich der moderne Geist vermummt, um es schließlich fallen zu lassen. So erscheint der Dichter als ein Romantiker, der die Kapuze abgeworfen hat (un romantique défroqué) und bekennt, daß er Komödie gespielt habe. Ein Tanzbär, namens Atta Troll, entläuft seinem Herrn und kehrt in die Pyrenäen zurück. Hier hält er auf Grund seiner in Deutschland gemachten Beobachtungen seinen Söhnen, den Tendenzbären, Vorträge, wird endlich aus seiner Höhle hervorgelockt und erschossen. Den Inhalt der Vorträge bildet die Verhöhnung künstlerischer Richtungen alter und neuer Gegner, insbesondere der politischen Dichter (Freiligrath, Herwegh usw.), die wie tölpelhafte Bären um das Standbild der Freiheit tanzen.

Poetische Anläufe und fragmentarische Poesien finden sich auch in Heines prosaischen Werken, von denen der erste Band der Reisebilder (1826) seinen Ruhm begründete.

Sie sind kein abgeschlossenes Werk von wohlerwogener, fest gefügter Komposition; das Meiste ist skizzenhaft und feuilletonistisch, aber eben diese neue Form gefiel und machte sie zum Vorbilde für die zahlreichen Reisebriefe, Reiseskizzen und Reisenovellen. Mit einer noch nie dagewesenen Jugendfrische und Kraft, aber auch mit der ganzen Rücksichtslosigkeit des Jugendübermutes und einem oft zynischen Witze wurde in den „Reisebriefen" zum erstenmal das ganze politische, religiöse, geistige und gesellschaftliche Leben der Gegenwart in Schilderungen, Bildern und Erzählungen, und zwar in einer bis dahin noch nie gehörten, bald herausfordernden, dann wieder weichen und einschmeichelnden Prosa dargestellt. Dazu ist das Ganze mit den prächtigsten Naturschilderungen und des Verfassers schönsten Gedichten durchflochten. Das alles bestach den Leser, mochte er sich auch über die Vergötterung Napoleons, die Verhöhnung der Freiheitskriege („Ideen oder das Buch Legrand") und den bis dahin in unserer Literatur nie gebotenen Schmutz ärgern, der, um Platen zu verhöhnen, im dritten Bande aufgehäuft ist.

Mit Heines „Reisebildern" kam die fragmentarische Literatur in Schwung, die das Publikum an die Methode gewöhnte, die ernstesten Dinge mit ein paar guten oder schlechten Witzen zu erledigen oder vielmehr für erledigt auszugeben. Nur weniges aus den vier Bänden der „Reisebilder" wird noch gelesen. Wie diese wurden für die deutsche Journalistik auch die Feuilletons von Bedeutung, die Heine über die Politik, Literatur und Kunst 1831—1832 aus Paris an die „Augsburger Allgemeine Zeitung" sandte, insofern sich nun ein mehr geistreiches Spiel mit allerlei Pointen als eine auf genaue Sachkenntnis sich gründende Kritik breit machte. Um Geistreichigkeit vor allem, nicht um solide Kenntnis war es Heine in den witzigen und frivolen Berichten über die politischen und literarischen Zustände Frankreichs zu tun, die er 1832 unter dem Titel Französische Zustände mit einem bedeutsamen Vorworte herausgab. Wunderlich zusammengesetzt erwiesen sich die Bände, die der Salon (1834—1837) betitelt wurden.

Den Anlaß zum Titel gab die Besprechung der großen Gemäldeausstellung in Paris und die daran geknüpften Besprechungen über die französischen Maler. Der weitere Inhalt erwies nur, wie sicher Heine der Macht seines Stils vertrauen durfte. Gleichviel, was er besprach und welche Erscheinungen mehr den Vorwand als die Gegenstände seiner Plaudereien abgaben, es waren die eingestreuten Bemerkungen, die Ausfälle gegen Persönlichkeiten, die gelegentlichen Enthüllungen über Gebiete, die bis dahin nicht als literaturfähig galten, die begierig erwartet und unter allen Titeln willkommen geheißen wurden. Da finden wir die Memoiren des Herrn von Schnabelewopski, die mit den Florentinischen Nächten als ein Nachklang der Reisebilder angesehen werden können, aber mit viel mehr Bitterkeit geschrieben und durch Obszönitäten und Zynismen entstellt. In der sich anschließenden Abhandlung Zur Geschichte der Philosophie in Deutschland spricht Heine offen seine Neigung zu einem uneingeschränkten Kulte der Sinnlichkeit aus. Die Schrift war ursprünglich in französischer Sprache erschienen; denn Heine hatte in der Revue des deux Mondes und in der Europe littéraire als Dolmetsch des deutschen Geistes mehrere Aufsätze veröffentlicht, die den Inhalt des Buches De l'Allemagne bringen (1835). Hier findet sich auch der geistreichflüchtige Essay Die romantische Schule. Mit der Romantik beschäftigt sich ferner der Aufsatz Elementargeister, der Nachweise über das Fortleben des Heidentums im Volksglauben bringt. Gehaltvoll ist der im „Salon" mitgeteilte Aufsatz Über die französischen Bühnen.

In dem „Jahrbuch für Literatur" erschien 1839 der Schwabenspiegel, die giftigste Verhöhnung der schwäbischen Dichter. Diese hatten sich, als der Bundestag die Schriften des „Jungen Deutschlands" ächtete, von dem Musenalmanach Chamissos, weil er Heines Porträt

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

brachte, zurückgezogen und dadurch Heines gemeinen Spott auf sich geladen. Auch mit den radikalen Deutschen und insbesondere mit Börne kam Heine in ein gespanntes Verhältnis. Diese beiden hatten sich nie recht gut vertragen, zwischen dem doktrinären Starrsinn und der gesinnungslosen Leichtfertigkeit war keine Verständigung möglich. Börne sprach sich darüber offen aus; Heine dagegen vermied den ritterlichen Kampf; er entledigte sich seines lang angesammelten Grolles erst, als Börne gestorben war und der französische Republikaner Raspail den Helden der internationalen Demokratie in schwungvoller Leichenrede gefeiert hatte. Das Pamphlet Heinrich Heine über Ludwig Börne (1840) enthält manche geistreiche Halbwahrheit, der Ton ist aber so hämisch und gemein, daß auch die liberale Presse in Zorn geriet und unter Heranziehung der persönlichsten Verhältnisse ein ekelhafter Federkrieg sich entspann. In die Satire gegen Börne flocht Heine auch seine Gedanken über die Verwandtschaft von Judentum und Christentum und die Gegensätzlichkeit beider zum Hellenentum, ferner einen Teil seiner Memoiren und anderes mehr. (Abb. S. 1185.)

Etwas erfreulicher als jene Schmähschriften stellt sich eine Gruppe gleichzeitiger oder späterer Prosaschriften Heines dar: Shakespeares Mädchen und Frauen (1839), die Capriccios Der Doktor Faust, ein Tanzpoem (1854), und Die verbannten Götter (1853), die zuerst französisch geschrieben waren, und endlich die unter dem Gesamtitel Lutetia (1854) vereinigten Berichte über die Politik, die Kunst und das Volksleben in Frankreich. Auch in diesen Schriften bleiben der souveräne Witz und die damit verbundene persönliche Bosheit die beste Würze. Gleichwohl ist es falsch, wollte man Heines Prosaschriften ideenlos nennen; unbestreitbar aber ist, daß die Wahrheit meist dem Witze geopfert wird und daß jene von Heine so oft wiederholte Behauptung, alle Sittlichkeit sei Geistesträgheit und Beschränktheit, im Grunde nur eine Selbstverteidigung gewesen ist.

Einzelne Werke Heines wurden in verschiedene Sprachen übertragen, vortrefflich durch den italienischen Dichter Zendrini; minder gut sind die Übersetzungen ins Englische und Französische. Heines Wirkung auf die Zeitgenossen war sehr groß, doch nicht erhebend, sondern zersetzend. Von ihm wie kaum von einem anderen haben die Deutschen ihre eigene Nation verachten gelernt, weil die Freiheit, die die französische Revolution meinte, nicht so schnell in Deutschland einzuführen war; seit Heine begann man das Kritteln und Witzeln über politische, gesellschaftliche und religiöse Verhältnisse für ein Zeichen von höherer Geistesbildung und Geistesfreiheit zu halten als die geduldige, selbstverleugnende Arbeit an diesen Dingen. Lotterigkeit galt jetzt für Grazie, Witz für Humor, Frechheit für Mut, Esprit für Geistestiefe. Zahlreiche Nachahmer Heines traten auf, die seine Manier weiterspannen und allmählich in Verruf brachten, da ihnen der geistreiche Witz fehlte, den Heine als Würze in die Poesie eingeführt hatte. Denn nur durch seinen bald ergötzlichen, bald frechen, pietäts- und schonungslosen Witz, durch ein starkes lyrisches Formtalent, durch das Prickelnde und Pikante der Darstellung und durch eine ungeheure Gewandtheit, sein Ich als den Träger der beherrschenden Zeitideen hinzustellen und seinen eitlen Esprit für deutschen Geist auszugeben, war er der Mann einer Zeit geworden, die viel wollte, aber nicht sicher wußte, was sie wollte. Die deutsche Poesie ist durch Heine um eine, wenn auch nicht große, doch immerhin erkleckliche Anzahl vollwertiger Lieder bereichert worden und deren Wirkung auf die deutsche Lyrik reicht über Griesebach bis zu Arno Holz, Karl Henckell und Karl Busse. Sonst aber hat er auf die deutsche Literatur keinen fördernden Einfluß ausgeübt: er machte die liberale Tagestendenz zur Muse, setzte das Feuilleton an die Stelle des geschlossenen Kunstwerkes, den Journalismus an Stelle der Poesie, die Kritik an die des Schaffens. Und obwohl die künstlich zurechtgefeilte Leichtigkeit seines Stils gegen die Formpedanterie Platens und der Plateniden ein nicht zu unterschätzendes Gegengewicht bildete, so hat sie bei den Nachahmern doch auch eine üble Nachlässigkeit im Stil, in Vers und Rhythmus gefördert. (Beilage 148.)

Wienbarg hatte in seiner Widmung an das „Junge Deutschland" Heine als Führer der

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

neuen literarischen Richtung ausgerufen. Dieser aber stand mit ihr nur in loser Verbindung und auch deren eigentliche Vertreter waren bloß in der Unzufriedenheit mit den deutschen Verhältnissen untereinander eines Sinnes. Von Heine unterschieden sie sich als Menschen und als Dichter, der Ernst und die Ehrlichkeit ihres Strebens hob sie über die Leichtfertigkeit Heines empor, an literarischer und künstlerischer Bedeutung aber kam ihm keiner gleich. Von ihnen war Karl Gutzkow nächst Heine und teilweise in entschiedenem Gegensatze zu ihm der literarische Hauptvertreter des „Jungen Deutschland". Als Sohn eines Bereiters des Prinzen Wilhelm 1811 in Berlin geboren, verlebte er die Jugendjahre in beschränkten Verhältnissen, die er in dem Buche „Aus der Knabenzeit" eingehend geschildert hat. Von 1828 an studierte er an der Universität in Berlin abwechselnd Philologie und Theologie und wurde durch die französische Julirevolution und die ihr in ganz Mittel- und Südeuropa folgende Gärung so ergriffen, daß er das Leben eines Literaten zum Berufe wählte. „Die Wissenschaft lag hinter mir, die Geschichte vor mir." So wurde er Journalist und ist es neben seiner Dichterschaft zeitlebens geblieben. In Frankfurt, wohin ihn sein unruhiges Wanderleben, das er in den „Rückblicken" geschildert hat, 1834 führte, begründete er die Zeitschrift „Der Telegraph von und für Deutschland", leitete mit Eduard Duller den „Phönix" und träumte eben von einer großen „deutschen Revue", als er mit der „Wally" das Verderben auf sein Haupt herabzog. Weder in Frankfurt noch in Hamburg, auch nicht in Dresden, wo er als Dramaturg wirkte, und ebensowenig in Weimar sich wohl fühlend und durch das Mißverhältnis seiner Begabung zu dem Erreichten verstimmt, versuchte er 1865 in Friedberg Hand an sein Leben zu legen. Körperlich geheilt, begann er wieder ein Wanderleben, aber seine herrschsüchtige Natur ließ ihn auch jetzt wieder nirgends zur Ruhe kommen. Geistig und im Gemüte unbefriedigt, den größten Teil seines Lebens von Nahrungssorgen bedrückt, ist er 1878 in Frankfurt verstorben, nachdem er noch in diesem Jahre mit der gegen Stil und Gedanken seiner jüngeren und älteren Zeitgenossen gerichteten Streitschrift „Dionysius Longinus" die Literatur zu meistern versucht hat. (Abb. S. 1189.)

Wie kaum ein anderer Schriftsteller war Gutzkow mit den wechselnden Stimmungen der Zeit verbunden und in seinem ganzen Wesen trotz allem starken Individualismus und Selbstbewußtsein vom Kampfe des Tages unwiderstehlich ergriffen. Ein starkes Talent und ein noch stärkerer Drang zu publizistischer Wirksamkeit, zum unmittelbaren Eingreifen in die Fragen und Angelegenheiten des Tages hielt den poetischen Regungen und dem Gestaltungsvermögen Gutzkows von früh auf die Wage; er suchte sich eigene Pfade, zunächst völlig unbekümmert um deren Wert für die Poesie, mit ausgesprochener Gleichgültigkeit gegen alles, was er Poesie nannte und schalt. Frei, auf sich selbst gestellt, wohl abhängig von dunklen Antrieben seiner eigenen grüblerischen und zweifelnden Natur, wie von den wechselnden Neigungen einer gärenden Zeit, aber von keinem ästhetischen Bekenntnisse einer Schule, gleich allen jungdeutschen Talenten für die neue französische Literatur gestimmt und doch wiederum an ihr zweifelnd, kann Gutzkow kaum mit seinen Genossen verglichen werden, von denen er sich im Laufe seiner Entwicklung mehr und mehr entfernte, ohne sich doch von ihren Nachwirkungen ganz befreien zu können. Man hat Gutzkow und seine eigentümliche Stellung mit Voltaire verglichen und fand mit Recht Vergleichungspunkte in dem starken Übergewichte des Verstandes, der Reflexion bei beiden Schriftstellern, in der unbesiegbaren Neigung, in alles einzugreifen und bei allem mitzusprechen, in der Mischung publizistischer und poetischer Bestrebungen. Den gewaltigen Tätigkeitsdrang, die streitbare Eifersucht, die Gemütsansprüche bei starker Skepsis und rücksichtsloser Kritik, die unablässige Unruhe, die uns aus Voltaires Geschichte überliefert sind, finden wir auch bei Gutzkow wieder. Hinter der Weltwirkung aber, die der französische Apostel der Aufklärung ausgeübt hat, bleibt die Bedeutung des deutschen Autors, so gewaltig sie auch war, weit zurück.

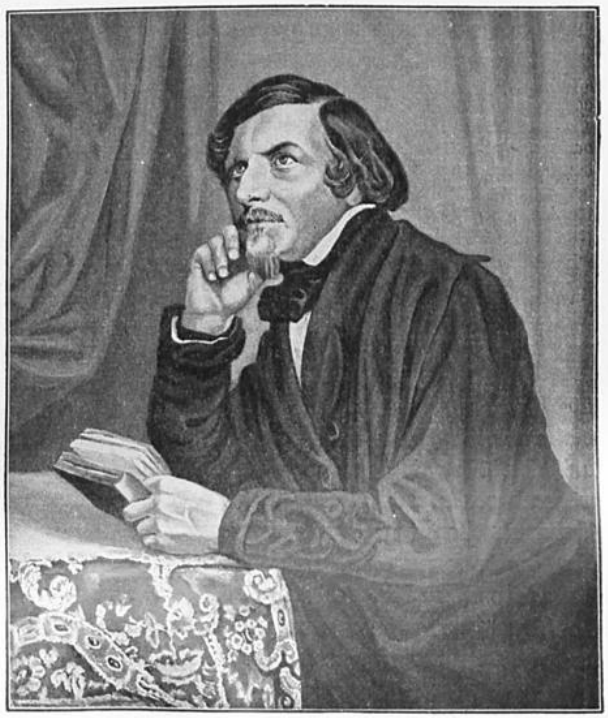
Mit Voltaire stimmte Gutzkow auch in der Auffassung überein, daß die Poesie nicht Zweck, sondern Mittel sei, und in seinen älteren Schriften war die poetische Form kaum mehr als eine Maske für die völlig kunstlose Besprechung von Tagesangelegenheiten oder die Dar-

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

legung von Reflexionen, die eine neue Welt- oder Gesellschaftsordnung vorbereiten sollten. An Jean Paul, an die Satiriker des achtzehnten Jahrhunderts sich anlehnend, schrieb er die Briefe eines Narren an eine Närrin (1832) und den wunderlichen philosophisch-satirischen Roman „Maha Guru, Geschichte eines Gottes" (1833)

Daß die falsche Göttlichkeit eines hochgestiegenen Menschen durch die wahre Menschlichkeit eines still und niedrig gebliebenen in den Schatten gestellt wird, soll durch die Geschichte eines tibetanischen Dalai Lama gezeigt werden. Die tibetanische Theokratie gibt dem Dichter Anlaß zur gehässigen Bekämpfung der katholischen Hierarchie und die tibetanische Polyandrie zu Erörterungen über die Umgestaltung der geschlechtlichen Verhältnisse.

Unreif, willkürlich und geschmacklos ist auch der Roman Wally, die Zweiflerin (1835), der, von George Sands „Lélia" beeinflußt, durch die freie Behandlung erotischer Fragen und durch den auf ein wirkliches Ereignis, den Selbstmord der Charlotte Stieglitz (S. 1170), sich aufbauenden Hintergrund einst großes Aufsehen erregte.



Karl Gutzkow.

Wally tötet sich, weil sie trotz innigem Verlangen zu keinem religiösen Glauben sich durchringen kann und durch ihren jungdeutschen Geliebten zur völligen Zweiflerin wird. Keine Spur von Tragik oder künstlerischer Gestaltung. Das Ganze liest sich wie ein Artikel in einer Zeitschrift, wie denn überhaupt alle jungdeutschen Romanschreiber mehr Journalisten als Dichter waren. „Journale sind unsere Festungen", sagte Heine und es ist bezeichnend, daß die Jungdeutschen trachteten, die Leitung großer Zeitschriften in die Hände zu bekommen. Poetisch wertlos, gibt „Wally" mit ihren verrückten Gedanken über Gott, Unsterblichkeit, Christentum, Kirche, Staat, Ehe ein Bild jener von unklarer Freigeisterei beherrschten Zeit. Aufklärungsgedanken des Reimarus verbünden sich mit denen des Saint-Simonismus, namentlich der Emanzipation des Fleisches, und die Religion erscheint als ein „Produkt der Verzweiflung".

Durch die Katastrophe, die er mit dem Roman über sich heraufbeschworen hatte, wurde Gutzkow zu ernster Selbstkritik getrieben; eine gewisse Frivolität verschwand fortan aus seinen Werken und eine entschiedene Vertiefung in die Probleme machte sich geltend, aber die Literatur war ihm noch mehrere Jahre nur „eine Abspiegelung der Zeitgenossen in den Lagen, in denen sie sich befinden, Einmischung in ihre Debatten, Frage und Antwort in Sachen des allgemeinen Nachdenkens und der praktischen Philosophie". Die Beiträge zur Geschichte der neuesten Literatur (1836), der im Mannheimer Gefängnis geschriebene wunderliche Beitrag Zur Philosophie der Geschichte, die wertvollere Schrift Goethe im Wendepunkte zweier Jahrhunderte (1836) und das durch psychologische Feinheit, vielseitige Bildung und Verständnis für den inneren Zusammenhang der Zeiterscheinungen ausgezeichnete und unter Bulwers Namen veröffentlichte Buch Zeitgenossen, ihre Tendenzen, ihre Schicksale, ihre großen Charaktere (1837), später unter dem Titel Säkularbilder erschienen, und andere Schriften dieser Zeit, wie z. B. die Josef von Görres angreifende Flugschrift Die rote Mütze und die Kapuze (1838), verzichten noch vollständig auf die poetische Form.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Erst in den vierziger Jahren begann Gutzkow aus jener Anschauung herauszutreten, der jede Form oder Unform gleich galt, wenn sich darin nur etwas vom Zeitgeist ertasten und von ihm predigen ließ. Er hatte sich schließlich überzeugen müssen, daß trotz aller Gärung der Zeit, wenn nicht die poetischen, so doch die Unterhaltungsbedürfnisse des deutschen Publikums für große Erfolge maßgebend blieben, und bemächtigte sich daher zunächst der dramatischen Form und später der Form des Romans. Nach einigen Vorübungen, den Romanen Seraphine (1838) und Blasedow und seine Söhne, einer Bekämpfung der pädagogischen Irrtümer, den Dramen Nero und dem unter dem Einflusse von Büchners „Danton" stehenden Capriccio Hamlet in Wittenberg tat er mit dem Trauerspiele König Saul einen entscheidenden Schritt auf dem Wege zum bühnengerechten Drama und mit der Tragödie „Richard Savage oder der Sohn der Mutter" (1839), einem rührenden Sensationsstücke, erzielte er einen großen Bühnenerfolg.

Das Drama spielt in England zur Zeit der Addison und Steele, entbehrt aber nicht der Beziehungen auf die Zeit. Denn leicht erkannte man hinter der Maske der altenglischen verlumpten Poeten die jungen deutschen Autoren, das Berufsliteratentum. Richard, ein genialer Schriftsteller, sucht seine ihm unbekannte Mutter, entdeckt sie in einer vornehmen Lady, wird aber von ihr nicht anerkannt, da sich ihr Adelsstolz dagegen sträubt, in einem Schriftsteller ihren Sohn zu sehen, und geht elend zugrunde. Selbst der bedeutendste Schriftsteller kämpft vergeblich gegen Standesunterschiede und bestehende Staatseinrichtungen; das ist der Grundgedanke der Dichtung. Ihr folgten Schauspiele, in denen die Konflikte des Herzens und rechnenden Verstandes, der redlichen Selbstbescheidung und des auf Kosten anderer wie des eigenen Seelenfriedens vorwärts strebenden Ehrgeizes dargestellt werden. Verhältnismäßig das beste davon ist „Werner oder Herz und Welt" (1840), dessen Held, um Karriere zu machen, mit seiner Jugendliebe bricht, sie aber dann — unwahrscheinlich genug — in sein Haus aufnimmt und dadurch in allerlei Konflikte gerät. Auch Ein weißes Blatt (1842) und Ottfried (1852) behandelten die Wirren, die dadurch entstehen, daß ein Mann zwischen zwei Frauen schwankt, ohne daß der Dichter für diesen Konflikt die rechte Lösung gefunden hätte. Heute sind diese Dramen ebenso vergessen wie die Schule des Lebens und Ella Rosa.

Von den bürgerlichen Schauspielen ging Gutzkow zum historischen Drama und zur Tragödie über. Da er das historische Kostüm beibehielt und doch die Tendenzen, ja selbst die Schlagworte des modernen Liberalismus von der Bühne herab ertönen ließ, bekamen die Tragödien Patkul und Emiljan Pugatschew etwas Schillerndes. Patkul ist jener kühne Unterhändler, der während des nordischen Krieges an König Karl XII. ausgeliefert und hingerichtet wird; er erscheint als Vorkämpfer für Freiheit und Recht gegen fürstliche Schwäche. Viel glücklicher war Gutzkow in seinem berühmtesten Trauerspiele Uriel Acosta (1847), das, nach des Dichters älterer Novelle „Der Sadduzäer von Amsterdam" (1832) bearbeitet, in die Zeit der Zerwürfnisse der Staats- und Kirchengewalt mit der neuen Philosophie und dem skeptischen Denkertum überhaupt fällt und wegen seiner freigeistigen Tendenz mit ungeheurer Begeisterung aufgenommen wurde.

Uriel Acosta, ein jüdischer Philosoph des siebzehnten Jahrhunderts, ist als Jude geboren, in Portugal getauft und erzogen und später in Amsterdam ein Gelehrter geworden. Im Hause des aufgeklärten Juden Manasse, dessen Tochter er unterrichtet, ist er mit dem geistvollen Mädchen, ohne daß es zu einer Erklärung kam, in ein zärtliches Verhältnis getreten. Aber Judith ist verlobt und der ihr bestimmte Bräutigam kommt eben von Reisen zurück, als von Acosta ein Buch erscheint, das die Rabbiner für ketzerisch halten. Der gelehrte de Silva, Acostas Lehrer, soll sein Urteil darüber abgeben und, um den Schüler Platos, den er im Uriel erkennt, nicht zu verraten, schreibt er in das Buch: „Der Autor ist kein Jude." Daraufhin erklärt Jochai, in der Meinung, dadurch sich seines Nebenbuhlers entledigen zu können, man habe über Acosta kein Recht, denn er sei ein Christ. Dieser bekennt sich nun als Jude und wird vom Rabbi Santos verflucht. Als aber der fanatische Priester ausruft: „Nie naht sich dir ein liebend Herz des Weibes", da flammt es in Judith auf und sie erklärt offen ihre Liebe zu Acosta: „Er wird geliebt! Glaubt besseren Propheten!" Der gutmütige Manasse findet sich in die Verhältnisse und ist bereit, Judiths Hand in die Uriels zu legen, wenn dieser das Buch widerrufe. Doch erst als Judith gramvoll der blinden Mutter Acostas zuruft: „Wir werden nicht geliebt!" und die Augen der Blinden Feuer in seine Seele werfen, stürzt der Gequälte fort, um gegen sein Gewissen den Widerruf zu leisten. Während er fern von der Außenwelt sich daraufhin vorbereiten muß und keine Nachricht zu ihm gelassen wird, kommt Manasse zum Bankerott und Judith willigt, um den gänzlichen Ruin hintanzuhalten, in die Ehe mit dem reichen Jochai. Acosta erfährt es erst, nachdem er den Widerruf geleistet hat. Voll Verzweiflung zieht er den Widerruf zurück und eilt fort, Jochai zu ermorden. Er trifft ihn, als er eben mit Judith die Ringe wechselt. Da läßt er die Pistole sinken und tritt der Geliebten stumm entgegen. Judith sucht ihn zu trösten und stirbt in seinen Armen. Sie hat Gift genommen. Jetzt versteht er sie; mitleidig überläßt er dem Sieger das Feld und geht, um die für Jochai bestimmte Kugel sich ins eigene Herz zu schießen.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

„Glaubt, was ihr glaubt! Nur überzeugungsrein! Nicht was wir meinen, siegt, de Santos! Nein, Wie wir es meinen, das nur überwindet." Die Toleranzidee, die in dem Drama aufdringlich vorgetragen wird, erinnert an Lessings „Nathan", nur daß sie Gutzkow nicht mit der gleichen Klarheit, dafür aber in einer dramatisch spannenden Handlung herausgearbeitet hat. Der Konflikt zwischen freiem Denken und positiver Satzung, zwischen Unabhängigkeitssinn und Pietät, der Kampf, der selbst die Bande der Liebe und Blutsverwandtschaft zerreißt, um die innere Überzeugung zu wahren, ist höchst wirksam in eine Reihe rein menschlicher Vorgänge umgesetzt, aber Uriel wird nicht, wie wir erwarten, ein Märtyrer seiner Überzeugung, sondern entsagt ihr, überwunden durch den zähen Familiensinn und durch das ihm an der Seite der Geliebten winkende Glück. Wir fühlen uns dadurch enttäuscht und, weil Uriel seine Überzeugung umsonst zum Opfer gebracht hat, auch in unserem Empfinden peinlich berührt. Die gewaltsame Wiedererhebung des Helden am Schlusse vermag kaum noch eine tiefere Wirkung zu erzielen. Durch die Umbiegung der tragischen Spitze in das Rührende wird das Drama der comédie larmoyante der Franzosen-La Chaussée und Marivaux ähnlich; unleugbar aber sind seine poetischen Vorzüge. Die sichere dramatische Technik, die Kunst der Gestaltung lebenswahrer Charaktere, das Geschick in der Führung der Handlung, die Lebendigkeit des Dialogs lassen erkennen, daß in Gutzkow, wenn auch manches, besonders in den letzten Akten, nur auf theatralischen Effekt berechnet ist, ein starkes poetisches Talent schlummerte. Er verbrauchte es aber als Reformator im Sinne des Zeitliberalismus in Journalismus und Publizistik, im Skizzenhaften, in Essays und Charakteristiken, und darüber kam der Künstler und Dichter nicht zur Entfaltung. Gutzkows spätere historische Dramen Jürgen Wullenweber (1848), das den Untergang des großen Hanseaten darstellt, und Philipp von Peru (1853), eine Tragödie des Servilismus, reichen an „Uriel" nicht heran.

Gutzkows Dramen waren in den vierziger und fünfziger Jahren sehr beliebt; behauptet haben sich außer „Uriel Acosta" nur noch drei historische Lustspiele. Das Lustspiel lag Gutzkows Talent und seiner besonderen Lebensanschauung von Haus aus näher als die Tragödie, sein scharfer Verstand und seine Beobachtungsgabe kamen ihm dabei zustatten. Wenn er die Anregung zum historischen Lustspiele verwandten Erzeugnissen Scribes verdankt, so hat er ihn doch durch individuellere und mannigfaltigere Gestaltung der Charaktere und durch den geistigen Gesamtgehalt übertroffen. Mit der historischen Wahrheit aber nimmt es Gutzkow nicht genau und gar manches hat er um einer wirksamen theatralischen Handlung willen ziemlich willkürlich umgestaltet. Das frischeste dieser Stücke ist Zopf und Schwert (1843), ein glücklicher Versuch, die Gestalt König Friedrich Wilhelms I. von Preußen und die Zerwürfnisse in seiner Familie von der gemütlichen und humoristischen Seite zu fassen und aus der Vermählung der Prinzessin Wilhelmine mit dem Erbprinzen von Bayreuth eine zwar völlig unhistorische, aber kulturhistorisch echt kolorierte und wohlgegliederte, bis zum Schlusse von gleichem Leben erfüllte Handlung zu schaffen. Der Dichter wird zwar der geschichtlichen Persönlichkeit Friedrichs nicht gerecht, da der kraftvolle, weitblickende Monarch zu einem polternden Haustyrannen herabgedrückt ist, aber die Stimmung ist gut getroffen, die Intrigen sind geschickt und spannend geführt, die Gestalten zwar oberflächlich, aber nicht unwahr gezeichnet und es fehlt auch nicht an jenem tieferen Sinne, der der Komödie ebenso unentbehrlich ist wie dem Trauerspiele. Diese höhere Bedeutung der ganzen Gattung ist der Gegenstand des Lustspieles Das Urbild des Tartüffe (1847), eines Werkes, dessen „Rundung und Geschlossenheit in Erfindung und Ausführung" selbst die Bewunderung Hebbels erregte. Den Inhalt des Stückes bildet der Kampf, den Molière um die Aufführung seines Lustspieles zu bestehen hatte. Bedeutend tiefer steht das Lustspiel Der Königsleutnant, das sich gleichwohl durch die Paraderollen des Grafen Thorane und des jugendlichen Goethe auf den Bühnen erhielt.

Zu Beginn der fünfziger Jahre ward Gutzkow das dramatische Schaffen verleidet; die wachsende Abneigung gegen jede strenge Gebundenheit der Handlung, die Vorliebe für schwankende, grübelnde, mehr durch zufällige äußere Anstöße als durch die Stärke ihrer inneren Empfindung bestimmte Naturen bewogen den Dichter, sich wieder den Formen des Romans und der Erzählung zuzuwenden, die ihm überdies die Möglichkeit boten, in viel größerem Maße, als es in den drei bis vier Bühnenstunden geschehen konnte, an der Besprechung der Tagesfragen teilzunehmen. Die zeitgenössischen Romane Eugène Sues mit ihren phantastisch-sozialen Nachtbildern, ihren verschiedenen Figurengruppen, den gesellschaftlichen Gegensätzen, ihrer weitgesponnenen Handlung verleiten ihn zu der Idee, eine ganz neue Form des Romans, den Roman des Nebeneinander, zu schaffen.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Dieses Schlagwort soll besagen, daß der Roman nicht mehr die Lebensgeschichte eines Helden nacheinander vorführen, sondern ein Bild vieler gleichzeitig und nebeneinander wirkender Personen, Stände und Verhältnisse entrollen soll. Die Personen eines modernen Romans sollen nicht mehr nach einfachen, vorgezeichneten Motiven handeln, sondern vielfach beeinflußte, oft schwankende, problematische, verwickelte Naturen sein. Der Dichter soll in dem bunten, der Wirklichkeit entsprechenden Nebeneinander der Handlung, über dem Stoffe schwebend, alle Momente des Werkes einer Idee unterordnen und dadurch alle Fäden entwirren, alle Nebenfiguren in Verbindung mit den Hauptgestalten bringen und so eine zusammenhängende Handlung darstellen. Durch dieses Streben, alle Kreise des Romans in Beziehung zu bringen, entstand eine geradezu ermüdende Technik, in der wichtige Ereignisse der Handlung nur in der „wiedererstrahlten Beleuchtung der Nacherzählung" angedeutet wurden. Gutzkow selbst ist die Durchführung seiner Forderungen nicht gelungen; an seinen Romanen mißfallen uns der schwerfällige Gang und die geringe Spannung der Handlung, der Mangel an Übersichtlichkeit und künstlerischer Abrundung, die Zersplitterung des Interesses und die allzugroße Ausbreitung des Stoffes.

Trotz aller Mängel wurde Gutzkow neben Immermann der Begründer des sozialpolitischen Romans im großen Stile und Freytag, Spielhagen und andere wandelten auf den von ihm vorgezeichneten Bahnen. Als Vorzüge der Zeitromane Gutzkows treten hervor der staunenswerte Reichtum an Charakteren, der Tiefblick in die Zustände des öffentlichen Lebens, Gedankenreichtum und manch geniale Einzelempfindung. Wie er der Dramatiker seiner Zeit war und seine Dramen daher bald von der Bühne verschwanden, so wurden auch seine Romane, weil sie einzig in seiner Zeit wurzelten, bald unverständlich und vergessen. Immerhin sind seine großen Zeitromane Die Ritter vom Geiste, die ursprünglich (1852) in neun Bänden erschienen, später aber in vier zusammengezogen wurden, und Der Zauberer von Rom (1861, letzte Umarbeitung 1872), wenn auch die künstlerische Ausführung an dem ungeheuerlichen Romanapparat gescheitert ist und die entwickelten sozialen, politischen und religiösen Probleme voll von Phrasen sind, dennoch interessante Spiegelbilder einer rasch vorübergerauschten und schon der nächsten Generation unverständlich gewordenen Zeit.

Die Ritter vom Geiste spielen im protestantischen Norddeutschland und entwerfen ein großes Gemälde von der Übergangszeit zwischen 1849 und 1850, in der die deutsche Demokratie geschlagen, die ihr gegenüberstehende konservative Partei aber noch nicht völlig erstarkt war und die Nachwirkungen der Revolution von 1848 alle Gesellschaftskreise durchdrangen, jedes Einzelleben mehr oder minder bestimmend. Der siegenden Reaktion gegenüber, die in ihren charakteristischen Vertretern mit scharfer Satire geschildert wird, träumen die „Ritter vom Geiste" von einem großen Geheimbund der Liebe und Brüderlichkeit, die eine neue freiheitliche Erhebung in geläutertem Sinne und mit klareren Zielen als die gescheiterte vorbereiten soll. Ganz modern klingt, was der sozialistische Ritter Fürst Egon von dem Verhältnisse des Staates zu den Arbeitern und der demokratische Dankmar Wildungen von der Volkssouveränität und dem Verzichte des Adels auf seine Vorrechte vorbringt.

Der Zauberer von Rom ist der Papst, dessen Ansehen zur Zeit des Romans in Italien, Deutschland und Österreich aufs neue befestigt worden war. Da ward dem jungdeutschen Gutzkow bange. Er sieht, wie der alte Ghibellinen- und Welfenstreit fortwährend zu einer neuen Entscheidung drängt, nicht im Kampfe der Theologie, sondern der Völker. Früher oder später wird die Zeit da sein, in der es offenbar wird, ob „die Welt den Slaven, Kelto-Romanen oder Germanen gehört". Mit seiner Dichtung nun tritt Gutzkow in den Kampf und mahnt, die Macht des Zauberers von Rom zu brechen und der Gefahr des Katholizismus, in dem er den größten Gegner der modernen Kultur erblickt, entgegenzutreten. In zahlreichen Karikaturen wird die katholische Welt vorgeführt; doch fehlte ihm dafür das Verständnis und die von ihm gewünschte Zukunftsreform, die er von dem ungetauften Papste (!) Liberius II. erwartet, ist eben eine der vielen Phantastereien, denen wir in seinen Werken so oft begegnen.

Gleichzeitig mit den beiden Zeitromanen entstanden einige kleinere Erzählungen, von denen die vielgerühmte Novelle „Ein Mädchen aus dem Volk" (1854) Gutzkows Zeitschrift „Unterhaltungen am häuslichen Herd" eröffnete. Poetisch wohltuender wirken einige Novellen, die in der Sammlung „Kleine Narrenwelt" (1856) sich finden und an Lebendigkeit und Kraft der Gestaltung mit den besten ihrer Gattung sich vergleichen dürfen („Kurstauben", „König Franz in Fontainebleau", „Der Ring des Nihilisten"). Dagegen versagte dem Dichter die erfindende und gestaltende Kraft in dem historischen Roman Hohenschwangau (1867—1868), in dem er auf Grund umfassender Studien ein Bild des sechzehnten Jahrhunderts mit allen seinen Bestrebungen und merkwürdigen Erscheinungen zu entwerfen suchte. Ganz in den Mischstil der jungdeutschen Periode verfiel er in dem Memoirenroman Fritz Ellrodt (1871) und in den Reflexionsromanen, Die Söhne Pestalozzis (1870) und Die neuen Serapionsbrüder (1875), in denen sich die ganze Verbitterung, die seine letzte Lebenszeit erfüllte und oft bis zum Verfolgungswahn sich steigerte, in satirischen Reflexionen über die Zustände der Kunst, Literatur, Politik, des sozialen Lebens usw. Luft machte.

Etwas erfreulicher ließen sich unter Gutzkows letzten Schriften die autobiographischen an. Schon 1852 hatte er das vortreffliche, an Berliner Genrebildern reiche Buch Aus der Knabenzeit veröffentlicht. Ihm folgten jetzt die Lebensbilder (1870 u. f.), Sammlungen

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

von autobiographischen und novellistischen Skizzen, unter denen die Rückblicke auf mein Leben (1775) die bedeutendsten waren, und als Ergebnis aller Lebenseindrücke die Maximensammlung Vom Baum der Erkenntnis. Ein müder, krankhaft gereizter, zu verbitterter Polemik und leichtfertigen Verdächtigungen neigender Hang drängt sich auch in diese Arbeit hinein; das Verhältnis des Autors zu Menschen und Dingen war das unerquicklichste geworden. Was er angestrebt hatte, eine einflußreiche Führerrolle zu spielen, war ihm nicht beschieden gewesen. Doch wird es sein Verdienst bleiben, das Stoffgebiet des Romans durch Hereinbeziehung zeitbewegender Fragen erweitert zu haben.

In Börne, Heine und Gutzkow waren die Tonangeber der ganzen jungdeutschen Bewegung und zugleich diejenigen Talente aufgetreten, die die reichste Entwicklung hatten und für die Masse der Nachahmer vorbildlich wurden. Um die Mitte der dreißiger Jahre stand neben ihnen eine Gruppe von Schriftstellern in Ansehen, die der Begabung, den nächsten Zwecken wie den letzten Zielen nach wenig miteinander gemeinsam hatten, aber sämtlich jenem ausschließlichen Kultus der Prosa huldigten, durch den Jungdeutschland sich von allen früheren Literaturperioden abzuheben glaubte. Die Verwischung der Unterschiede zwischen dem darstellenden Dichter und dem rein rednerischen Schriftsteller, die zur Kennzeichnung des ganzen Zeitraums gehörte, gab sich in ihren Theorien und literarischen Versuchen lärmend kund und es klang wunderlich anmaßend, wenn Männer, die keinerlei Regung poetischen Talentes verspürten, sich berufen fühlten, der Poesie das Gesetz ihrer zukünftigen Entwicklung vorzuschreiben.

Einen der Wortführer dieser Art, den Niedersachsen Ludolf Wienbarg, haben wir als den Namengeber der ganzen Richtung schon kennen gelernt. Er war 1802 in Altona geboren, habilitierte sich für kurze Zeit als Privatdozent an der Kieler Universität, wurde dann Journalist und starb 1872 in seiner Vaterstadt. Seinen kurz währenden Ruhm verdankte er dem Buche Ästhetische Feldzüge (1834), in dem er die neue Doktrin in etwas salbungsvollem Tone verkündete.

Zunächst sollte mit der literarischen Überlieferung gebrochen, die deutsche Prosa gepflegt werden, deren kühner, scharfer, kriegerischer Charakter durch den Umgang mit der französischen Schwester wesentlich gewonnen habe. Als den eigentlichen Genius der Zeit proklamierte Wienbarg Heinrich Heine, dem er den Mut zusprach, die Liederdichtung mit der gewaltigen und in alle Zukunft hinein allein wirksamen Prosa vertauscht zu haben. Was Wienbarg sonst noch veröffentlichte, selbst das vielgepriesene Tagebuch von Helgoland (1838), verrät kein produktives Talent und nur die einmal geweckte Lust des Widerspruches konnte seine Schriften eine Zeitlang als Wegweiser der künftigen Literaturentwicklung gelten lassen.

Der eigentliche Doktrinär von Jungdeutschland war Theodor Mundt, der sich erdreistete, den Deutschen zu verkünden, daß die Bildung, die ihnen Goethe und Schiller erworben haben, nur eine „Theaterbildung" sei, und von dem „Zeitalter des Stils" und der Mischung der Literatur mit dem Zeitgeiste die wunderbarsten Zukunftsergebnisse erwartete. Mundt war 1801 in Potsdam geboren, widmete sich der Journalistik, habilitierte sich 1842 als Privatdozent der Literaturgeschichte und Ästhetik in Berlin, wurde 1848 an die Universität Breslau berufen, kehrte aber schon 1850 nach Berlin zurück, wo er als Professor und Universitätsbibliothekar 1861 starb. Eine geistreiche, aber oberflächliche, allen zufälligen Neigungen des Tages hingegebene Natur, entwickelte Mundt eine überaus große Rührigkeit und suchte mit einer Flut von literarischen Bildern, Tagebuchblättern, Kritiken, Reisestudien, historischen Essays, Novellen und Romanen die Gunst des Publikums zu erwerben. Eine Zeitlang zwar blendete er, heute aber gehört er zu den berühmten Vergessenen.

Er trat zuerst als Novellist auf und seine Novellen „Madelon oder die Romantiker in Paris" (1832), Das Duett, Moderne Lebenswirren und „Madonna, Unterhaltungen mit einer Heiligen" (1835), die wegen des Urbildes der Heldin, der Charlotte Stieglitz, ein ungeheures Aufsehen machte, können als Typen der widrigen und geschmacklosen Mischung poetischer Darstellung und journalistischer Plauderei angesehen werden. Hundertfältige Abschweifungen, willkürliche Reflexionen, blendende Einfälle, Zynismen, Phantastereien und Lüsternheiten lassen eine reine und klare Darstellung nicht aufkommen, und wenn einmal ein Anlauf dazu gemacht wird, unterbricht ihn der Dichter durch eine Verkündigung der Herrlichkeit des „Modernen". „Der Zeitgeist zuckt, dröhnt, zieht, wirbelt und hambachert in mir; er pfeift in mir hell wie eine Wachtel, spielt die Kriegstrompete auf mir, singt die Marseillaise in allen meinen Eingeweiden

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

und donnert mir in Lunge und Leber mit der Pauke des Aufruhrs herum." Mundts kritische Schriften („Kritische Wälder", 1833, „Die Kunst der deutschen Prosa", 1837) wetteifern mit den novellistischen an Unreife. Zu seiner Geschichte der Literatur der Gegenwart (1842) mit ihren scharfen Einzelcharakteristiken, noch mehr in seiner Ästhetik (1845), Allgemeinen Literaturgeschichte (1846) und Dramaturgie versuchte Mundt in eine minder willkürliche Auffassung der literarischen Dinge einzulenken und sich klareren Anschauungen anzuschließen, aber in seinen späteren Romanversuchen Thomas Münzer (1841), „Carmela oder die Wiedertaufe", Mendoza (1847), Die Matadore (1850), Graf Mirabeau (1858), Robespierre, Zar Paul (1861) zeigt sich wieder die alte, die Forderungen der Kunstgattung verachtende Formlosigkeit. Der Ton der Erzählung ist, da der Verfasser den historischen Stoff nicht in poetisches Leben zu verwandeln vermag, trocken und reizlos und wird geschmacklos, wenn der Verfasser in dem Streben nach Originalität Bild auf Bild zu häufen unternimmt, wie z. B.: „Die Blindheit des Jahrhunderts wäscht sich an der Augenquelle im Spitalgarten zu Teplitz und die Unterleibsbeschwerden der Zeit, die bei dem gelähmten Prinzip der Bewegung keine Motion für die Gesundheit machen dürfen, trinken einen die Verdauung fördernden Mineralbrunnen." Ein Autor, der jeder Neigung des Publikums zu Willen ist, konnte sich auch das von Heine eingeführte und selbst von Immermann im „Reisejournal" versuchte witzige Geplauder über Reiseeindrücke nicht entgehen lassen. Schon die „Madonna" mit ihrer Empfehlung der „Emanzipation der Sinne" gehört hierher: besonders aber läßt Mundt seine Geistreichigkeit und seinen Esprit erglänzen in den Spaziergängen und Wallfahrten (1840), in der Völkerschau auf Reisen und in den späteren Skizzen und Reisebildern: Pariser Kaiserskizzen und Italienische Zustände (1860). Oberflächlich und sprunghaft wie alle diese Schriftstellerei sind auch Mundts Zeitschriften, denen er mehr und mehr seine Tätigkeit zuwandte, während er das Fach der Poesie seiner Gattin Klara Mundt, bekannt als Luise Mühlbach, überließ.

Eine Mundt verwandte Natur war der Magdeburger Ferdinand Gustav Kühne (1806—1888), der eine Zeitlang in Berlin bei der Redaktion der „Preußischen Staatszeitung" beschäftigt war, in den dreißiger Jahren die Redaktion der „Zeitung für die elegante Welt" in Leipzig übernahm, viele Reisen machte und 1856 nach Dresden übersiedelte.

Die Novelle Die beiden Magdalenen (1833) und noch mehr „Eine Quarantäne im Irrenhause aus den Papieren eines Mondsteiners", die ungeheures Aufsehen erregte, zeigen den Verfasser als vollbürtigen Genossen des Jungen Deutschlands. Verhältnismäßig rasch gelang es ihm, sich von den schlimmsten Gebrechen der eigenen Modernität zu befreien. Zwar sind die Klosternovellen (1838) stark tendenziös und reich an Pikanterie, aber sie zeigen formell Gestaltungskraft und Individualisierungskunst, die noch mehr in den größeren Romanen hervortritt. Von diesen behandeln Die Rebellen von Irland (1840) die letzte unglückliche Erhebung der grünen Insel in den Tagen der französischen Revolution; Die Freimaurer (1854) stellen in Form von Familienmemoiren die Neigung des achtzehnten Jahrhunderts zu Geheimbünden und zu einer phantastischen Mischung der Aufklärung mit mystischen Stimmungen und Empfindungen dar und bringen kulturhistorisch interessante Bilder und treffende Charakterschilderungen aus der Zeit der Anfänge des Kampfes zwischen der allherrschenden französischen und der wieder erwachenden nationalen Kultur. Dieselbe Kenntnis erweisen die kleinen Charakteristiken, die als Porträte und Silhouetten (1843), Deutsche Männer und Frauen (1851) gesammelt erschienen, doch haftet ihnen die prickelnde Paradoxensucht und die kühle Blasiertheit an, wie sie nun einmal den Jungdeutschen eigen war, und auch die späteren Werke: „Wittenberg und Rom, Klosternovellen aus Luthers Zeit" und dramatische Versuche, darunter eine mit Erfolg aufgeführte Fortsetzung des Schillerschen Demetrius, zeigen keine weitere Entwicklung Kühnes.

Eine besondere Stellung in und zu der jungdeutschen Gruppe nahm der Schlesier Heinrich Laube ein. Obwohl arm an poetischer Erfindungsgabe, verständig nüchtern und ohne eine tiefe wissenschaftliche Bildung, aber praktisch und besonnen, urwüchsig und keck zugreifend, wo ein Erfolg winkte, hat Laube erreicht, was Gutzkow, der bei allen Schwächen doch ein wirklicher Dichter war, vergeblich anstrebte. Der aus derbstem Holze geschnitzte Laube schaffte sich Raum und setzte sich bei der Welt durch, während der nervös aufgeregte und ängstlich abwägende, herrschgierige und nach übertriebenen Triumphen mit sich und der Welt zerfallene Gutzkow das literarische Glück, nach dem er rastlos jagte, nie dauernd an sich zu fesseln vermochte. Laube war kein völlig unmittelbares Talent; sowohl in der Form der Darstellung wie in der Gestaltung des Stoffes ließ er sich mehrfach von verschiedenartigen Vorbildern leiten; Heine, Heinse, Goethe, Varnhagen, Jean Paul, Schiller, George Sand haben auf ihn eingewirkt. Laubes äußerer Lebensgang weist dasselbe Bild auf wie das Leben der meisten Dichter jener Bewegung. Ein stetes Hin- und Herwandern und dabei mannigfache feindselige Berührungen mit der bestehenden Ordnung der Dinge. Aus niedrigem Stande 1806 in dem schlesischen Landstädtchen Sprottau geboren, wußte er dennoch durch rastloses Streben sich die Vorbildung zu verschaffen, um die Universität Breslau besuchen zu können. Aus dem Theologen wurde

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

bald ein Theaterkritiker und Journalist und als Redakteur der in Leipzig herausgegebenen „Zeitung für die elegante Welt", des Hauptblattes der Jungdeutschen, auch ein Belletrist. Die besten für dieses Blatt von ihm geschriebenen Aufsätze hat er 1835 unter dem Titel Moderne Charakteristiken gesammelt herausgegeben, historische Skizzen und vor allem literarische Essays, deren prickelnder, schlagkräftiger Stil und mühelose Erfassung moderner Probleme diese zwei Bände zu einem wichtigen Manifest des „Jungen Deutschland" macht. Als angesehener Redakteur reiste er nach Italien, widmete nach der Rückkehr seine ganze Kraft der „Eleganten", lenkte damit die Aufmerksamkeit von Männern der Literatur, wie des Fürsten Pückler-Muskau und Varnhagens, aber auch die der preußischen Zensurbehörde auf sich, die ihn wegen seiner revolutionären Schriftstellerei und Teilnahme an der Burschenschaft in Leipzig in Haft steckte (1834). Nach der Enthaftung nahm er eben seine literarische Tätigkeit wieder auf, als die Ächtung des Jungen Deutschland durch den Bundestag erfolgte und das Kammergericht ihn zu sieben Jahren Festungshaft verurteilte. Auf Verwendung Pücklers aber wurde die Strafe auf anderthalb Jahre herabgesetzt und ihm gestattet, die Haft im alten Schlosse seines Gönners in Muskau zu verbringen. Nach der Freilassung ging er nach Paris, verkehrte dort mit Heine und den Koryphäen der französischen Literatur, George Sand, Lamartine, Viktor Hugo, Lamennais, entwickelte dann in den vierziger Jahren in Leipzig eine ausgebreitete literarische und journalistische Tätigkeit, machte dazwischen Reisen, bis er mit der Ernennung zum Direktor des Burgtheaters in Wien (1849—1867) den Höhepunkt seines Lebens erreichte. Von 1869 bis 1870 war er Pächter und Leiter des Stadttheaters in Leipzig, von 1872 bis 1880 leitete er das neu erbaute Stadttheater in Wien und beschloß hier als Privatmann 1884 seine Tage.

H. Laube.

Seine großen Verdienste um das Wiener Burgtheater, das schon 1846 den Mittelpunkt seiner Briefe über das deutsche Theater bildete, und um das deutsche Theater überhaupt gehören der Theatergeschichte an. Die Bühne war für ihn eine Kulturmacht, die ihre Mission nur durch die Pflege der die Zeit bewegenden Fragen und Aufgaben erfülle; deshalb suchte er nach dem Stück der Gegenwart, und wenn er es bei den Deutschen nicht fand, so nahm er es von den Franzosen, deren Kompositionskunst er den Deutschen näher bringen wollte. Er selbst bearbeitete zu diesem Zwecke zahlreiche französische Stücke. Als die Lebensfrage des Theaters betrachtete er das Repertoire; auf klassischer Grundlage sollte es ein Bild der deutschen Literatur darbieten und auch das Ausland in seinen charakteristischen Vertretern aufnehmen. Daß Laube, der Norddeutsche, den Österreichern Grillparzer wieder erweckte, dessen Werke mit Begleitworten herausgab und dessen Lebensgeschichte schrieb, muß ihm hoch angerechnet werden; daß er Hebbel nicht anerkannte, wurde ihm zum Vorwurfe gemacht. Laubes langjähriger Dramaturgenschaft verdanken wir die Werke Über das Burgtheater (1868), Das Norddeutsche Theater (1872) und Das Wiener Stadttheater (1875), die neben Tiecks und Börnes dramaturgischen Blättern, neben Immermanns Memorabilien und Eduard Devrients Geschichte der deutschen Schauspielkunst zu den Hauptwerken der deutschen Theatergeschichte gehören.

Als Direktor des Burgtheaters in Wien erzog er sich ein Bühnenpersonal, das die hervorragendsten Schauspieler zu seinen Mitgliedern zählte; darunter Wagner, Meixner, Lewinsky, Baumeister, Kraftel,

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Sonnenthal, Charlotte Wolter. Er ging in seinem Berufe vollständig auf; für jene Epoche war seine Dramaturgie der zutreffende Gesetzeskodex. Das harmonische Ganze, das Ensemble war ihm das oberste Gesetz, dem jede Künstlerindividualität sich unterordnen mußte.

Anders verhält es sich mit seinen dramatischen Schöpfungen. Er war ein ausgezeichneter Regisseur, der gegebene Stoffe gut zu komponieren und inszenieren verstand, aber ein dramatischer Dichter war er nicht. Trotz seiner Vorliebe für das bürgerliche Schauspiel, als dessen kundigsten Vertreter er Iffland hoch schätzte, hat er sich nie auf dieses Gebiet gewagt, wo alles der Erfindung, der dichterischen Auffassung des alltäglichen Lebens überlassen ist. Daher war er auf historische Tatsachen und im wesentlichen vorgezeichnete Charaktere angewiesen, denen er dann mit seinem großen und in französischer Schule sorgfältig gepflegten Kompositionstalente zu Hilfe kam. Bei allem Pathos ist seine Sprache dürr und trocken, es fehlt der tönende Klang darin und die Herzenswärme, aber mit der Bühne von Jugend an wohl vertraut, beherrschte er die szenische Wirkung und bildete sie in dramaturgischen Studien mit Virtuosität aus.

So konnte 1829 sein belangloses Trauerspiel Gustav Adolf in Breslau einen Erfolg erleben. Trotzdem kehrte er von seinen anderen literarischen Arbeiten erst mit dem Monaldeschi (1841) zum Drama zurück. Es stellt den Untergang dieses Günstlings Christinens, der Tochter Gustav Adolfs, dar und fand großen Beifall. Laubes jugendliches, keckes Auftreten hatte viel von der Keckheit, Verwegenheit und Siegeszuversicht dieses seines Helden und der Charakter des glänzenden Abenteurers tritt in der Mehrzahl seiner Dramen und Novellen in irgendeiner Form in Erscheinung. Der abweisenden Aufnahme des Intrigenspieles aus der Pompadourzeit, Rococo, folgte eine günstige der Bernsteinhexe (1843), einer auf den gröbsten romantischen Motiven aufgebauten Verführungsgeschichte, die schließlich mit einer Verlobung vom Scheiterhaufen weg endet. Die Anregung zu diesem „historischen Schauspiel" gab der außerordentliche Beifall, den der Superintendent Weinhold mit seinem Roman „Maria Schweidler oder die Bernsteinhexe" eben gefunden hatte. Veredelt tritt uns der Abenteurer, der in keckem Wagemut das Glück erobert, entgegen in Struensee (1845), der, ursprünglich Arzt, Minister der Königin von Dänemark wird, aber auf blutige Weise Leben und Stellung einbüßt. Neben dem menschlich ergreifenden Stoffe verdankte die Tragödie, die sogar die drei aristotelischen Einheiten wahrt, der straffen Komposition ihren Erfolg auf den deutschen Bühnen.

Mit dem Lustspiele Gottsched und Gellert machte Laube den Versuch, das nationale Element von der Bühne herab wirken zu lassen, und denselben Zweck verfolgten die Karlsschüler (1846), die trotz der Verzeichnung des Charakters Schillers wegen der Beliebtheit des Stoffes noch zuweilen über die Bühne gehen. Wie diese wurde auch das Stück Prinz Friedrich von der Zensur zurückgewiesen. Dadurch ängstlich gemacht, trat Laube erst 1856 wieder mit einem Drama, dem Grafen Essex, dem stolzen Günstlinge der Königin Elisabeth, hervor und erntete damit, da er alle die Fehler, die von englischen, französischen, spanischen und deutschen Bearbeitern dieses Stoffes gemacht wurden, vermied, einen großen Erfolg und auch heute noch kommt dieses tadellos gebaute, aber der Poesie und Wärme entbehrende Stück zuweilen auf die Bretter. Die Ausbeutung theatralischer Effekte ist darin und in dem Trauerspiele Montrose, der schwarze Graf (1859) aufs höchste getrieben. Sir Philipp Francis, der Verfasser der Juniusbriefe, erscheint als der Held des Schauspieles Der Statthalter von Bengalen (1867) und das Schicksal des 1860 durch Intrigen in den Tod getriebenen österreichischen Finanzministers von Bruck gab den Vorwurf zu dem Schauspiele Böse Zungen (1868) und verdankte der Aktualität einen Erfolg. Mit der Fortsetzung des Schillerschen Demetrius (1872) erreichte Laubes sich immer mehr in Kulissenreffekte und Intrigenschrecken auflösende Dramatik den Höhepunkt.

Nicht höher als der Dramatiker steht der Erzähler Laube. Nachdem er unter dem Titel Das neue Jahrhundert (1831) eine Reihe phantastisch-kecker Skizzen voll jugendlichen Übermutes über die Herrlichkeit des Jahrhunderts veröffentlicht hatte, erschien der erste Teil seiner Romantrilogie Das junge Europa, für den er den Titel Die Poeten (1833) wählte, weil darin die jungen Poeten, in deren Kreis er in Breslau verkehrte, sich zu Trägern der verschiedenen Zeitrichtungen ausbildeten. Dabei kommt das Christentum schlecht weg, die völlige Freiheit in religiösen und moralischen Dingen wird als oberster Grundsatz gepriesen. Die „Poeten" treten im zweiten Teil der Trilogie, Die Krieger (1835), wieder auf, um an der polnischen Revolution teilzunehmen, deren Verlauf in packenden Kriegsliedern und Volksszenen geschildert wird. Das Werk schließt mit den Bürgern (1837), in denen sich die abgeklärte und glückliche Stimmung widerspiegelt, in die Laube durch seine Heirat mit der geistreichen Witwe des Leipziger Professors Hähnel versetzt worden war. Drei Jahre vor Vollendung der Trilogie veröffentlichte Laube Reisenovellen, über die Gutzkow, sein Gefährte auf der Reise nach Italien, später das härteste Urteil fällte. In Fontainebleau war der Plan zu Laubes dreibändigem Roman Chateaubriand (1843) entstanden, der das Schicksal der Geliebten des Königs Franz behandelt; spannende Erfindung, wechselreiche Handlung, anschauliche Klarheit sind dieser und allen novellistischen Arbeiten Laubes eigen, aber von poetischem Duft ist wenig zu spüren. Dies gilt auch von der Novelle Der belgische Graf (1843), zu der die Laufbahn des Börsenabenteurers Jean Law in Frankreich den Rahmen gab, und von dem farbenstrotzenden Kriegsbild Die Vandomire (1842), in dem er ein aus Böhmen nach Kurland eingewandertes Geschlecht im adeligen Bürgerkriege nach tapferer Gegenwehr untergehen läßt.

Bewundernswert ist, wie Laube bei seiner Hingebung für das Theater noch Zeit finden

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

konnte, um eine große Romanschöpfung zu vollenden, die sich auf neun Bände ausdehnt und unter dem Titel Der deutsche Krieg (1863—1866) erschien.

Das Werk, Laubes bester poetischer Versuch und einer der besseren historischen Romane, entrollt in seinen drei Teilen „Junker Hans", „Waldstein" und „Herzog Bernhard" ein großes Panorama des Dreißigjährigen Krieges von dem böhmischen Aufstande bis zu dem Tode des Herzogs von Weimar. Eine Fülle historischer und frei erfundener Charaktere wird aufgewendet und spannt das Interesse des Lesers vom Anfange bis zum Ende, farbenreiche Schlachtengemälde und diplomatische Händel, die Wechselfälle des allgemeinen und des individuellen Schicksals ziehen in einer Kette von Abenteuern an uns vorüber und das Ganze wird beherrscht von der Gestalt des großen Friedländers, die selbst zu einem Vergleich mit Schillers unerreichbar tiefem Wallenstein anregt, wie denn auch ein Vergleich des Werkes mit Riccarda Huchs Roman nahe liegt. Aber die Abenteuer werden nicht um ihrer selbst willen erzählt, in dem Charakter der Personen, in Gesprächen und Auseinandersetzungen werden die Ideen des Zeitalters entwickelt und vom modernen Standpunkte aus beurteilt, wobei auf den Katholizismus nur Schatten fallen. Gelegentlich werden auch Fragen aus der Zeit des Dichters berührt, wie z. B. der Nationalitätenkampf in Böhmen, und so ganz erscheint Laube als Zeitgenosse der „Ritter vom Geiste" und des „Zauberers von Rom", wenn er von der Gründung einer neuen Kirche träumt und in dem Intrigenspiele den Jesuiten eine Hauptrolle zuweist.

Während des Aufenthaltes in Muskau schrieb Laube auf der Grundlage der Werke der älteren Pioniere Rosenkranz, Gervinus und Koberstein eine Literaturgeschichte seiner Zeit und besorgte die zehnbändige Ausgabe der Werke Heinses. Durch die Haft vorsichtiger und ruhiger geworden, spielte der frühere Jungdeutsche nochmals eine politische Rolle als der österreichische Vertreter im Frankfurter Parlament. Den literarischen Niederschlag davon bildet das dreibändige Werk Das erste deutsche Parlament (1849), in dem er, freilich oft mit poetischer Kombination, ein dramatisch-lebendiges Bild von der Entwicklung der Nationalversammlung entwirft und die hervorragenden Mitglieder charakterisiert. Den Haupertrag seiner Reisen nach Paris stellt das dreibändige Werk Französische Lustschlösser dar, neben dem auch George Sands Frauenbilder in ihren Romanen Beachtung verdienen. Zu dem Besten aber, was er geschrieben hat und unsere Memoirenliteratur besitzt, gehören die Erinnerungen, mit deren erstem Teile er die Sammlung seiner Schriften eröffnete.

Zu den jungdeutschen Parteigängern gehörte auch Hermann Marggraff. Er war 1809 zu Züllichau geboren, führte nach Vollendung der philosophischen Studien ein literarisches Wanderleben, ließ sich endlich in Leipzig nieder, wo er die „Blätter für literarische Unterhaltung" redigierte, und starb 1864. Seine kritischen Schriften („Bücher und Menschen" 1837, „Deutschlands jüngste Literatur- und Kulturepoche", 1839) zeigen Besonnenheit, obschon sie sich nicht über die falsche Vorstellung, daß aus der Verbindung künstlerischer und publizistischer Bestrebungen eine neue Epoche der Literatur hervorgehen müsse, erheben. In Fritz Beutel (1855) verspottet er, an Schelmufskys und Münchhausens Abenteuer anknüpfend, mit kecker Laune das schwindelhafte Gebaren der reklamesüchtigen Zeit und bekundet sein humoristisches Talent auch in den Romanen Justus und Chrysostomus, Gebrüder Pech (1840) und „Johannes Mackel, Geschichte einer ehrlichen deutschen Haut". Obwohl Marggraff nie Bedeutendes geleistet hat, läßt sich ihm doch eine wirkliche Dichterader nicht absprechen, wie er denn auch einer der wenigen vom Jungen Deutschland war, die das Feld der Lyrik bebaut haben.

Jünger und Nachzügler der jungdeutschen Richtung begegnen uns bis tief hinein in die fünfziger Jahre, und dabei ist es charakteristisch, daß Heine und Börne zwar die größte Zahl augenblicklicher und nachahmender Bewunderer hatten, die ernsten und tieferen Naturen aber den Spuren Gutzkows folgten. Zu diesen gehörte der Ostpreuße Alexander Jung (1799—1884), der so ziemlich alle Irrtümer, denen sich die Häupter der jungdeutschen Richtung eben zu entwinden suchten, mit warmer Beredsamkeit wieder in das Publikum hinaustragen wollte. Als Bewunderer Gutzkows trat er zuerst mit Briefen über die neueste Literatur (1839) hervor, ließ dann Vorlesungen über die moderne Literatur der Deutschen und über das soziale Leben und die höhere Geselligkeit (1844) folgen, durchweg Reflexionen und Darlegungen, in denen ihm, wie auch in den Charakteren und Charakteristiken (1848), in der Panacee und Theodicee (Illustrationen und Karikaturen der Gegenwart, 1876) und selbst noch in den Modernen Zuständen (1880) die Tendenz, der pädagogisch-politische Zweck, hoch über der reinen und unmittelbaren Darstellung stand. Es schwebten ihm zwar viele Ideale vor, das der Schönheit aber blieb ihm fremd und er vermochte nicht einzusehen, was die Poesie überhaupt bedeuten wolle. Daher sind seine eigenen poetischen Werke, die Gedichte Elixiere gegen die Flauheit der Zeit (1846), die Novelle Der Bettler von James Park (1850), der ausgedehnte Roman

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

„Rosmarin, oder die Schule des Lebens" und der „komisch-tragische" Roman Darwin (1873) alles eher denn Poesie.

Besser suchte der Hesse Heinrich König (1790—1869) die Formen des Romans und der Novelle festzuhalten, obschon er sonst ganz unter dem Einflusse der jungdeutschen Lehre stand. Von seinen einst vielgelesenen Romanen haben die älteren (Die hohe Braut, 1833, Die Waldenser, 1836, Williams Dichten und Trachten, 1839, Die Klubisten in Mainz, 1847, und König Jerômes Karneval, 1855) trotz aller kühlen Reflexion, beziehungsreichen Absichtlichkeit, einer gewissen Lüsternheit, trotz eitler Selbstbespiegelung und nörgelnd-ironischer Oppositionslust doch einigen Wert, die späteren arteten in breite Geschwätzigkeit aus.

Völlig die Schattenseite der jungdeutschen Richtung zeigt Ernst Willkomm, geboren 1810 in Herwigsdorf bei Zittau, der während seiner Universitätsstudien in Leipzig mit den Jungdeutschen Herloßsohn, Böttger, Gutzkow und anderen in Verkehr trat, ein bewegtes Journalistenleben in verschiedenen Städten, zumeist in Hamburg, führte, eine Zeitlang einem Mädchenpensionat vorstand und 1886 in Zittau starb. Seine literarische Tätigkeit begann er mit Trauerspielen („Bernhard, Herzog von Weimar", „Erich XIV."), die ihn als Nachahmer Schillers und Shakespeares zeigen, dann wandte er sich mit den Europamüden (2 Bde., 1838) dem Romane zu.

Er zeichnet hier eine fürchterliche Gesellschaft von Larven und eine Handlung voll gräßlicher, abstoßender Szenen. Mit einem Ernste, der oft dem Lächerlichen sehr nahe ist, reflektiert der Dichter über die extremsten Forderungen des Jungdeutschen, faselt von mißverstandener Zivilisation, verkannter Glaubenslehre und erhofft alles Heil für die Zukunft Europas von Amerika, „wo die Freiheit den Orden der Menschheit in 26 silbernen Sternen an die Brust geheftet hat". In Lord Byron (1839), einem Lebensbilde des Dichters in kleinen Novellen, zeigt sich, wenigstens in seinen besten Teilen, die mit glühender Phantasie geschrieben sind, wie sonst fast nirgends bei Willkomm, die Fähigkeit, kurz zu charakterisieren. In den vierziger Jahren wandte sich Willkomm historischen und sozialen Stoffen zu und lieferte in den „Weißen Sklaven oder den Leiden eines Volkes" eines jener Werke, von denen Goethe mit Bezug auf die französische Romantik sagt, es sei dies eine „Literatur der Verzweiflung". Die Gegensätze zwischen gequälten Leibeigenen und grausamen Gutsherrn in der Lausitz, zwischen reichen Fabrikanten und hungernden Arbeitern sind in sensationellen Genrebildern verarbeitet. Der Arme ist der Tugendhafte, der Reiche der Schurke, die Straßendirne die Unschuld, und nicht ohne Behagen wird im Kehricht des Lasters herumgewühlt. Es ist eine Aufforderung zur Revolution, zum Kampfe gegen den Adel, die der Dichter ergehen läßt. Tendenz und Frivolität im Übermaß begegnen uns auch in Willkomms späteren Romanen („Verirrte Seelen", „Moderne Sünden", „Die Töchter des Vatikans") und nur dort, wo er das Leben der Handelswelt schildert, erhebt er sich zu einer besonnenen und gerechten Betrachtung der Dinge; er weiß hier die Bedeutung des Kapitals zu würdigen, das, recht angewandt, sich als segenstiftende Macht erweist, aber in schlechten Händen Elend und Verderben bereitet. („Die Familie Ammer", „Reeder und Matrose", „Banko" 1857). Willkomm besaß gute Anlage, und man muß daher bedauern, daß er sich nicht zu beschränken wußte und um des lieben Brotes willen viel zu schreiben gezwungen war. Seine Werke umfassen mehr als 100 Bände; das Erfreulichste darin sind außer den „Jugenderinnerungen" und den zuletzt genannten Romanen die Skizzen aus dem Volksleben („Grenzer, Narren und Lotsen", „Wanderungen an der Nord- und Ostsee", „Im Wald und am Gestade") und die „Sagen und Märchen aus der Oberlausitz" (1845).

Den Jungdeutschen gab der Graf Ungern-Sternberg aus Estland (1806—1868) mit seiner Novelle Die Zerrissenen (1832) einen neuen Namen. Galathee (1836) war, wie Willkomms Schriften, ein solches Produkt der Zerrissenheit, Psyche (1838) ein Ehebruchsroman mit George Sandschen Gedanken. Sternberg besaß ohne Zweifel Geist, Witz, Phantasie und Gestaltungskraft, aber ein Mann von beständiger Ruhelosigkeit und Bewegtheit ließ er alle fremden Einflüsse hinsichtlich des Stoffes wie der Ideen in seinen Werken sich abspiegeln: Kühle, ironische Reflexionen im Stile Montaignes wechseln mit realistischen Märchen, mit humoristischen Gesellschaftsbildern, in denen die Byronschwärmerei der höheren Stände karikiert wird, dann wieder folgen historische Romane in Memoirencharakter, gräßliche Schaudergeschichten im Geschmacke Tiecks und zuletzt soziale Romane mit französischen und englischen Tendenzen. Sein Bestes leistete er mit den beiden Romanen Diana (1842) und Paul (1845), die in der Entwicklung des deutschen Romans das Bindeglied bilden zwischen dieser und der nächsten Generation. „Diana", auf deren Zeichnung Dickens eingewirkt hat, ist ein sensationeller Verbrecherroman, mit frisch hineingeworfenen Skizzen aus dem Berliner Soldatenleben; in „Paul" will der Dichter als Reformator des Adels auftreten, indem er, angeregt durch Sues „Geheimnisse von Paris", das Ideal eines Adeligen aufstellt und zeigt, daß der Adel nur dann seines Vorranges würdig ist, wenn er auch an den Leiden und Freuden des gemeinen Mannes

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

teilnimmt. Die Memoirenromane Saint Sylvan (1839) und Die gelbe Gräfin (1848) führen uns in das Rokoko des achtzehnten Jahrhunderts und geben ein in Ton und Farbe getreues Bild dieses eleganten Zeitalters. Außer „Lessing" und „Molière" wurden noch andere berühmte Persönlichkeiten zu Helden seiner Romane und Novellen.

Verlockt durch das von den Jungdeutschen ausgegebene Schlagwort von der Frauenemanzipation, griffen bald viele Frauen in die lärmende Bewegung ein. Wünsche, weit maßloser als in unserer Gegenwart, wurden laut. Freilich regte sich solchem Überschwang gegenüber auch bald eine starke Opposition, die um so erfolgreicher einsetzte, als die Mittel und Wege, die die Frauenrechtlerinnen zur materiellen wie geistigen Besserstellung der Frau vorschlugen, gar dunkel und verworren waren.

Ida Gräfin Hahn-Hahn.

An der Spitze dieser Bewegung steht als eine der bedeutendsten Frauen des neunzehnten Jahrhunderts die mecklenburgische Gräfin Ida Hahn-Hahn (geb. 1805 zu Tressow), die in ihrer ersten Periode mit wahrem Feuereifer in die Emanzipation eingriff. Durch Schönheit wie durch geistige Vorzüge in gleich hohem Maße ausgezeichnet, heiratete sie einundzwanzigjährig den Grafen Friedrich von Hahn, ihren Vetter. Die Ehe war überaus unglücklich und wurde schon nach vier Jahren geschieden. Ida kehrte zu ihrer Mutter zurück, die gleichfalls von ihrem exzentrischen Gatten getrennt lebte. Ihre seelischen Schmerzen zu lindern, Zerstreuung zu suchen, durchreiste sie seit 1835 ganz Europa und kam sogar bis nach Kleinasien, Syrien und Ägypten. Erst 1848 nahm sie in Dresden dauernden Aufenthalt. Am 26. März 1850 trat sie zum Katholizismus über. Dieser Schritt war die Frucht langjähriger schwerer Herzenskämpfe. Sie nahm dann Aufenthalt in Mainz, wo sie in dem von ihr gestifteten Kloster zum guten Hirten bis zu ihrem Lebensende ein bescheidenes Zimmerchen bewohnte, und, fast erblindet, 1880 starb.

Gräfin Hahn-Hahn war eine ebenso geniale als eigenartige Schriftstellerin. Sie trat zuerst mit Gedichten in die Öffentlichkeit (1835—1837), die im allgemeinen nur konventionelle Poesie bieten und nur selten, wie das Lied „Ach, wenn du wärst mein eigen!" wärmeres Empfinden zeigen. Dagegen atmen die Marienlieder (1851) inniges Dankgefühl und begeisterte Liebe diktierte die Gedichte „Das Jahr der Kirche" (1854). Gleichzeitig folgten die mit größtem Beifalle aufgenommenen Reisebeschreibungen, worin sie, namentlich in den Orientalischen Briefen, die empfangenen Eindrücke von Land und Leuten frisch und anschaulich in klassischer Form schildert. Am meisten Aufsehen aber erregte sie durch ihre Romane. Die Heldinnen ihrer ersten, unter dem Eindrucke der Erfahrungen und Enttäuschungen ihrer Jugend geschriebenen Romane sind egoistische, leidenschaftliche Naturen, geistreich, witzig, schön, leichtsinnig und flatterhaft, abenteuerlich, reizende Vertreterinnen der Kinder dieser Welt, die nur auf irdischen Genuß ausgehen, die ehelichen Fesseln scheuen. Aber trotz allen diesen irdischen Genüssen und Vergnügungen vermögen sie die Leere und Unruhe ihres Herzens nicht zu verbergen und sehnen sich nach der Gewißheit der Seele, nach Frieden. So in den Romanen Aus der Gesellschaft (1838), Der Rechte, Gräfin Faustine, Sigismund Forster, Cecil, Zwei Frauen, Clelia Conti und Sibylle (1846.)

Anders geartet sind die Romane nach dem Übertritt der Dichterin zum Katholizismus. Ihren Glaubenswechsel, der so ungeheures Aufsehen hervorrief, verteidigt und begründet sie in

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

den beiden Schriften Von Babylon nach Jerusalem (1851) und Aus Jerusalem (1851). Naturgemäß nimmt das Dogmatische darin den Hauptplatz ein. In den ersten Romanen der neuen Epoche, namentlich in Maria Regina (1860) treten politische und religiöse Fragen in den Vordergrund, ohne künstlerisch mit dem Organismus der Handlung verbunden zu sein. Aber in den folgenden Werken ist dieser Mangel beseitigt; das Poetische herrscht vor, bis in den letzten dann die Reflexion wieder die Überhand gewinnt (Der breite Weg und die enge Straße, 1877, Wahl und Führung, 1880). In den besten Romanen dieser Zeit offenbart sie auch in ungeschwächtem Maße die frühere Kunst, leidenschaftlich bewegte Charaktere vorzuführen. Aber die Leidenschaften werden nicht ausgekostet, sondern durch die Religion gezähmt, die Irrenden auf den rechten Weg der Wahrheit zurückgeführt, aus Weltkindern werden freudige und begeisterte Bekenner des Christentums, ohne das der Mensch haltlos hin und her schwankt. Es sind Bekehrungsgeschichten, aber von höchster psychologischer Wahrhaftigkeit. Die schöpferische Kraft der Dichterin hat nicht nachgelassen, wie ihre früheren Lobredner nach ihrer Konversion glauben machen wollten. Ihr Dichterfeuer lodert in ungeschwächter Kraft fort; es sei nur erinnert an Nirwana (1875), Vergib uns unsere Schuld (1874) mit der wirklich meisterhaften Figur des Baron Uglas, Die Erzählung des Hofrats und die Geschichte eines armen Fräuleins. Auch hier werden die Verirrungen der Leidenschaft dargestellt, aber mit der Begründung, daß im blinden Rausche geschlossene Ehen nicht zum wahren Glücke führen, daß vielmehr als Vorbedingung zu einem glücklichen Zusammenleben die Überlegung nötig sei, die Prüfung, ob sich auch das Herz zum Herzen findet. In diesem Betracht ist der Roman Doralice (1861) ein Meisterwerk mit den prächtigen Gestalten der Frau von Derthal und der idealen Dulderin Doralice. Andere lebenswahre Charaktere sind Euphrosine und Grazia in den beiden Schwestern, Geliade in Peregrin, Florestine in der Erbin von Kronenstein, Mendeline in der Glöcknerstochter.

Die Mecklenburgerin teilt mit ihrer Zeitgenossin, der französischen Romandichterin und Frauenrechtlerin George Sand, die kühne Phantasie und die Wärme der Herzensempfindung, nicht aber das Eintreten für das bedrückte Volk. Die Französin kennt das wechselvolle Treiben der vornehmen Welt so gut wie die Lebenssphäre des Bauernvolkes und der Proletarier. Die deutsche Gräfin dagegen ist nur in aristokratischem Milieu zu Hause und hat für die berechtigten Forderungen der Enterbten kein richtiges Verständnis, weil sie mit ihnen nie in Berührung gekommen ist. Muß daher der Kreis ihrer Gestalten ein eng umgrenzter sein, so zeichnet sie doch innerhalb dieser Sphäre Charaktere, insbesondere weibliche, mit solcher Meisterschaft und psychologischer Wahrheit, daß ihre Romane den Leser, selbst den ungläubigen, fesseln und verdienen, der Leserwelt wieder näher gerückt zu werden. (Abb. S. 1199.)

Arg verspottet wurden die adeligen Neigungen der Gräfin Hahn-Hahn von ihrer schriftstellerischen und persönlichen Nebenbuhlerin Fanny Lewald (1811—1889) in dem Romane Diogena (1847). Sie stammte aus einer feingebildeten jüdischen Königsberger Familie, trat zum Christentum über, heiratete den Kunstschriftsteller Adolf Stahr und starb zu Berlin als Leiterin und Mittelpunkt eines geistig regen Kreises von Schriftstellern und Künstlern. Wie ihre Rivalin Hahn-Hahn gehörte Fanny Lewald zu den von George Sand angeregten Vorkämpferinnen der Gleichberechtigung beider Geschlechter; insbesondere verfocht sie die Ehescheidung, wenn die Liebe nicht mehr die Ehe heilige. Diese Ideen, gelegentlich auch literarische und soziale Fragen, traten bereits in ihren Jugendromanen, wie Clementine (1842), Jenny, Eine Lebensfrage (1845), hervor. Mit Prinz Louis Ferdinand (1849) versuchte sie sich ohne Erfolg im historischen Roman. In ihrer späteren Schriftstellerei beschränkte sie sich auf den Familienroman, worunter der bedeutendste ist Von Geschlecht zu Geschlecht (1861): sie verspottet darin prophetisch in den Figuren des Freiherrn und des Emporkömmlings das bei zunehmender Kultur allmähliche Aufhören der Standesunterschiede. In der übergroßen Zahl ihrer Romane und Erzählungen durfte auch der pikante Klosterroman nicht fehlen; in Benedikt schildert die

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Jenny Lind-Goldschmidt.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Dichterin die Liebe eines Mönches zu einer koketten Schönen; der gänzliche Mangel an dichterischer Stimmung hat auch dieses Buch getötet. Wie mit ihren Gedanken blieb sie auch mit ihren Stoffen in der Zeit vor 1848: hier fühlte sich die demokratisch gesinnte Frau daheim und hier zeichnete sie die Gegensätze des sozialen und politischen Lebens. Protestantische und katholische Kreise kamen dabei nicht immer gut weg, während auf das Judentum viele Lichtstrahlen fallen. An poetischem Talente ist die Mecklenburgerin ihrer Rivalin überlegen, wie denn auch diese auf die literarische Produktion keinen, jene aber einen erheblichen Einfluß ausgeübt hat. (Abb. S. 1201).

Eine vermittelnde Stellung zwischen den beiden genannten Frauen nimmt die Schlesierin Ida von Düringsfeld (1815—1876) ein. Ihre Romane haben zwar keinerlei künstlerisch befriedigende Handlung, aber sie verbinden mit leidenschaftlichem Naturell einen wirklichen Lebensernst. Lesenswert sind auch heute noch ihre Reiseskizzen (10 Bände 1850—1868) und ihre Lieder aus Toskana (1855), gute Nachbildungen italienischer Volkslieder.

Fanny Lewald.

Einen unerschrockenen Bundesgenossen im Kampfe gegen die jungdeutschen liberalisierenden Bestrebungen fand die Gräfin Hahn-Hahn an Sebastian Brunner (geb. 1814 in Wien), dem eigenartigsten und einem der fruchtbarsten katholischen Schriftsteller. Ein nach höheren Ämtern strebender Sinn war ihm fremd; dagegen bot ihm der Aufenthalt in Wien alle Mittel zur Förderung seiner literarischen Tätigkeit und den Verkehr mit hervorragenden Persönlichkeiten, wie z. B. mit dem berühmten Prediger Johann Emanuel Veith. Seit 1843, damals Kaplan in Altlerchenfeld, trat er auch in Beziehung zu dem Staatskanzler Metternich, der seinen politischen Scharfsinn schätzen lernte und während der Jahre vor 1848 von ihm aus den einlaufenden Gesandtschaftsberichten regelmäßig Referate über die Bewegungen in Deutschland zusammenstellen ließ. Als dann in der Revolutionszeit die Maschinerie des josefinischen Staatskirchentums völlig versagte, nahm Brunner ohne Rücksicht auf persönliche Gefahr unter dem kirchen- und kaisertreuen Klerus in erster Reihe den Kampf gegen den revolutionären Geist auf. In der „Wiener katholischen Kirchenzeitung", die er 1848 gründete und bis 1865 redigierte, kämpfte er, unbekümmert um die Konflikte, in die er dadurch mit den Behörden geriet, mit Entschiedenheit für das Recht und die Freiheit der Kirche. Als Doktor der Philosophie bekleidete er an der Universität zweimal die Würde des Dekans, versah 1853—1856 das Amt eines Feiertagspredigers an der Universitätskirche, lebte dann, ohne eine Stellung zu verwalten, in Wien, machte viele Reisen im In- und Auslande und starb 1893 als päpstlicher Protonotar in Wien.

Brunners schriftstellerische Tätigkeit ist ebenso mannigfaltig wie umfangreich. Er verfaßte Predigtwerke, schilderte das Leben Klemens Maria Hofbauers und seine Zeit, nahm in „Rom und Babylon" die wegen ihrer Konversion geschmähte Gräfin Hahn-Hahn in Schutz, gab in „Paulus in Athen" ein Spiegelbild der damaligen religiösen Verhältnisse, beleuchtete in trefflicher Weise das Evangelium des Atheisten Renan, entwarf in den „Kirchen- und Staatsgedanken" ein Bild des Josefinertums, rief seinen Zeitgenossen ein kräftiges Mene, thekel, phares zu, teilte in Reisewerken die Beobachtungen mit, die er in Deutschland, Frankreich, England, in der Schweiz und insbesondere in Italien an Land und Leuten, an Kultur und Sitte, Kunst und Leben machte („Kennst du das Land?", „Unter Lebendigen und Toten"), betrieb aber auch wissenschaftliche, vorwiegend historische Studien, schuf Werke, die für die Kirchengeschichte von Bedeutung sind, und erzählte in autobiographischen Schriften („Woher, wohin?", „Denkpfennige") von seinen Erlebnissen, von Zuständen im kulturellen und sozialen Leben und von Persönlichkeiten, die in den bewegten Jahren der Gärung eine Rolle gespielt haben. Brunner war ein

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

vortrefflicher Humorist mit stärkstem satirischen Einschlag und teilt mit Jean Paul das tiefe, lebendige Gefühl und die Schärfe des Witzes, nur fehlt ihm die gewaltig ausgreifende Phantasie Jean Pauls und nie erkühnte er sich, die engen Schranken von Raum und Zeit zu überspringen. Aber innerhalb dieser engen Schranken läßt er seinem Humor die Zügel schießen, ist strenger Richter und lachender Philosoph, schildert hier die menschlichen Erbärmlichkeiten und die lustigsten und heitersten Szenen mit volkstümlicher Gutmütigkeit.

So geißelt er in Der Nebeljungen Lied die umstürzlerischen Bestrebungen der Jungdeutschen, greift auf diese Satire in den Zeitschriften nochmals zurück, erinnert in seinen humoristischen Romanen (Des Genies Malheur und Glück, Fremde und Heimat, Diogenes von Azzelbrunn, Die Prinzenschule von Mopselglück) bei aller Originalität an Jean Paul und Gestalten wie der Wanzenberger, der Chirurgus Fuchs, der „Subjekt" Charles, Raspelmeier und Kramer dürfen sich neben den gelungensten Figuren Jean Pauls sehen lassen. Dem letzten Jahrzehnt von Brunners Leben gehören eine Reihe literarhistorischer Schriften an, in denen er den Zweck verfolgt, die Ausartungen des modernen Geniekultes, insofern dieser die positive Religion und die christliche Sittenlehre ersetzen will, vom Standpunkte der christlichen Weltanschauung mit derber, teilweise humoristischer Kritik zu bekämpfen. Hieher gehören die Hau- und Bausteine zu einer Literaturgeschichte der Deutschen (sechs Hefte), ferner die gegen A. Grün und E. Bauernfeld gerichtete Satire Don Quixote und Sancho Pansa auf dem literarischen Parnasse, die den übertriebenen Goethekult bekämpfende Schrift Die Hofschranzen des Dichterfürsten und andere auf die „Aufklärungsgilde", Schopenhauer, Börne, Heine usw. gemünzte Satiren, Allerlei Tugendbolde u. a. Unstreitbar liegt in diesen Schriften schätzbares literargeschichtliches Material, kaum aber wird man dem oft über das Ziel hinausschießenden Satiriker überall beistimmen und die Vernachlässigung der stilistischen und sprachlichen Form gutheißen.

Von Brunner und anderen Schriftstellern und Dichtern bekämpft, durch die Polizei unterdrückt, verstummen die Jungdeutschen, ehe die eigentlich revolutionäre Bewegung allgemein geworden war, und so kam es, daß bereits andere Führer an der Spitze jener Bewegung standen, die durch Gewalt und Trotz zu erringen suchten, was Jungdeutschland durch das Schrifttum angestrebt hatte: Freiheit in Politik, Religion und Gesellschaft. Im Zusammenhange mit dem Jungen Deutschland steht die politische Lyrik der Zeit von 1840 bis 1848. Den Jungdeutschen lag die poetische Form, mit Ausnahme Heines, fern; ihre eigentliche Waffenrüstung war die Prosa, das Feuilleton und der Roman. Dagegen lagen die Ausgangspunkte der politischen Lyrik auf künstlerischem Gebiete, aber sie teilt mit Jungdeutschland die Voraussetzungen, indem sie, wie Schillers jugendliche Freiheitsschwärmerei, bald der unbestimmten Sehnsucht enthusiastischer Jugend nach bewegterem Leben, nach freieren und gesünderen Zuständen einen oft wahrhaft poetischen Ausdruck verlieh, bald die Forderungen und politischen Wünsche des Tages in gereimten Leitartikeln trocken und schwunglos zum Ausdruck brachte. Nur kurze Zeit war diese neue politische Lyrik der patriotischen Lyrik der Freiheitskriege vergleichbar. Von den herrschenden Gewalten bekämpft, von den Parteigenossen mit Begeisterung begrüßt, verfiel die politische Lyrik, als die öffentlichen Verhältnisse sich geändert hatten, bald der Vergessenheit und nur wenige der Dichter, die zwischen 1840 bis 1848 in die Reihen der „politischen Dichter" getreten waren, haben durch ihre politischen Lieder ein Blatt zu dem anderweitig erfungenen Lorbeerkranz hinzugefügt. Die politische Lage wurde in den vierziger Jahren durch zwei verschiedene Ereignisse mächtig gefördert. Als nämlich das Ministerium Thiers nach den Mißerfolgen Frankreichs in der orientalischen Frage die alte Begehrlichkeit der Franzosen nach dem linken Rheinufer aufstachelte, erklang des Bonners Nikolaus Becker (1809—1845) schlichtes, von deutscher Mannhaftigkeit eingegebenes Lied vom „deutschen Rhein": „Sie sollen ihn nicht haben, Den freien deutschen Rhein". Der französische Dichter Musset erwiderte mit einem Liede, das begann: Nous l'avons eu, votre Rhin allemand. Berufene und unberufene Poeten traten den französischen Kriegsdrohungen entgegen; ihre Lieder erschienen in den Zeitungen, waren nicht in ein klassisches Gewand gekleidet, aber singbar und, um in das Volk zu dringen, meistens zu allbekannten Melodien gedichtet. Damals sang Heine sein „Deutschland ist noch ein kleines Kind", auch der alte Arndt stimmte nochmals mit jugendlichem Feuer einen Sturmgesang an („Und brauset der Sturmwind des Krieges heran Und wollen die Welschen ihn haben, so sammle, Mein Deutschland, dich stark wie ein Mann") mit dem Kehrreim: „Zum Rhein,

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

über'n Rhein! Alldeutschland in Frankreich hinein!" Fast alle politischen Dichter der Zeit haben der allgemeinen Begeisterung für „den freien deutschen Rhein" Ausdruck verliehen. So Prutz, Dingelstedt, Stöber und Herwegh, der Verfasser des kräftigen, schwungvollen „Rheinweinlied": „Wo solch ein Feuer noch gedeiht, Wo solch ein Wein noch Flammen speit, Da lassen wir uns nimmermehr in Ewigkeit vertreiben." Viel gesungen wurde auch des Württembergers Max Schneckenburger (geb. 1819 in Talheim, gest. 1849 als Kaufmann in Burgsdorf in der Schweiz) „Die Wacht am Rhein", die aber, von Karl Wilhelm vertont, erst im Kriege von 1870 ihre weiteste Verbreitung gefunden hat und neben Hoffmanns „Deutschland, Deutschland über alles" zum Nationallied geworden ist. Nicht im ästhetischen Werte, sondern in dem glücklichen Ausdrucke für das allgemeine Volksempfinden liegt die geschichtliche Bedeutung von Gedichten, wie des 1844 entstandenen„ Schleswig-Holstein, meerumschlungen, deutscher Sitte hohe Wacht" von Matthäus Friedrich Chemnitz und ähnlicher von Karl Friedrich Heinrich Straß und anderen Poeten.

Sebastian Brunner.
Gez. v. Prinzhofer 1847.

Bald aber trat die nationale Begeisterung zurück. Friedrich Wilhelm IV. hatte die nationalen Wünsche, die man bei seinem Regierungsantritte (1840) hegte, nicht erfüllt. Er betrachtete den Konstitutionalismus als ein Erzeugnis der Revolution und in dieser sah er ein Werk des Teufels. Da jedoch der Drang nach nationaler und politischer Freiheit sich nicht dämpfen ließ, kam er in der Lyrik zum Ausdruck. Diese trat also in den Dienst der Politik, ward Organ von Parteianschauungen und kam unter den Einfluß der französischen Romantiker Béranger, Viktor Hugo, Lamartine und Musset.

Der ästhetische Wert dieser „politischen Lyrik" ist nicht hoch anzuschlagen, doch für die Zeit hatte sie ihren Wert. Als einen Vorläufer der eigentlichen politischen Lyrik kann man den Österreicher Anastasius Grün ansehen; im engeren Deutschland trat zuerst August Heinrich Hoffmann von Fallersleben als politischer Sänger auf. Er wurde 1798 zu Fallersleben im Hannoverischen geboren, studierte anfangs Theologie, dann klassische Philologie, gab sich seit 1819 in Bonn ganz dem Studium der Germanistik hin, lebte seit 1821 in Berlin, wo er mit den zahlreichen Gästen des Meusebachschen Hauses, Chamisso, Eichendorff, Arnim u. a., bekannt wurde, erhielt 1823 eine Kustodenstelle an der Breslauer Universitätsbibliothek und die Professur der deutschen Sprache und Literatur an der Universität, wurde aber von seinen Kollegen nicht für gleichständig angesehen und wegen seiner „Unpolitischen Lieder" 1842 seines Amtes entsetzt. Jetzt beginnt für den Dichter ein unruhiges Vagantenleben; als Wandersänger durchzieht er ganz Deutschland und wird überall als politischer Märtyrer gefeiert. In seinen Lebenserinnerungen, Mein Leben (1868), hat er sein Wanderdasein geschildert, das über ein volles Jahrzehnt bis zur Niederlassung in Weimar währte (1854). Nach längerer Rast siedelte er von hier 1870 als Bibliothekar des Herzogs von Ratibor nach der Schloßabtei Corvey (bei Höxter an der Weser) über, wo er in Ruhe und Frieden seinem Berufe und seinen Studien bis zu seinem Tode sich hingab.

Hoffmann von Fallersleben gehört zu den volkstümlichsten und bekanntesten deutschen Lyrikern, obwohl von seinen unzähligen Gedichten verhältnismäßig nur wenige lebendig sind. Die Skala seiner lyrischen Töne ist nur klein, er war ein wackerer deutscher Gelehrter, nicht eben ein genialer Lyriker, aber einer, der den Ton des Volksliedes traf mit all seiner Einfachheit und Sangbarkeit und selbst dem grimmigsten politischen Lied noch diesen sangbar volkstümlichen

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Ton zu geben wußte. Er ist vor allem Empfindungslyriker, aber darin eher alles als subjektiv und persönlich. Sein Ich verschwindet ganz hinter den Gefühlen, daher auch keine Vertiefung in das dunkle Innere der Menschenbrust. Wir werden nicht eigentlich ergriffen und mitgerissen, nicht erschüttert. Wenn Hoffmann trotzdem ein beliebter Dichter geworden ist, so beruht das auf dem liederartigen Charakter seiner Dichtungen, vor allem der Kinderlieder und der im Volkston gehaltenen Gedichte. Situationen und Stimmungen aus dem Volksleben, eine entsprechende, nicht allzutiefe Innigkeit der Empfindung, schlichte gefällige Liederform, treffende, knappe und gefällige Ausdrucksweise: das sind die Vorzüge seiner ins Volk gedrungenen Lieder. Was er dem Volke abgelauscht, das gab er ihm in seiner Art wieder zurück. Gleich Walther von der Vogelweide, Eichendorff und Wilhelm Müller durchreist er Deutschland von einem Ende zum andern, so daß er, wie kaum sonst ein anderer, alle Regungen der Volksseele kannte. Zu dem Volkstümlichen seiner Gedichte gesellt sich eine gewisse romantische Schwärmerei, womit wiederum der studentisch-burschikose Ton in anderen Gedichten gut kontrastiert, und endlich noch ein gut Teil revolutionärer Harmlosigkeit in seinen politischen Gedichten und etwas spießbürgerliche Philisterhaftigkeit: das sind die Hauptzüge seiner leichten, im allgemeinen etwas monotonen Lyrik.

Sein Bestes in lyrischen Gedichten stammt aus der Zeit von 1820 bis 1840; die späteren Dichtungen sind weniger bedeutend, zumal sie keine neue Entwicklung darstellen. Neben persönlich gehaltenen Naturliedern („Morgenlied", „Abendlied", „An die Mosel") stehen die zahllosen Liebeslieder, in denen man aber elementare Ausbrüche der Leidenschaft vergebens sucht. In ihnen siegt die Reflexion über das Gefühl und Wiederholungen kehren häufig wieder; auch ist viel bloße Reimerei und Nachahmung Heines dabei. Am meisten gerühmt wird noch der Zyklus „Johanna-Lieder" mit den prächtigen Ghaselen und das „Buch der Liebe". Fast unübertroffen sind Hoffmanns Kinderlieder (1843). Wie kaum ein anderer verstand er es, in die Gefühlswelt der Kinderseele hinabzusteigen; seine Kinderlieder sind ganz in der Sprache und im Gedankenkreise der Kinder abgefaßt, einfach, kindlich, voll Handlung, und vor allem leicht singbar. Kein Liederbuch, das nicht Hoffmannsche Lieder enthielte; so wirkt der Zauber dieser schlichten Weisen auch auf den modernen Menschen. Allgemein bekannt sind die Lieder: „Alles still in süßer Ruh", „Wer hat die schönsten Schäflein?", „Alle Vögel sind schon da", „Tränen habe ich viele, viele vergossen", „O, wie ist es kalt geworden", „Kuckuck, Kuckuck, ruft aus dem Wald", „Ward ein Blümlein mir geschenket", „Ein Männlein steht im Walde" und viele andere. Das poetisch bedeutsamste bieten jene Lieder, die das Volksleben in seinen tausendfachen Regungen widerspiegeln: kecke Studentenlieder („Ist ein Leben auf der Welt", „Schenket ein und stoßet an"), Soldatenlieder, darunter besonders die „Lieder der Landsknechte" unter Georg und Kaspar von Frundsberg, 40 an der Zahl, worin er den Landsknechtston ausgezeichnet trifft und Tun und Treiben dieser Soldatentypen lebendig schildert. Eine Perle des Volksliedtones ist „Beim Abschied" („Es zog ein Reiter wohl in den Krieg"). Herrliche Klänge auch hat er in den Gedichten zum Preise des deutschen Vaterlandes angeschlagen. In ihnen strömt seine Leidenschaft bedeutend stärker als in seinen anderen Gedichten. Darum sind seine Vaterlandslieder den Deutschen auch so ans Herz gewachsen und zu Nationalliedern geworden. Vor allen anderen das 1841 auf Helgoland gedichtete „Deutschland, Deutschland, über alles"; ferner „Zwischen Frankreich und dem Böhmerwald" (1824), „Treue Liebe bis zum Grabe" (1839), „Wie könnt' ich dein vergessen" (1841), „Nur noch diese kleine Strecke". Die meisten dieser Vaterlandslieder entstanden in der Fremde, wann den Dichter die Sehnsucht nach der Heimat tief ergriffen hatte. Die Romanze hat er in einigen Gedichten gepflegt, so „Die schönste Blume", „Pater Guardian", „Die Treulose".

Besondere Erwähnung verdient Hoffmanns Anteil an der politischen Lyrik, die er durch seine Unpolitischen Lieder eigentlich erst einführte. Was Größe der Gesichtspunkte und Kraft des Gedankens angeht, so halten Hoffmanns politische Gedichte allerdings einen Vergleich mit denen Herweghs, Dingelstedts und Freiligraths nicht aus. Eigentlich Poetisches fehlt ihnen sozusagen ganz; dafür enthalten sie vielerlei kleine Erlebnisse und interessieren nur von der zeitgemäßen historischen Seite. Der Dichter hat scharf beobachtet und versteht es, seine spitze Satire an den Fehlern und Mängeln des damaligen Regierungssystems, an Zopf und Zensur, an Polizei und Militarismus, an Ordensschacherei und Titelsucht, an Reaktion und Konservativismus auszulassen. Alle die Reimereien sind epigrammatisch zugespitzt. Heute lassen sie uns kalt, während Freiligrath uns immer noch erwärmt und fortreißt; aber zu ihrer Zeit hatten sie großen Erfolg.

Eine Fortsetzung der Unpolitischen Lieder bilden Deutsche Lieder aus der Schweiz (1843), Deutsche Gassenlieder (1843), Deutsche Salonlieder (1844), Hoffmannsche Tropfen (1844), Maitrank (1844), Schwefeläther (1847), Diavolini (1845 und 1848). Endlich verfaßte Hoffmann

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

noch eine Menge Gelegenheitsgedichte und poetische Trinksprüche, in denen das persönliche Empfinden kräftig zur Geltung kommt.

Mit dem Dichter vereinigt Hoffmann auch den gelehrten Forscher. Um die Begründung und den Ausbau der Germanistik hat er sich bleibend verdient gemacht. Hierher gehörige Schriften sind unter anderem seine Allemannischen Lieder und seine Althochdeutschen Gloſſen (1830—1837), ferner seine Geschichte des deutschen Kirchenliedes bis auf Luther (1832), vor allem seine Horae Belgicae, Sammlung und Erläuterung niederländischer Volkslieder (12 Bände, 1830—1862), seine Ausgabe des Reineke Vos (1834) und des Merigarto (1834), Die deutschen Gesellschaftslieder des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts (1844), seine Ausgabe des niederdeutschen Schauspiels Theophilus (1835—1854), Findlinge (1859—1860). Diese Arbeiten allein beweisen schon zur Genüge, daß der manchmal so böse Spötter die Liebe zu seinem deutschen Vaterlande bei allem Spott auf deutsche Zustände immer treu bewahrt hatte. (Abb. S. 1205.)

Hoffmann von Fallersleben

Als ein Poet der Wanderlust, der Freude am Wein und der leichten flüchtigen Liebe hatte Hoffmann auch in seinen politischen Liedern wenig gemein mit den tendenziösen Lyrikern, die in tönender und großenteils pomphafter Rhetorik den Tagesstimmungen Ausdruck gaben. Mit weit schärferen Pfeilen als Hoffmann traf die Schäden der Zeit der Hesse Franz Dingelstedt (geb. 1814 in Halsdorf, gest. 1881 als Leiter des Burgtheaters in Wien), ein Dichter von unzweifelhafter Begabung und Gestaltungskraft.

Bekannt wurde Dingelstedt durch seine demokratisch angehauchten Lieder eines kosmopolitischen Nachtwächters (1841). Die politischen Spitzen stecken vor allem im vierten Abschnitt: „Nachtwächters Weltgang", der ihn nach Frankfurt, München, Walhalla (bei Regensburg) und durch einige andere süddeutsche Residenzstädte, dann nach Hannover, Berlin und Wien führt, überall leise nörgelnd und ironisierend gegen die Hochvermögenden. Diese politischen Lieder unterscheiden sich von denen anderer Dichter durch ihre Eleganz und ihren Witz, ihre epigrammatische Zuspitzung und ihren leise ironisierenden Ton; aus dem Herzen quellende Empfindung, Gemütsinnigkeit sucht man in ihnen vergebens, nur zuweilen rauscht eine etwas leidenschaftlichere, stärkere Welle empor. Dafür besaß Dingelstedt zu wenig vom Sohne des Volkes, aber mehr vom gewandten Schöngeiste des Salons, der ihm auch die Wege zu den Höhen des Lebens so leicht und schnell ebnete.

Ihre äußere Einkleidung verdanken die „Nachtwächterlieder" Chamissos jesuitenfeindlichem „Nachtwächterlied"; die geistreich witzigen Wendungen, die über den Mangel an innerer Teilnahme und Leidenschaft hinwegtäuschen sollen, erinnern an die Manier Heines, auf dessen „Wintermärchen" hinwieder des „Nachtwächters Weltgang" zurückgewirkt hat. Von den politischen Liedern der anderen Dichter der Zeit unterscheiden sich die Dingelstedts dadurch, daß sie nicht allgemeine Ideen-Phantome ausspinnen, sondern sich kühn auf die Erscheinungen werfen und den Leser auf festen Boden stellen. Daher ihre zündende Wirkung. Übrigens erhebt sich der politische Nachtwächter rasch dazu, mit der Gesinnung ein volles Stück Leben festzuhalten, hinreißend und poetisch ergreifend auch für jene, die seine Gesinnung nicht teilen. Hier rückt er Freiligrath nahe und Dichtungen wie das „Rheinlied" (1841), die Bilder: „Aus der Nordsee" oder im „Jardin des Plantes", „An der Maas", „Der Finger Gottes" wirken zugleich plastisch, lebendig und sind von einer Wärme und Leidenschaft durchströmt, die ihnen dauernde Wirkung sichern. Das Meisterstück des Nachtwächters bleibt das Gedicht „Die Flüchtlinge", in dem er alle Elemente seiner Poesie, seine

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Schilderungskunst, seine schneidige Satire gegen Zeit und Zustände und daneben das echteste, feurige Pathos rein vaterländischer Gesinnung in wunderbarer Steigerung entfaltet. Wegen eines freien Wortes in Sachen der Tscherkessen aus dem Vaterlande verbannt und von seinen Genossen zum Fluche auf das Vaterland aufgefordert, erwidert der Jüngling:

Das wolle Gott im Himmel nicht,
Daß solches je geschehe.
Nein, wer mit deutscher Zunge spricht,
Ruft Deutschland niemals Wehe!

Und wenn ich sie, die mich verließ,
Nicht wiedersehen werde,
Mein letzt Gebet und Flehn bleibt dies:
Gott schütz' die deutsche Erde!

Dingelstedts Hauptbedeutung beruht auf seiner unpolitischen Lyrik, der er sich, als er Hofrat geworden war und die Demokratie lächerlich fand, ausschließlich widmete. Wir erinnern an die kräftigen Terzinen in Chamissos Grab, an „Die erste Liebe" („Ich möchte wohl die Schildwacht sein"), an die „Althessische Sage" („Im Scharfenstein um Mitternacht Erwacht ein heimlich Leben"), an seinen „Roman in zwölf Gedichten" und erwähnen die durch die neufranzösische Romantik genährte Vorliebe für pikante und grausige Stoffe, die er in den Gedichten bekundet. Was die modernen Poeten der achtziger Jahre anstrebten, hat er in dem „Nachtstück aus London" und verwandten Genrebildern schon dreißig Jahre früher erreicht. Derartige, auf den Effekt berechnete Szenen finden sich gelegentlich auch in seinen zahlreichen Erzählungen, von denen die Novellen „Deutsche Nächte in Paris" und „Das Mädchen von Helgoland" in ihrer Weise die vollendetsten und abgeschlossensten sind, während die anderen, auch die „Künstlergeschichten" (1877) sich nicht über die Durchschnittserzählungen erheben. Dies gilt auch von seinem ganz aus der Stimmung der Jungdeutschen heraus gedichteten Roman Unter der Erde (1840) und von seinem modernen Zeitroman „Die Amazone" (1867). Er spielt in einer süddeutschen Stadt und schon figurieren darin ein Künstler, der sich jedes Bild mit Tausenden aufwiegen läßt, ein Börsen- und ein Eisenbahnkönig, ein Zukunftsmusiker, der die große Oper „Amazona" komponiert, eine Lokalpresse und die von ihr beherrschte öffentliche Meinung. In Einzelheiten fesselnd, entbehrt der Roman einer gleichmäßig poetischen Durchführung und daran leidet auch Dingelstedts dramatischer Versuch Das Haus Barnefeldt (1850), der in edler Auffassung das grausige Ende des niederländischen aristokratischen Revolutionärs darstellt. In seinen Bühnenbearbeitungen von Werken Molières und Shakespeares hat er sich als verständnisvoller Dramaturg und durch Übertragung einiger Dramen des Briten als geschickter Übersetzer bewährt. Nicht ohne Bedeutung für die Literaturgeschichte sind sein Literarisches Bilderbuch (1876) und das autobiographische Werk Münchener Bilderbogen (1879).

Leidenschaftlicher und kräftiger pocht der dichterische Puls in den revolutionär-politischen Liedern des Schwaben Georg Herwegh (geb. 1817 in Stuttgart). Wegen eines Ehrenhandels desertierte er als württembergischer Soldat 1839 nach Zürich, von wo er 1841 seine Gedichte eines Lebendigen ausgehen ließ. Der Titel und das erste Lied waren gegen des Fürsten Pückler-Muskau (1785—1871) „Briefe eines Verstorbenen" gerichtet, die, wie auch die „Tutti frutti", einst viel gelesen wurden (S. 1166) und in ihrer Blasiertheit manche Verwandtschaft mit den damals so beliebten Moderomanen Bulwers haben. Die Lieder des „Lebendigen" machten den Verfasser mit einem Schlage zum berühmten Manne. Seine Reise durch Deutschland (1842) glich einem Triumphzuge und eine Zeitlang galt er als der Poet der Zukunft. Selbst König Friedrich Wilhelm IV. gewährte ihm als einem „gesinnungsvollen" Gegner eine Audienz, ließ ihn aber später, da er sich zum Ratgeber aufwarf, ausweisen. Herwegh ging zunächst wieder in die Schweiz, wo in den vierziger Jahren alle revolutionären Elemente aus ganz Europa sich zusammenfanden, entpuppte sich aber als ein moralisch sehr minderwertiger Führer der Flüchtlingskolonie. Als er in Paris, wohin er sich später begab, in die Revolutionswirren hineingeschleudert wurde, steigerte sich sein Pessimismus und seine Wut gegen die Tyrannen. Im Frühjahre 1848 griff er selbst zum Schwerte und fiel mit einer Freischar in Baden ein, um die Republik zu retten. Das Gefecht bei Dassenbach aber machte dem Abenteuer schnell ein Ende; Herwegh ließ die „Freiheitsstreiter" im Stich und rettete sich in die Schweiz. Großmannssucht und Radikalismus haben den Dichter früh zugrunde gerichtet; der Entwicklung, die Deutschland nach 1848 nahm, mit verständnislosem Radikalismus gegenüberstehend, verstarb er, für die Welt schon längst verschollen, 1875 in Baden-Baden, wohin er sich 1866 aus Gesundheitsrücksichten zurückgezogen hatte. (Abb. S. 1207.)

Herwegh ist nicht der erste, aber der Chorführer unter den politischen Dichtern der vierziger Jahre. Seine rhetorischen, phrasenreichen, aber auch leidenschaftlichen und formvollendeten „Gedichte eines Lebendigen" (1841) wirkten wie ein Fanfarensignal, in das die anderen Dichter allmählich einfielen. Von oben verboten, wurden sie um so eifriger gelesen und gesungen. Gegen alle bestehenden Verhältnisse stürmt er frisch an, gegen das preußische Königtum und das russische Zarentum, gegen Rom, das Christentum und seine Diener im „Heidenlied", gegen das Kreuz im berüchtigten „Aufruf" („Reißt die Kreuze aus der

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Erden! Alle sollen Schwerter werden!"), vor allem in der kühnen Paraphrase von Huttens Wort: „Ich hab's gewagt" in „Jacta est alea!" Neben solchen Ausbrüchen wilden Hasses finden sich einige echt dichterische Klänge, so das berühmte „Reiterlied" („Die bange Nacht ist nun herum"), das „Rheinweinlied", die „Strophen aus der Fremde" („Da wären sie, der Erde höchste Spitzen"), und das tief elegische, echt Lamartinesche („Ich möchte hingehn, wo das Abendrot"), „Leicht Gepäck" („Ich bin ein freier Mann und singe mich wohl in keine Fürstengruft"), die Sonette „Von Hermelin, den Mantel umgeschlagen", „Tief, tief im Meere sprach einst eine Welle", die Lamartinesche Naturschilderung und Sentimentalität mit Platenscher Form verbinden. Ende 1843 folgte noch ein zweiter Teil der „Lieder eines Lebendigen", darin das jüngst aktuelle, mit prophetischem Geiste geschaute „Die deutsche Flotte" („Erwach', mein Volk, mit neuen Sinnen!"), sonst aber noch stärker provozierende Gedichte als im ersten Teile.

Wie Herwegh unter dem Einflusse von Bérangers politischen Chansons für die politische Erregung den berauschenden und hinreißenden Ton gefunden hatte, so dichtete er noch 1863 als Freund Ferdinand Lassalles das „Bundeslied des allgemeinen deutschen Arbeitervereins" und schuf damit die geflügelten Worte der Arbeiter-Marseillaise:

Mann der Arbeit, aufgewacht!
Und erkenne deine Macht!
Alle Räder stehen still,
Wenn dein starker Arm es will.

Brich das Doppeljoch entzwei!
Brich die Not der Sklaverei!
Brich die Sklaverei der Not!
Brot ist Freiheit, Freiheit Brot!

Herwegh, der als der „Klassiker" der politischen Lyrik an der Spitze der Dichter steht, die die Revolution von 1848 vorausverkündeten, und von Heine als die „eiserne Lerche" begrüßt wurde, achtete nicht auf die warnenden Worte, die ihm der Westfale Ferdinand Freiligrath zurief: „Der Dichter steht auf einer höheren Warte als auf den Zinnen der Partei." Aber auch der Warner selbst stand in der zweiten Periode seines poetischen Schaffens in den Reihen der politischen Dichter, die er an Glut der Leidenschaft, energischer und glücklicher Bildlichkeit des Ausdruckes und hinreißendem Pathos ebenso hinter sich ließ, wie er in seiner ersten Periode an Weite des Blickes, Originalität und frischer Lust an den Wundern der Welt die übrigen beschreibenden Dichter übertraf. Freiligrath wurde 1810 als Sohn eines Bürgerschullehrers in Detmold geboren, trat in Soest bei einem Kaufmann in die Lehre, nahm eine Stelle in einem Kontor in Amsterdam an (1832) und empfing hier Eindrücke, die seinen älteren Gedichten die Richtung auf kräftige und farbenreiche Schilderung gaben und mit dem allgemeinen Verlangen nach neuem Leben und neuen Klängen auch in der Lyrik so glücklich zusammentrafen. Mit den in alle Länder auslaufenden Schiffen sandte Freiligrath seine Gedanken in die Ferne und berauschte sich an den Wonnen und Farben des Orients, die Viktor Hugo in seinen Orientales der abendländischen Literatur neu erschlossen hatte. Ermutigt durch den großen Beifall, mit dem die erste Sammlung seiner Gedichte (1838) begrüßt worden war, gab er seine Stelle in Barmen, die er 1837 angenommen hatte, auf und wollte sich ganz der Literatur widmen. Zunächst aber durchwanderte er Westfalen, um die Vorstudien für das geplante, unter Mitarbeit Levin Schückings vollendete Werk „Das malerische und romantische Westfalen" zu machen. Dabei erwachte in ihm

Georg Herwegh.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

die Liebe zur Heimat und der Dichter der orientalischen Welten ward zum vaterländischen Heimatssänger. Nach seiner Verheiratung mit Ida Melos aus Weimar ließ sich Freiligrath in Darmstadt (1841), später in St. Goar am Rhein nieder, wo er mit Longfellow und Geibel zusammentraf. Ein Jahresgehalt König Friedrich Wilhelms IV., dessen Bewilligung A. v. Humboldt vermittelte, genoß er nur einige Jahre. Denn dem Dichter war in der Zeit der Muße nur allzubald klar, daß er den Anschauungen der radikalen politischen Parteien, die er bis dahin gelegentlich bekämpfte, viel näher stehe, als er geahnt hatte. Die Nichterfüllung der auf den preußischen König gesetzten Hoffnungen enttäuschte den Optimisten, das Verlangen, an der Ausgestaltung der weltsehnsüchtigen und weltfahrigen Stimmung der Zeit mitzuwirken, ergriff seine Poetennatur und mit jedem Gedichte der vierziger Jahre tat er einen Schritt zur politischen Dichtung hinüber. Mit der Gedichtsammlung Ein Glaubensbekenntnis, die er von Asmannshausen aus in die Welt schleuderte (1844), offenbarte er sich als radikaler Politiker.

Die Wirkung der Gedichte auf die Massen war eine ungeheure; der Verfasser aber mußte auf die königliche Pension verzichten und freiwillig in die Verbannung gehen. Er wandte sich zuerst nach Brüssel, wo er Karl Marx näher trat, geriet dann in Hottingen bei Zürich vollends in den Strudel der Revolutionsdichtung, die er in den Gedichten des Ça ira austobte, und fand dann in einem Handelshause Londons ein notdürftiges Unterkommen. Tagsüber anstrengende Kontorarbeit, abends Dichterei: „Taglöhner und Poet", wie er selbst sagte. Als aber der so oft von den Sängern ersehnte „Völkerfrühling" anbrach und das „blutige Morgenrot der Zukunft" aufleuchtete, da kehrte Freiligrath mit seiner Familie nach Deutschland zurück (1848) und bald sehen wir ihn in Düsseldorf an der Spitze der Demokraten, mehr durch den Glutstrom seiner Poesie als durch Reden auf sie wirkend. In gleichem Sinne redigierte er die „Neue Rheinische Zeitung" und schrieb er die Neueren politischen und sozialen Gedichte. Verhaftet, aber vom Schwurgerichte freigesprochen, mußte der Flüchtling beim Siege der Reaktion gleichwohl in London als Buchhalter einer Bank für sich und die Seinigen den Lebensunterhalt zu gewinnen suchen, den ihm weder die eigenen Gedichte noch seine Übersetzungstätigkeit genügend erwarb. Erst 1868 betrat der Verbannte wieder deutschen Boden und ließ sich in Cannstatt bei Stuttgart nieder. Die ihm vom deutschen Volke dargebotene Ehrengabe machte es ihm möglich, einzig der Muse zu leben, die ihn bei den Ereignissen von 1870 und 1871 noch einmal zu feurigen Liedern entflammte. Am 18. März 1876 ist er verstorben. (Abb. S. 1210.)

Sehr früh erwachte in Freiligrath das dichterische Feuer. Die Jugendgedichte führen bis in die Zeit des Soester Aufenthalts. Meist ruht er noch auf fremden Schultern, namentlich Matthissons, im einzelnen wagt er schon selbständige Klänge, alle aber bekunden bereits die charakteristische Eigenart Freiligraths: glänzende Phantasie, reiche Pracht poetischer Bilder, Hinneigung zum Exotischen und eine markige Sprache der Leidenschaft, die glückliche Mischung von Ernst, Schwermut und Humor, und nicht zu allerletzt eine wahre Überfülle von Gedanken, wie sie bei solcher Jugend zu bewundern ist, jedoch noch über- und durchwuchert mit den Auswüchsen der jugendlichen Maßlosigkeiten. Reicher und klarer entfaltet sich diese charakteristische Eigenschaft Freiligraths erst in den späteren Gedichten, wo er reifer wird und Selbstzucht übt. Das zeigt die erste und verbreitetste Sammlung der „Gedichte" von 1838.

Vor allem sind es großartig gedachte Gemälde, ausgezeichnet durch Originalität und Plastik, Bilder des Meeres, der Steppe, der Wüste, der tropischen und nordischen Landschaft, Bilder des Kampfes, des Todes, des Grauens, leidenschaftlich gespannte Situationen oder grelle Gegensätze, ohne darum der kräftigen, zarten oder innigen Empfindung an rechter Stelle zu entbehren. Wir begreifen, daß Chamisso dem jungen Kaufmann die Spalten seines Musenalmanachs öffnete, denn er fand in ihm die Fortsetzung seiner eigenen Richtung, die der Vermittlung zwischen deutscher und französischer Romantik. Begabt mit einer ungewöhnlich lebhaften Phantasie, aber mit wenig Sinn für innere Form, hätte Freiligrath auf dem Gebiete der bis dahin herrschenden volksliederartigen Lyrik wenig leisten können. Nun aber hatten bereits die „Bildergaben" der Bilderbibel „den spielvergeßnen Knaben" ins Morgenland versetzt. „Dir Dank! Durch dich begrüßte Mein Aug eine fremde Welt, Sah Palm', Kamel und Wüste, Und Hirt und Hirtenzelt." Was Wunder, wenn später sein Beruf seinen Blick wieder nach fernen Küsten richtete. Von Viktor Hugo lernte er jetzt die Technik, das farbig Geschaute antithetisch zu frappierenden Bildern zu runden, die Wucht des Verses

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

O lieb', so lang du lieben kannst!

O lieb', so lang du lieben kannst!
O lieb', so lang du lieben magst!
Die Stunde kommt, die Stunde kommt,
wo du am Grabeshügel stehst und klagst!

Und sorge, daß dein Herze glühe
Und Liebe fühle und Liebe trage,
So lang ihm noch ein andres Herz
In Liebeswarme entgegenschlage!

Und wenn die kalte Brust erschrecket,
O scheue nichts, was du kannst, o lieb!
Und mache dich Stunde froh,
Und mache dich keine Stunde trüb!

Und spitze deine Zunge nicht!
Bald ist ein böses Wort gesagt!
O Gott, es war nicht bös gemeint,
Der Andre aber geht und klagt.

O lieb', so lang du lieben kannst!
O lieb', so lang du lieben magst!
Die Stunde kommt, die Stunde kommt,
wo du am Grabeshügel stehst und klagst!

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Dann kommt sie wieder an den Strauch,
Und bringt die Augen, trübe und naß,
— Die suchen den Andern immerzu —
Da wird es lange, finstre Nacht.

Und spricht: O schaut auf nieder,
Ihr Sterne an meinem Grabe weint!
Vergeben, daß ich gekränkt Euch hab'!
O Gott, es war nicht böse gemeint!

Es aber kennt sie fort Euch nicht,
Kennt nicht, daß sie Euch soeben umfängt;
Ihr Mund, den oft sie küßten, spricht
Nie wieder: ich vergab Euch längst!

Es geht so, vergeht die lange Zeit,
Daß manche treue Freundin fein
Um sich nun den harten Wort, —
Daß still — es ruht, es ist am Ziel!

O lieb', so lang Du lieben kannst!
O lieb', so lang Du lieben magst!
Die Stunde kommt, die Stunde kommt,
Wo Du am Grabe stehst und klagst!

Ferdinand Freiligrath

und die zweckmäßige Verwendung des Reims. Es war eine neue Welt, die Freiligrath in die deutsche Poesie einführte. Uns behagen die zahlreichen Wüsten- und Meeresbilder wie die krassen Lebensszenen des Dichters nicht mehr, den Lesern seiner Zeit aber, die an Sealsfields und Gerstäckers Reiseromanen sich erfreuten, waren die grellen Farben der Gedichte Freiligraths willkommen. Übrigens vergißt auch mancher der heutigen Leser über dem pikanten Reiz des Fremdartigen, daß das eigentlich seelische Leben hinter dem beschreibenden Prunk des Gegenständlichen und der Darstellung äußerer Geschehnisse zurücktritt. Wir erinnern an die Schilderung des Meeres mit seinem Reichtum („An das Meer"), an die hart an der Grenze des Grauenhaften und Gräßlichen stehenden Tierballaden Der Löwenritt und Unter den Palmen, wo der Tiger den Weißen, der Leopard den Tiger überwindet und schließlich die Riesenschlange alle drei umstrickt und zermalmt, ferner an Die Toten im Meere, an die Geisterwelt in der Sahara im Gesicht des Reisenden und in Mirage. Voll zur Geltung kommt das Exzentrische auch in Scipio, Der Reiter, Die seidene Schnur; maßvoller und doch reich an Farbenglanz und Schilderung der Stimmungen sind Nebo, Der Scheith am Sinai, Der Mohrenfürst, Der Schwertfeger von Damaskus, aus echter jugendlicher Stimmung wuchsen hervor: Moostee, „Wär ich im Bann von Mekkas Toren" und der allerdings etwas zu breite Naturmythus Der Blumen Rache. In echter Volksliedweise gehalten ist Prinz Eugen, der edle Ritter, volkstümlich sind auch die drei feurigen Geusenromanzen. Immer noch stimmen uns weich Freiligraths von tiefem Mitgefühl beseelten Indianerlieder, und wie er die phantastische Ausmalung der Fremde auch für das Gemüt zu verinnerlichen wußte, zeigen das Gedicht Die Auswanderer („Ich kann den Blick nicht von euch wenden"), der Zyklus Der ausgewanderte Dichter und Der Tod des Verführers. Die Neigung des Dichters, in breiten Strichen zu malen und das Fremdartige der Bilder durch einen gleichfalls fremden Klang noch zu verstärken, führte Freiligrath zu dem lang verfemten Alexandriner zurück, der nun nicht mehr das steife Boileausche Dressurpferd, sondern ein feuriges Wüstenroß von Alexandria sein sollte. Gedichte wie Der Alexandriner, Anno domini, Am Kongo, Afrikanische Huldigung, Florida of Boston zeigen, wie stark Freiligraths Entwicklung in Bezug auf die äußere Form unter dem Einflusse der modernen französischen Poesie und namentlich Viktor Hugos gestanden ist.

Im Vergleich zu der ersten Sammlung fällt in der zweiten „Zwischen den Garben" (1849) der große Wechsel in den Stimmungen auf, die den Dichter während des letzten Jahrzehnts beherrschten. Es ist ja die Zeit der politischen Kämpfe. Des Schönen und Herrlichen darin ist übergenug: die drei Liebesgedichte „Mit Unkraut", „Ruhe in der Geliebten", „Du hast genannt mich einen Vogelsteller" sind Perlen echter Liebeslyrik, von solch tiefem Herzgefühl, wie man es bei Freiligrath sonst nicht findet. Ähnlich tief empfunden ist das 1829 nach dem Tode seines Vaters verfaßte Gedicht „O lieb, so lang du lieben kannst". (Beilage 148 a.) Ein weiterer Unterschied zeigt sich darin, daß des Dichters Phantasie aus tropischen Fernen zur Heimat zurückgekehrt ist. Freiligrath ist Heimatdichter geworden, ohne die frühere Farbenpracht und das dichterische Feuer eingebüßt zu haben.

Eine besondere Epoche in Freiligraths dichterischem Schaffen bildet die der politischen Lyrik, wie sie in den Sammlungen Ein Glaubensbekenntnis (1844), Ca ira (1846) und in Neuere politische und soziale Gedichte (1851) vorliegt. Wie der Dichter seine politische Lyrik aufgefaßt wissen wollte, hat er in der Vorrede zum Glaubensbekenntnis erklärt. Nicht gemacht, sondern geworden ist jedes Gedicht aus des Dichters tiefem Rechtsgefühle und seiner Überzeugung im Zusammenstoß mit der reaktionären Politik; was bei Herwegh mehr polternde Phrase, war bei ihm heißes, kochendes Herzblut. „Neueres und Neuestes" umfaßt Dichtungen aus den Jahren 1852—1870 mit den Rubriken Scherz und Ernst, Haus und Welt, Heimat und Fremde, Krieg und Frieden und Gelegentliches. Unter ihnen ragen hervor „Westfälisches Sommerlied", „Nadel und Draht", das autobiographische „Im Teutoburger Wald" (1869) und die herrlichen Gedichte aus den Kriegsjahren 1870 und 1871: „Hurra, Germania", „So wird es geschehen!", „An Wolfgang im Feld", „Die Trompete von Vionville".

Auch als Übersetzer nimmt Freiligrath eine hohe Rangstellung ein. Er begnügte sich nicht, an den Werken der fremden Dichterheroen seinen Geist anzufeuern, sie waren ihm auch ein Mittel, sich in der Beherrschung der Muttersprache unausgesetzt zu fördern und zu vervollkommnen und so jene meisterliche Vollendung zu erreichen, in der von neueren Übersetzern allenfalls Wilhelm Hertz und Ludwig Fulda ihm gleichkommen. Freiligrath war nicht nur Übersetzer, sondern auch nachempfindender, nachschaffender Dichter, der in wahrhaft kongenialer Weise die fremden Stimmungen wiederzugeben verstand, sei es in den hochtrabenden, wortreichen Gedichten Alfred de Mussets oder in den hochromantischen Versdichtungen Walter Scotts mit ihren herrlichen Schilderungen oder den schwermütigen Liedern Thomas Moores, sei es in den glühend feurigen, anklagenden Stücken Viktor Hugos und den volkstümlichen Liedern Robert Burns und in altschottischen Balladen, oder sei es in Tennysons reflektierenden Gedichten und in des amerikanischen Romantikers Longfellow schwungvollen Gedichten, vieler anderer fremder Dichter nicht zu gedenken. Nicht vergessen dürfen wir endlich die frühe Jugendübersetzung von Lord Byrons „Mazeppa", die neben vielen dichterischen Freiheiten bezüglich der Originaltreue doch auch Partien von vollendeter Schönheit enthält, die den zukünftigen Meister verrieten. Seine Übersetzung von Longfellows „Der Sang von Hiawatha", worin der amerikanische Dichter den Sagenschatz der Ureinwohner seiner Heimat in tonvollen epischen Gedichten zusammenfaßte, erschien 1856, wurde jedoch von den deutschen Lesern kühl aufgenommen, wohl weil ihnen die fremden Sagenstoffe der

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Rothäute zu fern lagen. Die meisterliche Übersetzung von Shakespeares Epos „Venus und Adonis" war bereits 1849 veröffentlicht.

Etwas später als Freiligrath trat ein junger norddeutscher Dichter auf, der als Mitarbeiter an den „Halleschen Jahrbüchern" (später „Deutschen Jahrbüchern") auch in der Kritik das Lebensrecht und den Herrschaftsanspruch der politischen Poesie verfocht. Robert Ernst Prutz, geboren 1816 in Stettin, sah sich, da er wegen seiner ersten Zeitgedichte an keiner Universität eine Professur erhielt, zu einem literarischen Wanderleben verurteilt, bis er endlich 1849 zum außerordentlichen Professor an der Universität Halle ernannt wurde. Seit 1851 redigierte er die Halbmonatsschrift „Deutsches Museum", zog sich aber 1858 in seine Vaterstadt zurück, wo er nur der Literatur sich widmete und 1872 verstarb.

F. Freiligrath.
Gez. v. C. Hartmann. Lith. v. A. Dircks.

Als politischer Dichter trat er 1843 mit seinen Neuen Gedichten hervor; sie bilden, so grimmig sie auch klingen, keine wirklich empfundene, innerlich erlebte Dichtung und neben einigen schwungvollen sind die meisten, selbst das „Rheinlied", nur Zeitungsartikel, in flüssige und glatte Verse gebracht. Die aristophanische Komödie Die politische Wochenstube, von der fehdelustigen, oppositionellen Stimmung mit Freude begrüßt, war infolge ihrer Abhängigkeit von der Augenblickspolitik bald unverständlich und auch die ernsten dramatischen Dichtungen („Karl von Bourbon", „Erich der Bauernkönig", „Moritz von Sachsen") verdanken ihre Erfolge hauptsächlich nur den Bezügen, in die der Dichter die historischen Stoffe aus dem sechzehnten Jahrhundert in die Gegenwart versetzte. Übrigens gab Prutz die ausschließlich tendenziöse Dichtung früh genug auf und seine späteren lyrischen und lyrisch-epischen Dichtungen („Aus der Heimat", „Aus goldenen Tagen", „Herbstrosen") brachten eine Reihe innig und kräftig empfundener, in schöne Verse gekleideter Gedichte. In seinen Romanen schildert er die sozialen Schäden seiner Zeit, so in „Felix" (1851), „Der Musikantenturm" (1855), besonders grell in dem Zeitroman „Das Engelchen" (1851), einem echt naturalistischen Roman, worin er das Elend der durch den maschinellen Fabriksbetrieb zurückgedrängten Weberhandarbeiter mit lebhaften Farben darstellt. Seine literarhistorischen Arbeiten sind heute noch wertvoll: „Der Göttinger Dichterbund" (1841), „Geschichte des deutschen Journalismus" (1845), „Literarisches Taschenbuch" (6. Bde.), „Vorlesungen zur Geschichte des deutschen Theaters" (1847) und „Die deutsche Literatur der Gegenwart, von 1848 bis 1858" (1860).

Die neuen philosophischen Systeme, die religiösen und antireligiösen Kämpfe der Zeit erstreckten ihre Wirkungen auch in die Poesie hinein und eine Reihe von Poeten wollte nun mit ihren Gedankendichtungen den religiösen Freisinn ebenso vertreten und fördern wie die politischen Lyriker den politischen. Der bedeutendste unter den zu dieser Gruppe liberaler Didaktiker gehörigen Poeten war der Schlesier Friedrich von Sallet, der, 1812 zu Neiße geboren, bis 1838 im preußischen Militärdienste stand, sich dann einzig der Literatur widmete und 1843 in Breslau starb. Er begann mit naiven Gedichten und dem romantisch-naturseligen Märchen Schön Irla (1838) und ließ die Sammlung seiner Gedichte folgen (1843). Von diesen bekunden die Lieder und Balladen frische Empfindung und Stimmung, in den reflektierenden und vom Dichter selbst mit „Zerrissenheit" überschriebenen Fragmenten aber macht sich bereits der gärende Geist der Zeit geltend, der Sallets verbreitetstem Werke sein Gepräge aufgedrückt hat. Es ist dies das Laien-Evangelium (1840), eine Art philosophischer Evangelienharmonie im Geiste modern-humanistischer Weltanschauung, eine tendenziöse Umdichtung der Evangelien und ihrer Gleichnisse, die mit der Zeitstimmung der vierziger Jahre zusammentraf und sich weit größerer Erfolge erfreute als die zum großen Teil poetisch frischeren und künstlerisch vollendeteren Gedichte Sallets.

Den Begebnissen und Gleichnissen der Heiligen Schrift trat Sallet mit Feuerbachs atheistischer Auffassung des Christentums gegenüber, machte Christus zum Sozialisten, suchte überall einen modernen Inhalt unterzulegen und verflüchtigte dabei den für jede Empfindung ewigen und zugleich auch poetischen Gehalt der heiligen Bücher in gequältester Weise. In der Novelle Die Atheisten und Gottlosen unserer Zeit (1844) machte er den Versuch, den aus dem Junghegelianismus stammenden neuen Glauben

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

in seinen Ergebnissen darzustellen und die Gegner dieser Weltanschauung als die eigentlichen Gotteslengner und Irreligiösen zu zeichnen.

Mit Sallet befreundet, ihm aber an Talent nicht gewachsen, war Eduard Duller, der gleichfalls von der Romantik den Weg zur modernen Weltanschauung genommen hat. Er war 1809 in Wien geboren, widmete sich nach Vollendung seiner Studien ausschließlich der Literatur, verbrachte die zweite Lebenshälfte in Deutschland, redigierte mit Gutzkow 1834—1838 den „Phönix", nahm seit dem Ende der vierziger Jahre an der freireligiösen Bewegung teil, wirkte zuletzt als Prediger der deutsch-katholischen Gemeinde in Mainz und starb 1853 in Wiesbaden.

Duller war auf allen Gebieten der Literatur tätig: er verherrlichte in dem Drama Meister Pilgram (1829) den Erbauer der Stefanskirche in Wien, ahmte in dem dramatischen Gedichte Franz Sickingen (1833) Goethes „Götz" nach und veröffentlichte 1844 das Schauspiel Der Rache Schwanenlied. Noch in seiner Jugend schrieb er den Romanzenzyklus Die Wittelsbacher, seine beste Dichtung. Die jungdeutschen Tagestendenzen, insbesondere seinen religiösen Liberalismus brachte er in Novellen (Der Antichrist 1839) und Romanen (Kronen und Ketten 1835, Loyola 1836, Kaiser und Papst 1838) zum Ausdrucke. Seit der Mitte der vierziger Jahre tragen seine Dichtungen durchaus ein didaktisches Gepräge und unter ihnen bringt die Sammlung Der Fürst der Liebe die konzentrierteste und künstlerisch vollendetste Aussprache der Anschauungen des Dichters, dessen Geschichte des deutschen Volkes einst viel gelesen wurde.

Seit Sallet ist die modern pantheistische Gedankenlyrik nicht mehr ausgestorben; ihr huldigten die Lyriker Theodor Creizenach und Arnold Schloenbach, die mehr episch veranlagten Hermann Kunibert Neumann aus Marienwerder (1808—1875) mit dem „Nur Jehan" und den frechen Kanzonen „Atheisten" und Titus Ulrich aus Habelschwerdt in Schlesien (1813—1891). Der letztere machte mit seinem Erstlingswerke Das Hohe Lied (1845) den Versuch, die neue, von der Feuerbachschen Philosophie inspirierte Anschauung in eine Art Epos zu vereinigen und schuf damit ein poetisches Glaubensbekenntnis des humanistischen Pantheismus. Im poetischen Ausdruck nicht so schwungvoll und feierlich ist das dem Inhalte nach mit jenem verwandte Gedicht Viktor (1847), das von der Zensur eine Zeitlang unterdrückt war und darum bekannt wurde. Viel ruhiger und ohne die stürmisch revolutionären Wandlungen, die bei Ulrich hervortreten, erscheint der Pantheismus in der Gedichtsammlung Weltgeheimnisse (1851) und in dem didaktischen Lebensbilderbuch des Königsberger Professors Cäsar von Lengerke (1803—1855). Auch spätere Dichter, die anderweitig besseren Ruhm erwarben, wie Melchior Meyr („Die Religion des Geistes"), Gottschall und Jordan schlossen sich mit einigen Dichtungen diesem religiösen Liberalismus an.

Einen Seitenzweig trieb die politische Lyrik in der politisch revolutionären Satire, in der namentlich Adolf Glaßbrenner aus Berlin (1810—1876) mit den komischen Epen Neuer Reineke Fuchs (1846) und Die verkehrte Welt (1857) wie auch mit der politischen Posse Kaspar der Mensch (1850) sich hervortat. In den beiden Epen machte er den Versuch, uralte poetische Stoffe im Sinne und zugunsten des demokratischen Parteiprogramms neu zu gestalten, wobei er willkürlich genug mit den Stoffen umsprang. Einen Anlauf zu einem satirischen Epos, das den politischen Radikalismus mit einer Art Starkgeisterei verband, die ihre Wurzeln im „Don Juan" Byrons hatte, nahm Reinhold Solger aus Stettin (1820—1866) in dem Gedichte Hans von Katzenfingen (1846), das, wie sein englisches Vorbild, unvollendet blieb, übrigens in der unbarmherzigen Verspottung gewisser Zustände, die in der Tat die Satire herausforderten, mit eben diesem Vorbild recht gut Schritt hielt und zu den geistvollsten und formell interessantesten Leistungen gehört, deren sich die Poesie des Radikalismus rühmen durfte.

Robert Prutz.
Gez. v. A. Richter, gest. v. L. Sichling.

Die windige Großmannssucht der Jugend der vierziger Jahre, die eben emporkommende modische Blasiertheit, der philosophische und literarische Dilettantismus werden hier ebenso gegeißelt als das preußische Gamaschenwesen und der Junkerdünkel. In diesem Zusammenhange sei auch Ernst Dohm genannt (geb. 1819 zu Breslau, gest. 1833 in Berlin), einer der Begründer und Redakteure des satirischen Wochenblattes Kladderadatsch (1848), des eigentlichen Mittelpunktes der nachmärzlichen Satire demokratischer Färbung. Sein glänzendes Formtalent hat er in Übertragungen aus dem Französischen und Spanischen, namentlich in der Wiedergabe von Lafontaines Fabeln (1877), bewährt; seine satirischen Gedichte, die, oft geistvoll, in allen poetischen Formen in dem genannten Blatte erschienen, haben sich mit dem Anlasse, dem sie entsprungen, verflüchtigt. Auch die Sekundenbilder (1879) wirkten einige Jahre nach der Entstehung nur mehr durch den Reiz der

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

sprachlichen Virtuosität. Über die politische Satire erhob er sich in eine freiere Region in der satirischen Komödie Der Trojanische Krieg (1864), die die kurhessischen Verfassungskämpfe zum Anlasse nahm, um über die deutschen kleinstaatlichen Verhältnisse zu spotten. In den dreißiger und vierziger Jahren beschränkte sich die Satire auf die epische Form; die politische Komödie, zu der Prutz und andere Anläufe gemacht hatten, konnte nicht gedeihen, da kein Bedürfnis dafür vorhanden war und das Theaterpublikum sich mit den Anspielungen begnügte, die in die sogenannten historischen Dramen oder in die bürgerlichen Schau- und Trauerspiele eingestreut wurden, die die Bühne beherrschten. Am glücklichsten in dieser Poesie der Anspielungen war der Wiener Dramatiker Bauernfeld (S. 1144).

Nur wenige Poeten waren so stark, daß sie bei dem Schritt in die Tendenzdichtung hinein wie Freiligrath und Hoffmann ihr Eigenstes und Bestes zu bewahren und in gewissem Sinne zu steigern vermochten. Bei zahlreichen anderen blieben die ursprünglichen Elemente ihrer Natur mit den aus der Zeitgärung hastig aufgenommenen unversöhnt, wieder andere bemühten sich, den Widerstreit zwischen der echt poetischen Naturanlage, die auf unmittelbare Darstellung angewiesen ist, und den tendenziösen, nahezu jedem Dichter aufgedrängten Forderungen auszugleichen. So erwuchsen in Julius Mosen, Anastasius Grün und Nikolaus Lenau Dichter von bleibender Bedeutung, die in eigenartigen Vorzügen und Mängeln das Ringen widerspiegeln, und wurden ihre Bestrebungen auch nicht durchaus von glücklichem Erfolg gekrönt, so hatten sie doch das Verdienst, den Weg gezeigt zu haben, auf dem die Forderungen der Zeit mit den bleibenden der Kunst versöhnt werden konnten.

Julius Mosen (geb. 1803 in Marienev, gest. 1867 als Dramaturg des Hoftheaters in Oldenburg) zeigt in seinen Werken, daß sein vielseitiges, eigentümlich ernstes und dabei frisch volkstümliches Talent nicht zur allseitig glücklichen Entwicklung gediehen war. Seine hervorragendste und unvergängliche poetische Gabe blieb die Sammlung seiner Gedichte. Tief in seiner Heimat wurzelnd, in Naturseligkeit jenem wehmutsvollen, für Waldesdunkel, Wiesengrün und Bachesrauschen schwärmenden Hang ergeben, voll Liebe für volkstümliches Leben und Träumen, zählt Mosen zu den besten Lyrikern („Der träumende See", „Ruhe am See", „Der Nußbaum", „Waldeinsamkeit", „Die Frühlingsnacht") und Balladendichtern („Die letzten Zehn vom vierten Regiment", „Andreas Hofer", „Der Trompeter an der Katzbach") nicht sowohl aus Uhlands Schule, als aus dessen Verwandtschaft. Von Uhland, den er selbst als seinen Meister bezeichnet hat, ausgehend, liegt Mosens Lyrik auf der Linie zwischen W. Müller und E. Mörike, die Lyrik des ersteren an Eigenart und innerer Formvollendung übertreffend, die des letzteren nicht erreichend, aber sie hat auch etwas Selbständiges, das recht gut zu den einsamen Tannenwäldern des Vogtlandes stimmt und dem volkstümlichen Zuge eine eigenartige Färbung verleiht. In stolzer, männlicher Einfachheit spricht sich seine vaterländische Gesinnung aus und fast alle seine politischen Gedichte sind wirklich poetisch, oft Symbolisierungen („Der eiserne Heinrich", „Der Kreuzschnabel", die grausig düstere „Vision"), oft echte Lieder, so daß er auch von den eigentlichen politischen Lyrikern nicht übertroffen worden ist.

In dem kleinen, wahrscheinlich auf einer alten germanischen Sage beruhenden Epos Ritter Wahn (1831) erzählt er von einem Ritter, der, von Todesfurcht getrieben, ostwärts reitet und vergeblich nach einem Mann sucht, der die Gewalt des Todes brechen kann, dann ohne durch die dunkle Pforte des Todes gegangen zu sein, den Himmel gewinnt und nun von der Seite des heiligen Georg sich auf die Erde zurücksehnt und sie wieder betritt, um auf ihr das allgemeine Menschenschicksal zu teilen, Erdenleid und Erdenfreude auszuleben.

In den Erstlingsdramen, Heinrich der Finkler und Wendelin und Helene, bewahrte Mosen noch seine Ursprünglichkeit und trotz aller Schwächen dieser Dichtungen wird niemand sich dem Zauber der schlichten Heldengestalt Heinrichs, die mit ihrer eigenen Kraft die Umgebung zu durchdringen weiß, entziehen können. Noch 1917 erlebte das Drama einen schönen Erfolg auf einer Naturbühne. Verhängnisvoll wurden für Mosen die Anschauungen, die seit dem Ende der dreißiger Jahre in den „Halleschen Jahrbüchern" vorgetragen wurden. Die Dichtung sollte, so lautete die Forderung, die neue philosophisch-demokratische Geschichtsbetrachtung, in der alles gewesene Leben bloß als Vorbereitung für die Ideen dieses Jahrhunderts galt, mit ihren Erfindungen und Gestalten gleichsam nur illustrieren. Die rein poetische Vertiefung in die Wirklichkeit, in Glauben und Sehnsucht, in Liebe und Haß, in die ganze unermeßliche Mannigfaltigkeit des menschlichen Daseins, in das Leben des eigenen Volkes erschien als eine untere Stufe der Kunst, ein „überwundener Standpunkt". Mosen, eine phantasievolle und von patriotischer Empfindung erfüllte Dichternatur, ließ sich von dieser Theorie, die der Dichtung eine entscheidende Mitwirkung an den Aufgaben der Zeit zuzuweisen und eine fruchtreife Zukunft zu verbürgen schien, ergreifen und trug,

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

ohne doch die ursprüngliche Begabung für das Konkrete und Einfache verleugnen zu können, ein lähmendes, zerstörendes Element in seine Dichtungen.

Wir sehen dies schon in dem epischen Gedichte Ahasver (1838), das in seiner tiefsinnigen Anlage und auch in den ersten Gesängen, wo der Dichter sich noch auf wirklichem Boden bewegt, Bewunderung verdient, in seinem Fortgange aber einen philosophischen und geschichtsphilosophischen Gehalt bringt, der nicht zum Eigentum des Dichters geworden ist. Unwürdig ist die Motivierung des Hasses, den Ahasver gegen Christus darum empfindet, weil dieser die Rettung der beiden Kinder des ersteren unter einem Vorwande verweigert. Darüber erbittert, mordet Ahasver seine beiden Kinder und schwört Tod diesem Nazarener, Gott und allen. Er wird nun verurteilt, ruhelos bis zum Jüngsten Tage herumzuirren. Jedoch wird ihm vom Erzengel Michael Gnade verheißen, wenn er in drei Prüfungen seinen Trotz ablege. Aber er bleibt hartnäckig und setzt den Kampf mit dem Christengotte fort, bis einst das Weltgericht den Streit für immer entscheidet. An die Stelle plastischer Gestaltung tritt in den letzten Gesängen eine traumhafte, visionäre Darstellung, die sich bestrebt, überall große Perspektiven zu eröffnen, darüber aber die eigentlich poetische Wirkung abschwächt. Den verflachenden Einfluß der neuen Theorie zeigen auch die dramatischen Dichtungen Otto III., Die Bräute von Florenz, Cola Rienzi, Bernhard von Weimar, Don Juan d'Austria. Die Dramen erhielten bei diesem Versuche, „die Ideen der Politik in universaler Tiefe dramatisch zu gestalten", einen Zug des Opernhaften und Rednerischen zugleich und selbst ein so glücklich erfaßter Stoff wie im Trauerspiele Der Sohn des Fürsten, der Konflikt zwischen Friedrich Wilhelm I. von Preußen und seinem Sohne, vermochte nicht nach seiner vollen inneren Wahrheit gestaltet zu werden. Der historische Roman Der Kongreß von Verona zeigt die Aufregung und die politischen Hoffnungen, die zu Beginn der zwanziger Jahre an den griechischen Aufstand geknüpft wurden, erweist aber auch, daß die Hereinnahme der politischen Erörterung keine poetische Förderung sei, und hinterläßt, wie so viele Werke aus jener Zeit, einen geteilten Eindruck. Und dieser bleibt trotz der vielen poetischen Szenen und zuweilen trefflich gezeichneten Charaktere, die sich hier und in den Dramen finden. Erfreulicher wirken Mosens Novellen, die gesammelt als Bilder im Moos erschienen und dem Gehalte und der Form nach der Romantik angehören.

Glücklicher als Mosen fand sich Anastasius Grün (Anton Alexander Maria Graf von Auersperg) mit den Forderungen des Tages ab, weil er die ursprüngliche Eigenart seines Naturells trotziger gegen den Ungestüm von außen herandrängender Ansprüche zu behaupten wußte. Er war der erste Vertreter der politischen Lyrik in Österreich und hat der ganzen Richtung in Deutschland eine Gasse geöffnet. Aus einem der vornehmsten Adelsgeschlechter Österreichs stammend, wurde er am 11. April 1806 in Laibach geboren. Seine erste Erziehung erhielt er auf dem väterlichen Stammschlosse Thurn am Hart in Krain, war dann ein paar Jahre Zögling des Theresianums in Wien, besuchte hierauf die Ingenieurakademie, vertauschte sie nach dem Tode des Vaters (1818) mit einer Privaterziehungsanstalt und studierte an den Universitäten Graz und Wien Philosophie und die Rechte. Während der Studentenjahre verkehrte er in Wien mit den produktiven Geistern der jungen Generation, an deren Seite ihn bald Streben und Ideale stellten. Das berühmte „silberne Kaffeehaus" zählte ihn zu seinen Stammgästen, mit dem etwas älteren Bauernfeld, der gerade anfing, sich als Lustspieldichter einen Namen zu machen, und Lenau, der noch unentschlossen sammelte, wählte und wieder verwarf, verknüpfte ihn nach kurzer Zeit schon vertraute Freundschaft. Aber auch die anderen Glieder der Wiener literarischen Welt wurden auf ihn aufmerksam und in Bäuerles „Theaterzeitung" und Gräffers „Philomele" veröffentlichte er unter seinem vollen Namen die ersten Gedichte. Diesen aber vertauschte er, als er 1829 mit einem Bändchen Gedichte, Blätter der Liebe, hervortrat, mit dem später so berühmt gewordenen „Anastasius Grün". Diese Hülle, unter der der Dichter den Grafen verbarg, hatte für ihn keine andere Bedeutung, als die eines geistreichen Wortspiels. Als „Grün" sei er „auferstanden", wollte er sagen, und erst der späteren Zeit blieb es vorbehalten, die verborgene Symbolik dieses Namens zu entdecken.

„Erstand'ner Lenz bist du genannt", begrüßt Moritz Hartmann 1841 den Spaziergänger, der durch sein heldisches Lied den Völkern Österreichs den Frühling gebracht habe. Von diesem höheren Berufe ahnte der Sänger der Blätter noch nichts; sie unterscheiden sich nicht von anderen Jugendgedichten, nur die größere Frische und Unmittelbarkeit in der Wiedergabe von Natureindrücken ist ihnen vielleicht eigentümlich. Nur in veränderter Gestalt hat er später den größten Teil von ihnen in die „Gedichte" aufgenommen. Gleichzeitig mit seinem Erstling konnte der junge Dichter ein anderes Werk veröffentlichen, das für sein Talent wie für seine Weltanschauung weit charakteristischer war, den Romanzenkranz: Der letzte Ritter. Derartige zyklische Dich-

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

tungen waren damals sehr beliebt; noch Lenau in seinen Hauptwerken und später Meißner nehmen diese Form an, die den Vorteil einer gewissen Geschlossenheit mit der Möglichkeit freiester Gliederung des Stoffes vereint.

Grün feiert hier in einer Reihe von Einzelbildern die Taten des Kaisers Maximilian I. Das kunstlose, leichtgefügte Gerüst der Erzählung trägt eine Überlast von Blumen- und Rankenwerk, von Antithesen und Vergleichen, von reflektierenden Abschweifungen, wodurch manche dieser Romanzen unleidlich aufschwillt und der Gang der Handlung gehemmt wird. Aber die besten unter ihnen, wie „Deutscher Brauch" oder „Die Martinswand", erfreuen sich eines größeren Gleichmaßes und verdienen ihre dauernde Popularität. „Der letzte Ritter" war aber auch ein Zeitgedicht. Grün will seiner Generation, die in Schlaffheit versunken sei, ein Bild männlicher Kraft entgegenhalten, an dem sie sich zur Stärke und Einmütigkeit aufraffen soll, die ihr zur Erringung neuer Größe notwendig seien. So ermahnt er auch Deutschlands Fürsten, sich der Liebe und des Vertrauens wert zu zeigen, die ihre Völker ihnen entgegenbringen, und mit weisem Edelsinn die Entwicklung zur Freiheit, die geistige wie die materielle Wohlfahrt zu fördern. Im Grunde erscheinen die Tendenzen der Aufklärungszeit in das Mittelalter zurückversetzt, Kaiser Max tritt auf wie ein Herrscher aus der Zeit des aufgeklärten Absolutismus.

Was im „Letzten Ritter" nur angedeutet ist, führt der Dichter in den Spaziergängen eines Wiener Poeten (1831) in einer Reihe von 24 Skizzen in schärfstem Umrisse aus. Es ist die Dichtung, die Grüns Namen berühmt machte und ihn an die Spitze der politischen Lyriker stellte.

Von der Höhe des Kobenzlberges schaut der Dichter auf sein geliebtes Wien herab, das ihm „die Atmosphäre war, aus der er seine Lebensluft schöpfte, „Liebe sowohl als Zorn", und das sich hier in jeder Verszeile widerspiegelt. Der dumpfen Kerkerluft, die ihn so manchmal aus Palästen und Kathedralen anweht, entflohen, erhebt er im befreienden Hauche der Morgensonne den Ruf nach Gedankenfreiheit. In das Kerzenlicht festlich geschmückter Salons tritt das Volk und interpelliert den allmächtigen Fürsten-Staatskanzler: „Dürft ich so frei sein, frei zu sein?" Das Gerücht über die Rückkehr der Jesuiten hat den „Spaziergänger" in Aufregung versetzt und so ergeht er sich in Haß und Spott über die Priester. Er spricht mit schneidender Satire von dem Mautkordon, der fremden Waren, vor allem aber den Gedanken, den Eingang versperrt. Dem Zensor geht er zuleibe mit der Sprache eines alttestamentlichen Propheten, der im stolzen Königssaal die Verdammnis auf den Schänder des Geistes und Volkstums herabruft. Aus den Gebeinen derer, die auf dem blutgedüngten Felde von Aspern begraben sind, sieht er einen neuen Frühling für Österreich erblühen, wenn der Gedanke, für den sie sich geopfert haben, Macht gewinnt. Dem gegenüber malt er in drastischen Zügen eine Zukunft aus, in der jeder Lichtstrahl aus dem Lande verbannt sein, der dümmste Bürger als der verdienstlichste gelten werde, das Maulwurfsgelichter des Bonzentums Stadt und Staat beherrschen, die bloße Frage nach dem „Warum" als Hochverrat gelten wird. Aber er weiß, daß dem Fortschritte schließlich der Sieg bleiben wird: „Freiheit, die erkorne Jungfrau, schwingt das Banner unf'rer Zeit", sagt er in dem rhetorischen Pathos der vormärzlichen Dichtung. So findet sich auch in den „Spaziergängen" der erste Ausdruck jenes kosmopolitischen Idealismus, der der Polen- und Hellenenbegeisterung zugrunde lag und der auch Grün zuweilen gehuldigt hat. Auch er schrieb Griechenlieder, klagte über das unterdrückte Polen, segnete die Freiheitssehnsucht Italiens. Noch freilich füllen sich seine Augen mit Tränen, wenn er mit seinem Glauben an die Zukunft der „Riesin Austria" in die trübe Gegenwart blickt. Er verteidigt seine Zeit und ihre Ideale, stellt sich der staatsfremden Abgeschlossenheit Rudolfs II. entgegen und findet ermutigende Bilder in Kaiser Josef II. und seiner kaiserlichen Mutter. Diese erfüllen ihn mit seliger, klarer Hoffnung auf den Sieg der Freiheit, deren Symbole, Adler, Lerche, Licht und Frühling, er mit einer Fülle von glänzenden Metaphern feiert. Der Dichter schließt mit einem Wort an den Kaiser, den „Vater Franz", der seinen Kindern, die ihn einst aus der Not fremder Bedrückung befreiten, vertrauensvoll ihre Wünsche nach einer freieren Gestaltung des öffentlichen Lebens gewähren möge.

Die Zeitbilder des Spaziergängers, wie „Der letzte Ritter" in die modernisierte Nibelungenstrophe gefaßt, erregten ein ungeheures Aufsehen; so freimütig hatte noch niemand zu sprechen gewagt; seine Anonymität konnte nicht lange gewahrt bleiben, Name und Stellung schützten ihn vor einem ernsten Vorgehen der Polizei. Grüns Ruf wuchs über Nacht, wie der Lenaus, und mit ihm galt er lange für den literarischen Repräsentanten Jung-Österreichs; seine Spur finden wir den meisten Geistesprodukten jener Tage aufgeprägt und noch zehn Jahre später, als wieder ein radikales Geschlecht auftrat, dichtete Dingelstedt „Spaziergänge eines Kasseler Poeten". In Grüns poetischem Schaffen aber trat nach den „Spaziergängen" eine Pause ein. Er hatte inzwischen selbst die Bewirtschaftung seiner Güter Thurn und Gurkfeld in Krain übernommen, Studien und Erfahrung machten ihn zum tüchtigen Ökonomen und erst 1835 trat er mit vier unter dem Titel Schutt vereinigten Dichtungen wieder als Poet hervor. Halb episch, halb rhetorisch-allegorisch, nehmen sie weniger Bezug auf die eigentliche Tages-

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

politik als auf die allgemeine Empfindung, daß der Freiheit, wie der Dichter sie verstand und empfand, die Zukunft der Welt gehöre. Hoffnungsfreudiges Vertrauen hat den Dichter nie, auch nicht in den traurigsten Zeiten seines Vaterlandes, verlassen. So lehren ihn denn auch Trümmerwerk, geborstene Mauern, verfallene Burgen nicht das Unsichere menschlicher Arbeit und übermächtiges Walten feindseligen Geschickes, nicht trostloses Verzagen, sondern das Kraut, das zwischen den Fugen sproßt, der Efeu, der um die einsamen Säulen sich rankt, sie wenden seinen Sinn auf das neue Leben, das aus dem alten quillt, mit dem in fruchtbarem Wechsel neue Menschen, Neues schaffend, erstehen. Diese freudige Zuversicht bildet den Grundgedanken, der die vier Abschnitte des „Schutt" zusammenhält.

Anastasius Grün.
Nach einem Gemälde von Kriehuber.

Einen größeren poetischen Wert kann nur das erste Gedicht Der Turm am Strande beanspruchen, das in edler Wärme und schöner maßvoller Form das Schicksal eines Gefangenen, der die Auflehnung gegen Tyrannei hinter Kerkermauern büßt, in seinem traurigen, eintönigen Verlauf und seinen psychischen Wandlungen schildert. In der zweiten Abteilung, Eine Fensterscheibe, führt uns der Dichter in ein verfallenes Kloster, um zu zeigen, daß eine Einrichtung, sobald sie ihren die Kultur fördernden Zweck nicht mehr erfüllt, der Vernichtung anheimfällt. Im Cincinnatus stellt der Dichter dem verfallenen Italien das neu aufblühende Amerika gegenüber und deutet an, daß, wenn sich auch der Wirkungskreis des menschlichen Geistes auf einem Gebiet erschöpft hat, immer wieder neue Bahnen gefunden werden zu neuem Ringen und Streben. Daran werde, so glaubt nun der Dichter einmal, hierzulande die Menschheit unter anderem durch die Priester gehindert, und darum verweist er den, dem „Pfaffenwut sein Land vergällt", ebenso wie den, „dem die Heimat ein Stück Brot verwehrt", und jenen, der im Vaterlande in Knechtschaft schmachtet, auf Amerika, das als das Land der jugendlichen Freiheit die Blicke der alten Welt auf sich zieht. In solchen Träumen wiegt sich der Dichter an Bord des Schiffes „Cincinnatus", das an Pompejis Küste im Golfe von Neapel vor Anker liegt. Die Schlußabteilung, Fünf Ostern, knüpft an die Legende, daß Christus alljährlich zu Ostern auf die Erde herniedersteige, um vom Ölberg hinabzuschauen in das Land, wo er einstmals wandelte und litt, und führt sodann fünf weltgeschichtliche Ostern von höchster Bedeutung für Palästina und die ganze Menschheit vor. Das erstemal schaut Christus Jerusalem unmittelbar nach der Zerstörung durch Titus. „Und wieder Ostern war es," als Christus vom Ölberg herabsieht. Aus dem Trümmerhaufen hat sich eine neue Stadt erhoben, von der die Ungläubigen Besitz genommen. Sie werden von Gottfried von Bouillon vertrieben. Zur Zeit der dritten Ostern aber ist Jerusalem wieder in den Händen der Türken. „Und wieder sah der Herr vom Ölberg nieder." Noch herrscht der Halbmond; nur über der Grabeskirche blinkt das Kreuz. Doch die Vertreter der verschiedenen christlichen Konfessionen sind an heiliger Stätte über die verwickelten Eigentumsrechte an ihr in heftigen Kampf geraten, dem der Pascha ein Ende macht. Dort im Klostergarten betet ein Mönch und bejammert den Streit; von Napoleon, dem Eroberer Ägyptens, hofft er, daß er den Halbmond stürzen und das Kreuz aufpflanzen werde. Allein raschen Zuges ziehen die Heere vorbei, stolzen Fluges rauschen die Adler vorüber. Das Werden und Vergehen irdischer Herrlichkeit sowie das Ringen und Streben der Menschheit ist in den Bildern der ersten vier Ostern an uns vorübergezogen, und die fünften Ostern? Sie schaut nur der Seherblick des Dichters. Es ist das Bild eines idealen Zustandes, den sich der Dichter als Abschluß der menschlichen Entwicklung in seiner Phantasie erträumt und dadurch kennzeichnet, daß sie Kreuz und Schwert nicht kennt, denn jene Menschen der Zukunft leben in einem ewigen Frieden; es werden weder Kriege geführt noch gibt es religiöse Streitigkeiten. Nur dieses kann mit dem Nichtkennen des ausgegrabenen Kreuzes und Schwertes gemeint sein und dazu stimmen auch die Verse: „Sie sahen den Kampf nicht und sein blutig Zeichen, Sie seh'n den Sieg allein und seinen Kranz." Der Geist des Christentums also, will der Dichter sagen, wird siegen und die Nächstenliebe den ewigen Frieden verbürgen. Trotz dieser Erklärung bleibt das Bild von dem Christentum ohne Kreuz verschwommen und unklar und auch andere Bilder der großartig angelegten Dichtung, die durch die Pracht der Darstellung und einen gewissen menschlichen Idealismus den Beifall des modernen Liberalismus finden konnte.

Noch während man den Dichter des „Schutt" bewunderte, trat dieser mit einer Sammlung von Gedichten hervor (1837), und auf die lyrischen und epischen Gattungen der Poesie beschränkte sich fortan seine Muse. Nach seinem Tode erschien unter dem Titel In der Veranda

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

eine noch von ihm selbst geordnete Sammlung lyrisch-epischer Gedichte, die sich schon 1877 der dritten Auflage zu erfreuen hatte. Grüns lyrischen Gedichten fehlt es nicht an Wärme und Gefühl, doch eignen sich wenige für musikalische Kompositionen; sie sind meist zu gedankenschwer, etwas schwerflüssig und, ähnlich den Schillerschen, trotz aller Klangfülle und Bilderpracht doch nicht eigentlich singbar und volkstümlich, wie etwa viele der Lieder Goethes und Heines. In Grüns Gedichten herrscht mehr Geist und Phantasie, Witz und bewundernswerte Erfindungskraft als Unmittelbarkeit und Einfachheit der Anschauung und Empfindung, mehr Schwung als Leichtigkeit und Melodie der Verse. Gefahrvoll wird dem Dichter seine Neigung zur Bilderjagd, auf der er nicht immer vom Jagdglück begleitet ist. In Bildern kann sich Grün in allen seinen Dichtungen gar nicht genugtun; sie treten oft reihenweise auf, hier unverbunden nebeneinander gesetzt als Glieder einer Beschreibung, die bis in die kleinsten Einzelheiten geht, dort im bunten Wechsel von Parallelismus und Antithesen, eine Situation, eine Idee metaphorisch deutend. Manch schöner Gedanke wird durch die Überfülle der Worte und Vergleiche erstickt, die dem Dichter zuströmen wie Wasser aus der Quelle.

Ein einfaches Lied, wie „Das Blatt im Buche", gelingt ihm selten. Nicht ganz mit Unrecht hat man diesen allzugroßen Reichtum an Bildern der Poesie Grüns zum Vorwurfe gemacht, und Grillparzer sprach das herbe Wort: „Er weiß ganz wohl zu bildern. — Allein zu bilden nicht." Aber Gedichten, wie „Der letzte Dichter", „Knospen", „Der treue Gefährte", „Der Ring", „Mannestränе", „Das Alpenglühen", „Der Sturm", „Die Baumpredigt", „Der Friedhof im Gebirge", dem herrlichen Sonette „Nikolaus Lenau", oder Romanzen wie „Der Deserteur", „Botenart", „Der alte Komödiant", „Drei Wanderer", „Die Leiche zu St. Just", „Der Unbekannte", „Der Invalide" die Poesie abzusprechen, weil sich Gedanke und Bild nicht immer völlig decken, ist ein Rigorismus, dem die lebendige Mitempfindung, die Grün zu erwecken versteht, jederzeit Widerstand leisten wird. Des Dichters Liebe zur Natur kommt auch in den Gedichten zum Ausdrucke.; er liebt es, wie schon in der Jugend, den Zug seiner Vorstellungen durch die Landschaft lenken zu lassen; ihm gestaltet sich die Landschaft lebendig. Das Gleichnis, das schon in den „Spaziergängen" sich findet, kehrt jetzt in starker Erweiterung wieder: der Lenz als Heerkönig, Blumen als seine Scharen, verfallenes Gemäuer als die Bastionen, die erstürmt werden müssen. Des Spaziergängers Töne hören wir auch sonst erklingen. Das Leben in den Bergen weckt und erhält den Freiheitsdrang; so knüpfen sich denn hier an die Verse „Aus dem Gebirge" politische Strophen. Aber sie sind allgemeiner geworden und wenden sich gegen keinen greifbaren Feind, wie er überhaupt dem, was man in den dreißiger Jahren „ein politisch Lied" nannte, bald abhold geworden war.

Während die politische Dichtung, der Grün die Bahn geöffnet, nun sich immer mächtiger entwickelte und, von der Gunst des Tages getragen, eines der mächtigsten Agitationsmittel im Kampfe der Ideen geworden war, zog er sich selbst immer mehr vom lauten Markte zurück, denn er stimmte nicht in den Chorus jener ein, die nur noch die politische Dichtung gelten lassen wollten. Die Verwendung gebundener Rede im Dienste der kleinen Partei- und Tagesstreitigkeiten däuchte ihm eine Entwürdigung des hehren Ranges, den er der Poesie zugewiesen wissen wollte. Das machte ihn den Wortführern des radikalen jüngeren Geschlechtes verdächtig. Nachdem er die Gräfin Marie von Attems, eine Sternkreuzordensdame, geheiratet hatte, begann man von einer Abhängigkeit zu munkeln und behauptete, Grün habe sich um den Kammerherrnschlüssel beworben und sei nach solchem Neuebekenntnis bei Hofe in Gnaden aufgenommen worden. Als dann Herwegh dieselbe Verdächtigung in einem Schmähgedichte weiterspann, trat Grün in der Einleitung zu der halb scherz-, halb ernsthaften Epopöe Die Nibelungen im Frack (1843) den literarischen Angreifern entgegen.

Er besingt darin als humoristischer Rhapsode jenen wunderlichen Kauz und Musikliebhaber, den Herzog Moritz Wilhelm von Sachsen-Merseburg (gest. 1731), der zeitlebens seiner Vorliebe für die Baßgeige fröhnte und es zu seinem Entzücken erreichte, einen Zwerg gefunden zu haben, der die Violine als Baßgeige, und einen Potsdamer Grenadier, der die Baßgeige als Violine handhaben konnte. Es sind reizende Bilder aus der Zopfzeit, die sich in der altfränkisch würdevollen Nibelungenstrophe um so grotesker ausnehmen. Doch die Zeit hatte keinen Sinn für die spaßhaft zierlichen Rokokofigürchen, denen ein tieferer Sinn innewohnt als so manchen zornesmutigen Anapästen eines politischen Tyrtäus.

Übersättigung mit Politik und politischer Poesie und der Zusammenbruch der revolutionären Bewegung führten am Ausgange der vierziger Jahre zur Idylle und auch hierin ist der „Spaziergänger" vorangegangen. Denn wenn sein Pfaff vom Kahlenberg auch erst 1850 veröffent-

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

licht wurde, sind Plan und teilweise Ausführung doch weit älter und noch unter freundschaftlicher Teilnahme Lenaus entstanden.

Grün hat in diesem „ländlichen Gedichte" die alten volkstümlichen Schwanksammlungen von Nithard und vom Pfaffen Wigand vom Kahlenberg zu einer wohlgegliederten Einheit verbunden. In dem Habsburger Otto dem Fröhlichen, bei dessen Hochzeit mit der bayerischen Prinzessin Elsbet sich Wigand in bedeutsamen Eulenspiegeleien ergeht, hat Grün wieder den Typus des aufgeklärten Fürsten gezeichnet, und indem er den Schwänken eine symbolische Bedeutung für Österreichs Zukunft zu verleihen weiß, einen neuen „Fürstenspiegel" geschaffen. Die rebenumrankten Hügel der Donau, die waldigen Berge Kärntens, mit dem Otto in uralter Weise aus Bauernhand sich belehnen läßt, sind die Zeugen der Abenteuer und Schwänke des Dichters und Pfarrherrn. Scherz verwandelt sich in Ernst und die Posse öffnet den Blick in die weite Perspektive des Allgemeinmenschlichen. Dabei konnte der Dichter seiner Neigung zur Reflexion und zum unmittelbaren Naturbehagen sich hingeben, verfiel aber, wie es bei den meisten Dichtern dieser Gattung der Fall ist, in die Schwäche, moderne Empfindungen und Tendenzen in die früheste Zeit zu verlegen. Gleichwohl ist das kleine Epos wegen seines Gedankenreichtums, seiner frischen Darstellung und der Wärme des Gemeinempfindens unseren besten Erzählungen in Versen beizuzählen und etwa zwischen Kinkel und Baumbach zu stellen. Sprache und Vers sind munter und behende, die eingestreuten Lieder sangbar. Seither bediente sich Scheffel im „Trompeter von Säckingen", Wolff im „Eulenspiegel" und „Rattenfänger von Hameln" dieser Mischform.

Die Erkenntnisse und den Gehalt seines ganzen Lebens hatte Grün in diese in reichen Episoden fortschreitende Dichtung gelegt und sie darum geradezu seinen Faust genannt. Je höher er sie in die Reihe seiner Werke setzte, um so schwerer mußte ihn die Teilnahmslosigkeit des Publikums treffen. Dem Dichter, den der Landwirt und Politiker immer mehr bedrängten, entging nun auch dieser äußere Anreiz zur Produktion, und wirklich betätigte sich Auersperg fortan fast nur als Sammler und Übersetzer. Aber er hat sich durch die meisterhafte Wiedergabe der Volkslieder aus Krain (1849), die ihm in gedruckten und handschriftlichen Sammlungen vorlagen, große Verdienste erworben und in Robin Hood (1864) fand er trotz aller Anlehnung an die altenglischen Volksballaden, die sich um jenen gruppieren, hinreichend Gelegenheit, seine poetische Besonderheit an den Tag zu legen. Die Waldfreude, die Lust am frischen Wagen und Genießen, der volkstümliche Humor, die den Robin-Hood-Sagen ihren Reiz verleihen, klangen mit verwandten Neigungen in Grüns Poetennatur glücklich zusammen und so gehört auch „Robin Hood" zu den Erzeugnissen, die den Namen und die Wirkung des Dichters in der deutschen Literatur erhalten werden.

Grün war Mitglied der Frankfurter Nationalversammlung, als Mitglied des österreichischen Herrenhauses ein Vorkämpfer der liberalen Partei und spielte bei der modernen Gesetzgebung Österreichs eine hervorragende Rolle. Alle die großen zeitgenössischen politischen Ereignisse finden ihren poetischen Ausdruck und unter ihnen nehmen jene, die der österreichischen Geschichte angehören, naturgemäß den ersten Rang ein. In seinen Gedichten spricht sich stets die wärmste Liebe zum Vaterlande, die innigste Teilnahme an dessen Geschicken, sowie der Wunsch für sein Wohlergehen aus. Charakteristisch für Grüns Ansichten ist das seiner Form nach einfache, aber gehaltvolle und ergreifende Gedicht „Der Tambour von Ulm", worin er vier bedeutsame Momente aus Österreichs Geschichte vorführt: „Novara 1849", „Solferino 1859", das Verfassungsjahr 1861 unter dem Titel „Magna Charta" und „Allerseelen 1866". Bei aller freiheitlichen Gesinnung war Auersperg jeder blutigen Revolution aufs tiefste abgeneigt. „Das Licht, nicht der Brand! Die Bewegung, nicht der Sturm! Der Bau, nicht die Zerstörung!" war seine Losung. Ihr ist er bis zu den letzten Tagen seines Lebens getreu geblieben. Er starb am 12. September 1876 in Graz. Einst hoch gefeiert, ist er, der Chorführer der nachromantischen Poeten Deutschlands, als Dichter allmählich der Vergessenheit anheimgefallen. Es ist, wie Castle in der Einleitung zu des Dichters Werken (1909) bemerkt, die Tendenz, die den dauernden poetischen Wert der Dichtungen Auerspergs geschädigt hat. Mit dem Niedergange des Liberalismus fielen sie in der Wertschätzung. Wo er sich aber von der Tendenz frei macht und mit voller Wärme seinen romantischen Stoffen hingibt, da hat er als echter Heimatkünstler Vortreffliches geschaffen, an dem man ungetrübte Freude haben kann. (Abb. S. 1216.)

An Grün und Lenau in der Wahl der Stoffe, an Börne, Heine und Byron in der Frei-

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

heitsschwärmerei schloß sich der Ungar Karl Beck an. Er wurde 1817 in Baja geboren und trat 1838 mit der Gedichtsammlung Nächte, gepanzerte Lieder auf, in denen er sein im Freiheitsdrange überschäumendes Herz bald im studentischen Toben, bald in weltschmerzlicher Weichheit ausschüttete und den Bilderluxus oft genug in Schwulst und Bombast steigerte. Das Ganze ist ein maßloses Phrasen- und Tiradenspiel und recht unerquicklich wirken die hohlen Träume eines religiös-indifferenten Kosmopolitismus, wie er z. B. in der „Neuen Bibel" zutage tritt. Nur wenige Gedichte, wie „Schillers Haus in Gohlis", bieten wahre Poesie. Reineren Geschmack zeigt auch Der fahrende Poet, der nach Art des Byronschen „Childe Harold" ein dichterisches Wanderbuch bieten sollte und in dem Gesange „Weimar" die bekannten Charakteristiken Goethes und Schillers bringt; am meisten aber zähmt Beck seine subjektive Willkür in den Stillen Liedern (1840), seiner besten Schöpfung. An poetischem Werte stehen ihnen am nächsten die Bilder, die er nach Lenaus Vorgang aus dem heimatlichen Ungarlande liefert und in reichem Maße in seine Verserzählungen Jankó, der ungarische Roßhirt (1841) und Jadwiga eingestreut hat. Trotz einiger Übertreibungen erfreuten sie durch Lebendigkeit, Frische des Kolorits und Plastik in der Schilderung magyarischen Volkslebens, glänzenden Magnatentums, der Bauernwirtschaft und des Zigeunerlebens, hinter der selbst die eingeflochtene, mit heißer Leidenschaft ausgeführte Liebesfabel zurücktritt. Leider ging der Dichter von dieser Weise bald wieder ab, um mit den Liedern vom armen Manne (1846) in die jungdeutschen Freischaren einzutreten und deren sozialistische Ideen mit heftiger und aufreizender Leidenschaft in düsteren Gemälden aus dem Proletarierleben („Anna Marie", „Warum sind wir arm?", „Knecht und Magd") zu verfechten. In den Gesängen „Aus der Heimat" (1852) bringt er einzelne Episoden aus der revolutionären Bewegung in Ungarn von 1848 bis 1849. Im Jahre 1879 ist er in Wien gestorben.

Unter den österreichischen Dichtern, die auf die Entwicklung des Landes zur Demokratie hinarbeiteten, spielte auch der Deutschböhme Moritz Hartmann eine nicht unbedeutende Rolle. Wie Beck stammte er aus einer israelitischen Familie (geb. 1821 in Duschnik bei Přibram) und trat als Student in Prag mit Friedrich Bach, der sich damals schon (1838) als Lyriker („Sensitiven") eines bedeutenden Rufes erfreute, und mit Alfred Meißner in Verbindung. Von größerer Bedeutung für sein poetisches Schaffen wurden die Beziehungen zu Lenau, mit dem er in Wien verkehrte. Hier entstand ein Teil seiner dolchscharfen politischen Gedichte, die er, an altböhmische Traditionen anknüpfend, 1846 unter dem Titel Kelch und Schwert herausgab. Durch den Erfolg ermutigt, ließ er zwei Jahre später Neuere Gedichte folgen. In beiden Sammlungen bekämpft er die alten Staatsformen; Wortpracht und Pathos müssen die Poesie ersetzen und nur selten vernehmen wir so tief empfundene Töne, wie er sie in den „Böhmischen Elegien" und in dem Gedichte „Gewisse Worte" angeschlagen hat. Die Furcht vor der österreichischen Zensur trieb ihn in die Fremde; er durchwanderte Deutschland, verkehrte in Paris mit Musset, George Sand und Béranger und wurde nach seiner Rückkehr wegen der liberalen Ideen, die er in dem Prologe für die Leipziger Schillerfeier aussprach, zu einer Gefängnisstrafe verurteilt. Die Revolution von 1848 rief ihn an die Spitze der politischen Agitation im Interesse der Deutschen Böhmens; bald darauf sehen wir ihn im Frankfurter Parlament, wo er die äußerste Linke einnahm und für die gänzliche Abschaffung des Adels und des Kaisertums seine Stimme erhob; dann aber eilte er nach Wien, um als Barrikadenkämpfer aufzutreten. Nach der Niederwerfung des Aufstandes schwingt er in der Reimchronik des Pfaffen Mauritius (1849) voll Fanatismus die Geißel des Spottes über die siegreichen Gegner und läßt keinen Ton unangeschlagen, der im Revolutionsjahre zu lautem Klange erwacht war.

Nun begann für Hartmann wieder ein unstetes Wanderleben, das ihn durch ganz Europa bis nach Kleinasien trieb und erst nach zwanzig Jahren wieder nach Wien zurückführte (1868), wo er in die Redaktion der „Neuen Freien Presse" eintrat. Das Erträgnis der Wanderjahre waren außer zahlreichen Reiseberichten („Briefe aus Dublin", „Tagebuch aus der Provence und

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Languedoc", „Brief aus Italien") die böhmische Dorfidylle „Adam und Eva", ferner Schatten, eine Sammlung von fünf farblos erzählenden Gedichten, zwischen denen als Intermezzo eine Reihe Liebeslieder eingeschoben ist (1851); das Streben nach Formvollendung, das sich in diesen allenthalben verrät, zeigte in noch höherem Grade die Sammlung Zeitlosen, in der er, nach dem Krimkriege zum ersten Male wieder in Deutschland weilend, die ganze Ernte des letzten Jahrzehnts vereinigte (1856). Die bunte Mannigfaltigkeit des Stoffes ist auch in ein schönes Gewand gekleidet, und wie seine Sujets an Originalität, so haben seine Gedanken an Tiefe gewonnen („Der Camao", „Herrn Mannwelts Woche", „Symphonien", die den Triumph der Resignation über Leid und Leidenschaft feiern, „Nacht", „Frühling des Kranken"). Hartmanns eigentliches Schaffensgebiet wurde in seinen reifen Jahren die Novelle, und in ihr sind auch die meisten Züge seines Wesens, Widerspiegelungen äußeren und inneren Erlebens, zu finden.

Alfred Meißner.

Der Schauplatz seiner Novellen wechselt wie der seines Lebens; aber seine böhmischen Wälder gewinnen ihm doch die wärmsten Herzenstöne ab; sie und ihre Menschen gibt er mit schlichter Treue wieder und es geht ihm wie seinem blinden Wilhelm, der rührendsten Gestalt, die er geschaffen, der inmitten der ihn umgebenden Fülle und Pracht bis zum Tode nach dem Frühlingsdufte der Heimat sich sehnt. Nicht alle Novellen Hartmanns sind zur vollen Reife gediehen; reizvoll aber ist der heimatliche „Krieg um den Wald", ausgeglichen sind auch die Renaissancenovelle „Selvaggia", die so eindringliche und doch so untendenziöse Toleranzpredigt „Gräfin Sassari", „Der Gefangene von Chillon", „Die letzten Tage eines Königs", die Murats von Neapel tragisches Ende berichten, und die „Erzählungen eines Unsteten". Sprühender Witz und laute Munterkeit, heitere Ironie und bunte Laune zeichnen Hartmanns Märchen aus, aber alle diese Vorzüge haben den köstlichen „Saludador" und die kuriose Werwolfsgeschichte „Animo" nicht vor der Vergessenheit gerettet.

Nicht unerwähnt darf bleiben, daß Hartmann Petőfys ungarische Gedichte, ferner bulgarische und im Verein mit L. Pfau auch bretonische Volkslieder geschmackvoll übersetzt hat. In seinen letzten politischen Gedichten trat er für die rasche Beendigung des deutsch-französischen Krieges ein, der ihn mit nagender Besorgnis erfüllte. Er sieht eine Periode militaristischer Reaktion voraus, die ganz Europa mit ihrer eisernen Wucht umspannen und es unfähig machen wird, seine kulturellen Aufgaben zu lösen. Eine Rettung sieht er nur in der konsequenten Demokratie und an dieser Meinung hielt er fest bis zu seinem Tode, der ihn 1872 in Wien ereilte.

Mit Hartmann aus der Prager Studentenzeit her durch ein gleiches radikales Streben befreundet war der Deutschböhme Alfred Meißner (geb. 1822 in Teplitz), der Enkel August Gottlieb Meißners, der in der Aufklärungszeit als Romancier im Gefolge Wielands und als „Skizzen-Meißner" sich großer Beliebtheit erfreute. Durch Hartmanns Beispiel ermutigt, ließ er 1845 in Leipzig eine Sammlung Gedichte erscheinen. Vielfach von Lenau beeinflußt, zeugen sie durch Behandlung der Sprache und Sicherheit des Versbaues von dem Talent des Verfassers, aber echte Dichtung ist darin wenig zu spüren; durch Prunk und Pracht, Schwulst und Übertreibung erinnern selbst die besten Stücke an orientalisch bunte Teppiche und vergoldete Schnitzereien und verdankten ihre günstige Aufnahme wohl nur den demokratisch-sozialistischen und antireligiösen Ideen, die darin mit Feuer und Leidenschaft verfochten werden. Der Erfolg ermunterte den Dichter, der nun seine medizinischen Studien hinter sich hatte, zur Vollendung des Epos Ziska (1846), in dem er nach dem Vorbilde, das Lenau in seinen Albigensern gegeben hatte, den Kampf der Hussiten um Glaubensfreiheit in einzelnen balladenartig gefaßten Gedichten mit einer aufgeblähten Rhetorik besang und die historischen Ereignisse zur Ausbeutung für seine modern-politischen Tendenzen verwandte. Aus jener demokratischen Bewegung der Hussiten

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

sollte seine Zeit für sich Mut und Entschlossenheit gewinnen und vor allem lag ihm am Herzen, den Zwiespalt, den er zwischen Deutschen und Tschechen sich auftun sieht, zu ersticken mit dem flammenden Hinweis auf die Solidarität der Völker.

Aus Furcht vor der Regierung flüchtete er nach Paris, wo er mit Heine verkehrte. Dann schrieb er 1848 in Frankfurt für radikale Blätter und legte seine Beobachtungen in den Revolutionären Studien aus Paris nieder. Auf den nun folgenden Wanderungen entstand die an Heine sich anlehnende Satire „Der Sohn des Atta Troll" und mit dem unbiblisch-modernen „Weib des Urias" wollte er sich die Bühne erobern. Aber man fand, daß das Drama der Vorstellung vom frommen Sängerkönig zu sehr widerspreche, und selbst Laube nannte es „so unmoralisch, daß es die Mohren in Timbuktu auspfeifen würden". Noch weniger konnten die späteren Dramen („Der Präsident von York", „Reginald Armstrong") trotz mancher Vorzüge im einzelnen die Teilnahme des Publikums wecken. Durch die Mißerfolge entmutigt, wurde jetzt der Dramatiker zum Romanschreiber. Zu diesem Zwecke verband er sich mit Franz Hedrich, den er zuerst in Prag, dann näher in Frankfurt kennen gelernt hatte, zu gemeinsamer Arbeit. Meißner, dessen Name immer „zog", zeichnete als Autor. Jahrzehnte hindurch währte dieses Mitarbeitsverhältnis, das dem firmierenden wie dem „stummen" Kompagnon reichen Gewinn abwarf, bis Hedrich mit der Behauptung auftrat, er habe die größten und besten Teile der Romane in Meißners Namen und Auftrag geschrieben. Wie weit diese Anklage auf Wahrheit beruht, ist nicht völlig aufgeklärt worden; gewiß ist, daß Meißner durch des „Freundes" Drohungen im Mai 1885 in Bregenz, wohin er von Prag übersiedelt war, zu einem Selbstmordversuche getrieben wurde und an dessen Folgen bald darauf gestorben ist.

Für die Literatur wäre der häßliche Prozeß belanglos, wenn die Romane selbst nur gut wären. Aber so große Anläufe die Autoren oft nehmen, sie landen zuletzt immer in der Ecke, wo die breite Bettelsuppe, der Unterhaltungsroman fürs große Publikum, gekocht wird, wo gute Effekte mehr gelten als guter Stil, wo kein frommer Eifer das langsame Werden des Kunstwerkes fördert, sondern eifrige Hände die bekannte Würze der Sensation zusammenbrauen. Es sind die uralten Rezepte, nach denen sie arbeiten. Eine möglichst spannende Handlung wird mehr oder weniger äußerlich mit aktuellen Problemen (Revolution und Vormärz, Liberalismus und Reaktion, Klerikalismus und Freigeisterei, Demokratie und Nationalitätenfrage) in Verbindung gebracht und so lange gedehnt, bis die gewünschte Bogenzahl erreicht ist. Durch allerlei Ingredienzien wird das Interesse in Flammen gehalten. Da will Meißner in dem Roman Sansara den Typus des modernen Don Juan schaffen, aber sein Hostiwin ist nur ein sentimentaler Reflexionsmensch, der vor den Folgen des eigenen Handelns erschrickt und darüber allen Lebensmut verliert. Ohne unmittelbare Beziehung auf die modernen Verhältnisse ist Der Pfarrer von Grafenried; dagegen treten alle späteren Romane in den Dienst der Tagesinteressen. So verunglimpft „Zur Ehre Gottes" die Jesuiten, die Romane „Neuer Adel", „Die tote Hand", „Schwarzgelb", „Babel" stellen in fortlaufendem Zusammenhange die Geschichte Österreichs von 1848 bis 1859 dar; nach einem Tagebuche seines Vaters hat Meißner Norbert Norson, die traurige Geschichte eines dänischen Malers in Rom, behandelt, die an die Verbrecherromane erinnert. Höher als die vielbändigen Romane stehen die Novellen (Der Müller von Höft, Der Tisch Peters des Großen), auf die Hedrich nicht Anspruch erhob.

In der Kolonie zensurflüchtiger Österreicher, die sich gegen Ende der vierziger Jahre in Leipzig zusammenfand, treffen wir auch Hermann Rollett. Er war 1819 in Baden bei Wien geboren und trat nach Vollendung der pharmazeutischen und philosophischen Studien 1843 eine freiwillige Wanderschaft durch Deutschland an, die aber ins Gegenteil sich verkehrte, als er durch seine demokratisch-freiheitlichen Schriften den Zorn der Preßbehörde auf sich lud. Mit seinen Frühlingsboten aus Österreich (1845) trat er in Wort und Lied für den Deutschkatholizismus ein, der damals durch Ronges und Schuselkas Propaganda Anhänger warb. In Frankfurt verkehrte er mit Gutzkow und dem übrigen „Jung-Deutschland" und vollendete sein Lyrisches Wanderbuch eines Wiener Poeten (1846), das in geschlossener Reihe seine bisherigen Reiseerlebnisse schildert. In Weinsberg lernt er David Strauß, in Ulm Moritz Arndt kennen, in München zeichnet 1847 Moritz von Schwind zu Rolletts Zyklus Herr Winter seine bekannten Illustrationen für die „Fliegenden Blätter"; gegen Ende dieses Jahres nach Leipzig verschlagen, schreibt er sein tendenziös-satirisches Waldmärchen und verkehrt viel mit Robert Blum, Arnold Ruge, Althaus und den anderen Vorkämpfern der Revolution. Sein um

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

dieselbe Zeit entstandenes Republikanisches Liederbuch (1848) wurde stark gekauft, einzelnes daraus vielfach komponiert, von der Preßbehörde aber mit unnachsichtlicher Strenge verfolgt. Als er den Frischen Liedern seine vielbeachteten Kampflieder folgen ließ, wurde er von der preußischen Regierung auf kurze Zeit in den Arrest gesteckt und nach der Freilassung lud er sich durch seine drei aufreizenden Revolutionsdramen Thomas Münzer, Flamingo und Die Ralunken vollends die Häscher des preußischen Ministerpräsidenten Manteuffel auf den Hals. Er floh in die Schweiz und kehrte erst nach langer Zeit nach Baden zurück, wo er sich vorzüglich stadtgeschichtlichen Forschungen widmete, deren Früchte er in den dreizehn Teilen der Beiträge zur Chronik der Stadt Baden (1880—1900) und in der Monographie Beethoven in Baden (1870) niederlegte. Am 30. Mai 1904 ist er ebenda gestorben. (Abb. S. 1221.)

Hermann Rollett.

Als Dramatiker und Epiker kaum von Erfolg gekrönt, gehört der Lyriker Rollett in die Reihe des Karl Beck und anderer zweitklassiger Poeten. Ein in pantheistischer Naturanschauung aufgehendes Gemüt, gepaart mit echtem Empfinden, und ein ungestillt gebliebener Drang nach Freiheit im Leben und in der Poesie geben fast allen seinen Dichtungen ihr Gepräge; doch entbehren sie jener gestaltenden Kraft und jenes energischen Pathos, die einzelnen Liedern Freiligraths und Herweghs selbst unter geänderten Zeitverhältnissen ihre Dauer sichern. Die besten seiner Lieder hat er in die sentimentalromantische Novelle Jucunde hineinverflochten, die noch in der Schweiz entstand. Nicht immer glücklich hat er in den Romanzen und Balladen (Heldenlieder und Sagen 1854) historische Stoffe behandelt; die anmutig geschriebenen, aber anspruchslosen Märchengeschichten aus dem Leben (1894) sind von stimmungsvollen Liedern begleitet. Fast bekannter als durch seine poetischen, kunstgeschichtlichen und sonstigen literarischen Arbeiten wurde Rollett durch das Werk „Die Goethe-Bildnisse, biographisch-kunstgeschichtlich dargestellt", das 1883 mit Radierungen von Unger erschien und neben Friedrich Zarnckes „Kurzgefaßtem Verzeichnis der Originalaufnahmen von Goethes Bildnis" (1888) seinen Platz behauptet.

Rollett gab nach dem Tode seines Freundes Eduard Mautner (1889) eine Auswahl von dessen Gedichten heraus. Mautner war 1824 in Pest geboren, kam aber schon in seiner Jugend nach Wien wurde Jurist, bald aber Schriftsteller und Mitarbeiter an verschiedenen freisinnigen Zeitungen. Arm an eigenen Motiven, schließt er sich als Dichter an jungdeutsche Vorbilder an. Viel beachtet wurde seine Wiener-Reimchronik; einige seiner Lustspiele („Während der Börse", „Ein Courier" „Gräfin Aurora") wurden auf verschiedenen Bühnen Wiens aufgeführt und die Schauspiele „Die Sanduhr" und „Die Eglantine" fanden sogar in dem Spielplan des Burgtheaters Aufnahme.

Wieder nach Niederösterreich führt uns der freiheitliche Sänger Heinrich Ritter von Levitschnigg (geb. 1810 in Wien, gest. 1865 daselbst), der in den dreißiger Jahren durch seine formvollendeten Gedichte, die er in der „Wiener Zeitschrift", in Saphirs „Humoristen" und anderen österreichischen Blättern veröffentlichte, die Aufmerksamkeit auf sich lenkte. Durch die glühenden Schilderungen und durch die Wahl orientalischer Stoffe in seinen Gedichten (West-Östlich, Brennende Liebe) hat er sich den Namen eines österreichischen Freiligrath erworben, erinnert aber durch die Überladung mehr an die Schatten- als an die Lichtseiten seines Vorbildes. Von seinen dramatischen Gedichten wurde nur der „Tannhäuser" mit Erfolg gekrönt, seine Romane aber erheben sich nicht über das Niveau der Kolportageromane, so „Die Geheimnisse von Pest" (1853), „Die Leiche im Koffer", „Der Diebesfänger", „Der Gang zum Giftbaum".

Dem „jungen Österreich" in Leipzig schloß sich auch Johannes Nordmann, eigentlich Rumpelmayer (geb. 1810 in Landersdorf) an, da seine Gedichte wegen ihres aufreizenden Tones zensurfällig geworden waren und er flüchten mußte. Durch die „dreimal heiligen Märztage" nach Wien zurückgelockt, ward er Mitglied der Akademischen Legion, beteiligte sich an den revolutionären Blättern „Der Radikale" und „Katzenmusik" und gab eine Liederfolge Trutznachtigall und Die Liguorianer, durchweg aufreizende Schriften, heraus. Wegen Herausgabe des Journals „Die Zeit" (1849) und der Wochenschrift „Der Salon" aufs neue von der Preßbehörde bedroht,

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

floh er aufs neue, kehrte aber wieder nach Wien zurück. Hier war er Mitarbeiter, dann Redakteur des oppositionellen „Wanderer", ging aber 1869 zu der deutsch-liberalen „Neuen Freien Presse" über, der er bis zu seinem Lebensende (1887) angehörte.

Der Geist der Freiheit und der Kampf gegen die sozialen und politischen Verhältnisse kommen, wie in den „Gedichten", so auch in Romanen und in den unter dem Titel Ein Jugendleben (1849) vereinigten Verserzählungen („Firdusis Ruhm und Tod," „Vertauschte Kinder") in verschiedenen Formen zum Ausdruck. Bedeutender als der Dichter war der Journalist Nordmann; ein angenehm fließender Stil und die Fähigkeit, über die verschiedensten Gegenstände, über Theater und Kunst, Technik und Politik schreiben zu können, wiesen ihm die Journalistik als sein eigentliches Schaffensgebiet an und auf diesem hat er mit der sogenannten Wochenplauderei etwas Neues in die österreichische Presse eingeführt und durch seine Aufsätze über die heimischen Alpen ist er recht eigentlich der Schöpfer der touristischen Journalistik geworden. Dazu befähigte ihn auch seine Länderkenntnis; denn schon während seiner Studentenjahre hatte er als Hofmeister des jungen Freiherrn von Badenfeld die Schweiz, Deutschland und Frankreich bereist und dann die nordischen Königreiche besucht. Die in der „Concordia" vereinigten liberalen Wiener Schriftsteller wählten Nordmann, der eine Zeitlang auch die „Neue illustrierte Zeitung" leitete, dreimal zu ihrem Präsidenten.

An den politischen Bewegungen der Zeit beteiligte sich auch der Schlesier Uffo Horn (geb. 1817, gest. 1860 in Trautenau), eine tatkräftige Natur, deren unmittelbare Anregungen sich rasch zu energischer Lyrik verdichteten. Doch die leichte Erregbarkeit seines Talentes, das sich im Drama („Die Vormundschaft" 1836, „König Ottokar" 1846) und in der Novelle („Böhmische Wälder" 1847, „Aus drei Jahrhunderten" 1851 und „Bunte Kiesel" 1859) nicht ohne Glück versuchte, hemmt bei ihm die Ruhe der Gestaltung. Sein ganzes Wesen offenbarte er in der Sammlung Gedichte (1848), die neben innigen und frischen Herzensklängen auch eine Anzahl Zeitgedichte und epische Bilder enthalten, in denen die Zeitverhältnisse sich widerspiegeln. Die Politik spielt zuweilen auch in die Novellen hinein, wie er denn 1848 bei der politischen Bewegung in Prag für die Forderungen der Tschechen zu wirken suchte. Er war auf seinen Wanderungen politischer Mitarbeiter verschiedener Zeitschriften, des „Telegraphen" Gutzkows, des „Kometen" Herloßsohns, der „Zeit", und machte, als ihm die Verhältnisse in Prag die politische Schaubühne verleidet hatten, den Krieg gegen Dänemark mit. In dem Buche Von Idstedt bis zum Ende hat er die Kriegsereignisse erzählt (1851).

Für die Schilderung freier Zustände, wie A. Grün, kämpfte auch der Kärntner Adolf Ignaz Ritter von Tschabuschnigg (geb. 1809 in Klagenfurt, gest. 1877 in Wien.) Seit 1870 Minister und Herrenhausmitglied, kämpfte er im Geiste des Fortschrittes für die moderne Umgestaltung der Gesetzgebung und befehdete mit den anderen Liberalen das Konkordat.

Seine Anschauungen über die politischen Tagesfragen sprach Tschabuschnigg in Zeitungsartikeln aus, Reisen durch ganz Europa, nach Griechenland, Kleinasien und Ägypten lieferten ihm den Stoff für seine Reiseschilderungen, die zuerst in Zeitschriften, dann gesammelt in dem Buch der Reisen erschienen und durch die verständnisvolle und glänzende Darstellung fesseln. Als Poet trat er 1833 mit Gedichten hervor, denen er 1856 das „Romanzenbuch" Aus dem Zauberwalde und 1876 Nach der Sonnenwende folgen ließ. Die ironischen Töne der Jugendlyrik weisen auf den Einfluß Heines hin, von dem Tschabuschnigg übrigens auch lernte, mit einfachen Mitteln zu wirken. Die Grundstimmung der Gedichte ist, obgleich auch heitere nicht fehlen, vorwiegend ernst, reflektierend, und die Balladen, die er mit Glück behandelt, sind meist düster und selbst schaurig gehalten („Die sieben Grafen von Kuenring"). Die Stoffe entnimmt er gern der deutschen Heldensage und bevorzugt jene, in denen sich eine höhere Idee zur Anschauung bringen läßt („Van Green", „Eine Zaubermär"), aber auch solche, in denen sich die schaffende Phantasie heiter und spielend ergehen kann („Elfenmärchen"). Nur selten tritt die Macht des Gefühls im Liede hervor („Vergiß"), und am glücklichsten ist der Dichter, wenn er den Stoffen mit klarer Ruhe entgegentritt, wie in der „Waldeinsamkeit", in der er, wie auch im „Widerhall", die Natur zu beleben weiß und seine Meisterschaft der Schilderung entfaltet. Wo er politische Töne anschlägt, wird er begeistert („Das neue Märlein vom deutschen Kaiser", „Freiheit") und unverhüllt tritt seine freie Gesinnung zu Staat und Kirche hervor („Des Herzogs Radbot Taufe", „Winkelried", „Béranger").

Am fruchtbarsten betätigte sich Tschabuschniggs literarisches Talent im Roman und in der Novelle und hier, wo er mit viel Glück, auch mit karikierender Laune soziale Strömungen der Gegenwart aufzufangen und widerzuspiegeln suchte, hat er auch Hervorragendes geleistet. Tiefe Kenntnis der mannigfaltigsten Verhältnisse, namentlich der vornehmen Stände, deren Leben er mit ebenso großer Wahrheit als Unparteilichkeit schildert, psychologische Schärfe der Charakteristik, nicht gewöhnliche Erfindungs- und Gestaltungsgabe, glänzende Naturschilderungen zeichnen Tschabuschniggs Romane aus, die Handlung aber wird oft überwuchert und in ihrem Gange aufgehalten durch die Reflexionen, durch die der Dichter die Gespräche zu beleben sucht. Schon sein erster Roman, Das Haus der Grafen Owinsky (1832), der durch die Pariser Julirevolution

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

angeregt war und die polnische Revolution zum Hintergrunde hat, ließ die freien Ansichten erkennen, die er in den späteren Werken zum Ausdruck brachte. Von diesen folgte zunächst der Roman Ironie des Lebens (1841), die er an zwei Paaren zur Anschauung bringt, von denen das eine die phantastisch überschwengliche Liebe, das andere die ruhige konventionelle Neigung darstellt; beide gehen zugrunde. In dem Romane Der moderne Eulenspiegel (1846) wird der verkehrte Kunstenthusiasmus, die Schwärmerei für das Mittelalter und die Emanzipation der Frauen verspottet, Die Industriellen (1554) stellen den Gegensatz der reichen Fabrikanten zum verarmten Adel und zum Proletariat in grellen Farben dar. Das traurige Bild, das der Verfasser von dem unterdrückten Arbeiterstande entwirft, wird aber erheitert durch den Humor, mit dem der Bettelstolz des armen Adels geschildert wird, sowie durch die Ironie, mit der Till das Verhältnis der Arbeiter zu ihren Herren darlegt. Mit Ironie werden auch die Politiker in dem Roman Grafenpfalz (1862) behandelt, nur daß hier die Tendenz hinter der Erzählung vorteilhaft zurücktritt. Dies geschieht auch in den letzten Romanen Sünder und Toren (1875) und Große Herren, kleine Leute (1877). Glücklich erfunden, gewandt und oft mit Laune erzählt sind Tschabuschniggs Novellen (1835) und Humoristische Novellen (1841).

Auch in dem sangreichen Tirol erklang das politische Lied. Adolf Pichler gab 1846 für die poetischen Bestrebungen des damaligen „Jungtirol" den Almanach „Frühlieder aus Tirol" heraus. Darin war auch Hermann von Gilm (geb. 1812 in Innsbruck, gest. 1864 als Vorstand des Präsidialbureaus in Linz) durch eine Reihe seiner Schöpfungen vertreten. Während seines Lebens fast nur seinen Tiroler Landsleuten bekannt und von ihnen gewürdigt, wird er heute seit A. Dörrers tief schürfenden Studien über ihn in die vorderste Reihe unserer deutschen Lyriker gestellt. Naturanlage und Bildung haben ihn auf die Lyrik als das eigenste Gebiet seines Schaffens gewiesen. Nur selten hat er, freilich mit Glück, in der Ballade und im erzählenden Gedichte und nur ganz schüchtern im Drama sein Können erprobt.

Gilms Einbildungskraft und Anschauungsvermögen werden in gleicher Weise genährt durch die Natur seiner Heimat, die mit ihrem Reichtum an Naturschönheiten auf den Dichter wirkte, und gerade in den Bildern ruht nicht zum geringsten seine Eigenart. Reichlich und in stets fesselnder Abwechslung spendet er Bilder, oft zu freigebig, so daß sie sich, wie bei Grün, verwirren und den Gedanken verdunkeln. Fast immer aber ist die Empfindung, die in den Gedichten Gestalt gewinnt, echt und unmittelbar, einfach und gesund, nie lüstern und frivol. Und dies alles spricht sich in klangvollen, leichtfließenden Versen aus, die oft beim bloßen Vortrage zur Musik werden. Wohl hat den Liedern die Leichtigkeit, mit der sie aus seinem Gemüte hervorquellen, zuweilen geschadet, denn einzelne lassen erkennen, daß es der Dichter an der sorgenden Arbeit und Achtsamkeit habe fehlen lassen. Er hat dies später selbst erkannt und manchen Gedichten durch neue Bearbeitung erst den Stempel der Vollendung aufgedrückt.

Zunächst wurde sein Dichten von der Liebe beherrscht und schon 1836 trat er mit dem Liederzyklus Märzenveilchen hervor. Fromme und weltliche Liebesgedanken werden hier in immer neuen Variationen an diese Frühlingsblüten geknüpft und um geliebte Frauengestalten Kränze von Liedern gewunden. So die Sophienlieder, von denen einzelne zu den schönsten Erzeugnissen deutscher Lyrik gehören. („Laß an der Wimper nicht die Träne hangen", „Stell auf den Tisch die duftenden Reseden", „Warum so spät erst, Georgine?") Im Süden dann erblühten die heißen, farbenbunten Sonette an eine Roveretanerin, an die schöne Gräfin Festi, eine Italienerin mit deutscher Bildung, gerichtet. Leidenschaftliche Liebe und farbenglühende Bilder, die er von den lieblichsten und grandiosesten Alpenszenerien entwirft, vereinigen sich in diesen formschönen Strophen zu wunderbarer Wirkung. Hier vor allem hat er als einer der ersten die herrliche Tiroler Alpennatur mit ihren wechselnden landschaftlichen Reizen in großartig geschauten Gemälden poetisch dargestellt. Oft zwar schäumen die farbenprächtigen Bilder über das enge, kunstvolle Gefäß hinaus; wo sie sich aber dem Gesetze fügen, da entstehen prächtige Gebilde wie: „Gepreßt im Buche liegt schon viele Wochen, Ach, Monde sind's, dein reicher Frühlingsstrauß", „Du sollst nur bei den Sternen nichts versprechen, die haben jede Lüge noch verschwiegen".

Gilm war nicht bloß ein Sänger der Liebe, sondern stellte seine Muse auch in den Dienst der Zeitereignisse. Als 1839 und 1845 im Schützenlande Tirol das lang versagte Waffenrecht und damit das ganze Schützenwesen wiedergegeben wurde, verherrlichte er es mit einer Reihe von rhetorisch wirksamen Liedern (Tiroler Schützenleben), in denen er voll Begeisterung die Treue der Tiroler gegen Kaiser und Vaterland und ihr herrliches Bergland besingt. Darunter finden sich auch Stücke erzählenden Charakters, wie die ergreifende Geschichte des Pfarrers von Völs aus den Kampfjahren der Franzosenzeit, „Der alte Schütze am Pragser See", ein prächtiges Genrebild, die Schützenromanze „Im Heimwald an der Edeltanne" und andere mehr. In den Liedern des Verschollenen ist dem Lobe der Heimat manch kräftiger Gesang gewidmet und wird die Natur in herrlichen Bildern gepriesen; wohl auch zartes Liebessehnen vernimmt man, aber auch so manchen Kampfruf gegen die Unterdrückung geistigen Strebens. Von den Ideen der Zeit ergriffen, fürchtete der Sänger des „Vormärz", nachdem er schon 1837 seinen Ingrimm über die

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Vertreibung der protestantischen Zillertaler Ausdruck verliehen hatte, von der Einführung der Jesuiten (1843) die Unterdrückung des Geistesfrühlings, der anderen Ländern emporstieg. Ganz ein Kind seiner Zeit, läßt er, voll blinden und rücksichtslosen Hasses, seinem Grolle in den Jesuitenliedern freien Lauf. Die verschiedensten Bilder und Formen, der Ton des Volksliedes, die gehobene Stanze und das spitzige Sonett schmiedet er zur Waffe, um mit Spott und Hohn die Jesuiten zu befehden. Auch in den italienischen Grenzliedern klingen diese Töne des Jungtirolers noch fort; mit dem Preise der grünen Tannenwälder und Berge vermischen sich die Freiheitsbestrebungen. Dagegen verherrlicht er in trefflichen Sonetten die Naturschönheiten einzelner Orte des Pustertales. Von edlem, selbst frommem Sinne legen manche der übrigen Dichtungen Gilms Zeugnis ab, so namentlich der prächtige Festgruß an den Bischof Galura zu Brixen. Wie sehr Gilm auch das epische Gedicht zu behandeln weiß, zeigen die herzergreifenden Balladen „Jakob Steiner", „Ein Krankenbett", „Solferino", „Der Zuave", „Der Traunstein", „Das Adoptivkind". Das schwungvoll und loyal empfundene „Im Feldspital zu Verona" verdiente wohl als das Werk eines echten Österreichers die Aufnahme in die Lesebücher unserer Schulen.

Gilm bekennt, daß er durch seinen älteren Freund und Landsmann Johann Senn (geb. 1792 zu Pfunds) zu seinen Naturliedern und politischen Gedichten angeregt worden sei. Als Student in Wien verkehrte er mit Poeten und Tonsetzern, von denen er Schubert zu seinen Freunden zählte. Wegen seiner politischen Gesinnung wurde er verdächtig, sogar eine Zeitlang in Haft gehalten und nach Tirol abgeschoben. Mit Lebenssorgen ringend, ging er zum Militär, sah als Soldat Italien und starb, mit sich und der Welt zerfallen, als Tagesschriftsteller im Militärspital in Innsbruck (1857). Senns Gedichte (1838) bekunden einen sehr begabten, patriotisch begeisterten und formgewandten Poeten. Neben scharfen satirischen Epigrammen finden sich Lieder, die seine Liebe zum Vaterlande bezeugen. Von diesen sei der Zyklus der „Adlerlieder" genannt. Das weithin verbreitete und fast zum Tiroler Volksliede gewordene „Adler, Tiroler Adler! Warum bist du so rot?" wurde nebst vielen Liedern Senns vertont, darunter das „Schwanenlied" und andere von Schubert.

Nach dem Vorgange Karl Becks und Freiligraths fand auch die sozialistische Bewegung, die in den vierziger Jahren neben der liberalen und demokratischen stark anwuchs, ihre eigenen poetischen Vertreter. Die stärkste Durchsetzung der Poesie mit prosaischen, ja widerwärtigen Elementen war bei der lebendigen Verkörperung der sozialen Mißstände, bei den grellen Elendsbildern, bei den ungelösten Dissonanzen in dieser Art von Poesie unvermeidlich und der bleibende Gewinn für die Poesie höchst dürftig.

Dieser Richtung huldigte der Koblenzer Ernst Dronke (geb. 1822); als Journalist wurde er wegen seiner radikalen Gesinnung wiederholt ausgewiesen und verscholl als politischer Flüchtling. Sein Gedicht Armesünderstimmen (1845), ferner die Polizeigeschichten (1846) und die Erzählung „Die Maikönigin, ein Volksleben am Rhein" sind lauter Anläufe, die Darstellung der Not, des Elends und der Entsittlichung für die nicht die einzelnen Menschen, sondern die herrschenden Zustände verantwortlich sein sollen, zur Hauptaufgabe der Literatur zu machen. Für derartige sozialistische Stimmungen und Regungen sucht Hermann Püttmann aus Elberfeld (1811—1874) in seinem Deutschen Bürgerbuch einen ersten literarischen Sammelpunkt zu geben. Wie Püttmann in seinen Sozialen Gedichten (1848), sucht der Detmolder Georg Weerth (1821—1856), der eine Zeitlang Feuilletonsredakteur der „Neuen Rheinischen Zeitung" war, in kleinen Dorfgeschichten aus der lippeschen Senne durch möglichst grelle Darstellungen und Übertreibungen einer schon an sich trostlosen und furchtbaren Wirklichkeit Aufsehen zu erregen.

b) Nachwirkung Jung-Deutschlands und der Romantik.

Den jungdeutschen und rein politischen Dichtern reihen sich einige an, die nur mit ihren ersten Schöpfungen jenen Richtungen angehören, zu ihrem Ruhme aber auf ganz andere Bahnen gelangten. So hat Rudolf von Gottschall als Jüngling die äußere Sturm- und innere Drangzeit der Mitte des neunzehnten Jahrhunderts leidenschaftlich miterlebt und dank seiner journalistischen Natur in frühen Jahren mit allen den Männern Verbindung gefunden, die diese Zeiten hatten mit vorbereiten helfen. Der Rausch war bekanntlich von kurzer Dauer. Es war kein freudiges Erwachen, und es war um so trauriger, je offener die Augen sehen mußten, daß die Reaktion auf der ganzen Linie siegte. Das war keine Zeit, die einen jungen Mann verlocken konnte, sich ins politische Leben zu stürzen. Auch Gottschall (geb. 1823 in Breslau) widmete sich ausschließlich seinen dichterischen und gelehrten Arbeiten, mit denen er seinen Platz in der Literaturgeschichte errang.

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

Gottschalls Familie war, wie er in seinen Memoiren (1898) berichtet, wegen ihres protestantischen Glaubens aus dem Salzburgischen ausgewiesen worden. Sein Vater hatte im Dienste Preußens als Oberleutnant den russischen Feldzug mitgemacht und darüber in seinen Kriegsbüchern, die der Sohn zum Teile herausgab, berichtet. Vom Vater erbte Rudolf die wissenschaftlichen, von der Mutter die poetischen Neigungen. Die letzteren regten sich in dem Gymnasiasten in Mainz, wo sie durch den Oberleutnant von Greifenberg gefördert wurden. Dieser beherrschte neun Sprachen, hatte lange vor Richard Wagner einen „Sängerkrieg auf der Wartburg" als Text für einen Opernkomponisten geschrieben und ein Drama auf dem Monde spielen lassen, ehe noch Julius Verne seine Helden dort hinauf versetzte. In Königsberg wurde Gottschall von dem Sturm und Drang der vormärzlichen Zeit ergriffen und zu den Sprechern der „neuen Zeit" gesellte er sich als neunzehnjähriger Jurist mit seinen Gedichten. Deshalb wurde er von der Universität relegiert und erst 1846 konnte er in Breslau den Doktorhut erwerben. Während seiner Tätigkeit als Direktor des Königsberger Stadttheaters vollzog sich im Menschen wie im Dichter ein Wandlungsprozeß. Dann folgte ein Wanderleben, wie es fast keinem Literaten erspart bleibt, der ums Brot schreiben muß. Nachdem er sich 1865 in Leipzig niedergelassen hatte, begann für ihn ein äußerlich ruhiges, innerlich stets bewegtes, an allen Lebenserscheinungen starken Anteil nehmendes Schriftstellerdasein. Lange Zeit redigierte er die „Blätter für literarische Unterhaltung" und die Zeitschrift „Unsere Zeit", wirkte als Theaterkritiker und Literarhistoriker und war eben mit dem vierbändigen Roman „Der Privatdozent" beschäftigt, als ihn 1909 der Tod mitten aus der Arbeit abrief.

Rudolf Gottschall

Als unentwegter Gegner des Naturalismus und der seitherigen Moden ist Gottschall von deren Anhängern viel befehdet und verspottet worden. Aber ein reiches, gründliches Wissen und die Fähigkeit guter Analyse von Personen und Werken, endlich eine geschmeidige, dem Stoffe sich anpassende Prosa kann ihm ein gerechter Beurteiler nicht absprechen. Schwieriger fällt es, zu dem Dichter Gottschall in ein näheres Verhältnis zu kommen. Seine Poesie strebt nach Größe und Schwung, gleicht aber oft gemalten Flammen und läßt im Innern kalt. Das Poetische wird zum Rhetorischen, die Leidenschaft zum Affekt, die klassische Technik zur bloßen Geschicklichkeit des dramatischen Schachspielers. Daher glänzten seine Werke für den Augenblick und blendeten durch wohlerprobte Effekte, aber nur wenige haben inneres Leben und damit die Gewähr der Dauer. Er pflückte seine ersten Dichterlorbeeren als politischer Dichter mit den pathetischen Liedern der Gegenwart (1842) und den zwölf Freiheitsliedern Zensurflüchtlinge (1843), in denen er nach seinen eigenen Worten „die Forderungen des damaligen ostpreußischen Liberalismus poetisch formulierte". 1848 folgten seine stürmischen Barrikadenlieder und Wiener Immortellen, Lieder auf die Opfer der Revolution von 1848, und 1849 erschienen die Gedichte. In den Neueren Gedichten (1858) suchte er die antike lyrische Odendichtung in gereimten Strophen zu neuem Leben zu wecken; den Siebziger Krieg begleitete er mit Kriegsliedern (1870), die bald darauf in der Sammlung „Janus, Friedens- und Kriegsgedichte" (1873) wieder abgedruckt wurden. Die Gedichte und poetischen Erzählungen der späteren Jahrzehnte sind in den Bunten Blüten (1890) und Späten Liedern (1906) gesammelt.

Die umfangreicheren epischen Dichtungen, voll blendender Rhetorik und glänzender Schilderungen, leitet ein „Die Göttin, ein hohes Lied vom Weibe" (1852), worin in dem bunten Wechsel philosophischer Betrachtungen und dichterischer Schilderungen unter steter Berücksichtigung der Zeitverhältnisse der französischen Revolution die Entwicklung der Heldin Maria von der frommen Katholikin bis zur Atheistin geboten wird. Schon der Titel dieses Hymnus auf das ewig Weibliche, der freilich auf den Preis der Frauenemanzipation lossteuert, erinnert an die Krönung der schönen Momoro in Notre-Dame als Göttin der Vernunft. Straffer, unter besserer Wahrung der epischen Forderungen sind die erzählenden Dichtungen Carlo Zeno (1854), der in die Zeit des nationalen Aufschwunges des mittelalterlichen Venedig weist, Sebastopol (1856) aus der Zeit des Krimkrieges und Maja (1864), worin von der Liebe eines englischen Arztes zu einem Hindumädchen, das sich für ihn opfert, in ergreifender Weise erzählt wird. 1872 folgte das komische Epos

König Pharao, das eine Verspottung des bekannten Hasardspieles und des modernen Schwindels im ganzen und einzelnen sein will, später noch die groß angelegte Dichtung Merlins Wanderungen (1888), in der er Motive der alten Sage mit Bestrebungen seiner Zeit zu verknüpfen strebte.

Die Haupttätigkeit Gottschalls in den fünfziger und sechziger Jahren gehörte dem Drama an und als Dramatiker wird man den Dichter Gottschall vorzüglich zu betrachten haben. Rhetorischer Schwung, prächtige, oft hinreißende Sprache, Bühnenwirksamkeit, Gewandtheit im Aufbau und in der Fortführung der Handlung zeichnen seine Dramen aus, aber oft muß äußere Leidenschaftlichkeit die wahre Leidenschaft, äußeres Geschehen das innere, seelische Leben ersetzen. In seinen Anfängen steht er dem „Jungen Deutschland" nahe, später verschwindet die Tendenz und mit mangelhafter Charakteristik und kräftiger Anlehnung an Shakespeare und Schiller behandelt er historische Stoffe.

Der Periode des jugendlichen Ungestüms gehören an: der lyrisch-theatralische Ulrich von Hutten (1843), das kraftgenialische Revolutionsdrama Maximilian Robespierre (1846), der von üppiger lyrischer Romantik getränkte Lord Byron in Italien (1847), der aus dem Abenteurer ein Held wird, Die Marseillaise (1849) und Lambertine von Méricourt (1850), die wieder die französische Revolution zur Folie haben. Es folgten historische Dramen großen Stils, eingeleitet durch Ferdinand Schill (1850), dessen Angelpunkt in dem Konflikte zwischen dem streng verpflichtenden Gesetze des Gehorsams gegen den obersten Kriegsherrn und dem ins Herz geschriebenen Gesetze, für die Freiheit des Vaterlandes einzutreten, liegt. In Mazeppa (1859) ist in dem Untergange des auf ein wildes Roß gebundenen Kosakenhetmans die Leidenschaft symbolisiert, in der Tragödie Nabob wird der Fluch des Goldes, in König Karl XII. der Zwist dieses schwedischen Herrschers mit den Landständen, im Herzog Bernhard von Weimar das Ende des Landesverräters dargestellt. Die englische Geschichte lieferte den Stoff zu den Dramen Arabella Stuart und Katharina Howard und nach Spanien führt uns Maria de Padilla (1889), die Anführerin der Kommuneros in Toledo, die im Kampfe gegen den König Karl ein tragisches Ende findet. Tendenziös wird zum Schlusse Ignatius von Loyola eingeführt. Von Gottschalls Lustspielen hat sich Pitt und Fox (1854) bis in die Gegenwart auf der Bühne behauptet. Die Komik in diesem Stücke beruht auf den gegensätzlichen Charakteren der beiden englischen Parlamentarier. Wie hier zugleich auch der englische Parlamentarismus kritisiert wird, so gibt der Dichter in den Diplomaten (1865) eine Kritik der diplomatischen Intrigenwirtschaft und in der Welt des Schwindels (1871) eine solche des Materialismus.

Erst in den siebziger Jahren wandte sich Gottschall dem Romane zu. Was er auf diesem Gebiete schuf, zeigte zwar eine reiche Erfindungsgabe, läßt aber in den Charakteren Schlichtheit und Natürlichkeit vermissen, erscheint in der Ausführung gekünstelt und gesucht und ist mit jungdeutschen und antikirchlichen Tendenzen durchsetzt. Da entwirft er in dem „Goldenen Kalbe" (1880) ein düsteres Zeitgemälde von der Geldkorruption; „Die Erbschaft des Blutes" (1881) hat die Pariser Kommune zum Hintergrund; in den „Modernen Strebern" werden gesellschaftliche Verhältnisse beleuchtet und „Auf freier Bahn" (1901) hat die Frauenemanzipation zum Inhalt.

Gottschall war ein Schriftsteller von staunenswerter Arbeitskraft und Vielseitigkeit der Interessen. Außer den politischen Werken stammt von ihm eine Literaturgeschichte des neunzehnten Jahrhunderts (1855 ff.), ferner eine mehrfach aufgelegte Poetik, sechs Bände literarischer Essays unter dem Titel Porträts und Studien; unermüdlich war er als Kritiker, und außer den schon genannten Zeitschriften leitete er auch die Herausgabe des biographischen Sammelwerkes Der neue Plutarch, für den er selbst mehrere Biographien, wie die von Robespierre, Napoleon III., Schiller, geschrieben hat. (Abb. S. 1225).

Ähnlich wie Gottschall segelte auch Wilhelm Jordan zuerst in jungdeutschem Fahrwasser. Er wurde 1819 zu Insterburg in Ostpreußen geboren, studierte in Königsberg Theologie, dann Philosophie und Naturwissenschaften und trat hier mit den Gedichtsammlungen Glocke und Kanone (1841) und Irdische Phantasien (1842) hervor, die beide im Geiste der jungdeutschen Bewegung gehalten sind. Zum Doktor promoviert, widmete er sich der Journalistik und der Schriftstellerei, führte ein Wanderleben, wurde dann Ministerialrat und in das Frankfurter Parlament gewählt. Nachdem er sich von der Politik zurückgezogen hatte, begann er seine größeren Werke zu schaffen. Seine Kunstreisen als Rezitator führten ihn durch die weite Welt, 1871 selbst nach Amerika. Schließlich zog er sich ganz auf sein Musenheim nach Frankfurt a. M. zurück, wurde sein eigener Verleger und starb 1904, der Nestor seiner dichtenden Zeitgenossen. Unter allen Poeten des neunzehnten Jahrhunderts war Jordan als Dichter vielleicht am meisten Gelehrter. In seinen Werken wissenschaftlichen Gehalt zu bieten, war sein oberstes Streben, und gestützt von einer bedeutenden Beherrschung der Form und der Sprache, der er glückliche Neubildungen abgewann, hat er zeitweilig große Wirkungen erzielt. Aber der Gelehrte war in seinen Anschauungen ein Sonderling und der Dichter nicht imstande, den Inhalt restlos in der Form aufgehen zu lassen. Ein vollendetes Kunstwerk hat er daher nicht geschaffen. Gleichwohl

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

verdient er durch sein kühnes Wollen die Beachtung auch desjenigen, der seine gelehrten Seltsamkeiten und seine feindselige Stellung zum Christentum nicht billigen kann. Schon mit den noch in die Gärungszeit fallenden naturphilosophischen „Schaumdichtungen" rückte Jordan stark von den politischen Schreiern ab. Die Ergebnisse seiner philosophischen und naturwissenschaftlichen Schriften legte er dann als sein Bekenntnis über die Welt und das Weltgeschehen in seinem großen revolutionären „Mysterium", der episch-dramatischen Dichtung Demiurgos (3 Bde., 1852—1854) nieder. Es ist das erste der großzügigen Werke, wie sie für Jordan charakteristisch sind; gewaltig in der Form, übermäßig im Entwurfe, in der Ausführung kühn und streng, der Inhalt mit den höchsten religiösen, politischen und philosophischen Fragen belastet. Die Dichtung ist eine Art Theodizee; alle Wissenschaften werden herangezogen, um das Rätsel zu lösen, wozu das Böse auf der Welt sei und was es bewirken soll. Den Schluß bildet die Erkenntnis, daß das Böse zur Weltentwicklung notwendig und darum unentbehrlich sei.

Wilhelm Jordan.

Die Dichtung weist einzelne prächtige Bilder auf, besonders dort, wo Demiurgos dem Agathodämon in formenschöner Neudichtung die Gestalten des Prometheus, des Hiob und des Faustin (eines Faust im neunzehnten Jahrhundert) als divina commedia darstellt, die Sprache ist oft glänzend, aber dem Ganzen fehlt es an Klarheit und von einer Durchdringung von Inhalt und Form ist keine Rede. Schon gar nicht darf man an einen Vergleich mit dem Werke des großen Florentiners denken, das uns ganz und voll den Triumph der göttlichen Gerechtigkeit zeigt. Aber Keime einer späteren modernen Weltanschauung lagen in dem „Demiurgos". Man kann sagen, daß Jordan in den naturwissenschaftlichen Anschauungen der Gegenwart, namentlich im Darwinismus, den Mittelpunkt seiner geistigen Welt gefunden hat. Er läßt keine Scheidewand zwischen Wissen und Glauben mehr gelten und alles Religiöse verwandelt sich für ihn völlig in Erkenntnis wissenschaftlicher Art. Natur und Geist sind ihm eins. Theoretisch legt er diese Anschauung dar in der Schrift „Die Erfüllung des Christentums" und poetisch ausgedrückt finden wir sie in den lyrischen Gedichten Andachten (1877), In Talar und Harnisch (1898) und Letzte Lieder. Auf demselben Boden ruhen auch die Romane Die Sebalds (1885) und Zwei Wiegen (1887), die beide religiös-pantheistische Anschauungen verfechten und die Vererbung, die hier eine große Rolle spielt, als die alleinige Wurzel unseres Schicksals hinstellen.

Als poetische Hauptarbeit seines Lebens betrachtete Jordan, die Nibelungensage in ihrem vollen Umfange, mit Hereinbeziehung aller Episoden, die in den ältesten wie in den spätesten Gestaltungen, in den Verästungen der Überlieferung, in Gedichten und Bruchstücken aus den verschiedensten Zeiten noch aufgefunden werden konnten, in einem vielgliedrigen und umfangreichen epischen Gedichte neu zu beleben. Nicht nur, daß er für diesen Zweck unsere älteste Form epischen Gesanges, den Stabreim, wieder aufzunehmen und mit allem Reize der modernen Dichtersprache zu schmücken trachtete, er entschloß sich auch, die so entstehende und entstandene Dichtung, Die Nibelunge, seit 1861 als wandernder Rhapsode in allen größeren Städten Deutschlands, Österreichs, der Schweiz, Rußlands und Nordamerikas (1871) vorzutragen. Der Dichter will „Das reine Rotgold mit dem Zeichen der Zeit preiswert prägen". Dieser Vorsatz, der in den beiden umfassenden Liedern Die Siegfriedsage (1868) und Hildebrands Heimkehr (1874) verwirklicht ward und für den Jordan mit den Schriften „Das Kunstgesetz Homers und die Rhapsodik" und „Der epische Vers und der Stabreim" auch kritisch Propaganda machte, war überhaupt nur durchführbar, wenn der echt epische Zug, der die Handlung durchaus in den Vordergrund drängt, mit einem starken Zuge zur Betrachtung, zur Erläuterung, zur Deutung der poetischen Erfindungen vertauscht wurde. Daher verwandelte sich auch dieses Riesenwerk mit seinen 34000 Versen in 48 Gesängen in eine Weltanschauungsdichtung, die dem Nibelungenliede des Mittelalters fast nur die Namen der handelnden Personen entnahm.

Bei Jordan ist alles farbiger, vielgestaltiger, reicher und sorgfältiger in den Einzelzügen als im alten Epos, stimmungsvoller, schwunghafter und leidenschaftlicher. Die Bilder und Vergleiche sind von hoher Schönheit. Doch leidet die Dichtung an Überladung der Anlage, indem der Dichter vielfach verzweigte Geschlechtsgeschichten, Familiengeheimnisse und Staatsintrigen zusammenwirft und dadurch den

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

ruhigen Eindruck verwischt. Störend wirken auch die Weissagungen auf die Gegenwart und der Hinweis auf die Vollendung deutscher Größe im „deutschen Glauben", das heißt in der Rückkehr des zur Zeit durch das Christentum getrübten echt deutschen Sinnes zur Natur unter dem Triumphe der Erfindungen und der Industrie. Zum Lächeln reizt des Dichters Selbstruhm über die Dichtung: „Drum wird es leben, so lang ein Lied noch mit deutschen Worten das Weltall deutet." Von der Aufgabe unseres Volkes, alles mit deutschem Geiste zu erfüllen, war Jordan überzeugt und in das Wesen des Altgermanischen ist er tiefer als Lingg, Wagner, Geibel, Hebbel, Simrock und Dahn eingedrungen, aber der Eindruck einer angestrengten und klug nachgebildeten Kunstdichtung schwindet auch bei ihm nicht und, an den regelmäßigen Wechsel von Hebung und Senkung gewöhnt, können wir dem Stabreim nicht mehr das dafür notwendige Gefühl entgegenbringen. Trotz alledem hat Jordan viele Zuhörer um sein Lesepult versammelt und noch heute begeistern sich manche an seinem Werke für ihre Nation.

Vielleicht schwebte Jordan die Absicht vor, mit seiner Nibelungendichtung Seitenstücke zur Ilias und Odyssee zu geben. Jedenfalls machte er Hildebrand zum vielgewandten Odysseus und die Odyssee hat er ins Deutsche übertragen. Die Übersetzung zeichnet sich dadurch aus, daß in ihr zum erstenmale die Kunstausdrücke der alten hellenischen Nautik in guter deutscher Seemannssprache wiedergegeben sind. Gelehrsamkeit und schöpferischer Sprachgeist befähigten Jordan überhaupt zum Übersetzer. Zur Übertragung der Edda führte ihn seine Nibelungendichtung; überraschend war, daß er auch die Sonette und einige Dramen Shakespeares, dann auch, freilich mit wenig Glück, die Tragödien des Sophokles ins Deutsche übersetzte. Die Beschäftigung mit dem Drama der Alten reizte ihn, mit der antikisierenden Tragödie Die Witwe des Agis sich selbst auf dem Gebiete des Dramas zu versuchen. Doch konnte sich weder diese noch das Schauspiel Arthur Aden behaupten. Mehr Erfolg erlebten seine reizvollen Lustspiele „Tausch enttäuscht", „Sein Zwillingsbruder", „Der Liebesleugner" (1856) und „Durchs Ohr" (1870). (Abb. S. 1227.)

Ein Freund und Landsmann Gottschalls war Richard Georg Spiller von Hauenschild (geb. 1822 in Breslau, gest. 1855), der sich als Dichter Max Waldau nannte. Wenn er im Vorwort zu seinen Kanzonen (1848) sagt: „Der Kampf für Reinmenschliches, für konsequente Harmonie und innigsten Zusammenhang der physischen Individualität mit jener, die wir Seele nennen, ist die Grundlage alles meines Strebens," so hat er damit auch seine Dichtungen gekennzeichnet. Er war Dichter eines „humanistischen Radikalismus" und erinnert an Schiller, da auch er nicht bloß die zufälligen Verhältnisse seiner Zeit im Auge hatte, sondern die gesamte Entwicklung des Menschengeschlechtes, dessen Veredlung nur durch die Freiheit und in der Freiheit zu erringen sei. Auch wenn er Tagesfragen behandelt, schaut er sie von einem allgemein menschlichen Standpunkte an und läßt sich, weil er die Vergangenheit kennt, durch beliebte Schlagwörter und Phrasen selbst seiner Gesinnungsgenossen nicht täuschen. Er ist aber auch ein begnadeter Künstler, der seine Gedankenwelt immer in vollste Harmonie mit der Form zu bringen weiß, und beherrscht diese vollkommen; mit derselben Leichtigkeit baut er die Kanzone, das Sonett und die Oktave, wie die einfachsten lyrischen Strophen.

Sein poetisches Talent zeigte sich schon in den Blättern im Winde (1847), in denen sich neben tief empfundenen Liebesliedern tief in die Zeit blickende politische Gedichte finden, am schönsten aber in den Kanzonen, in denen er, der Übersetzer Petrarcas, diese Form, „unter allen südlichen die bildsamste und gefälligste", meisterhaft nachbildet; so in „O diese Zeit" und in „Sirvente von Pierre Kardinal" (1850), wozu ihm eine Reihe von Bruchstücken der Sirventen dieses provenzalischen Dichters aus dem dreizehnten Jahrhundert den Stoff lieferte. Er führt uns in die Zeit der Albigenserkriege, im Grunde aber schwebten ihm die politischen und sozialen Verhältnisse in Deutschland vor. Wie hier, so übt er auch in seinen Reisebildern Nach der Natur (1848), die er Heine widmete, und in dem Roman Aus der Junkerwelt scharfe, aber nicht immer gerechte Kritik an den Ständen, besonders an den Fürsten und Priestern, und erregte damit Aufsehen. Als Schüler Jean Pauls verrät er sich darin durch die Einschachtelung mannigfacher Exkurse, zuweilen auch durch Ausdruck und Gedanken. Daß Waldau, der Naturschilderungen voll Frische und Wahrheit zu geben wußte, auch der Humor nicht fremd war, zeigen die in „Aus der Natur" eingeschobenen Dorfgeschichten aus Oberschlesien. Sein episches Talent offenbart sich am besten in dem Alpenidyll Kordula (1851), dessen Wirkung aber unter den zu vielen modernen Reflexionen leidet; unerquicklich ist „Rahab, ein Frauenbild aus der Bibel."

Spät erst fand Adolf Heinrich Strodtmann (geb. 1829 in Flensburg, gest. 1879 in Steglitz bei Berlin) aus der revolutionären Gärung und Stimmung den Weg zu einem sicheren und fruchtbaren poetischen Boden. Seine kritische und literarhistorische Tätigkeit, deren Haupterträgnis die Herausgabe der Werke Heines, die Sammlung der Briefe Bürgers und die Biographien Heines und Kinkels waren, sein Übersetzerfleiß,

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

der sich auf zahlreiche Werke aus dem Englischen, Französischen und Norwegisch-Dänischen erstreckte, beeinträchtigte sein poetisches Schaffen wesentlich. Zuerst erschienen die „Lieder eines Kriegsgefangenen auf der Dronning Maria“ (1850), hierauf die Lieder der Nacht (1850), durchaus Nachklänge der pathetisch-rhetorischen Revolutionslyrik. Selbständiger und gewinnender erschien sein Talent in dem kleinen lyrisch-epischen Gedichte „Rahana, ein Liebesleben in der Wildnis“ (1857) und in der Sammlung seiner Gedichte (1858), die die Klärung seiner Empfindung und Lebensanschauung zeigen. In der Sammlung Brutus, schläfst du? (1864) schlug der Dichter noch einmal die älteren Töne an, spätere Zeitgedichte, wie das beim Ausbruche des Krieges von 1870, zeigten, daß der Dichter sich auch auf diesem Gebiete über die Poesie der Partei zu erheben verstand.

Ein edler, im Grunde echt romantischer Dichter ist der frühverstorbene Schlesier Moritz Graf von Strachwitz (geb. 1822 zu Peterwitz bei Frankenstein, gest. 1847 in Wien). Strachwitz war von der Natur mit einem reichen Talente begabt; er besaß eine glühende Phantasie und tiefe Empfänglichkeit für das Schöne in der Natur und im Menschenleben. Mit ungestümer, in das Schwärmerische abirrender Jugendkraft verband er eine für seine Jahre seltene Beharrlichkeit, die sich in dem nie nachlassenden Streben nach schöner Form ausspricht, worin er schon in seinen ersten Gedichten eine große Meisterschaft an den Tag legt. Als Zwanzigjähriger trat er mit seinen Liedern eines Erwachenden (1842) in die jungdeutsche Bewegung ein. Als aber die allgemeinen liberalen Phrasen der Zeit von den revolutionären Ideen verdrängt wurden, bäumte sich seine aristokratische und auf das Ideale gerichtete Natur auf und als eine Entweihung der Poesie erscheinen ihm die Brandlieder, die Heine, Freiligrath, Herwegh in aufrührerischer Absicht anstimmten („Ein Wort für die Kunst“). Ganz andere Töne als in der Zeit seines Sturmes und Dranges tönen uns daher aus den Neuen Gedichten (1847) entgegen.

Johann Gottfried Kinkel.

Der Widerwille gegen die neuen Bewegungen führt ihn zum Rückblicke auf die Vergangenheit, wo alles schöner war („Sonst und jetzt“), und während er früher nur an Schlachtengetümmel dachte, sehnt er sich jetzt hinaus in den Buchenwald, um von Tannhäuser und der Loreley, von Erlkönigs Töchterlein und der Genoveva zu träumen („An die Romantik“). Er flüchtet in entfernte Länder und Zeiten, wo er ihm zusagende Stoffe fand, die er mit freiem, von keiner Rücksicht beengtem Sinn behandeln konnte. Nur darin ist er sich treu geblieben, daß sein Herz für das Vaterland noch in jugendlicher Begeisterung glüht.

Der Terzinenzyklus „Venedig“ mit dem leisen Unterton des Visionären weist schon auf ähnliche Tendenzen bei Liliencron, Schönaich-Carolath, Gustav Falke und Hofmannsthal hin. Am abgeklärtesten erscheint er in der erzählenden Dichtung und in der Ballade. Für diese Dichtgattung entlehnte er die Stoffe meist der nordischen Kulturwelt und der Balladensammlung Percys, aus der er neben Technischem auch das schwunghafte Pathos und den ritterlichen Zug übernahm. Als Balladendichter hat er seine Stelle neben Geibel und Fontane; er ist Romantiker mit realistischem Einschlag. Ausgehend von Uhland, hat er Anregungen von diesem selbständig weitergebildet. Schon in der Gedichtsammlung des Zwanzigjährigen finden sich bedeutende Stücke, wie „Ein Faustschlag“, „Rolands Schwanenlied“, „Das Elfenroß“ und das besonders plastisch scharfe, prägnante „Herrn Winfreds Meerfahrt“, das in die nordische Sagenwelt führt, gleichwie die späteren Glanzstücke „Rolf Düring“, „Frau Hilde“, „Helges Treue“, „Der Elfenring“ und vor allem „Das Herz von Douglas“. Anderen Zonen gehören an die „Jagd des Moguls“, worin er auf Freiligraths Spuren schreitet, „Hie Welf“ und die biblische Ballade „Pharao“.

Unter Strachwitzens Einfluß steht Fontane und einige andere Balladendichter, die gleich ihm in Platens Schule ihren Versen eine gewisse Vollendung zu geben gelernt hatten, aber weder an Kraft der Phantasie noch an lyrischer Begabung dem jungen schlesischen Dichter gleichkamen. Hier sei nur an die Berliner Hugo von Blomberg (1820—1871), den bekannten Maler und Verfasser von kunstgeschichtlichen Aufsätzen, und an Bernhard Endrulat (1828 bis 1886) erinnert, der in Zeitgedichten ein unerschütterliches Vertrauen auf eine bessere Zukunft mit begeisterten Worten aussprach und in Liebesliedern durch Zartheit und doch bis zur Leidenschaft anwachsende Haltung sich hervortat.

Das Ruhebedürfnis, der Ekel vor der Politik, führte gegen Ende der vierziger Jahre

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

eine Reihe Poeten zur Wiederbelebung der Romantik, zur sogenannten Neuromantik, unter deren ersten Vertretern wir Kinkel finden. Johann Gottfried Kinkel, geboren 1815 zu Oberkassel bei Bonn. Er war 1836 Privatdozent der Theologie in Bonn, gründete auf Anregung seiner Frau Johanna den Maikäferbund, an dem auch diese, die Verfasserin hübscher Märchen und des Romans „Hans Ibeles", beteiligt war. Der Bund vereinigte alle Freunde der Poesie und Kunst in Bonn zu einem heiteren Zirkel und gab ein Witzblatt, „Der Maikäfer", heraus, das Kinkel redigierte. Als Religionslehrer in Köln wegen Abweichung von der Orthodoxie befehdet, trat Kinkel zur philosophischen Fakultät über, ward 1846 zum Professor der Kunst- und Kulturgeschichte in Bonn ernannt und entwickelte bei der Erhebung des Jahres 1848 eine außerordentliche Tätigkeit; er beteiligte sich bei der Erstürmung des Zeughauses in Siegburg und schloß sich dem pfälzisch-badischen Aufstande an. Verwundet und gefangen, wurde er 1849 zu lebenslänglichem Zuchthaus verurteilt und nach Naugardt, später nach Spandau gebracht. Unter Mithilfe des Studenten Karl Schurz entfloh er nach England, flüchtete 1851 nach Amerika, kehrte aber bald wieder nach London zurück und starb 1882 als Professor am Polytechnikum in Zürich, wohin er 1866 berufen worden war.

Seine Gedichte blieben bei ihrem ersten Erscheinen wenig beachtet, und erst als sein Name durch seine politische Tätigkeit und namentlich durch sein trauriges Geschick bekannt wurde, begann man auch diesen allmählich mehr Aufmerksamkeit zu schenken. Kinkels Lyrik, die sich in den beiden Sammlungen seiner Gedichte von 1843 und 1868 darstellt, tönt, abgesehen von den Liedern politischer Gereiztheit, in den Weisen, die von jeher als die allgemein poetischen gelten, aber sie werden jederzeit von einem eigenen, aus persönlichstem Empfinden kommenden Klange durchdrungen. („Elegien an Johanna", „Gruß an mein Weib", „Mein Vermächtnis"). In manchen Gedichten ist er noch vom herrschenden Weltschmerze ergriffen („Götterdämmerung"), in anderen überläßt er sich unklaren Empfindungen („Nacht in Rom"); wieder andere sind von tiefer Gläubigkeit durchdrungen („Abendstille", „Sonntagsstille", „Gebet"), während einige pantheistischen Anschauungen zuneigen („Abendmahl der Schöpfung"). In die elegischen Töne mischt sich sein rheinischer Humor und hell sprudelt sein Lebensfrohsinn in dem Zyklus „Die Weine" und in dem schwankhaften Gedichte „Der Kobold von Walportzheim". Von besonderem Werte und den Kern des eigentlichen Talentes bloßlegend sind die kleinen epischen Bilder aus Welt und Vorzeit („Dietrich von Bern", „Brynhildis", „Cäsar", „Scipio", „Der Imam von Thumauer", der im englischen Indien spielt, und „Der Maure von Tetuan"), die poetische Erzählung „Ein Schicksal" und die Legenden „Petrus", „Dorothea" und „Margareta". Die leichte Sicherheit seiner epischen Begabung offenbarte Kinkel in drei zu verschiedenen Zeiten enstandenen kleinen Epen, die nicht bloß durch ihren Umfang an die kleineren poetischen Erzählungen des Mittelalters erinnern, sondern auch in der Gestaltung und im Tone des Vortrages an sie anknüpfen. Zunächst erschien „Otto der Schütz (1846), eine rheinische Geschichte in zwölf Abenteuern", die ihn als Mitbegründer der Neuromantik zeigt und für die vielen derartigen Sänge und Mären der Folgezeit zum Vorbilde wurde. Schlicht und einfach, die Romantik mit aller Treue wahrend und mit Zartheit das Liebesverhältnis darstellend, erzählt Kinkel die alte Sage von dem Meisterschuß des Thüringers Otto und seiner Liebe zu Elsbet, der schönen Tochter des Grafen Dietrich. Es ist ein farbensattes Gemälde mit reizenden Einzelbildern, die frisch und anschaulich entworfen sind und von lyrischen Partien eingerahmt werden. Gehaltvoller, straffer in der Charakteristik, realistisch kräftiger und energischer in der Einzelmalerei ist „Der Grobschmied von Antwerpen (1868) in sieben Historien".

Nicht das verbreitetste, aber das beste Werk Kinkels ist die dem rheinischen Leben entnommene Prosanovelle Margret, die sich in den „Erzählungen von Gottfried und Johanna Kinkel" (1849) findet, mit schlichter und wirksamer Lebendigkeit von der Liebe, Schuld, Trennung, Prüfung und Wiedervereinigung des Nikolas und der Margret erzählt und eine Fülle ursprünglicher Poesie entfaltet. Eine andere Novelle, Die Heimatlosen, schildert ergreifend das Leben der Proletarier. Weniger glücklich sind Kinkels dramatische Versuche „König Lothar von Lothringen" (1842) und die biblische Tragödie Nimrod (1857), die schon deshalb mißglücken mußte, weil sie der Dichter mit der Absicht unternahm, darin seine Anschauungen von der Entstehung und Entwicklung der Staaten, insbesondere des Despotismus und Tyrannentums, zu veranschaulichen. Dagegen muß mit Ehren seine „Geschichte der bildenden Künste bei den christlichen Völkern" genannt werden, von der aber nur der erste Teil erschien (1845), der die altchristliche Kunst behandelt. In sein Schwanenlied Tanagra (1882), das von der Wirkung einer glücklichen Liebe auf einen Künstler erzählt, hat er glücklich und anmutig eine kunsthistorische Episode, die Entstehung der kleinen plastischen Kunstwerke (Tonbilder) von Tanagra verflochten. (Abb. S. 1229.)

Den ersten großen Erfolg erzielte die Neuromantik durch den Freiherrn Oskar von Redwitz-Schmölz (geb. 1823 zu Lichtenau bei Ansbach, gest. 1891 zu St. Gilgenberg bei Bayreuth) mit dessen epischer Dichtung Amaranth (1849). Deren Erscheinen war ein so stürmischer und rascher Sieg, wie ihn, abgesehen von Herweghs „Liedern eines Lebendigen", kein deutscher Dichter in jenen Jahrzehnten errungen hat. Diese Tatsache hatte ihren Grund in

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

der ganzen Stimmung der Zeit. Nach dem ohnmächtigen Verwehen des deutschen Völkersturms hatte allmählich ein Umschwung in Politik, Religion und Literatur Platz gegriffen und gegenüber den Reaktionsbestrebungen der einen Partei hatte sich die Ruhe der Niedergeschlagenheit und Enttäuschung der anderen geltend gemacht. Da erschien die ganz im Geiste der ersteren gehaltene „Amaranth" und wurde natürlich von dieser mit Freuden aufgenommen, während die gegensätzliche Richtung das Werk anfangs unbeachtet ließ, dann aber mit vernichtenden, von Voreingenommenheit getragenen Kritiken einsetzte. Übrigens erwuchs der Beifall, den die „Amaranth" auch bei den Protestanten fand, zuletzt nicht aus der religiösen Tendenz, sondern aus der süßen Minneseligkeit und dem innigen Naturgefühle der Dichtung, im Gegensatze zu dem jungdeutschen Zeitgeiste, von dem man einstweilen genug hatte.

Nach einer Zeichnung auf Stein von W. Scherle in Frankfurt a. M.

Die Lust am Maien, die Freude am grünen Wald, am Vogelsang, das Wandern durch die blühende Natur unter blauem Himmelszelt, das wache Träumen unter den Bäumen und das alles in melodiösen Versen und in einer weichen, wohlklingenden Sprache vorgetragen, wie sehr stach es ab gegen die bluttriefenden, in harten Rhythmen einherstürmenden politischen Gedichte, aus denen die reine Poesie verbannt war. Kein Wunder, daß, wie zuvor in Eichendorffs Liedern, die Romantik aufs neue ihren unwiderstehlichen Zauber ausübte. Ein junger Ritter, Jung-Walter genannt, soll sich auf Wunsch des Vaters mit Ghismonda, der Tochter eines welschen Ritters, vermählen. Daher reist er nach Italien, um seine Braut zu holen. In Como, dem Ziele der Reise, wird ihm aber der ungeheure Abstand zwischen dem frommen Waldkind Amaranth, das er auf der Reise kennen gelernt hat, und der ungläubigen, geisteseitlen und weltlich-üppigen Ghismonda zum Entsetzen klar. Doch faßt er sich zu seiner Pflicht und sucht die Braut zu bekehren. Da aber dies erfolglos bleibt und Ghismonda auch noch vor dem Altare, ehe Walter seine Hand in die ihre legt, ihre atheistische Weltanschauung bekennt, trennt er sich von ihr, kehrt nach Deutschland zurück und nimmt Amaranth zum Weibe. Gewiß war es des Dichters ehrlichste Absicht, seine christliche Überzeugung und Empfindung in der Dichtung zum Ausdruck zu bringen, aber er schafft schroffe Gegensätze, die nirgends und am allerwenigsten im Zeitalter des Rotbarts, in dem die Handlung spielt, möglich sind. Ghismonda zeigt sich als eine moderne Freidenkerin und Emanzipierte und ihr Unglaube ist so armselig und unsinnig, daß zu dessen Verabscheuung weder besondere Tiefe noch Kraft des eigenen Glaubens gehört. Die Zeichnung der Personen entbehrt der gestaltenden Kraft und ist, wie vieles andere in der Dichtung, mit süßlicher Empfindelei und allerlei Geziertheiten überladen. Die Form der Versnovelle, kurze Gesänge in wechselnden Metren mit eingestreuten Liedern, war schon früher vorhanden; des schwedischen Dichters Tegnér viel gelesene Fridtjofsage hat hiefür das Beispiel gegeben. Der außerordentliche Beifall der „Amaranth" brachte die Form der episch-lyrischen Dichtung erst recht in Schwung.

Als Sänger der „Amaranth" überall gefeiert, entsagte Redwitz dem Dienste der Themis, studierte in Bonn unter Simrock Mittelhochdeutsch und Literatur, wurde 1851 als außerordentlicher Professor der Literaturgeschichte und Ästhetik nach Wien berufen, legte aber sein Amt bald nieder und widmete sich fortan nur der Poesie. Nach der Veröffentlichung seiner gesammelten Gedichte (1852), die neben zarten Liedern („Minnelieder", „Kreuzritterlieder") und hübschen Naturbildern viel unklares Geversel enthalten, hatte sich Redwitz dem Drama zugewandt, mit der Tragödie Sieglind (1854) aber „statt Lorbeer Disteln auf den Hut" gebracht. Von den folgenden Dramen errangen Philippine Welser (1859) und Der Zunftmeister von Nürnberg (1860) einen berechtigten guten Erfolg, während Thomas Morus (1856), in dem kräftige Töne angeschlagen werden, für die Bühne nicht bestimmt war und Der Doge von Venedig (1863) einen Rückschritt bedeutet. Eigenart und Größe der Genialität fehlen allen diesen Dramen und darum gingen sie, obschon aus ihnen ein bedeutendes Talent spricht, in der Masse ihrer Geschwister spurlos verloren.

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

Hatte der Dichter in seinen ersten Schöpfungen eine streng katholische Anschauung gezeigt, so bekunden die Dramen seit der „Philippine Welser" durch ihren indifferenten Charakter einen Umschwung im religiösen Geistesleben des Autors. In dem dreibändigen Roman Hermann Stark (1864—1869), der des Dichters poetisch ausgeschmückte Selbstbiographie darstellt, bringt er sein religiöses und politisches Glaubensbekenntnis und in der epischen Dichtung Odilo (1878) offenbart sich der völlige Bruch mit seiner früheren Weltanschauung. Anzeichen davon finden sich übrigens schon im „Hermann Stark". Trotz seiner mangelhaften Komposition gewinnt dieser Roman durch die Schilderung des deutschen Lebens und durch Ausmalung von Studentenszenen noch immer Leser und in der Tat erhebt ihn ein warmer Hauch lebendiger Mitempfindung und eine raschere Steigerung des Interesses gegen den zweiten Teil hin über den bloßen Dilettantismus. Als Redwitz am Abende seines Lebens empfand, daß sich das Publikum immer mehr von Versen abwandte, widmete er sich ganz der Romanschriftstellerei. So erschien 1884 Haus Wartenberg, eine Verherrlichung der Mutterliebe. Die anderen Romane blieben mit Recht unbeachtet; dagegen erwarb sich das episch-lyrische Werk Ein deutsches Hausbuch (1882), in dem das Ideal einer deutschen Familie aus dem gebildeten Mittelstande gezeichnet wird, die Gunst des Publikums. Kaiser Wilhelm, der Kronprinz, Bismarck, Moltke und König Ludwig von Bayern ehrten den Dichter, als er, fernab von dem Wüten des großen Völkerkrieges, in Aschaffenburg (1870—1871) Das Lied vom neuen Deutschen Reich in 450 Sonetten erklingen ließ. Es ist die Erzählung von einem einst drangsalierten Studenten der Demagogenzeit, der nun als Greis voll Freude über Deutschlands Siege mit Gott, der Welt und den Regierungen Friede macht. Des Dichters Patriotismus ist gewiß des Lobes wert, die Wahl der Sonettenform aber für ein Epos war nicht glücklich. (Abb. S. 1231.)

Otto Roquette.
Nach einer Zeichnung von W. Rohr.

Ungefähr um dieselbe Zeit, in der Redwitzens „Amaranth" Modedichtung wurde, fand das „Rhein-, Wein- und Wandermärchen" Waldmeisters Brautfahrt (1851) wohlverdienten und, weil hier alles Tendenziöse ferngehalten ward, noch größeren Beifall als die „Amaranth". Der Dichter des Märchens, der damit seinen Ruf gründete, war Otto Roquette (geb. 1824 zu Krotoschin in der Provinz Posen, gest. 1896 als Professor in Darmstadt). Vielseitig begabt und nach Vertiefung wie nach Läuterung seiner leicht beweglichen und von außen her zu rasch angeregten Natur strebend, brachte er mit wechselndem Glück Werke an den Tag, die beinahe so ungleich wie ihre Aufnahme waren. In Roquettes Entwicklung gelang es dem Poeten allzu leicht, eine Neigung für flüchtig spielende Anmut und den lustigen Einfall zur Geltung zu bringen, schwer aber, für den Ernst und die tiefere Anschauung, die in seiner Seele wohnten, einen poetisch vollgültigen und ergreifenden Ausdruck zu finden. Während andere Dichter in dem unverminderten Weiterkaufe ihres ersten Werkes einen Trost gegen die Kritiker finden, hat Roquette es bedauert, sich in solch anhaltender Gunst des Publikums sonnen zu dürfen. Und in der Tat verdienen manche späteren Schöpfungen Roquettes den Vorrang vor Waldmeisters Brautfahrt, aber keine erfreute sich eines so andauernden Erfolges wie diese jugendfrische und von studentischer Fröhlichkeit erfüllte, von einem Nachklange der Romantik leise durchhallte Jugenddichtung mit ihrer nimmermüden Singbereitschaft.

Ohne Süßlichkeit schwelgte hier ein unpolitisches Gemüt in der Natur, frohlockend über ihre Reize, ohne vagen Symbolismus personifizierte eine naive Phantasie die unschuldigen Freuden des Frühlings am Ufer des herrlichen Stromes. Aufs anschaulichste war hier die schöne Landschaft des uneinigen Vaterlandes geschildert und so vergaß man dessen traurige Zerrissenheit und schwärmte mit den neckischen Geisterchen des Pflanzenreiches unter Humor und Musik; diese beiden beleben die dürftige Handlung: den Prinzen Waldmeister sperrt auf der Fahrt zu dessen Hochzeit mit Prinzeß Rebenblüte ein „Schwarzrock" in die Botanisierbüchse, bis ihn sein Gefolge befreit, um ihn an den Hof des Königs Feuerwein, des Brautvaters, zu Rüdesheim zu führen, wo die Gesandtschaften aller deutschen Weingegenden zum Hochzeitsfeste eingetroffen sind. Bilder von Bonner Akademikergelagen dienen zur Schilderung der Hochzeitsfeier; der Chorus der in Sang und Trank nimmer ermüdenden Studenten, das Gewimmel des Völkchens der Wein- und Kräutergnomen, Episoden, wie die Liebesszene des wilden Jägers mit der Winzermaid, all das gibt der Dichtung dramatisches Leben. Kein Wunder, daß das schmucke Duodezbändchen sich rasch in die Herzen schmeichelte und die strophischen Verse daraus auf flotten Melodien durchs Land schaukelten. Bald hatte der Leipziger Studentengesangverein „Paulus" die Krone der Lieder „Noch ist die blühende, goldene Zeit" mit dem jugendlichen Jubelrefrain „Noch sind die Tage der Rosen" zu seinem Leibliede gemacht, und mochten auch

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Kritiker der Dichtung die Berechtigung und Lebensfähigkeit absprechen, die 80 Auflagen, die sie bis jetzt erlebte, haben sie Lügen gestraft.

Auch in dem Liederbuche (1852) wand der Sänger der Jugend einen bunten Strauß; in den reiferen neuen Gedichten aber (1859 und 1880) und in den beschaulicheren antikisierenden Idyllen, Elegien und Monologen (1882) kommen des Dichters bittere Lebenserfahrungen zum Ausdruck. Die poetische Erzählung das neue Rheinlied (1876), mit dem Zufallstitel „Rebenkranz zu Waldmeisters silberner Hochzeit", versinnlicht den Wandel, der im Leben und Dichten Roquettes sich vollzogen hat. Von den späteren lyrischen, lyrisch-epischen und didaktischen Dichtungen, die in K. E. Franzos' „Deutsche Dichtung" in großer Zahl erschienen waren, hat nach des Dichters Tode sein Freund Ludwig Fulda eine Auswahl herausgegeben unter dem Titel: „Von Tag zu Tage. Dichtungen" (1896). Die Lyrik war das ihm am nächsten liegende Gebiet und auch das Epische, seines Erachtens wohl seine Stärke, überspann er unwillkürlich mit lyrischen Fäden. Dahin gehören: Der Tag von St. Jakob (1852), wo die sentimentale Liebe der Schweizer Heldenjungfrau zu ihrem bei St. Jakob (1344) gefallenen Geliebten Valentin eine rechte Aktion des nationalen Freiheitskampfes niederdrückt; „Herr Heinrich, eine deutsche Sage" (1854), die die Königswahl Heinrichs des Voglers märchenhaft mit netten Naturszenen darstellt, Hans Haidekuckuck (1855), eine nicht übel ausgedachte Historie aus dem Reformationszeitalter voll kräftigen Humors und bunten Kolorits, und Cesario, „Erzählung in Versen" (1888). Wenig verheißungsvoll war Das Hünengrab (1855), Roquettes erste ungebundene Erzählung. Doch 1858 folgte der Roman Heinrich Falk (3 Bände), eine aus dem Leben gegriffene Fabel mit dem Hintergrund eines Künstlerdaseins, in psychologischer Feinheit des Dichters weitauslangendstes Werk und nur übertroffen von dem Romane Das Buchstabierbuch der Leidenschaft (1878), den er selbst für sein liebstes, bestgeratenes Kind erklärte. Von den größeren Novellen verdienen genannt zu werden: Inga Svendson (1893), die das Schicksal zweier Waisen, Rolf und Inga, mit poetischer Feinfühligkeit schildert, und Im Hause der Väter. Im „Ul von Haslach" ersteht Hans Sachsens köstlicher Roßdieb von Fünfingen, und der ohne Derbheit urwüchsige Faschingsschwank Hans Sachsscher Gattung gelang Roquette auch auf theatralischem Gebiete am besten. Der Lorbeer des Dramatikers blieb Roquette, so sehr er auch darnach strebte, versagt. Er war auch im Drama mehr Lyriker und Epiker. Die zwei originellsten Leistungen auf diesem Gebiete bezeichnet er als „dramatische Gedichte"; das eine von ihnen, Das Reich der Träume (1853), stellt in den Mittelpunkt einer frei erfundenen, halb märchenhaften, halb mystischen Handlung eine einsiedlerisch grübelnde Theosophin Nymphia, das andere, Gevatter Tod (1873), trotz theatralischen Rahmens mehr episch gehalten, ist inhaltlich wie formell der Höhepunkt von Roquettes Poesie. Die sinnige mittelalterliche Volksmythe vom „Gevatter Tod" ist hier in unmittelbarem Anklange an Figuren, Situationen, Namen bis auf die Behandlung des Verses nach dem Muster von Goethes „Faust" umgebildet worden und soll uns den Zweifel über den Widerspruch der allumfassenden göttlichen Liebe mit dem unentrinnbaren Abschneiden jeglichen Glückes durch den Tod erledigen: einen himmelstürmenden Jüngling überzeugt ein Ehrfurcht einflößender Greis, der ihm als früherer und jetziger Hort entgegentritt, durch hartes Ringen im Schicksalskampfe von der versöhnenden Harmonie des Trios Glück, Liebe, Sterben — der Tod selbst. Mehr als in seinen anderen Werken hat der Dichter in dieses durch Gedankengehalt, Sprache und Entfesselung der Leidenschaft ausgezeichnete Drama gelegt und konnte mit ihm zufrieden sein. Leider ist es heute dem Gesichtskreise entrückt. Wo Roquette bühnenmäßige Dramaturgie einzuhalten sich bemühte, da ist zwar alles sorgfältig geordnet und motiviert, auch die Form abgeglichen und sauber, aber das Packende im Tragischen, das Erschütternde bleibt aus, die Charaktere entbehren des theatralischen Temperamentes. Daher sind denn auch die meisten seiner Dramen vergessen; nur „Sebastian" (König von Portugal, 1867) und „Der Feind im Hause" finden von den geschichtlichen Dramen noch Beachtung.

Als Gelehrter betätigte sich Roquette vornehmlich auf dem Gebiete der Literarhistorie; er schrieb die erste moderne Biographie des unglücklichen Dichters Joh. Chr. Günther, besorgte die Neuausgabe von Eckermanns Gesprächen mit Goethe (1895), schrieb seine eigene gehaltvolle Biographie „Siebzig Jahre" und verfaßte eine in den letzten Abschnitten recht brauchbare „Geschichte der deutschen Dichtung".

Einen gewissen natürlichen Untergrund hatte die Neuromantik in den Rheinlanden; der vorzugsweise rheinische Poet war Wolfgang Müller von Königswinter (geb. 1816 in Königswinter, gest. 1873 in Neuenahr). Nach Frankfurt in das Vorparlament entsendet, begrüßte er den Umschwung der Dinge mit einer „Ode an die Gegenwart" (1848) und versuchte die Gegenbestrebungen durch das satirische Märchen „Germania" zu geißeln. Glücklicherweise dauerte der politische Rausch nicht lange; die rheinische Sagendichtung zog den Liebling in ihren Bannkreis zurück und gab ihm wieder die wohlklingende Laute in die kunstgeübten Hände. Schon 1853 legte er die ärztliche Berufstätigkeit nieder und siedelte nach Köln über, um sich nunmehr ganz schriftstellerischer Tätigkeit zu widmen.

Als Poet trat er zuerst mit lyrischen Dichtungen hervor. Seine Lyrik fesselt zwar nicht durch Tiefe der Leidenschaft, Originalität und hohen Gedankenflug, gewinnt uns aber durch ihren frischen und freien Hauch, ihren musikalischen Ausdruck, ihren zarten Schmelz und sinnlich-

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

poetischen Duft, sowie durch den jovialen Humor, mit dem sie oft durchwürzt ist, und durch die vorherrschend freudige Natur- und Weltanschauung. Zu kräftigen patriotischen Streitliedern begeisterte ihn der Krieg von 1870, die in der Sammlung „Durch Kampf zum Sieg" vorliegen. Seine anderen Gedichte verteilen sich auf die Sammlungen „Junge Lieder" (1841), „Balladen und Romanzen" (1842), „Gedichte" (1847), die spätere lyrische Auswahl „Mein Herz ist am Rhein" (1857) und den Sonettenkranz „Der Pilger in Italien" (1868). Sein bekanntestes und bedeutendstes Rheinlied „Mein Herz ist am Rheine im heimischen Land", ist dem schönen Liede des schottischen Lyrikers Robert Burns „My heart is in the highlands" glücklich nachgesungen. Am ergiebigsten kommt sein reiches Talent zur Entfaltung in den nicht wenigen epischen Dichtungen, wozu die sagen- und geschichtsreichen Rheinlande ihm den Stoff lieferten.

Da preist er in der „Rheinfahrt" (1846) den heimatlichen Strom mit solcher Fülle von Innigkeit, Wärme, Wahrheit und Wohllaut, daß hier des Dichters eigenstes Wesen so recht aus der Natur, dem Leben und der Geschichte emporgewachsen erschien. Daneben ist das Ludwig Uhland gewidmete Sagenbuch „Lorelei" (1851) hervorzuheben, worin er über 100 Rheinsagen in der Form der Ballade und Romanze zu einem schönen Strauße zusammengebunden hat, ein poetischer Kommentar zum Leben, Denken und Empfinden der Rheinländer, wie es in Geschichte, Sage und Märchen sich äußert. An Uhland und die Volksdichtung hält er sich oft bewußt, ohne jedoch seiner selbständigen Eigenart untreu zu werden; so in Stücken wie „Wilhelm von Holland", dem warmpatriotischen „Deutschlands Wächter", „Jakob von England", „Der Mönch von Heisterbach", dem Schwanzyklus „Die sieben Schwaben".

In dem idyllischen Epos Die Maikönigin (1852) lehnt er sich an eine Dorfgeschichte, in die Leben und Sitten des rheinischen Volkes, die Winzerfestlichkeiten u. a. hineinspielen. Das Mittsommerabendmärchen Prinz Minnewin (1854), wozu Wielands „Oberon" die Anregung gab, ist reich an phantastisch-romantischen Elementen. In dem epischen Gedichte Der Rattenfänger von St. Goar erzählt er mit viel Schalkhaftigkeit eine rheinische Kleinstädtergeschichte. Mit frischen Farben und kräftigen Strichen entwirft er in der Reitergeschichte Johann von Werth (1858) ein buntes Gemälde aus den wilden Zeiten des Dreißigjährigen Krieges. Dem Zeitgeschmacke für märchenhafte Elemente kam er weiter entgegen in dem epischen Gedichte Aschenbrödl (1862), im „Märchenbuch für meine Kinder" und in dem Gedichte Der Zauberer Merlin (1871) aus der keltischen Sagengeschichte, worin er aber sein Vorbild Immermann nicht erreicht. Auch in seinen Prosaerzählungen bewegt er sich auf heimatlichem Boden, so in den ländlichen Gedichten Von drei Mühlen (1865), im „Rheinbuch", in den deutschen Adelsgeschichten „Vier Burgen" und in den Künstlergeschichten Zum stillen Vergnügen (2 Bände, 1865). In allen diesen Novellen, landschaftlichen Bildern und Geschichten finden wir Erfindungsgabe, lebenswarmen Anhauch und Lebendigkeit der Gestaltung, wie reizende Gemütlichkeit, Geist und Humor. Seine Versuche im Lustspiel sind zwar gewandt, stehen aber literarisch nicht hoch; die gelungenen sind „Sie hat ihr Herz entdeckt" (1865), das historische Lustspiel „Der Einsiedler von Sanssouci".

Wieder an den Rhein führt uns Karl Josef Simrock (geb. 1802 in Bonn, gest. daselbst 1876 als Professor der deutschen Sprache und Literatur). Als Gelehrter, Übersetzer, Herausgeber und Lyriker hat er eine außerordentlich fruchtbare Tätigkeit entfaltet. Simrocks Gedichte tragen kein stark persönliches Gepräge; sie sind anspruchslos, einfach, sauber in der Form, von edlem Gefühl eingegeben, von lebensfrohem Humor durchweht. Häufig sind Anlehnungen an Chamisso, Uhland, Schwab, Heine u. a. Von seinen Liedern ist am bekanntesten geworden die „Warnung vor dem Rhein" („An den Rhein, an den Rhein, zieh nicht an den Rhein"), andere glückliche Stücke sind „Ständchen", „Ich weiß mir ei' Dirnel", „Trost", „Die hübsche Seilerin", „Offenbar Geheimnis" und „Tod der Poesie". Wertvoller sind die episch-lyrischen Sagen und Legenden, die größtenteils der Balladen- und Romanzengattung angehören. In der volkstümlichen Ballade folgte er den Spuren Bürgers, Uhlands, Schwabs und Chamissos; dahin gehören „Das tote Fräulein", „König Robert", „Drusus' Tod", „Drei Bitten", „Die Schlacht bei Zülpich", „Das Pferd als Kläger", „Der Schelm von Bergen", „Der Rattenfänger" und jene, in denen er auch seinen gesunden rheinischen Humor einfließen läßt, darunter so ausgezeichnete wie „Der Rekrut auf Philippsburg", „Der Schmied von Solingen", „Die halbe Flasche", „Das Ave Maria"; von den legendenartigen Gedichten sind hervorzuheben „Der Knabe Jesus", „Der Todesengel" und besonders „Berta die Spinnerin". In anderen Gedichten wie „Ein Reichslied", „Kaiserlieder", „Deutschland über alles", „Deutsche Schmach", „Der große Kurfürst" wie auch in den „Deutschen Kriegsliedern" (1870) bekundet er seinen vaterländischen Sinn; und daß ihm auch die Satire zur Verfügung steht, zeigen Gedichte wie „Volksschiff" und „Neues Narrenschiff".

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Jordans „Nibelungen" gleich hat auch Simrock auf Grund alter Sagenüberlieferungen ganz neue Dichtungen geschaffen, so seine bedeutendsten epischen „Wieland der Schmied" (1835), Das Amelungenlied (1843—1849) und, im Verein mit anderen, das Kerlingische Heldenbuch (1847), ferner Übersetzungen altchristlicher und mittelalterlicher Kirchenlieder und geistlicher Gedichte in dem Buche Lauda Sion (1851) und Deutsche Sionsharfe (1857). Von seinen zahlreichen Nachdichtungen weltlicher Dichtungen der älteren deutschen Dichtung seien hervorgehoben die des Nibelungenliedes (zuerst 1827), des „Armen Heinrich" (1830), Walthers von der Vogelweide (1833), des Parzival und Titurel (1842), der Kudrun (1843), des Heliand (1856) und zahlreicher anderer. Mögen viele von ihnen später durch andere Übersetzer glücklich bearbeitet sein, so hat er als erster Übersetzer doch viel dazu beigetragen, daß die gebildeten Deutschen die poetischen Schätze der Vergangenheit wieder sich zu eigen machten. Verdienstvoll ist auch seine Erneuerung der alten Volksbücher. Für Dingelstedts Shakespeareübersetzung steuerte Simrock elf Dramen bei. Von seinen wissenschaftlichen Werken verdient noch immer rühmend genannt zu werden ein Handbuch der deutschen Mythologie mit Einschluß der nordischen (1853—1855), obwohl er in dem verhängnisvollen Irrtum befangen war, die nordische Götter- und Heldensage, wie sie in den beiden Edden vorliegt, als deutschen Besitz zu betrachten.

Karl Simrock

Der Rheinpfälzer August Becker (geb. 1828 zu Klingenmünster, gest. 1891 in Eisenach) trat mit seinem frischen, gesunden episch-lyrischen Gedicht Jung-Friedel, der Spielmann (1854) gegen die „Amaranth" auf, gleichwie Scheffel mit seinem „Trompeter", der im gleichen Jahre erschien und Beckers Epos zu sehr in den Schatten stellte. Beckers Romane sind fast alle viel zu breit angelegt, spiegeln aber die Landschaft und die Menschen mit gutem Realismus wider, so „Des Rabbi Vermächtnis" (1867), ein Kulturgemälde der Neuzeit; „Hedwig" (1868), ein Roman aus dem Wasgau; „Verfehmt" (1868); „Das Turmkäterlein"; „Mignons Eiertanz"; „Meine Schwester" (1876) und der Bauernroman „Die Nonnenjusel" (1886).

Hierher gehört auch der Westfale Josef Pape (geb. 1831 zu Eslohe, gest. als Justizrat in Büren 1898) mit seinen Hauptwerken, den epischen Dichtungen Der treue Eckart (1854) und Schneewittchen vom Gral (1856), womit er in die deutschen Sagen und Märchen hineingriff, sie aber symbolisch-romantisch ausgestaltete, sodaß sich in ihnen die christliche Weltanschauung vergangener mittelalterlicher Zeitepochen allegorisch versinnbilden und die Gegenwart widerspiegeln konnten. Seine Dramen sind vorwiegend Gedankendramen und entfalten neben einer innigen katholischen Überzeugung und einer gewissen romantischen Kunstauffassung viele unmittelbare, menschlich warme Empfindungen; so die Trauerspiele „Friedrich von Spee" (1857) und „Herzog Konrad" (1859), das Schauspiel „Das Liebespaar von Andernach" (1870), dem 1886 „Das Kaiserschauspiel" folgte. Als lyrischer Dichter betätigte er sein liebenswürdiges

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Talent in den vaterländischen Romanzen „Josephine" (1854), in den „Gedichten" (1857) und „Dem Vaterlande" (1869), als Gedankenlyriker in dem didaktischen Gedicht „Das Lied von der Welt Zeiten" (1885). Auch eine Novellensammlung „Aus verschiedenen Zeiten" (1868) hat er geschrieben.

Gleich Roquette erhob sich Gustav Heinrich Gans Edler zu Putlitz (geb. 1821 auf dem Familiengut Retzien in der Priegnitz, gest. daselbst 1890) vom leichten poetischen Scherz und Spiel zu ernster Lebensdarstellung. Von Jugend auf war Putlitzens Ehrgeiz dem Theater zugewandt; aber eine seltsame Fügung fesselte den Ruhm seines Namens nicht an seine zahlreichen Bühnenschöpfungen und Romane, sondern an sein kleines Jugendidyll Was sich der Wald erzählt, das bei seinem Erscheinen (1850) einen den Dichter verblüffenden Beifall fand. Von den politisch-sozialen Problemen übersättigt, jubelte das Publikum dem Dichter zu, der es in eine kindlich-freudige Welt führte.

Und doch blüht keineswegs die ersehnte Naivität in dem gefälligen Werke. Vielmehr ist allerlei Salonsatire in den Erzählungen der Mohnblume, des Tannenbaumes, des Waldbaches, des Steins verborgen. Ihre Gespräche sind von der wenig naiven Berechnung beseelt, die Welt des Waldes zu allegorisieren und menschliche Hörer mit neckischen Anspielungen zu unterhalten. Noch zweimal mischte er sich, aber weniger glücklich, unter die zahlreichen Nachahmer seiner Erstlingsschöpfung; so entstand die Rahmenerzählung Vergißmeinnicht (1854) und das Versmärchen Luana (1855).

Als Novellist und Romandichter hat Putlitz nicht die gleichen Erfolge erlebt. Seine leichte Erfindungsgabe weiß den Leser zu fesseln, wenn auch die Flottheit des Fabulierens nur selten eine Vertiefung und Verinnerlichung des Erzählten zuläßt. Fast immer spielen die Geschichten in der Gegenwart, in Kreisen, die dem adeligen Dichter zugänglich waren. Zumeist aber kommt es dem Erzähler darauf an, das Ideal der bürgerlichen Ordnung zu verfechten, der Zucht zum Sieg über den Zynismus, der Ehrbarkeit über die Frivolität zu verhelfen; so in den „Halben" (1868), in dem großen Roman „Die Nachtigall" (1872), in dem die Heldin, eine Art Mignon, vom Elend der Wanderschmiere zur Würde der Gattin und Mutter und ihr Wilhelm Meister aus einem müßigen Genießer zu einem fleißigen Professor emporgeläutert wird. Die deutsche Hausfrau mit dem Rechenbuch erscheint ferner als Ideal in der Erzählung „Funken unter der Asche" (1871), die durch anschauliche Kriegserinnerungen belebt ist, und in dem Alterswerk „Das Maler-Majorle" (1883). Über diese Erziehungstendenzen dringt Putlitz hinaus, wenn er sein märkisches Heimatsgefühl in den treuherzigen „Brandenburgischen Geschichten" (1862) spiegelt oder im „Frölenhaus" (1881) die Schollentreue des Landadels mit dem ungeduldigen Protzensinn der Großstädter kontrastiert.

Durch den französischen Lustspieldichter Scribe angeregt, schrieb Putlitz eine große Zahl meist einaktiger Prosaschwänke, die sich auf der Bühne zum Teile behauptet haben und, wenn sie auch keinen wirklichen Reichtum an Poesie bieten und in ihrem Witze auch nicht das Gesuchte vermeiden, doch auf gutem Grunde ruhen und immer Heiterkeit und Frische genug besitzen, um anzuziehen (Lustspiele, 1850 bis 1855; Neue Folge 1869—1872). So sind „Das Herz vergessen", „Ein Hausmittel", „Das Schwert des Damokles", „Badekuren", „Familienzwist und Frieden", „Der Brockenstrauß", „Die blaue Schleife". „Der Salzdirektor", „Spielt nicht mit dem Feuer", „Gut gibt Mut" oft gegeben worden, während das große historische Lustspiel „Um die Krone" wenig Eindruck machte. Nicht zufrieden mit den Erfolgen seiner Schwänke, wagte sich Putlitz, durch Halm, den er auf einer Wiener Reise kennen lernte, verlockt, an ernstere Aufgaben, war ihnen aber nicht gewachsen. So entstanden das Schauspiel „Das Testament des Großen Kurfürsten" (1858), die Tragödie „Don Juan d'Austria" (1863), ein Wallensteinkonflikt in der Umwelt des Don Carlos, „Wilhelm von Oranien in Whitehall" (1864) und „Waldemar" (1863), den er als sein Lieblingsdrama bezeichnete, das Publikum aber abwies. Größeren Erfolg als mit den genannten Versdramen erlebte Putlitz mit seinem Sittendrama Rolf Berndt (1879), das die Möglichkeit zeigte, dem Leben der Gegenwart ergreifende Handlungen und Gestalten nicht bloß für den Roman, sondern auch für die Bühne abzugewinnen. Das zweite Sittendrama aber, „Die Idealisten" (1881), mit erlahmender Kraft geschrieben, blieb in der Kunstform des Romans stecken.

Adolf Böttger (geboren 1815 zu Leipzig, wo er zeitlebens verweilte, gestorben 1870 im benachbarten Gohlis) ist als poetischer Übersetzer bekannter denn als epischer und lyrischer Dichter. Nach einem mißglückten Anlauf im Drama, dem dramatischen Gedicht „Agnes Bernauer" (1845), veröffentlichte er verschiedene lyrische Sammlungen, die sich durch zarte Melodik, warmes Naturempfinden (z. B. in den reizenden, farbenglühenden Naturbildchen der „Frühlingsmelodien") und Innigkeit auszeichnen. Dem Modegeschmack folgend, dichtete er viele episch-lyrische Gedichte, in denen sich aber zu viel märchenhafte Elemente und allerlei dunkle Phantastik finden, der Inhalt verschwommen und die Zeichnung oft unklar ist; es seien genannt das Frühlingsmärchen Hyazinth und Liliade (1849), in daktylischen Versen, mit durchsichtigen tendenziösen und satirischen Anspielungen auf die politischen Ereignisse der Revolutionsjahre, die ebenso in seinem „Till Eulenspiegel, modernes Heldengedicht" (1850) versteckt sind; ferner seine phantastische Märchendichtung Die Pilgerfahrt der Blumengeister (1851),

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

ein verbindender poetischer Text zu Grandvilles Fleurs animées, lied- und romanzenartige Gedichte, worin die in Menschen verwandelten Blumen von den Erlebnissen auf ihrer Wanderschaft berichten. Andere poetische Erzählungen sind „Pausanias" (1852), „Magdalena" (1852), „Der Fall von Babylon" (1855), das beschreibende episch-lyrische Gedicht „Habana" (1853); 1856 folgten die erzählenden Dichtungen Kameen, 1862 „Goethes Jugendliebe", ein episches Gedicht in Hexametern, 1865 „Die Tochter des Kain" und zuletzt noch das dramatische Märchen „Das Galgenmännlein" (1870). — Als poetischer Übersetzer steht er in der Reihe unserer Meister; hauptsächlich übertrug er englische Dichter, Shakespeare, Milton, Pope, Goldsmith, Ossian und „Byrons sämtliche Werke" (1840, oft aufgelegt).

Der neuromantischen Modedichtung huldigte auch der Hesse Julius Rodenberg (geb. 1828 zu Rodenberg, gest. 1914), eigentlich Levy, mit seinen Jugenddichtungen, dem Märchenepos Dornröschen (1851), König Haralds Totenfeier (1852) und „Der Majestäten Felsenbier und Rheinwein lustige Kriegshistorie" (1853). Selbständiger, wenn auch als Jünger Geibels, tritt er in seinen Gedichten auf; den zwei Heften „Politischer Sonette für Schleswig-Holstein" (1850—1851) folgten „Lieder" (1853), „Musikalische Sonette" (1854), „Gedichte" (1864) und „Kriegs- und Friedenslieder aus dem Jahre 1870". Neben Liedern voll Jugendfreude und Schwärmerei für blühende Rosen und die Maienzeit stimmt er (besonders in seinen patriotischen Gedichten) auch ernste Töne an und zeichnet schöne Landschaftsbilder und Marinestücke. Seine Reisen lieferten ihm dazu den Stoff. In Berlin, wo er sich 1862 niederließ, begründete er die belletristische Zeitschrift „Der Salon" und nach deren Eingehen die „Deutsche Rundschau", eine der angesehensten Zeitschriften, in die Dichter wie Gottfried Keller, K. F. Meyer, Marie Ebner von Eschenbach, vor ihrer allgemeinen Anerkennung Beiträge lieferten.

Ludwig Bechstein.
Nach der Natur gezeichnet von S. Diez.

Wie durch die „Rundschau" ist er bekannt geworden durch seine vortrefflichen Reisebilder: „Bilder aus Paris", „Paris bei Sonnenschein und Lampenlicht", „Ein Herbst in Wales", „Tag und Nacht in London", „Blämische Bilder", „Die Insel der Heiligen". Mit dieser ist Irland gemeint, dem er die Sammlung irischer Volksmärchen und das poetisch ausgeführte Idyll „Die Myrte von Killarnay" verdankt. Zwar nicht durch einen fließenden Stil, aber durch scharfe Beobachtungsgabe und eine Fülle realistisch wiedergegebener Einzelzüge zeichnen sich Rodenbergs Romane aus. Sie verraten den Einfluß der englischen Romanciers Dickens, Thackeray und Scott, ohne daß jedoch des Dichters Eigenart verwischt wäre. Drei davon spielen in England: Die Straßensängerin von London (1863), Die neue Sündflut (1865) und von Gottes Gnaden (1870), dieser mit Olivier Cromwell im Mittelpunkte. Des Dichters letzter Roman Die Grandidiers (1878) schürzt und löst einen Konflikt zwischen dem Vater dieses Namens, einem Mitgliede der französischen Kolonie in Berlin, deren Geschichte überall in die Darstellung hineingezogen wird, und seinem einzigen Sohne, der die Kunst anstatt des ehrsamen Gewerbes der Hutfabrikation erwählt. Als genauer Kenner des Berliner Lebens beschäftigt sich Rodenberg in vielen literarischen Arbeiten mit dessen Schilderung sowie eigenen Erinnerungen. („Erinnerungen aus meiner Jugendzeit", 1899; „Aus der Kindheit", 1907.)

Ganz auf den Pfaden der Romantik wandelte Heinrich Moritz Horn (geb. 1814 in Chemnitz, gest. 1874 als Justizbeamter in Zittau). Er verdankte seinen Ruhm der Pilgerfahrt der Rose (1852), die Schumann in Musik setzte, und der Lilie vom See; hier wird von der Verwandlung einer edlen Jungfrau in eine Lilie erzählt, dort eine Rosenelfe in ein Mädchen verzaubert, das alles Glück der Liebe verkosten darf, aber auch an deren Schmerz

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

stirbt, als ihr Gatte von einem Wilddiebe erschossen wird. Lieblich ist das Idyll „Die Köhler von Burg"; Horns lyrische Gedichte aber, Novellen und Romane („Dämonen") sind bedeutungslos. Hübsche Erfolge erzielte Marie Petersen (geb. 1816 in Frankfurt a. O., gest. 1859) mit den beiden Märchen „Prinzessin Ilse" (1850) und „Die Irrlichter". Bedeutender sind die wohlgerundeten episch-lyrischen Dichtungen „Königin Bertha", „Theudelinde", „Kaiser Karl", mit denen der Literarhistoriker und Philologe Otto Friedrich Gruppe aus Danzig (1804 bis 1876) in die Reihe der Neuromantiker trat. Vaterländischen Geist atmen seine Romanzen. Er versuchte sich auch im Drama, setzte Schillers „Demetrius" fort und erinnert durch den aristophanischen Komödienstil seines ersten Dramas „Die Winde" an Platen.

Eine dem Mittelalter, den Sagen und Märchen aus dem Volksleben, insbesondere seiner thüringischen Heimat zugewandte romantische Richtung, verbunden mit einer schwärmerisch-religiösen Liebe zur Natur, namentlich zur Pflanzenwelt, offenbart sich in den Schriften Ludwig Bechsteins (geb. 1801 zu Weimar, gest. 1860 als Bibliothekar in Meiningen). Viele seiner lyrischen Gedichte (1836) wurden vertont. Lyrischen Charakter tragen auch seine größeren epischen Dichtungen, wie „Die Haimonskinder" (1830), „Der Totentanz", Faustus (1833), den er ganz im Sinne des Volksbuches auffaßt, und Thüringens Königshaus, seine bedeutendste Schöpfung auf diesem Gebiete. Nichts Eigenartiges zeigen seine zahlreichen Novellen, beachtenswert aber wegen der kulturhistorischen Bilder sind seine Romane, von denen die älteren („Die Weissagung der Libussa", „Das tolle Jahr") meist Gestalten und Begebenheiten des Mittelalters behandeln, die jüngeren („Fahrten eines Musikanten", 3 Bände, 1837; „Berthold der Student", 1850; „Die Geheimnisse des Wundermanns", 1856) in neuerer Zeit spielen. Lebendig blieb Bechstein durch seine Märchen- und Sagensammlungen: „Deutsches Märchenbuch", 1845; „Deutsches Sagenbuch", 1853, „Neues deutsches Märchenbuch", 1856, „Thüringisches Sagenbuch", 1857. Er hat den Sagenschatz Thüringens, Österreichs und des Frankenlandes gehoben und auch sonst der Erforschung des deutschen Altertums in Geschichte, Poesie, Kultur und Kunst mit Eifer sich zugewandt, wie seine zahlreichen, hier einschlägigen Werke bezeugen. (Abb. S. 1237.) Die „Thüringischen Volkssagen" und den „Thüringischen Sagenschatz" bearbeitete auch Adolf Bube (1802 bis 1875), der auch Romanzen und Balladen und „Naturbilder" in wohl abgerundeter Sprache und reiner Kunstform geschrieben hat.

Der Rheinländer Gustav Pfarrius (geb. 1800 zu Heddesheim bei Kreuznach, lange Zeit im Lehrfach tätig, gest. 1884 in Köln) begann seine Dichterlaufbahn mit dem „Nahetal in Liedern", das namentlich die Sagen und Legenden, die sich an das Tal knüpfen, in poetischer, oft humoristischer Weise erzählt und viel Beifall fand. Des Dichters sinniges Gemüt und feine Naturempfindung bekunden auch die „Gedichte", insbesondere die „Waldlieder", während zu größerer episch-lyrischer Dichtung, wie er es im „Karlmann" versuchte, sein Talent nicht ausreichte. Auch seine Novellen („Trümmer und Efeu", „Natur- und Menschenleben") wurden gern gelesen. Als echte Dichterin des Rheins, voll Frische und Gesundheit, reiht sich den Rheinsängern Adelheid von Stolterfoth (1800—1875) an. Als Dichterin trat sie zuerst mit dem romantischen Gedichte in 3 Gesängen „Zoraide" (1825) hervor; es folgte eine Anzahl kleinerer Gedichte, 1835 das romantisch-epische Gedicht „Alfred" und der „Rheinische Sagenkreis, ein Zyklus von Romanzen, Balladen und Legenden des Rheins", 1839 „Rheinische Lieder und Sagen", 1842 die romantische Dichtung „Burg Stolzenfels"; dazwischen entstanden allerlei Prosaschriften zur Verherrlichung des Rheins. Überall sieht die Dichterin mit klarem Blick und weiß das Geschaute mit poetischer Lebenswahrheit darzustellen; weiblich zart zeichnet sie mit kräftiger Hand und läßt in ihrer poetischen Welt Mißtöne nur laut werden, um sie wohltuend aufzulösen. Wieder an den Rhein führt uns Alexander Kaufmann (geb. 1817 in Bonn, gest. 1893 als fürstlicher Archivrat in Wertheim). Als Mitglied des „Bonner Maikäferbundes", dem er bis zu dessen Auflösung (1848) angehörte, trat er zu Kinkel in freundschaftliche Beziehung. Dadurch zum Dichten angeregt, gab er ein Jahr nach seiner Berufung nach Wertheim die erste Sammlung seiner Gedichte heraus (1852), der 1853 die Mainsagen und erst 1871 wieder eine Sammlung von Gedichten mit dem Titel Unter den Reben folgte. Er singt von Maitrank und Liebe, von Lust und Wein, aber auch von der Heimat und Größe des Vaterlandes; frei von wilder Glut der Leidenschaft in Liebesglück, preist er die Liebe in zarten, reinen, duftigen Liedern und, voll Ergebung in die Wege der Vorsehung, verliert er auch in Enttäuschungen seine heitere Auffassung des Lebens nicht. Im Verein mit seiner Frau Mathilde und Daumer gab er 1858 die „Mythoterpe, ein Mythen-, Sagen- und Legendenbuch" heraus, für das er eine große Zahl von Sagen und Mythen, slavische, nordische, vor allem spanische, teils bearbeitet, teils übersetzt hatte. Schon 1856 übergab Mathilde unter dem Namen Amara George eine Sammlung ihrer Gedichte unter dem Titel „Blüten der Nacht" der Öffentlichkeit; es sind, wie ihr Gatte im Vorworte sagt, „ernste, düstere, scheue Blumen, die nicht unter der warmen Mittagssonne erfreulichem Glanze aufgewachsen sind, sondern in Stunden nächtlicher Finsternis durch Tränen des Schmerzes begossen und genährt, sich einsam zu Licht und Luft emporgerungen haben.". Die in demselben Jahre veröffentlichten „Mythen und Sagen der Indianer" fanden an A. von Hoffmann wegen der Echtheit ihrer Stoffe einen günstigen Beurteiler. Die Sammlung „Vor Tagesanbruch" brachte Erzählungen und Lieder (1858); in Trägers Sammelwerk „Deutsche Kunst in Bild und Lied" (1872) erschien die Novelle „Auf deutschem Boden" und mit der Anthologie „Mutterlieb in Lust und Leid" schloß sie 1887 ihre literarische Tätigkeit ab.

Im badischen Schwaben machte sich Ferdinand August Schnezler (geb. 1809 zu Freiburg, gest. 1853) durch sein „Badisches Sagenbuch" (1846) und „Aurelias Zauberkreis" (1847), auch eine Sagensammlung, verdient; als lyrischer Dichter hat er nicht die Anerkennung gefunden, die seinen seelenvollen, klangschönen,

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

von innigem Naturgefühl und sittlichem Ernste durchwehten Gedichten gebührt. Für seine in Zeitschriften veröffentlichten Novellen und humoristischen Märchen, die noch jetzt gefallen, fand er nicht einmal einen Verleger. „Murgtal-Sagen und Geschichten", „Mären und Märlein" nennen sich die Sammlungen, durch die sich der Badenser Franz Mallebrein einen Namen gemacht hat.

Im Elsaß erwarben sich die Brüder Stöber einen Ehrenplatz in der Literaturgeschichte. Daniel August, der ältere Bruder (geb. 1808 zu Straßburg, gest. 1884 als Professor und Stadtbibliothekar in Mülhausen), sah seine Lebensaufgabe darin, das altelsässische Wesen, das seit Napoleon III. doppelt schwer durch die französische Sprache und Sitte bedrängt war, zu erhalten und namentlich literarisch festzustellen. Den „Deutschen Sagen" der Brüder Grimm näherte er sich mit der Sammlung „Die Sagen des Elsaß"; das Studium der Volksüberlieferungen zeitigte seine zahlreichen Arbeiten über die Mundart, den Volksaberglauben, die Poesie, Geschichte und Sitte des Elsaß, die er teils selbständig, teils in Zeitschriften veröffentlichte. Die Gründung der „Alsatia", die 1850—1876 in elf Bänden erschien und mit der „Neuen Alsatia" ihren Abschluß fand, diente seinen patriotischen Absichten. Als Dichter stand er anfangs unter Höltys und Schillers, später A. Hoffmanns und Fouqués, dann der schwäbischen Schule Einfluß. Der reiche Humor Stöbers entfaltet sich am meisten in den dialektischen Gedichten, die das Bauernleben wie die Bürgerwelt ergötzlich schildern. In dem viel verbreiteten „Elsässischen Volksbüchlein" (1842) sammelte er, von den Wiegenliedern beginnend, Sprüche und Reime der Kinder, der Bauern und Handwerker. Die Sammlung sollte ursprünglich ein Anhang sein zu Stöbers „Oberrheinischem Sagenbuch", das in der von ihm und anderen stammenden poetischen Form die Sagen des Elsaß zusammenstellte. Wie Augusts so stehen auch Adolfs Dichtungen unter dem Einflusse der Schwaben, insbesondere Uhlands. Adolf Stöber war 1810 in Straßburg geboren und starb 1892 als Pfarrer der reformierten Gemeinde in Mülhausen. Seine „Gedichte" (1845) verraten ihres Verfassers gläubige Gesinnung und finden in Natur und Kunst die Bestätigung ihrer milden Gedanken. Mehr als sie und die verschiedenen Reisebilder muten den Kenner der elsässischen Mundart schon wegen des hier eingemischten feinen Humors die Dialektdichtungen Adolf Stöbers an, die im „Elsässer Schatzkästlein" und in Zeitschriften erschienen sind.

Was Stöber für das Elsaß, ist Ignaz Vinzenz Zingerle von Summersberg (geb. 1825 in Meran, gest. 1892 in Innsbruck) für sein Heimatland Tirol. Noch immer geschätzt werden seine „Tirolischen Weistümer" (4 Bände) und seine „Sagen aus Tirol", die „Kinder- und Hausmärchen aus Tirol", die er mit seinem Bruder Josef gesammelt hat. Er war einer der ersten, die der berühmte Germanist Franz Pfeiffer für seine „Germania" als Mitarbeiter gewann, und groß ist die Zahl seiner literarhistorischen, mythologischen und philologischen Arbeiten. Auch ist ihm manch echter lyrischer Ton gelungen („Frühlingszeitlosen") und wohltuend wirkt die Liebe, mit der er die Naturschönheit seiner Heimat besingt oder eine ihrer vielen Mythen und Sagen in Verse kleidet. Die Epik lag ihm besser, wie seine Erzählungen („Die Müllerin", „Der Bauer von Longwall", „Aus dem Burggrafenamte") bezeugen. Bilder aus der Natur und der Literatur bieten auch die zwei Bände „Schildereien aus Tirol" (1888).

J. Zingerles schon während der Gymnasialzeit hervortretende Vorliebe für die Sagenwelt und die altdeutsche Literatur wurde sehr gefördert durch den Pfarrer Josef Thaler, der sich als Dichter „Lertha" nannte, durch Beda Weber (S. 1149) und durch seinen Onkel, den Benediktiner von Marienberg Pius Zingerle (1801—1881). Dieser war eine der anziehendsten katholischen Gelehrtenpersönlichkeiten; von religiöser Innigkeit und Tiefe, durchweht von einem Hauch der Poesie, seiner Kirche treu, nicht dem eigenen Ruhm, sondern der Wissenschaft dienend, bei aller Gelehrsamkeit schlicht und einfach: so tritt uns das Bild des Mannes aus seinen Werken entgegen. Es sind dies hauptsächlich Übersetzungen, metrische Untersuchungen, lexikalische, etymologische und literarhistorische Arbeiten aus dem Gebiete der syrischen Literatur. Seine Begeisterung für die syrische religiöse Dichtung offenbaren auch seine Gedichte: „Harfenklänge vom Libanon" (1840), „Das syrische Festbrevier oder die Festkränze aus Libanons Gärten" (1846) und „Marienrosen aus Damaskus" (1853).

Der fromme Gelehrte und Dichter geleitet uns zu einer Reihe von Dichtern katholischen Bekenntnisses, die unter dem Einflusse der Romantik standen und vorwiegend die religiöse Dichtung pflegten. Nach den bitteren Drangsalen der Kriegsjahre, den ungeheuren Glückswechseln, die man während der Napoleonischen Kriege erlebt hatte, erlangte die Strömung gegen den Rationalismus der Aufklärung das Oberwasser und die Wiedererstarkung katholischer Frommgläubigkeit machte sich, wie in anderen Ländern, so auch in Österreich und Deutschland geltend. Gründe der Vernunft wie des Herzens bewogen Friedrich Schlegel, Adam von Müller, Zacharias Werner, Friedrich von Klinkowström und andere, das Heil im Schoße der katholischen Kirche zu suchen. Und alle diese in Wien lebenden hochgebildeten Männer, zu denen sich Friedrich von Gentz, Franz von Buchholtz, Graf Franz von Széchényi und vor allem der Regierungsrat Anton von Pilat gesellte, standen in innigem Verkehr mit P. Klemens Maria Hoffbauer

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

(geb. 1751 zu Taßwitz in Mähren, gest. 1820 in Wien), dessen Verdienst es war, das religiöse Empfinden in weiten Kreisen erweckt, genährt und geläutert zu haben. Wenn seine Predigten auch nur schlicht waren, „sprach doch die Gnade aus ihnen", und Z. Werner, ein Freund Hoffbauers, stand nicht an, diese Kraftnatur in einem Atem mit Napoleon und Goethe zu nennen.

Auf Geheiß Hoffbauers eröffnete Klinkowström (1788—1835), der Vater der beiden berühmten Prediger Josef und Max aus dem Jesuitenorden, ein Erziehungsinstitut für Knaben, dem auch A. Grün für seine Ausbildung (1819—1824) nach jeder Richtung zu danken hatte. Auch literarisch war er tätig; er gab das „Wiener Sonntagsblatt" heraus, schrieb Aufsätze für Pilats „Beobachter" und erntete den reichsten Beifall mit seiner Jugendschrift „Vater Heinz, eine Sammlung von Märchen und Erzählungen". Unter Hoffbauers Einfluß ließ sich der jüdische Doktor der Medizin und angesehene Botaniker Johann Emanuel Veith (geb. 1787 zu Kuttenplan in Böhmen) taufen und wirkte dann, eine Zeitlang im Ordenskleide der Redemptoristen, als einer der beliebtesten Kanzelredner Wiens. Angeregt von Hoffbauer, der die Macht einer guten Literatur wohl erkannte und förderte, gab Veith mit seinem Ordensgenossen Anton Passy (1788—1844) die Zeitschrift „Ölzweige" heraus, die, von dessen geistreichem Bruder Georg (1784 bis 1836) redigiert, bis 1823 erschien. Im Verein mit Z. Werner ließ Veith das Taschenbuch „Balsamine" erscheinen, das eine Art religiöser Humoristik pflegte, und mit Johann Peter Silbert, der 1817 aus Mainz nach Wien gekommen war, begründete er den „Boten von Jericho". Im Jahre 1848 beteiligte sich Veith lebhaft an den Bestrebungen des Katholikenvereins in Wien und gab mit M. A. Becker und J. P. Kaltenbäck das Wochenblatt „Aufwärts" heraus. Johann Peter Silbert (1777—1844) entwickelte als religiöser Schriftsteller eine in der Neuzeit fast einzig dastehende Fruchtbarkeit. Hat er auch zunächst als Verfasser und Übersetzer aszetischer und erbaulicher Schriften sich bekannt und beliebt gemacht, so verdienen doch auch seine vielfach höchst gelungenen Übersetzungen kirchlicher Hymnen und anderer fremdsprachigen Dichtungen, sowie seine eigenen poetischen, durch reinen kirchlichen Geist und anmutige Form sich auszeichnenden Versuche alle Anerkennung.

In Wien traten in den literarischen Kreis, dessen Mittelpunkt der Liguorianer Hoffbauer war, wenigstens auf kurze Zeit auch Stolberg, Brentano, Friedrich Schlosser und J. v. Eichendorff. Gegen diese katholische Strömung, an deren Spitze in den vierziger Jahren Sebastian Brunner stand, machte sich eine Gegenströmung geltend, die in den Liguorianern und Jesuiten eine Art Geheimpolizei erblickte und in dem Verbote von Spindlers Roman „Der Jesuit" (1829) eine Bestätigung für ihr Wahngebilde zu finden glaubte. Es folgten die Jahre der unglücklichen Kriege und der Verfassungskämpfe, die 1870 zur Aufhebung des mit Rom 1855 geschlossenen Konkordates führten und mit dem Siege des Liberalismus endeten.

In Deutschland war in den dreißiger Jahren dem von einer glaubenslosen Philosophie (D. Fr. Strauß, Feuerbach) gegen das Christentum unternommenen Sturme die neue lutherische Orthodoxie entgegentreten, und da die politische Bewegung der Zeit auch konservative Gesinnungen und Überzeugungen weckte und in den Kampf rief, fanden namentlich unter der Regierung Friedrich Wilhelms IV. in Preußen die relativ-supernaturalistischen Lehren, die F. A. Tholuck und F. W. Hengstenberg zu Ausgang der zwanziger Jahre an der Berliner Universität vorgetragen hatten, immer mehr Anklang. Gegenüber dem bureaukratischen Staate erhob sich, wie früher als Anwalt deutscher Freiheit und Selbständigkeit gegen Napoleon, Görres nunmehr als Verfechter der Freiheit der katholischen Kirche und er war es auch, der gegenüber dem Zerstörungswerke der Revolution seine Stimme für die christliche Ordnung erhob. In den Wirren des Revolutionsjahres 1848 bewahrten Bischöfe und Klerus von Preußen eine streng konservative Haltung und trugen viel zur Beschwichtigung der erregten Gemüter bei. Die Verfassungen von 1848 und 1851 verbürgten die Selbständigkeit der anerkannten Religionsgesellschaften. Die Oberhirten benutzten die erlangte Freiheit, die religiösen Kongregationen und Vereine blühten, tüchtige Katholiken traten mutig in den Kammern auf. Ward auch nicht die volle Parität mit den Protestanten verwirklicht, so war doch das Verfahren der Regierung gegen ihre katholischen Untertanen im ganzen ein wohlwollendes und ihre Lage bedeutend verbessert. Derselbe Zustand dauerte auch unter der Regentschaft, die Prinz Wilhelm seit 1858 für den erkrankten königlichen Bruder führte, wie unter dessen königlicher Regierung (seit 1861) fast noch ein Dezennium fort. Die Erstarkung des kirchlichen Lebens offenbarte sich auch in der Poesie. Eine Reihe katholischer Poeten tritt auf den Plan; einige von ihnen sind uns schon bekannt, andere mögen hier ihren Platz finden. Zuvörderst aber sei hier eines Mannes gedacht, der,

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

ähnlich wie Hoffbauer in Wien, in einer glaubenskalten Zeit die josefinischen Schichten der katholischen Gesellschaft vielfach einem wärmeren religiösen Leben wiedergewann und auch die Protestanten zu einer anderen Meinung vom Katholizismus bekehrte. Wir meinen den geistreichen, milden, in Menschenliebe scharfsinnigen Michael von Sailer (geb. 1751 zu Aresing in Bayern, Professor in Ingolstadt, Dillingen, Landshut, seit 1829 Bischof von Regensburg, gest. 1832.)

Wir wissen, daß Brentano an Sailer einen liebenswürdigen Berater fand, auch andere Romantiker haben ihn zum Seelenleiter erkoren und er selbst war eine poetische Natur. Freilich hat er sie nur wenig betätigt, aber seine „Briefe aus allen Jahrhunderten" weisen auf die romantische Ausdehnung der Literatur hin und in der „Weisheit auf der Gasse" hat er als einer der ersten Neueren das Sprichwort wieder in den Kreis der Betrachtung hineingezogen. Sailers zahlreiche literarische Arbeiten (40 Bände) liegen zum großen Teile auf theologischem und pädagogischem Gebiete. Durch seine tiefe Religiosität, durch die Anziehungskraft, die seine lebensheitere, gewinnende, sokratische Erscheinung namentlich auf die Jugend ausübte, und durch das hohe Ansehen, das er in den gebildeten Kreisen genoß, hat er, wie Hoffbauer, auch segensreich auf die katholische Poesie seiner Zeit und der folgenden eingewirkt.

Nach dem Erbe Eichendorffscher Frömmigkeit, Naturfreude und Sprachmelodik strebte Lebrecht Dreves (geb. 1816 in Hamburg, gest. 1870 in Feldkirch.) Schon als Student sein poetisches Talent pflegend, war er 1837 mit „Lyrischen Anklängen" hervorgetreten, denen später die „Vigilien", das Lustspiel „Der Lebensretter" und „Schlichte Lieder" folgten. Nach seinem Übertritte zur katholischen Kirche (1845) übersetzte er die alten lateinischen Hymnen und fand mit seinen Übertragungen („Lieder der Kirche", 1846) selbst in protestantischen Kreisen Anerkennung. Seinen Dichterruf bezeugte J. v. Eichendorff, der 1849 eine Sammlung der Gedichte seines jüngeren Freundes herausgab und bevorwortete. Neben ernsten Tönen hat Dreves in seinen Liedern auch heitere angeschlagen („Früh morgens, wenn die Hähne kräh'n", „Auf den Bergen die Burgen") und in den „Liedern eines Hanseaten" (1843) auch an der politischen Freiheitsdichtung teilgenommen; später aber sagt er sich von ihr los, so in dem Liede „Wollt ihr uns die Freiheit bringen, machet euch erst selber frei" und in dem an Herweghs bekannten Aufruf anklingenden „Reißt das Kreuz nicht aus der Erden, die Begier aus eurer Brust!" (Abb. S. 1243.)

Des Vaters Begeisterung für die lateinischen Kirchenhymnen vererbte sich auf den Sohn, Guido Maria Dreves (1854—1908), dem wir zahlreiche hymnologische Arbeiten und vor allem das 1886 begonnene, seit 1896 noch als Jesuit mit seinem Ordensbruder Klemens Blume (geb. 1862 zu Billerbeck in Westfalen) herausgegebene monumentale Werk Analecta hymnica medii aevi verdanken. Auch den Schatz deutscher Kirchenlieder hat Dreves vermehrt („Kränze ums Kirchenjahr", 1886) und manch anderes religiöse Lied seiner zart besaiteten Harfe entlockt („Stimmen der Vorzeit", 1888, „Schwertlilien", 1898).

Echte Perlen geistlicher Dichtung schenkte uns ferner Luise Hensel. Wo ist ein Kindermund, der vor dem Schlafengehen nicht ihr Gebetlein „Müde bin ich, geh zur Ruh'" gestammelt hätte? Und wer gedenkt nicht ihrer, wenn er, des Trostes und der Geisteserhebung bedürftig, die Heilige Schrift aufschlägt, um immer wieder zu lesen, „wie der Herr so treu gewesen, wie er uns geliebet hat". Diese Lieder sind in ihrer Natürlichkeit und Ungezwungenheit so sehr zum Gemeingut geworden, daß wohl die wenigsten an Kunst denken oder nach dem Namen der Dichterin fragen. Sie wurde 1798 zu Linum in der Mark Brandenburg geboren und kam nach dem Tode ihres Vaters, eines lutherischen Pfarrers, mit ihrer Mutter, einer tief religiösen und poetisch begabten Tochter des Kriegsrates Trost, nach Berlin (1809), wo sie die Realschule (jetzt Elisabeth-Schule) besuchte und hier bald außerordentliche Fortschritte machte. In religiöser Beziehung aber wurde sie nicht gefördert, sondern in Zweifel geführt, deren Lösung ihr auch der Konfirmationsunterricht nicht geben konnte. „Und weiter ging ich immer und suchte reines Licht, Und folgte falschem Schimmer, Und sah die Sonne nicht." So singt sie selbst, jene Kämpfe schildernd, die ihrem zum Grübeln geneigten Verstande das Suchen nach der wahren Kirche Christi bereitete. Schon in ihrem fünfzehnten Jahre las sie die Schriften des Theosophen Jakob Böhme und studierte Astronomie, ohne die ersehnte Befriedigung ihres Herzens zu finden. In diese Zeit fällt auch die starke Anregung, die sie im Stägemannschen und Hitzigschen Dichter-

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

kreise empfing und gab, und besonders der große Einfluß, den sie auf Klemens Brentano ausübte. „Diese Lieder", schreibt er, „haben zuerst die Rinde über meinem Herzen gebrochen, durch sie bin ich in Tränen zerflossen und so sind sie mir in ihrer Wahrheit und Einfalt das Heiligste geworden, was mir im Leben aus menschlichen Quellen zugeströmt." Mehr und mehr fühlte sie sich zur katholischen Kirche hingezogen und nach langen inneren und äußeren Kämpfen legte sie 1818 in die Hände des damaligen Propstes zu St. Hedwig in Berlin, Ambros Taube, das katholische Glaubensbekenntnis ab. Von nun an weihte sie ihr ganzes Herz mit all seiner tiefen begeisterten Liebe dem göttlichen Freunde ihrer Seele, wie sie es ergreifend in dem Gedichte „Wen ich liebe" ausspricht. Viel wurde der Dichterin in ihrer Jugend gehuldigt, gesellte sich doch zu ihrem ernsten, tief und klar blickenden Geiste ein seltener Liebreiz, eine von Poesie umflossene Anmut der äußeren Erscheinung. Mehrmals boten ihr hervorragende Männer von Geist und Herz, die eine glänzende Stellung in der Welt einnahmen, die Hand zum ehelichen Bunde. Sie aber bezwang das ungestüme Drängen ihres sich nach Glück und Liebe sehnenden Herzens und entsagte. Durch viele ihrer Gedichte zieht sich dieses Kämpfen und Ringen ihrer mutigen Seele, durch das doch immer gleich einer lodernden Flamme die unbedingte Hingabe an Gott, die feurigste Gottesminne zum Himmel emporsteigt.

Auf allen Blättern steht geschrieben,
Wie wundergut der Vater ist,
O Herz! Wie magst du ihn nicht lieben,
Der dich aus jeder Blume grüßt?

Auf alle Blättlein möcht' ich's schreiben,
Wie sehr mein holder Freund mich liebt,
Und all sein Tun und all sein Treiben,
Das er für mich einst ausgeübt.

Ihr edles, dem Dienste der Menschheit gewidmetes Leben beschloß sie 1876 in Paderborn im Kloster der Schwestern der göttlichen Liebe, deren Stifterin, Pauline von Mallinckrodt, ihre ehemalige Schülerin war.

Fromm wie ihr Leben sind Luisens Gedichte; was von diesen an die Öffentlichkeit gedrungen ist, legt von der Lauterkeit, Demut, dem Heiligungsernste und der Liebe zu ihrem himmlischen Bräutigam ein ebenso beredtes Zeugnis ab, als von einem wirklich reichen, wahren, tiefen Gemüt und nicht minder reichen poetischen Born. Unter den religiösen Dichterinnen des neunzehnten Jahrhunderts nimmt Luise Hensel eine hervorragende Stelle ein. Hier ist wirkliche, kräftige, reine Lyrik, nichts Gedachtes, nichts Gemachtes, keine Phrase, kein Geklingel, keine Sucht nach Dichterruhm, sondern ein Gehorsam gegen die gebietende Stunde, gegen die innere Stimme. Fast alle ihre Lieder sind geistlichen Inhaltes und ein treuer Spiegel ihrer kindlich reinen, demütigen und gottergebenen Seele, und weil sie aus tief innerem lyrischen Born unwillkürlich und unmittelbar hervorbrechen, wirken sie mächtig auf das Gemüt des Lesers.

Von welcher Innigkeit sind das „Nachtgebet", „Jesus in der heiligen Schrift", „Sehnsucht nach Ruhe", das trostreiche Sursum corda („Was verlangst du, warum bangst du, Armes, unruhvolles Herz?"), das Marienlied „Maria! Sel'ge Frohe!", Die „Krippe" („Was ist das für ein holdes Kind?"), während andere Lieder, wie das Abendmahlslied („Wie war ich sonst so trübe, Wie ist mir nun so wohl") und die Gefühlsergüsse bei der Selbsterforschung am Abend oder bei Betrachtung des Gekreuzigten von der innigsten Hingebung zeugen oder, wie die „Heimat", „Hingebung", „Schule der Dornen", an die Mystiker erinnern. In den schweren Zeiten des Vaterlandes sang Luise auch patriotische Lieder („Schlachtgesang der Frauen", „Totenfeier") und oft gibt sie ihrer Anhänglichkeit an die Mutter und die Geschwister poetischen Ausdruck. Hier sei erwähnt, daß auch Luisens jüngere Schwester Wilhelmine poetisch begabt war, und zwar nicht nur für Lyrik, sondern auch für die Legende und andere erzählende Dichtungen, wie „Isolde" beweist. Ganz nach Art der Romantiker, denen sie mit ihren Geschwistern so nahe stand, erzählt sie darin in Balladen die Volkssage von der Entstehung Adersbachs.

Von Luise Hensels Liedern fand ein Teil schon in dem Försterschen Almanach „Sängerfahrt" unter dem Decknamen „Ludwiga" Aufnahme; ein großer Teil der geistlichen Gedichte erschien ohne ihr Mitwirken 1826 in dem „Geistlichen Blumenstrauß", den Melchior von Diepenbrock (geb. 1798 in Bocholt, gest. 1853 als Fürstbischof von Breslau) gewunden hat. Als Schriftsteller wurde der edle Priester durch den „Blumenstrauß" in den weitesten Kreisen bekannt und bewundert wegen seines tiefen Verständnisses für die spanischen Mystiker (Johannes vom Kreuz, Lope de Vega usw.), aus deren Werken er darin Proben in meisterhafter Übersetzung geboten hatte. Einem Zuge der Zeit, die J. v. Görres' Mystik gebar, folgend, vertiefte sich Diepenbrock überall in die Betrachtung der mystischen Gestalten, die vom Geiste des Christentums leuchteten und von ihm einen Hauch der Poesie empfingen. Er war mit den deutschen Mystikern vertraut, insbesondere mit Heinrich von Suso, dessen Leben er 1828 schrieb, und drang, nachdem er mit

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

den mystischen Schriften der hl. Theresia sich zu beschäftigen begonnen hatte, immer tiefer ein in den Blumengarten spanischer Mystik. So entstanden, fast unbeabsichtigt, jene zahlreichen Übertragungen, mit denen er etwas ganz Neues in unsere Literatur einführte. Als „Zugabe" fügte er „geistliche Lieder deutscher Sänger" bei; später flocht er auch manche seiner eigenen Dichtungen in den „Blumenstrauß" und widmete ihn seinem „geliebten Vater" Sailer. Er war der erste in Deutschland, der nachdrücklich auf den jungen Conscience (geb. 1812), den vlämischen Walter Scott, hinwies; er übersetzte drei seiner Novellen, die 1845 unter dem Titel „Vlämisches Stilleben" erschienen, und übertrug Calderons „Das Leben ein Traum" und Bonaventuras „Philomele" ins Deutsche.

Gleichzeitig mit Diepenbrock wirkte Johannes von Geissel (geb. 1796 zu Gimmeldingen, gest. 1864 als Erzbischof von Köln) für das kräftige Aufblühen des katholischen Lebens in Deutschland. Von seinen erfolgreichen Bemühungen um die Beilegung der Kölner Wirren und die Beseitigung der hermesianischen und güntherischen Frage meldet die Kirchengeschichte; hier muß der literarischen Tätigkeit gedacht werden, die der Kirchenfürst als Historiker, Romancier, Novellist und Lyriker entfaltete. Er war als Stilist höchst bedeutend, und zwar waren es namentlich seine Gedichte, die 1836 die Aufmerksamkeit des bayerischen Königs auf dieses glänzende Talent hinlenkten. Manche geistliche Lieder Geissels, der daneben als munterer Gelegenheitsdichter bisweilen auch zum Dialekt der pfälzischen Heimat griff, sind noch nicht vergessen: so seine Weihnachtslieder „Erde, singe, daß erklinge, Laut und stark dein Jubellied", „Sei uns gegrüßt, du heil'ge Nacht", die Fastenlieder „Des Königs Banner weht hervor", „O du hochheil'ges Kreuze", das Petruslied „Ein starker Fels ist unser Hort", das nach einer älteren Vorlage bearbeitete Marienlied „Wunderschön prächtige, hohe und mächtige, liebreich holdselige, himmlische Frau", und die Sequenz Virgo virginum praeclara (1855), die Simrock übersetzte: „Jungfrau, aller Jungfrauen Krone". Die beiden letzten Lieder haben Aufnahme in die katholischen Gesangbücher gefunden.

Lebrecht Dreves.

Auch von den Marienliedern Guido Görres' (1805—1852) sind einige („Maria, Maienkönigin", „Es blüht der Blumen eine") in den Kirchengesang übergegangen. Guido Görres, der einzige Sohn des „alten Görres", entwickelte eine reiche, über verschiedene Gebiete sich verbreitende literarische Tätigkeit. Er verfaßte historische Arbeiten („Leben der Jungfrau von Orleans"), erzählte ganz im Geiste Brentanos Märchen („Schön Röslein", „Prinz Schreimund"), Sagen („Der hürne Sigfried"), Legenden („Das Leben der heiligen Cäcilia" in drei Gesängen), gab ein Bändchen seiner „Gedichte" (1844) und die Märchen Brentanos mit einer biographischen Einleitung heraus, übersetzte in sinngetreuester Weise die Nachfolge Christi des Thomas von Kempen und verfaßte viele kleine Broschüren und zahlreiche Artikel für die von ihm mit Georg Philipps 1838 gegründeten Historisch-politischen Blätter.

Ein Koblenzer, wie Görres, war Johann B. Berger (geb. 1806, gest. 1888 als Pfarrer in Boppard), der unter dem Namen Gedeon von der Heide manch reizendes Marienlied („Aller Jungfrauen Königinne", „War mir jüngst so weh' zu Mut") gesungen hat. Auch größere Dichtungen stammen von ihm, so „Drei Träume" (1852), eine etwas phantastische Schilderung seiner Jugend, das religiös-mystische Gedicht „Die Reise mit einer Seele" (1854) und die „Totenschau", ein schönes In memoriam. Unter dem Titel „Gnaden" veröffentlichte

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

er legendenartige Skizzen, und männlich und kräftig, dabei aber sinnig und innig, wie kaum ein anderer Sohn des Rheins, hat er den herrlichen Strom gepriesen.

Leider haben Gedeons Gedichte, die 1857 gesammelt erschienen, keine weite Verbreitung gefunden. Dieses Schicksal teilten auch die zarten, von innigem Gottvertrauen getragenen geistlichen Lieder, die trefflichen Balladen und formvollendeten Sonette des Württembergers Eduard Vogt (geb. 1814 in Ehingen, gest. 1880 als Pfarrer in Betzenweiler). An ihn reihen wir seinen Landsmann, den Jesuiten Georg Ferdinand Graf von Waldburg-Zeil (1823—1866), den Verfasser tiefreligiöser, kindlicher Andacht entsprungener Gedichte. Ein dankbares Andenken sichern dem priesterlichen Sänger Wilhelm Smets (geb. 1796 zu Reval in Esthland, gest. 1848), dem Sohne der berühmten Tragödin Sophie Schröder, seine religiösen Gedichte, namentlich die Marienlieder („Mutter voll Erbarmen", „Ave Maria"). Seine schriftstellerische Tätigkeit war reich und vielseitig. Die bekannten Journale, Zeitschriften, Almanache nannten ihn ihren Mitarbeiter; seine Hauptbedeutung aber liegt auf dem Gebiete der Poesie, und zwar auf dem der lyrischen und epischen Dichtung. Eine Sammlung seiner in neun verschiedenen Ausgaben veröffentlichten Gedichte gab 1840 der Cottasche Verlag heraus. Smets' Lyrik ist weich, formvollendet, von einem elegischen Grundton durchzogen; Familienverhältnisse, körperliche Leiden und Enttäuschungen haben ihn ernst gestimmt. Von diesen schnitt dem Studenten und Freiwilligen die betrogene Liebe zu Angelika, der Tochter eines Freundes seines Vaters, am tiefsten in das Herz; sie hat er in schönen Sonetten besungen und gerade diese sind das Vollendetste seiner Lyrik. „Den Sängerkranz errang ich nur zum Lohne Durch sie, in meiner Lieder Zauberspiegel". In nicht minder zarten Tönen aber besang er als Priester die himmlische Frau und als Geistesverwandter hat er die „frommen Lieder" Friedrichs von Spee der „heutigen Sprachweise angeeignet". In allem ein echter Sohn der Romantik, versuchte er sich auch in den Romanzen und Balladen und manche von ihnen können denen unserer besten Dichter an die Seite gestellt werden. („Der Schmied von Aachen").

Bald nach dem Abgange Smets' hatte Benedikt Waldeck (1802—1870), der spätere Führer der preußischen Demokratie, in Münster ein literarisches Kränzchen gegründet, dem außer Matthias Sprickmann und Friedrich Steinmann auch der Professor Christoph Bernhard Schlüter (1801—1884), der Freund und Berater L. Hensels, angehörte. Durch Erschließung der lateinischen und romanischen Renaissancedichtung (Balde, Jacopone da Todi) hat sich Schlüter um die Hebung deutscher Poesie große Verdienste erworben, noch mehr aber durch die starke Anregung, die er im persönlichen Verkehr auf jüngere Talente ausübte. (Sein eigenes Können bezeugen die gedankenreichen Sonette „Welt und Glaube" und legendenartige Dichtungen „Maria Magdalena"). Auch Schlüters Freund Waldeck hat schöne glaubensinnige Lieder gesungen. Durch geistliche, von einer gewissen südlichen Glut des religiösen Gefühls durchwehte Lieder ist Brentanos Schwester Ludowika, verehelichte Freifrau des Bordes (1787—1854), bekannt geworden.

Von großem Einflusse auf die katholische Dichtung und die Entfaltung katholischen Lebens in Süddeutschland wurde Friedrich Johann Schlosser (1780—1851) und sein Freundschaftskreis, der sich in Frankfurt und insbesondere auf seinem Landsitze Stift Neuenburg bei Heidelberg zusammenfand und nebst anderen Größen in Kunst, Literatur und Wissenschaft Molitor, die Bischöfe von Mainz und Speyer, Waldburg-Zeil, Böhmer, Johannes Janssen und Goethes Freundin, die Konvertitin Marianne von Willemer, zu seinen Mitgliedern zählte. Schlossers Oheim, Johann Georg, war der Gemahl von Goethes Schwester Kornelia; zu Goethe ist Friedrich bis zu dessen Tode in enger Beziehung geblieben und sammelte für ihn bei der Abfassung von „Aus meinem Leben" das auf Frankfurt bezügliche Material. Als Abgeordneter seiner Vaterstadt Frankfurt nahm er am Wiener Kongresse teil und kämpfte nach der Rückkehr für die Rechte der katholischen Kirche, zu der er unter Hoffbauers Einfluß (1814) übergetreten war. Seit seinen Jugendjahren war es Schlossers stille Herzensangelegenheit, die frommen Gesänge der Vorzeit durch Übertragungen dem deutschen Volke zugänglich zu machen. So hat er denn nächst der Übersetzung der Lieder des hl. Franz v. Assisi und durch die klassische Verdeutschung der lateinischen Kirchenhymnen „Die Kirche in ihren Liedern" auf die katholische Poesie segensreich eingewirkt.

Einer der glücklichsten Erneuerer katholischer Poesie war der geistvolle Sachsenkönig Johann (1801—1873), der Übersetzer Dantes. Auf seiner ersten Reise nach Italien hatte er die göttliche Komödie des großen Florentiners kennen gelernt. Nach seiner Rückkehr nach Dresden sammelte er in seinem Abendzirkel die ersten Kenner romanischer Poesie, Tieck, Carus, Graf Baudissin, den Petrarkaübersetzer Karl Förster als „Danteakademie" um sich und 1828 erschienen unter dem Pseudonym „Philalethes" die ersten zehn Gesänge des „Inferno" in deutscher Übertragung, würdig an die Verdeutschungen von Karl Streckfuß und Karl Ludwig Kannegießer sich reihend, jetzt übertroffen von Richard Zoozmanns Übersetzung. Als Dichter handhabte der gelehrte Fürst die Sprache Homers, Horazens und Petrarkas mit derselben Gewandtheit wie die heimische. In dieser schrieb er prächtige religiöse Gedichte („Nimm mich, Gott, in deine Arme", „Hoch über den Sternen, wie muß es so friedlich sein") und versuchte sich auch auf den Gebieten der Oper („König Saul in Israel", 1833) und des Trauerspieles („Pertinax").

An den königlichen Sänger reihen wir zwei Dichter aus dem Benediktinerorden. Der eine davon ist Beda Piringer aus dem Stifte Kremsmünster in Oberösterreich (1810—1876), der nebst anderen geistlichen Gedichten das lyrisch-didaktische „Der Christbaum" verfaßte (1848)

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

und darin durch den geistigen Gehalt und die Form an Schillers „Lied von der Glocke" erinnert. Eine eigenartige Erscheinung ist der Benediktiner aus Einsiedeln Gall Morel (1803—1872), ein eigentlicher Polyhistor: Germanist, Geschichtsforscher, Kunstkenner, Musikliebhaber, Pädagog, Volksschriftsteller und Dichter. Seine Begeisterung für die Kirche offenbarte sich vor allem in seiner Poesie, der unzertrennlichen Begleiterin seines Lebens. Glaubensinnigkeit und Gedankentiefe zeigen seine religiösen Gedichte, mögen sie nun an hervorragende Tage des Kirchenjahres anknüpfen oder zum Preise der Gnadenmutter erklingen. Aber auch dort, wo Lust und Schmerz, heitere und ernste Ereignisse des Lebens, Natur und Kunst, Philosophie und Menschenleben den Inhalt seines Dichtens bilden, ist der religiöse Grundton nicht zu verkennen. Sein tiefes Naturgefühl spiegelt sich insbesondere in den „Wanderliedern" wider und prächtig weiß er in den „Alpenstimmen" die Vorgänge im Menschenleben mit denen in der Natur in Einklang zu bringen. Ein Freund des Schultheaters, hat er mehrere Dramen, Opern und Operetten für die Schulbühne umgearbeitet und sich selbst als dramatischer Dichter versucht.

Die Zahl der katholischen Verfasser geistlicher Lieder, die um die Mitte des neunzehnten Jahrhunderts auftraten, könnte noch um viele vermehrt werden; doch mag die Auswahl genügen. Im allgemeinen sind deren Lieder für die häusliche Erbauung bestimmt; schon der subjektive Charakter und die zuweilen krause Form verwehrt den meisten die Aufnahme in den Kirchengesang; aber einzelnen sollte sie um so weniger versagt bleiben, da doch ähnliche Lieder protestantischer Verfasser den Weg dorthin gefunden haben. Von diesen haben wir die schwäbischen Vertreter der religiösen Lyrik, wie sie unter dem Einflusse der Romantik und der politischen Zeitereignisse in der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts aufs neue aufblühte, schon genannt (S. 1109). Weitere Geltung und Verbreitung als die Lieder des dort gewürdigten Albert Knapp fanden die des Superintendenten Karl Johann Philipp Spitta (geb. 1801 in Hannover, gest. 1859 in Burgdorf bei Celle als Superintendent). Als Theolog in Göttingen schwärmte er und die „Tafelrunde", deren Häupter er und sein Freund Adolf Peters waren, für die Romantiker und dort entstand sein wegen der Volkstümlichkeit viel gerühmtes „Sangbüchlein der Liebe für Handwerksburschen". Eine besondere Sammlung seiner geistlichen Lieder erschien 1833 unter dem Titel „Psalter und Harfe", der 1843 eine zweite folgte. Wegen ihrer großen Einfachheit, ihrer kindlichen Frömmigkeit, des innigen Glaubens, der sich mit ruhiger Entschiedenheit offenbart, und nicht zuletzt wegen ihrer schönen Sprache haben Spittas Lieder, wie kaum ein geistliches Liederbuch, viel Anklang gefunden; fast jedes Jahr brachte eine neue Auflage und die erste, beliebtere Sammlung ist durch Männer wie C. W. Fliegel und C. F. Becker längst in Musik übergegangen.

Die Lieder sind zur häuslichen Erbauung bestimmt; so das milde, tröstliche „Es zieht ein stiller Engel", das ernst mahnende „Stimm an das Lied vom Sterben" und das melodiöse Abschiedslied „Was macht ihr, daß ihr weinet". Einzelne Lieder Spittas sind in die Gemeindegesangbücher aufgenommen worden; so „Bei dir, Jesu, will ich bleiben", „Bleibt bei dem, der euretwillen", „Ich und mein Haus, wir sind bereit", „Kehre wieder, kehre wieder", „O selig Haus, wo man dich aufgenommen" u. a.

Nicht an Anmut der Sprache, aber an Tiefe der Empfindung kommt Spitta nahe der Hamburger Adolf Morath (geb. 1805, seit 1837 Pastor in Mölln im Lauenburgischen, gest. 1884), in dessen „Harfenklängen" sich die inneren Kämpfe spiegeln, die es ihn kostete, sich aus der Enge einer rationalistischen Jugendbildung herauszuarbeiten. An ihn reihen wir den Hannoveraner Karl Bernhard Garve (geb. 1763 zu Jeinsen, gest. 1841 als Prediger zu Herrnhut), den bedeutendsten Liederdichter der herrnhutischen Brüdergemeinde. Mit seinen „Christlichen Gesängen" und „Brüdergesängen" wirkte er über die Brüdergemeinde hinaus, wie denn auch in seinen Liedern der besondere Herrnhuter-Typus weit weniger ausgeprägt ist als in anderen herrnhutischen Liedern. Im Gegensatze zu diesen ist Garve sehr gemäßigt im Gebrauche der Bilder und nüchtern, aber bei aller Nüchternheit im Ausdruck und in der Darstellung zeigen seine Lieder eine schöne Innigkeit der Empfindung, gepaart mit einer eindringlichen Kraft der Anschauung. („Weit durch die Lande", „Wie wird dein Schiff von Stürmen", „Liebe, du aus Kreuz für uns erhöhte", „Ihr aufgehob'nen Segenshände" u. a.) Geeigneter aber als Kirchenlieder sind die formell nicht so vollendeten Lieder Karl August Dörings (geb. 1783 zu Markt Albensleben im Magdeburgischen, gest. 1844 als Prediger zu Elberfeld). Er gehört zu den fruchtbarsten Dichtern geistlicher Lieder in der neueren Zeit. „Es wogt in mir ein reicher Liederquell", konnte der Sänger, der 1200 Lieder meist auf Kirchenmelodien gedichtet hatte, mit Recht auf seinem Sterbebette sagen. Sie erschienen in den Sammlungen „Christliche Gesänge" (1814), „Christliches Hausgesangbuch" (1821—1830), das neben eigenen Liedern auch Bearbeitungen nach den

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

holländischen Liederdichtern da Costa und van Alphen lieferte, und endlich im „Christlichen Hausgarten", in dem neben Liedern auch Epigramme, Elegien, Sonette, Lehrreden usw. stehen. Erinnern manche Lieder Dörings („Jauchze, Seele, dem entgegen", „Ich habe sie gefunden, die längst ersehnte Ruh", „Seele, willst du selig ruhn") an die ruhige Innigkeit des alten Tersteegen, so ist die Haltung der Lieder des gelehrten Staatsbeamten Dr. Johann Friedrich von Meyer (geb. 1772 in Frankfurt a. M., gest. 1849) zu subjektiv, als daß sie, abgesehen von ihrem oft ästhetisierenden Ton und der modernen blühenden Sprache, zu Kirchenliedern sich eigneten. Meyers Lieder finden sich in seinen „Hesperiden" und eingestreut in den „Blättern für höhere Wahrheit", in denen er die Ergebnisse seiner mystischen Auslegung der Bibel niederlegte (1818 bis 1832), nachdem er bereits 1812 „Bibeldeutungen" und 1819 sein großes Bibelwerk „Die Bibel in berichtigter Übersetzung" veröffentlicht hatte. Wie bei Meyer durch die Theosophie, wird die lyrische Unmittelbarkeit in den Gedichten des Theologieprofessors Johann Peter Langer (geb. 1802 zu Sonnborn bei Elberfeld, gest. 1884 in Bonn) ersetzt durch Gedankentiefe in Natur-Geschichtsbetrachtung. An Meyers Lieder und an ältere Gesangbücher lehnte sich vielfach Rudolf Stier (geb. 1800 zu Fraustadt in Posen, gest. 1862 als Superintendent zu Eisleben) in seinen „Christlichen Liedern" (1825 und 1845). Zeit seines Lebens kämpfte er wider die „Gesangsbuchnot". Der Rationalismus hatte zu Ende des achtzehnten Jahrhunderts die Einführung neuer Gesangsbücher betrieben und dabei die alten Gesänge unter dem Vorwande, sie von sprachlichen und poetischen Fehlern zu reinigen, wo es nur anging, ihres biblischen Inhaltes beraubt. Gegen die Entstellung der alten Lieder verwahrten sich, als das christliche Glaubensbewußtsein wieder erwachte, viele Dichter und insbesondere Stier, der, wie Meyer, als Theolog in seiner Kirche eine große Wirksamkeit entfaltete. Die geistliche Liederdichtung würdigte Karl Rudolf Hagenbach (geb. 1801 zu Basel, gest. daselbst 1874 als Professor der Theologie) in seiner Kirchengeschichte als einer der ersten einer eingehenden Besprechung und bewährte sich auch selbst als Dichter auf diesem Gebiete. Heinrich Möwe (geb. 1793 zu Magdeburg, gest. 1835 als Prediger zu Altenhausen) singt von Freundschaft, Liebe, Natur, Königtum, Religion und die Begeisterung, von der die Lieder getragen werden, hilft über manche sprachliche Härte hinweg.

Durchgebildete Form und musikalischer Wohllaut zeichnen die „geistlichen Lieder und Sonette" aus, die Gustav Friedrich Ludwig Knak (geb. 1806 in Berlin, gest. daselbst 1878 als Prediger an der Bethlehemskirche) in den Sammlungen „Simon Johanna, hast du mich lieb?" (1829) und „Zionsharfe" (1840) veröffentlicht hat. Die schöne Form wird belebt durch die Innigkeit des Gefühls und nicht mit Unrecht gilt Knak daher als einer der Hauptvertreter der neueren religiösen Lyrik. Vor allem ist er ein Sänger der Heilandsliebe; denn diese haben die meisten seiner Lieder zum Inhalte. („Prüf, Herr Jesu, meinen Sinn", „Quält mich Angst im Herzen", „Wenn Seelen sich zusammenfinden", „Wer ist das hohe Wesen", „Laßt mich gehn, laßt mich gehn".) Zu den wesentlich religiös gestimmten Lyrikern gehört auch Karl Barthel (geb. 1817 zu Braunschweig, gest. daselbst 1853 als Schriftsteller und Prediger), der durch seine von positiv gläubigem (protestantischem) Standpunkte aus geschriebene Literaturgeschichte bekannt wurde. Als Dichter bewährte er ein eigenes Talent, das an seinen religiösen Empfindungen und Glaubensüberzeugungen genährt war, in dem aus seinem Nachlaß herausgegebenen Buche „Erbauliches und Beschauliches" (1853). Die darin enthaltenen Lieder sind verheißungsvolle Blütendecken eines noch in Entwicklung begriffenen glaubensinnigen Gemütes („Laß du in allen Sachen", „Sieh, es will schon Abend werden"). Auch der jüngere Bruder, Gustav Emil Barthel (geb. 1835 in Braunschweig), war Poet und veröffentlichte 1876 unter dem Titel „Heiliger Ernst" treffliche geistliche Lieder. Von ihm stammen auch elf Bändchen humoristischer Dichtungen, die er unter dem Namen Gustav Haller herausgab, ferner „Scherz und Humor", Gedichte (1875).

Gewandtheit im schönen Ausdruck der Gedanken zeigt der Berliner Prediger Georg Wilhelm Schulze in seinen „Geistlichen Liedern" (1858); in demselben Jahre veröffentlichte Ernst Heinrich Pfeilschmidt religiöse Gedichte unter dem Titel „Heilige Zeiten". Innige Liebe zum Heilande und Ergebenheit in Gottes Willen sprechen aus den Liedern, die Cäcilia Zeller (geborene von Elsner) aus Halberstadt (1800—1876) gedichtet und in ihrem Buche „Aus den Papieren einer Verborgenen" nebst Betrachtungen über ihr Innenleben mitgeteilt hat. Als „Lieder einer Verborgenen" bezeichnete Meta Heuffer-Schweiger (1797—1876) ihre geistlichen Gedichte.

Christian Heinrich Puchta (geb. 1808 zu Kadolzburg in Mittelfranken, gest. 1858 als Stadtpfarrer in Augsburg) schuf in seinen jüngeren Jahren vorwiegend weltliche Dichtungen, in denen er, mit seinen Vorbildern Rückert und Platen wetteifernd, die schwierigsten Rhythmen „gleich einem freundlichen Kinde mit heiterem Spiele" handhabte. Bei aller Fülle kräftiger und freier Gedanken bewahrte er auch in seinen weltlichen Gedichten, unter denen sich 270 vortreffliche Sonette finden, stets eine reine, keusche, edle Gesinnung. Wie aber diese einen gewählten Leserkreis voraussetzen, zumal Puchta die Ergebnisse seiner philosophischen Studien darin niedergelegt hat, so sind auch seine geistlichen Lieder, die das ganze Kirchenjahr und die wichtigsten Lebensverhältnisse behandeln, größtenteils mehr für den häuslichen Kreis als für den

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

allgemeinen Kirchengebrauch geeignet. „Die reinsten Formen der neueren Sangeskunst sollen mit dem echten biblischen Gehalte zu einer lebendigen Einheit verschmelzen", das war das Ziel, das ihm beim Dichten seiner geistlichen Lieder vorschwebte. Sie erscheinen in planmäßiger Zusammenstellung als „Morgen- und Abendandachten" (1843), in der zweiten Ausgabe als „Hausaltar" (1857), und wollten gegenüber Witschels rationalistischem „Morgen- und Abendopfer" die Hauptwahrheiten des Christentums wieder in ihr Recht einsetzen.

Abgewendet von der Subjektivität des geistlichen Liedes und bestrebt, neue Fortbildungen des alten evangelischen Kirchenliedes in biblischer Einfalt und Würde, in gehobener und dabei klarer Sprache zu geben, trat Viktor Friedrich von Strauß und Torney mit „Liedern aus der Gemeinde für das christliche Kirchenjahr" (1843), als eigentlicher Kirchenliederdichter auf. Zwei Jahre später folgte „Das Kirchenjahr im Hause, religiöse Betrachtungen und Lieder" und 1856 „Geistliches in Gedichten und Liedern". Er stammte aus Bückeburg (geb. 1809), trat in den Staatsdienst seines Heimatländchens, rang sich vom Rationalismus los, kämpfte für die Orthodoxie, verteidigte während der politischen Wirren (1848) das monarchische Prinzip und starb, von seinem Landesherrn zum Geheimen Rat ernannt, 1899 in Dresden.

Julius Sturm.
Nach einer Photographie. A. Weger, Leipzig.

Straußens geistliche Lieder sind meistens nach alten Kirchenmelodien gedichtet, sprechen im allgemeinen auch zum Herzen („O mein Herz, gib dich zufrieden", „Dankt Gott für seine Gnad", „Seht den Herrn am Kreuze schweben", „Bereit' uns, Herr, dich zu empfahen", „Bist du, Herr der Meere, Nur mit uns im Nachen", „O Liebe, die die blut'gen Hände"), erwecken aber auch oft den Eindruck des Gemachten und Angestrebten und lassen dann kalt. Die älteren Lieder sind noch ganz subjektiv gehalten und spiegeln den Entwicklungsgang, den der Dichter in seinem Glaubensleben genommen hat.

Mit seinen geistlichen Liedern verdiente er sich die Beachtung Spittas und Knapps. In seinen Gedichten (1841) und in der Sommerlese Weltliches und Geistliches (1856) findet sich aber auch eine Reihe köstlicher weltlicher Gedichte (Balladen, Elegien, Lieder). Das glänzende Formtalent und die feine poetische Anempfindung bewährten sich nicht minder in der Übersetzung des kanonischen Liederbuches des Chinesen Schi-king (1880). Schon 1870 hatte er den Taö-te-king des ältesten chinesischen Philosophen Laö-tsé übersetzt und 1885 fügte er den beiden Schriften noch als dritte „Der altchinesische Monotheismus" hinzu. Wenig glücklich war Strauß als Dramatiker; von seinen Tragödien und Schauspielen: „Katharina" (1848), „Polyxena" (1851), „Gudrun" (1855) kann nur „Judas Ischariot, ein Osterspiel" (1856), das den mittelalterlich-geistlichen Spielen verwandt ist, ein tieferes Interesse beanspruchen. Lebensfrischer und dem Geiste der gewählten poetischen Form gerechter erscheint Strauß in seinen epischen Dichtungen. In dem Epos „Richard" (1841) wird erzählt, wie dieser junge Liberale, der eine Zeitlang sogar auf die Festung gesetzt wurde, die empörten Bauern zu beruhigen sucht, im Kampfe für seinen Fürsten verwundet wird, dadurch aber dessen Gunst und die Hand seiner Geliebten gewinnt. In „Robert dem Teufel" (1854) bearbeitet der Dichter die bekannte Sage von den kinderlosen Eltern, die, um ein Kind zu bekommen, an den Teufel sich wenden. Die Frau wird Mutter eines Sohnes, der nach seinen schlimmen Eigenschaften der Teufel zubenannt wird. Nach ungeheuren Freveln bekehrt er sich und tut Buße. Weniger als in den beiden genannten Epen tritt die christliche Gesinnung in „Reinwart Löwenkind" (1873) hervor, der in tadellosen Hexametern geschrieben und formell am abgerundetsten ist. Die Romane „Theobald", in dem er zum Teile seinen religiösen Entwicklungsgang schildert, und „Altenberg" (1866) zeigen in bezug auf den eigentlich poetischen Wert nur geringe Unterschiede. Es fehlt ihnen die Naivität und Wärme und es gelingt dem Dichter nicht, sein Lebensideal gewinnend und unwiderstehlich anziehend dem von ihm befehdeten Leben, der gottlosen Zerfahrenheit und der egoistischen Genußsucht der modernen Bildung gegenüberzustellen. Auch in den „Erzählungen" (3 Bd., 1854—1855), sowie in den einzeln erschienenen „Der Zweikampf", „Eros und Agape" (1858), „Die Kommunisten", „Mammon" (1868) und anderen, wie auch in den späteren „Novellen" (1872) trifft die polemische Tendenz gegen die Gesamtrichtung und Gesamtbildung der Zeit zwar oft das Rechte, aber seiner eigenen Lebensanschauung verleiht der Dichter zu wenig Wärme, um den Glauben anderer erwecken zu können. Seine Forschungen über das Chinesische und sein umfangreiches Werk „Der altägyptische Götterglaube" (2 Bd., 1891) haben Anerkennung gefunden.

Vorwiegend der frommen Dichtung sind auch die Gedichte zugewendet, die Julius Sturm (geb. 1816 zu Köstritz im Fürstentum Reuß, gest. 1896 in Leipzig), einer der fruchtbarsten Lyriker des neunzehnten Jahrhunderts, verfaßte. Drei Jahre vor seinem Tode hatte er seine „Kinderlieder" veröffentlicht und als eine kindlich fromme Natur, die für alle Freude und Schönheit des Lebens empfänglich ist, für die aber alles Leben erst Licht und Wärme vom christlichen

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

Glauben empfängt, erscheint Sturm in seinem ganzen Dichten. Er ist ein sinnig-schlichter Liederdichter, dem es es oft gelingt, seine tiefste Empfindung im treffendsten Bilde und ergreifendsten Laute zum Ausdruck zu bringen, und der auch in der sinnigen Betrachtung stimmungsvoll bleibt und selten zum bloßen Rhetoriker wird. (Abb. S. 1247.)

Gottinnigkeit, die ihn aufrecht hielt bei den schwersten Prüfungen des Lebens, durchdringt auch seine geistlichen und religiösen Dichtungen. („Sorge nicht", „Auf Gott allein", „Nimm Christum in dein Lebensschiff", „Schwing dich auf, mein Lied, zum Herrn", „Es ist für dich noch eine Ruh' vorhanden", „Dem Herrn sei Lob und Ehre", „Laß fahren deine Sorgen",) die er nach verschiedenen Titeln geordnet herausgab: „Fromme Lieder", „Israelitische Lieder" (1867), die, teilweise an jüdische Nationallieder sich anschließend, dem Messiasvolke den erschienenen Messias bezeugen sollten („Von der Pilgerfahrt", „Palme und Krone" [1888] und „Hausandacht in frommen Liedern", eine Blumenlese aus Stimmungsliedern verschiedener Dichter der neuesten Zeit). Geistliche Lieder finden sich gelegentlich auch in den Sammlungen seiner weltlichen Dichtungen. Die deutsche Geschichte und Sage (Graf Eberhart, Otto III., Luther, die hl. Notburga) boten ihm den Stoff zu balladenartigen Gedichten, das ihn umgebende Leben regte ihn zu hübschen Genrebildern („Die junge Mutter", „Die alte Jungfer") an, all die politischen und religiösen Verhältnisse der Zeit gaben ihm Anlaß, manch kräftigen Vers gegen die Verächter christlicher und deutscher Sitte zu schreiben. Da erscheint er als Verfechter der Freiheit und des Fortschrittes („Simson und die Philister"), aber er will die wahre Freiheit, haßt den wilden Umsturz des Bestehenden, züchtigt in mehreren Sonetten die Luftgebilde demokratischer Gewalttätigkeit („O hör, mein Volk, nicht auf die Lugpropheten", „Eins ist uns not") und weist auf das „Stille Heldentum", die Selbstüberwindung, hin. Er erwartet Deutschlands Heil nicht von außen, sondern von der Wiedererweckung sittlicher Mächte, von dem „stillen Sichenthalten", vom freundlichen Sichfügen und „kräftigen Sichgestalten" und von der Hoffnung auf die Verwirklichung dieses Wunsches getragen, sieht er für Deutschland bessere Zeiten kommen („Drum hoff, mein Herz, nur unverzagt", „Deutschland für immer"). Wertvoll sind auch der „Spiegel der Zeit in Fabeln" (1872) und „Neues Fabelbuch" (1881), während er der Jugend „Das Buch für meine Kinder, Märchen und Lieder" (1877), „Märchen" und die „Kinderlieder" (1893) widmete.

Von der Romantik beeinflußt war der Ostpreuße Friedrich August von Heyden (1779—1851), dessen Dichtungen sich durch Formvollendung, geistvollen Gedankenausdruck und eine religiöse Lebensanschauung auszeichnen.

Seine anmutige Verserzählung Das Wort der Frau (1843), die in Nibelungenversen von der Heirat Heinrichs, des Sohnes Heinrichs des Löwen, mit Agnes, der Tochter des Pfalzgrafen Konrad und der treuen und charakterfesten Irmgard, erzählt, hat es schon auf 24 Auflagen gebracht; die dramatische Gestaltung aber des hier verwerteten Stoffes aus der Geschichte der Staufer ist dem Dichter nicht gelungen. Mehr Glück hatte er mit den epischen Dichtungen, „Die Gallione" (1824), „Reginald", „Die Königsbraut" und insbesondere mit dem Schuster von Ispahan, dessen Motiv er „Tausend und eine Nacht" entnahm.

---

2. Von den Revolutionsjahren bis zur Gründung des Deutschen Reiches. (1848—1871.) Rückkehr zur Kunst.

Literarische Strömungen lassen sich nicht wie die Umgestaltungen im politischen Leben durch bestimmte große Ereignisse scharf abgrenzen. So hat die Neuromantik schon vor dem in das Staatenleben so tief einschneidenden Jahre 1848 begonnen, um nach diesem erst recht zur Entfaltung zu gelangen, und die Phrasen der Jungdeutschen verstummten mit dem Revolutionsjahre ebensowenig wie das Säbelgerassel der politischen Lyrik. Gleichwohl bildet das Jahr 1848 auch im literarischen Leben eine Grenzscheide. Der jungdeutsche Radikalismus, der den Klassizismus wie die Romantik befehdete, hatte sich in einem unfruchtbaren Räsonieren, in Kritik und Reflexion erschöpft. Seine bändereichen Romane, in denen die Handlung vielfach durch tendenziöse und geistreichelnde Reflexionen zerrissen wird, gefielen nicht mehr und jene mit so vielem Pathos angekündigte neue Ära in der Literatur brachte im Grunde nichts Neues als den Journalismus. Die politische Lyrik, die überhaupt nie volkstümlich geworden war, wurde nach dem Jahre 1848 für den großen Teil des Volkes gegenstandslos. So hatte sich der vielgepriesene Zeitgeist zwischen den beiden Revolutionen im ganzen als poetisch ohnmächtig erwiesen; nur was Persönlichkeiten ohne ihn oder gegen ihn zu bieten hatten, ist geblieben.

Anfangs hatte es den Anschein, als ob die Revolution die Träume von Freiheit und Einheit, wie sie der deutsche Liberalismus hegte, verwirklichen wollte. Liberale Regierungen traten

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

an die Spitze fast aller deutschen Staaten, vorab Österreichs und Preußens, konstitutionelle Regierungsformen wurden eingesetzt und das vom ganzen Volke gewählte „Deutsche Parlament" in Frankfurt a. M. machte es sich zur Aufgabe, mit der Freiheit zugleich die Einheit zu erkämpfen. Glänzend war diese Nationalversammlung, die man wegen des darin besonders stark vertretenen gelehrten Elementes das „Professorenparlament" zu nennen pflegte. Der Erfolg aber entsprach nicht den Erwartungen; für die deutsche Kaiserkrone hatte sich kein Träger gefunden, der Deutsche Bundestag nahm seine Tätigkeit wieder auf, an die Stelle der gehofften Freiheit trat fast überall die Reaktion. Doch der Liberalismus hatte eine Reihe seiner Forderungen durchgesetzt, und obgleich es sich in Frankfurt gezeigt hatte, daß mit Reden und Mehrheitsbeschlüssen ein einiges Deutschland nicht gegründet werden könne, war der nationale Gedanke dennoch wach geblieben und erstarkte immer mehr. Nicht Österreich, sondern Preußen sollte die Führerschaft im politischen Leben Deutschlands zufallen. Politische Ereignisse, wie der Krimkrieg (1854—1856) und der italienische Feldzug (1859), schädigten das Ansehen Österreichs und hoben Preußen empor. Die nationale Einheitsbestrebung in Italien wirkte auf Deutschland zurück und die Feier des Geburtstages Schillers (1859), des Vorkämpfers der Freiheit und des Idealismus, bot eine erwünschte Gelegenheit, den Klagen über Geistesknechtung Ausdruck zu verleihen und die nationale Frage wieder aufzurollen. In demselben Jahre wurde der Nationalverein begründet, sieben Jahre später folgte die Gründung des norddeutschen Bundes, der dann 1871 zum Deutschen Reiche erweitert ward. Österreich war 1866 aus dem Deutschen Bunde geschieden. Die nach dem unglücklichen Kriege von 1859 begonnene konstitutionelle Neugestaltung Österreichs fand 1867 mit der Teilung der Monarchie in zwei konstitutionelle, durch eine Realunion miteinander verbundene Reichshälften ihren Abschluß. So waren aus Revolution und Reaktion die beiden mächtigen Staatengebiete hervorgegangen und Preußen hat, was es seit Friedrich II schon anstrebte, erreicht, die Vorherrschaft in Deutschland.

Nicht immer steht das politische Leben mit dem künstlerischen in so innigem Zusammenhange, wie man gemeiniglich glaubt. So brach gerade unter dem so übel beleumundeten System Metternichs in Österreich eine Glanzperiode poetischen Schaffens an und in Deutschland traten zu derselben Zeit und unter dem gleichen politischen Drucke Rückert, Immermann, Eichendorff, Mörike und Droste hervor. Und alle diese und andere Poeten haben Werke von bleibendem Werte geschaffen, während die poetischen Schöpfungen der gleichzeitig auftretenden politischen Stürmer zum großen Teile vergessen sind. So würde man auch sehr irren, wollte man der Dichtung von 1848 bis 1870 den verächtlichen Stempel der Reaktionsperiode aufdrücken. Hier bedeutet das Wort „Reaktion" vielmehr die Wiedererweckung der gesunden Kräfte gegenüber den zerstörenden der Jungdeutschen, und mit Recht hat man als Charakteristikum der Periode das Wort „Rückkehr zur Kunst" ausgegeben. Die Jahrzehnte 1850 bis 1870 haben eine so große Anzahl von Talenten hervorgebracht, bedeutend durch ihre Persönlichkeit wie durch ihre künstlerischen Ansichten, daß sie wohl auf den Namen eines „silbernen Zeitalters" unserer Literatur Anspruch erheben können. Als die aufregenden Zeiten der Revolution vorüber waren und der Zeitgeist aufhörte, mit zudringlicher Geschäftigkeit dem Schriftsteller Hand und Feder zu führen, konnte der Dichter wieder ruhiger bei der Arbeit sein und seine Persönlichkeit wieder mehr zu Worte kommen.

Stille Sammlung der Geister ist ja der Poesie von jeher förderlicher gewesen als das laute Rufen auf dem Markte und darum war die Zeit der vom politischen Liberalismus so viel verschrienen Zeit der „Reaktion" für die deutsche Dichtung eine fruchtbare Zeit, weil sie trotz allem eine Zeit der Sammlung war. Übersättigt von dem revolutionären Sturmläuten und überreizt von den Aufregungen der Zeit, flüchteten sich viele Poeten aus der Gegenwart in eine erträumte schönere Welt, die man in der stillen Natur, im Wald, am See, bei den Blumen oder auch in längstvergangenen Zeiten zu finden wähnte. Es blühte die Neuromantik, deren Erzeugnisse zeitweilig beim großen Lesepublikum in den Vordergrund traten und von uns

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

im vorigen Abschnitte zum Teil gewürdigt wurden. Die eigentlichen Träger der Poesie aber waren teils männliche kräftige Geister, die von der Gegenwart sich keineswegs abwandten, aber in ihr nicht befangen waren, sondern nach Form und Gehalt ihrer Poesie selbständige Wege für die Poesie suchten, teils waren es poetische Künstlernaturen, die mit mehr oder weniger Kraft und Tiefe des persönlichen Lebensgehaltes jedenfalls wieder nach poetischer Form rangen und auch da, wo sie nichts Mächtiges zu geben hatten, doch die deutsche Poesie wieder an die klassische Formzucht gewöhnten. Man pflegt die erste Gruppe die poetischen Realisten zu nennen und die zweite, an Geibel sich anschließende, als die Münchener Schule oder als Neuklassizisten zu bezeichnen. Zwischen diesen beiden Hauptgruppen fanden selbstverständlich Übergänge statt und insbesondere traten die Neuromantiker und Münchener in eine innige Wechselbeziehung. Übrigens sind manche dieser Dichter schon in den vierziger Jahren in die Literatur eingetreten, andere setzten ihr Schaffen über diesen Zeitraum fort, aber sie alle gehörten mit ihren bedeutendsten Leistungen den fünfziger und sechziger Jahren an. Natürlich gab es neben ihnen auch Dichter, die in keiner der genannten Gruppen unterzubringen sind.

---

a) Der poetische Realismus.

Realismus heißt Wahrheit, Wirklichkeit; nicht weltabgewandte Schönheitsgestaltung, nicht Flucht in eine schönere Phantasienwelt ohne die Kämpfe der Wirklichkeit, sondern künstlerische Gestaltung dessen, was tatsächlich ist, das ist die Aufgabe, die sich der realistische Poet bei seinem Schaffen stellt. In diesem Sinne war der Realismus nichts Neues, sondern irgendwie in aller bedeutenden Poesie immer vorhanden; Realisten sind Homer, Shakespeare, Cervantes, Molière, Goethe, kurz alle jene Dichter, die Schiller als naive bezeichnet, weil sie ihre Kunst auf die Realität des wirklichen Lebens gründen, freilich so, daß sie dieses in eine höhere, künstlerische Sphäre erheben. Auch wenn wir von Goethe absehen, zeigt sich uns in der deutschen Literatur schon seit dem mächtigen und unerbittlichen Wahrheitsdrange des unglücklichen Heinrich von Kleist der Zug zu lebendiger und künstlerischer Wiedergabe des fortschreitenden Lebens in einer Reihe von Erscheinungen, von denen wir nur die Novellen Tiecks, das Drama Grillparzers und Raimunds, die Entwicklung des historischen Romans und des Zeitromans Immermanns nennen wollen. Sich weiter ausgestaltend, erreichte der dichterische Realismus in den fünfziger und sechziger Jahren des vorigen Jahrhunderts durch seine Vertreter eine solche Höhe, daß er weit mehr als früher einen bestimmenden Einfluß auf die fernere Entwicklung der Poesie ausübte und mit dem Worte „Realismus" jene ganze Literaturepoche bezeichnet zu werden pflegt. Erst jetzt wurde von einem seiner namhaftesten Vertreter, von Otto Ludwig, der Name für ihn geprägt und eine Reihe von Dichtern unter dem Namen der poetischen Realisten zusammengefaßt.

Vorläufig gewannen die gleichzeitig auftretenden Neuromantiker und Münchener Neuklassizisten die Vorherrschaft und nur allmählich, zum Teil erst in dem letzten Viertel des Jahrhunderts, kamen die ihnen an Tiefe und Stärke der dichterischen Persönlichkeit weit überlegenen Realisten zur Geltung. Diese haben nichts von einer gewissen Geschlossenheit oder gar äußeren Zusammengehörigkeit an sich, wie etwa die Münchener; es waren im Gegenteil durchaus selbständige, scharf geprägte, oft sogar vereinsamte Dichterpersönlichkeiten, zum Teile kantige, knorrige oder gar eigensinnige Naturen, deren jede auf ihre Art die eigene Persönlichkeit auszuleben trachtete. Trotzdem weisen sie gemeinsame Züge auf; so vor allem das Verhalten gegenüber der Kunstform. Diese war ihnen nicht, wie den Münchenern, das Erste und Wichtigste, geschweige denn Selbstzweck; vielmehr hielten sie den Gehalt für das Erste, wie er als erlebter Inhalt der eigenen bedeutenden Persönlichkeit nach Äußerung drängte, und hatten dabei die Überzeugung, daß ein solcher Gehalt innere Triebkraft genug habe, um sich irgendeine, und zwar die gemäße Form zu schaffen. Sie suchten das Charakteristische und Lebenswahre und ließen es darauf ankommen, ob es möglich sei, ihm auch die formale Schönheit abzugewinnen. Dabei waren sie gegen Formstrenge und Formschönheit keineswegs gleichgültig, sondern bemühten sich, das Charakteristische und Wahre zum Schönen zu erhöhen, und hatten ihre Freude, wenn es gelang. Nur daß sie nicht in erster Linie darauf ausgingen, „das Schöne zu bilden", so wenig sie andererseits die Vorliebe für das Häßliche und Brutale teilten, durch die der naturalistische Realismus um die Mitte der achtziger Jahre die Aufmerksamkeit der Leser auf sich ziehen wollte.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Freilich haben auch die poetischen Realisten die Nachtseiten der menschlichen Seele, die Schattenseiten der Welt nicht übergangen; auch sie gehörten ja zum Wahren und durften, sollte das Lebensbild ein vollständiges sein, nicht fehlen. Zudem lag die Wahl kranker und zersplitterter Charaktere für einen Dichter nahe, denen gerade die Entwicklung von Charakterproblemen reizt, und so wenig jemand Shakespeare ein pathologisches Genie nennen wird, darf man die Bezeichnung auf die poetischen Realisten anwenden. Schon dadurch unterscheiden sie sich von den späteren Naturalisten, daß sie nicht alles und jedes der dichterischen Behandlung für würdig erachten, sondern immer sich fragten, welche Beziehungen ein Stoff, und sei er noch so entlegen, zum Leben und Ringen der Gegenwart und Zukunft gewinnen kann, nicht zu flüchtigen Tagestendenzen freilich, aber zu den tieferen Lebensfragen der Nation. Der dichterische Realismus wollte aus den wirklichen Daseinsfragen das Dauernde und Große künstlerisch gestalten und huldigte einer ethischen Lebens- und Weltanschauung. Hierin berührten sich seine Vertreter mit den Klassikern, wie denn auch gerade die größten Realisten die klassische und zum Teile auch die romantische Dichtung als Grundlage ihrer eigenen Dichtung festgehalten haben. Übrigens war es natürlich, daß die tiefere Einkehr in das Leben, das engere Anschmiegen an die Wirklichkeit eine Beschränkung mit sich brachte; der Realismus hat im allgemeinen nicht die Größe und Weite der Klassik und Romantik und ist, wie Bartels bemerkt, nicht Welt-, sondern durchweg eine nationale Poesie, ja vielfach geradezu Stammeskunst. Aber gerade in dieser Hinsicht griff der Realismus ergänzend in die Ausgestaltung unserer Poesie ein, mit ihm tritt die Stammesdichtung neben die Nationaldichtung, und fortan hat fast jeder deutsche Stamm seinen echten Stammesdichter, der aber doch auch wieder in der großen deutschen Literatur seinen hervorragenden Platz hat, und das ist ein Vorzug, den unsere Dichtung vor fast jeder anderen in Anspruch nehmen kann. Einige geniale Realisten, wie etwa Hebbel, ragen dann auch weit über die Stammeskunst hinaus.

So war der poetische Realismus auf deutschem Boden erwachsen und bis zum Ende der fünfziger Jahre traten, von einer österreichischen Nachblüte abgesehen, die kraftvollen Dichterpersönlichkeiten alle auf, die bis in die achtziger Jahre hinein Werke schufen, die einen wirklichen, nicht bloß verkündigten Höhepunkt der deutschen Poesie des Jahrhunderts bedeuteten. Es war daher eine ganz falsche Meinung, wenn die „Jüngstdeutschen" um die Mitte der achtziger Jahre den Realismus erst entdeckt zu haben wähnten und bei den Franzosen, Russen und Skandinaviern suchten, was sie bei jenen deutschen Realisten näher, gesünder und poetischer hätten finden können, bei J. Gotthelf, O. Ludwig und Hermann Kurz sogar bis hart an die Grenze des Naturalismus. Darum unterschied sich aber auch der modernste Neurealismus von jenem älteren Realismus im Geist und in der Form und überdies noch dadurch, daß bei den Neuen die Theorie, die Schule, die Partei alles beherrschte, die Persönlichkeiten und Leistungen aber fast ausnahmslos recht dünn waren, während jene Alten ohne Parteigelärm, jeder aus seiner eigenen Persönlichkeit heraus, das hatten oder leisteten, was die Jungen so laut beanspruchten.

Seit die klassische wie die romantische Poesie in ihren Ausläufern auf den Abweg der Phantasterei geraten war, hatte die Kunst die Fühlung mit dem Geiste und dem Leben der Gegenwart, ja mit dem Leben überhaupt verloren, und daß die Jungdeutschen sie in das Gebiet der Politik zerrten, brachte keine Besserung. Da waren es die poetischen Realisten, die einen Ausgleich zwischen der Kunst und dem auf allen Gebieten vorwärts drängenden Leben anstrebten. Die Lebensauffassung der Nation war seit 1848 eine realistische geworden; nicht die eigentlich politischen Fragen waren für die Mehrheit von Bedeutung, sondern die volkswirtschaftlichen Verhältnisse. Diese entwickelten sich in der schon oben (S. 1176) geschilderten Weise weiter und nahmen gerade in den fünfziger und sechziger Jahren einen großen Aufschwung.

Die Technik wurde durch Erfindungen bereichert und durch diese die Industrie mächtig angeregt. Deren Blüte bereicherte einen Teil des Volkes außerordentlich. Hand in Hand damit ging das Wachsen der Macht des Kapitals. Es entwickelte sich die Großindustrie auf Kosten der kleineren Gewerbe und rasch kam es so weit, daß diese in den Lohndienst jener traten. So entstand und verschärfte sich immer mehr der Gegensatz zwischen Kapital und Arbeit, die soziale Frage war es, die in steigendem Maße alle Gemüter am tiefsten bewegte, und wenn auch die sozialistische und die damit verbundene sozialdemokratische Bewegung erst seit dem Auftreten des Naturalismus auf die ganze Gestaltung der Literatur Einfluß gewann, so wurde doch schon von Heine in den „Zeitgedichten" das drohend grollende Weberlied angestimmt und warf die sozialistische Bewegung ihre Schatten in die Romanliteratur der vierziger Jahre. Die Schrift des französischen Kommunisten Proudhon „Was ist Eigentum?" mit ihrer Beantwortung „Eigentum ist Diebstahl" (1840) ward sofort in das Deutsche übersetzt. Schon 1842 wies der Greifswalder Johann Karl Rodbertus auf politisch-konservativer Grundlage die Notwendigkeit einer sozialen Änderung der staatswirtschaftlichen Zustände nach, und 1841 zeichnete der Reutlinger Friedrich List in seinem Buche „Das nationale System der politischen Ökonomie" der deutschen Wirtschafts- und Eisenbahnpolitik die Wege vor. Anderseits erließen Karl Marx und Friedrich Engels schon 1848 ihr „Kommunistisches Manifest", 1867 erschien der erste

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

Band von Marxens Hauptwerk „Das Kapital" und bereits einige Jahre früher hatte der Hegelianer Ferdinand Lassalle, der Verfasser eines Trauerspieles „Franz Sickingen" (1859), seine gewaltige Agitation zur Organisation der Arbeiterschaft begonnen. Von tief einschneidendem Einflusse auf die Nationalökonomie und Psychologie wurden die Anregungen, die von den Engländern John Stuart Mill („Grundsätze politischer Ökonomie", 1848) und Herbert Spencer („Grundzüge der Psychologie", 1870, „Grundzüge der Soziologie", 1876) ausgingen. Justus von Liebig suchte die Ergebnisse seiner chemischen Forschungen durch die „Chemischen Briefe" (1844) in ihrer Bedeutung für Industrie und Landwirtschaft auch weiteren Kreisen zugänglich zu machen. Mächtig blühten die mechanischen Naturwissenschaften empor und erhielten in dem von Hermann von Helmholtz aufgestellten Gesetze von der Erhaltung der Kraft (1847) die Weihe vollen Erfolges.

Gleichzeitig aber wucherte die Naturwissenschaft in das Gebiet der Weltanschauung hinüber; denn als seit den vierziger Jahren neben dem Energiegesetze eine materialistische Atomtheorie immer mehr als sicheres Ergebnis des chemischen und physikalischen Denkens hervorzutreten schien, begann man die Anschauungen, die sich an diese Hypothese zunächst nur für die anorganische Natur knüpften, auch auf die organische Natur zu übertragen und machte sie dann schließlich zum Fundament einer Weltanschauung überhaupt. So lehrte der Gießener Naturforscher Karl Vogt (1817—1895), Professor in Genf, schon in den „Physiologischen Briefen" (1845), daß nur die Materie wirkliches Sein habe, mithin alles Denken und Bewußtsein, überhaupt alle geistigen Erscheinungen nur besondere, keineswegs so sehr wunderbare Wirkungen der Bewegung der Materie seien. Seit dem Streite Vogts mit Rudolf Wagner auf der Naturforscherversammlung in Göttingen (1854) drangen die Einzelheiten dieser Theorie auch in das große Publikum. In der Schrift „Köhlerglaube und Wissenschaft" (1855) faßt Vogt seine Anschauungen nach einer bestimmten Seite hin in dem Satze zusammen, „daß die Physiologie in den Seelentätigkeiten nur Funktionen des Gehirns als des materiellen Substrates erkenne", und bezeichnete entgegenstehende Ansichten als Köhlerglaube. Ehe noch seine bekannten „Vorlesungen über den Menschen, seine Stellung in der Schöpfung und in der Geschichte der Erde" (1863) erschienen, hatte sich bereits ein ganzer Stab materialistischer Denker gebildet, die vor allem gegen das Christentum, aber auch gegen den philosophischen Idealismus, zunächst Hegels, ihre Angriffe richteten. So der Darmstädter Ludwig Büchner (1824—1899) mit der Schrift „Kraft und Stoff" (1855) und Jakob Moleschott aus Herzogenbusch in Holland (1822—1893), zuerst Professor in Zürich, darauf in Turin und Rom, mit den Werken „Physiologie der Nahrungsmittel" (1850), „Physiologie des Stoffwechsels in Pflanzen und Tieren" und „Kreislauf des Lebens" (1852). Und diese Lehren drangen in weitverbreiteten Büchern in das kleine und mittlere Bürgertum. Dies waren die Kreise, die der Popularisierung der Wissenschaften, die, wie im Zeitalter der aufklärerischen Popularphilosophen, üblich wurde, mit Begeisterung folgten, dies die Köpfe, deren Fassungskraft für lehrreiche Romane und halbwissenschaftliche Zeitschriften kaum zu erschöpfen schien.

Von der seit dem Fortschreiten des Realismus bereits verbreiteten Anschauung, daß unsere Gedanken nicht schöpferisch konstituierend, sondern vielmehr nur mehr oder weniger abstrakte Abbilder der wirklichen Dinge und Vorgänge seien, ging Feuerbach aus, um eine materialistische Erkenntnistheorie zu entwickeln. Diese lehrte, daß unser Bewußtsein und Denken, so übersinnlich es erscheint, das Erzeugnis eines stofflichen, körperlichen Organs, des Gehirns sei. Einen erneuten Aufschwung erfuhr der naturwissenschaftliche Materialismus, als gegen Ende der fünfziger Jahre die Lehren Darwins in den Bereich der mechanischen Naturbetrachtung einbezogen wurden. Man weiß, daß der Engländer Charles Robert Darwin in seinem Buche „Über den Ursprung der Arten durch natürliche Zuchtwahl" (1859) die Entstehung der Organismen auf rein natürliche Weise zu erklären suchte: aus einem Urorganismus, der sich in Exemplaren unbedeutender individueller Spielarten fortpflanzte, entwickeln sich durch Anpassung und Vererbung neue Arten von Organismen hin bis zu der mannigfachen Buntheit der uns bekannten Welt. Da war es denn klar, daß der mechanische Charakter dieser Vorstellungsart das Einreihen der organischen Natur in die materialistischen Vorstellungen, wie sie aus dem Wesen der anorganischen Natur her gestaltet worden waren, mit größter Leichtigkeit gestattete. So hat neben und nach den letzten Arbeiten von D. Fr. Strauß, insbesondere dem „Alten und dem Neuen Glauben" (1872), Ernst Haeckel aus Potsdam (geb. 1834) von seiner „Natürlichen Schöpfungsgeschichte" (1866) ab ein volles System der Naturphilosophie ausgebaut und darin durch eine poesievolle Durchführung des biogenetischen Leitmotives sogar für eine Lehre vom Individuum als einem historischen Mikrokosmus Platz geschaffen. („Über die Entstehung und den Stammbaum des Menschengeschlechtes", „Anthropogenie, Entwicklungsgeschichte des Menschen".) Haeckel erscheint dabei alle Materie als beseelt; aus der untrennbaren Vereinigung von Kraft und Stoff ist ihm die organische wie die anorganische Welt hervorgegangen und Gott läßt sich nach ihm als die unendliche Summe der Naturkräfte, als die Summe aller Atomkräfte und Ätherschwingungen bezeichnen. Das ist die Lehre, die der Jenaer Naturforscher 1899 in den „Welträtseln" vor dem breitesten Publikum vorgetragen und leider viele zu ihrer Lebensanschauung gemacht haben; ein dynamischer Monismus erscheint ihm als der Weisheit Schluß.

Die philosophische Reaktion gegen die Unfruchtbarkeit des Materialismus ging von drei Denkern aus: Von Johann Friedrich Herbart aus Oldenburg (1776—1841), Professor in Königsberg und Göttingen, der den Kantischen Kritizismus im Gegensatze zu Fichte und Hegel nach der realistischen Seite entwickelte und von der Erfahrung aus durch streng geregeltes Denken bis zum Ding an sich vordringen wollte. Er will als Theist gelten, spricht von der Religion mit Hochachtung, leugnet aber die Möglichkeit einer eigentlich philosophischen Gotteslehre und betrachtet die Ethik als einen Teil der Ästhetik. Mit Vorliebe beschäftigt er sich mit den Begriffen und ihren Widersprüchen. Seine Hauptbedeutung liegt auf dem Gebiete der Psychologie, auf die er eine eigenartige Pädogogik aufbaute, die namentlich in Österreich Anklang gefunden hat. Er war von Einfluß auf Otto Ludwig. Erfolgreicher als Herbart trat dem Materialismus der Lausitzer Rudolf Hermann Lotze aus Bautzen (1817—1881) entgegen, der seine Philosophie selbst als teleologischen Idea-

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

lismus bezeichnete und in seinem „Mikrokosmus oder Ideen zur Naturgeschichte und Geschichte der Menschheit", der als Seitenstück zu Humboldts „Kosmos" gedacht war, ein sehr einflußreiches, mit Herders „Ideen" vergleichbares Werk geschaffen hat. Ein anderer Lausitzer, Gustav Theodor Fechner (1801—1887), Professor in Leipzig, lehrte eine Einheit von Körper und Geist und eine Allbeseelung der Welt auf pantheistischer Grundlage, fand aber mit seinen Weltanschauungsbüchern „Über das höchste Gut" (1848), „Nanna oder über das Seelenleben der Pflanzen" (1848), „Zendavesta oder über die Dinge des Himmels und des Jenseits" (1851) erst viel später Anklang, während seine „Elemente der Psychophysik" (1860) und seine ästhetischen Schriften schon zu seiner Zeit zu wirken begannen.

Übrigens ist die materialistische Weltanschauung, die in Friedrich Albert Lange aus Wald bei Solingen (1828—1875) ihren Geschichtschreiber und wissenschaftlichen Verurteiler gefunden hat („Geschichte des Materialismus und Kritik seiner Bedeutung in der Gegenwart", 1866), von den tieferen Geistern unter den Dichtern abgelehnt worden und ihr Einfluß auf die Literatur beschränkt sich auf die größere Lebenstreue in der poetischen Darstellung. Strenger als sonst verwarf man in dem materialistischen Zeitalter Schöpfungen, in denen falsche Motivierungen in Charakteren und Handlungen vorkamen. Nebenbei sei bemerkt, daß in jener Lehre des Materialismus, die mit der Freiheit des Willens auch die Verantwortlichkeit und Zurechnungsfähigkeit aufhebt und Bosheit und Wohltätigkeit, Wahnsinn und logisches Denken, Haß und Liebe, Tugend und Verbrechen nur als notwendige Folgen unabänderlicher Ursachen hinstellt, der wissenschaftliche Grund des Milieuromans Zolas liegt.

Dem baldigen Verfalle des Materialismus, der verkappt sich freilich noch bei manchen Naturforschern der Gegenwart findet, folgte der Agnostizismus, demzufolge wir von übersinnlichen Dingen, insbesondere von dem letzten Grunde aller Dinge und von Gott nichts Sicheres zu erkennen vermögen. In seiner Schrift „Über die Grenzen des Naturerkennens" (1872) sprach der Physiologe Emil Dubois-Reymond aus Berlin (1818—1896) den berühmt gewordenen Satz aus: Ignoramus et ignorabimus („Wir wissen nichts und werden nichts wissen"). Neben dieser Lehre vom „Erkenntnisunvermögen" brach sich ein neuer philosophischer Ansatz empiristischen Charakters Bahn.

Lange indes, ehe diese neuen Strömungen einer hier nicht weiter zu verfolgenden jüngeren Periode emporbrachen, hatte sich aus dem Materialismus der vierziger und fünfziger Jahre eine der schlimmsten Verfallserscheinungen der Zeit entwickelt: der philosophische Pessimismus und mehr als dies: der Pessimismus als Lebenshaltung. Stimmungen des Weltschmerzes hatte bereits die Romantik gekannt; sie waren im Grunde Reaktionserscheinungen zur romantischen Weltüberhebung gewesen und nicht zum geringsten hatte auf ihnen jene Idealisierung der Vergangenheit beruht, die als historisch galt, da man sich nicht entschließen konnte, die Gegenwart mit freudiger Sympathie zu genießen, und noch weniger froh hoffend der Zukunft wartete. Es war die Stimmung, in der Schelling in einer Schrift die Welt als Tragikomödie behandelte (1805). Dann hatten die politischen Verhältnisse in den zwanziger und dreißiger Jahren bei klarerer, realistischerer Einsicht in den Verlauf der öffentlichen Dinge diese Stimmung bei vielen vertieft und nicht zum wenigsten wurden sie genährt durch die Enttäuschung und das endgültige politische Mißlingen der Revolution von 1848. Da begreift es sich, daß die Lehren Annahme fanden, die Artur Schopenhauer (geb. 1788 in Danzig, gest. 1860 in Frankfurt a. M.), der Philosoph des Weltschmerzes und der Lebensverleidung, in seinen Schriften vortrug. (Abb. S. 1255.)

Schon 1819 hatte er das Buch Die Welt als Wille und Vorstellung veröffentlicht, in dem er im engen Anschlusse an Kant, unter Verwerfung der inzwischen entwickelten Philosopheme Fichtes, Schellings und Hegels, die von uns wahrgenommene Welt zwar als nichts weiter denn unsere Vorstellung erklärte, zugleich aber die Behauptung aufstellte, daß dieser Vorstellung dennoch eine uns durch innere Wahrnehmung völlig bekannte Realität zugrunde liege, nämlich der Wille, d. h. eine Energie, die vom bewußten Begehren der höheren Organismen bis zum unbewußten Triebe des niedrigen Organismus und von diesem bis zu den in der anorganischen Natur sich bekundenden Kräften stetig abgestuft sei. Weiter lehrte er, daß zwischen der Einheit der Energie, des Willens, als dem Absoluten und den einzelnen Individuen die Verbindung hergestellt werde durch Ideen in Platons Sinn, so daß diese Ideen als Stufen der Objektivierung des Willens erscheinen.

Es war eine Philosophie, die zunächst wenig oder gar keinen Eindruck machte, einmal, weil sie in den dunklen Tiefen noch beinahe unerforschter psychischer Erscheinungen verankert war, und dann wegen der vielen Widersprüche, die das System in sich schließt. Allein es war eine Theorie, die dem politisch

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

resignierten Geschlechte der fünfziger Jahre gründlich zusprach und insofern sie Betäubungstheorie der aufgeregten Nerven kommender Zeiten der Reizbarkeit sein konnte, auch den Menschen noch der siebziger und achtziger Jahre mit ihren politischen Erregungen und dem starken Massenverbrauch an Nervenkraft infolge gesteigerter Genußsucht und zunehmender Verkehrsbelastung entgegenkam. Für diese Zeit empfing sie denn auch eine neue Formulierung in Hartmanns Theorie des Unbewußten. Nicht wenig trug die glänzende Form der Darbietung, die prachtvoll künstlerische Sprache, der leicht verständliche Ausdruck, die Durchwürzung mit geistvollen, schlagend vorgetragenen Bemerkungen, wie sie Schopenhauer liebte, dazu bei, seine Theorie zur Modephilosophie zu machen, und vor allem ihre Ethik wurde zum Leitstern der melancholischen Resignation nach 1848. So fand denn die zweite Auflage der „Welt als Wille und Vorstellung", die 1844 erschien, alsbald eine günstige Aufnahme und als der Autor 1851 seine „Parerga und Paralipomena", eine Sammlung seiner kleineren Schriften, veröffentlichte, erfüllte sich auch im äußeren Erfolge, was Goethe 1813 vorausgesagt hatte: „Der mürrische junge Sonderling, der wächst uns allen noch einmal über den Kopf". Populär im weitesten Sinne aber wurde die Philosophie Schopenhauers, als, etwa mit dem Jahre 1854, Frauenstädt, David Asher, später auch Gewinner anfingen, sie gemeinverständig zu kommentieren und biographisch zu erläutern.

Trotz allem Gegensatze zu Fichte hat Schopenhauer dennoch an diesen angeknüpft und seinen Ausgang überhaupt von den Grundlagen der idealistischen Philosophie genommen. Allein er hatte, und dies läßt ihn als Paralleldenker zu den Materialisten der fünfziger Jahre erscheinen, diese Grundlagen materialistisch weiter entwickelt. Auch ihm erschien die Welt als das Produkt der Vorstellung und des Willens, aber er sah in der Vorstellung nur den blinden Drang der Materie zur Vergegenwärtigung und in dem Willen nur einen dunklen Trieb, zu sein. Dunkle Triebe sind soweit der Urgrund der Welt; sie sind egoistisch aufs Leben, aufs Dasein gerichtet; alles ist nur, weil es den Trieb hat, zu sein. Gewiß erhebt sich dabei dieser Trieb in den höheren Existenzformen zu intellektueller Schärfe, aber nur, um diesen Existenzen zu zeigen, daß sie in ihrem Tun und Streben ewig unbefriedigt bleiben werden. Dies ist das eigentliche Motiv der Ethik unseres Philosophen. Und immer wieder führt er darum, insbesondere auch in der Betrachtung des menschlichen Schicksals, als des Schicksals des höchststehenden Organismus, aus, daß jeder menschliche Wille, als das Individualisationsprinzip des menschlichen Willens, unglücklich machen müsse; denn als Streben entspringe er dem Gefühle der Unzufriedenheit mit dem individuellen Zustande, und als individuell sei er zur Nichtbefriedigung dieses Strebens verdammt. Unser Leben erscheint Schopenhauer deshalb als nichts denn ein fortgesetztes, teils jämmerliches, teils schreckliches Leid. Es trägt den Charakter einer großen Mystifikation und ist eine unnützerweise störende Episode in der seligen Ruhe des Nichts. Daher endige auch das Leben der Menschen überall in die Klage, das Beste sei, nie geboren zu sein. Das Elend des Lebens bleibt immer dasselbe; nur seine Vorstellungsform ändert sich. Die einzelnen Gestalten wechseln, aber der Inhalt ist immer der gleiche. Deshalb kann von einem Fortschritt in der Geschichte nicht die Rede sein: die intellektuelle Vervollkommnung ändert an dem Willenswesen des Menschen nichts. Die Geschichte zeigt nur das endlose Leid des Willens zum Leben, der mit immer neuen Personen stets dieselbe Tragikomödie vor sich selber aufführt.

Natürlich ist darum auch die Welt, in der wir leben, schlecht; sie ist „an allen Enden bankerott und das Leben ein Geschäft, das die Kosten nicht lohnt." Dabei darf man nicht glauben, man könne sich in einem einfachen Gefühl dennoch über das Jammertal erheben. Nein! Die Welt als Vorstellung allein angeschaut mag ja vielleicht indifferente und sogar angenehme Gefühle wecken können, und idealistisch in der Kunst, gewährt sie sogar den Genuß des Schönen, und zwar nirgends mehr als in der Musik, der wunderbarsten aller Künste, dem Abbilde des Willens, des Absoluten selbst. Aber solche Genüsse und Gefühle sind vorübergehend, wahrhaft erlösen können sie nicht. Eine Erlösung von dem Elende, das der Wille schafft, wäre nur durch dessen Verneinung möglich, denn diese allein erlöst von seinen Begehrlichkeiten. Aber diese Verneinung des Willens ist ein Mysterium; denn der Wille, das ἓν καὶ πᾶν, das einzig Reale ist ja seinem Wesen nach Selbstbejahung: wie soll er sich selbst verneinen? Nur die Idee dieser Erlösung liegt vor in der mystischen Askese, in der Abtötung des Selbst, in der Verachtung des Lebens und aller seiner Güter, in dem Seelenfrieden der Wunschlosigkeit. Das, meinte Schopenhauer, sei der Inhalt der indischen Religion und Philosophie, die um seine Zeit in Europa bekannt zu werden anfing; er begrüßte diese Identität seiner Lehre mit dem Buddhismus als willkommene Bestätigung und nannte nun die Vorstellungswelt den Schleier der Maja und die Verneinung des Willens zum Leben den Eingang in das Nirwana.

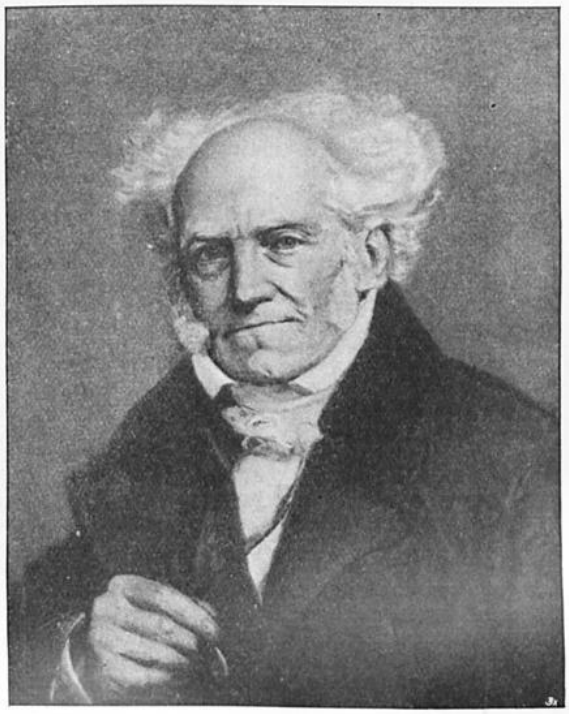
Der Verbreitung des philosophischen Pessimismus war es förderlich, daß Richard Wagner dafür eintrat, aber auch andere Künstler, angezogen durch die wertvollen Gedanken, die Schopenhauer über die Kunst, zumal die Musik, äußerte, bekannten sich zu seiner Weltanschauung. Deren Wirkung machte sich auch in der Literatur geltend: die Darstellung der Not, des Leides, der Unvollkommenheiten und Hemmungen des Lebens spielte fortan eine große Rolle und nicht mehr die Darstellung des Kampfes zwischen dem Willen und der Versuchung durch Sinne und Leidenschaften bildete den einzigen Inhalt der Dramen, seit die Lehre von der Freiheit des Willens erschüttert war und Schopenhauer gelehrt hatte, daß der Mensch zwar tut, was er will, daß er aber nur will, was er nach seinem ganzen Wesen notwendig wollen muß.

Schopenhauers Philosophie hatte kein Interesse an der Geschichte: diese lehrt nur Individuelles, es gibt von ihr keine begriffliche Wissenschaft. Allgemeinen Beifall hat die Lehre nicht

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

gefunden. Groß war der Umschwung, den die Geschichtschreibung in Deutschland gerade in den fünfziger und sechziger Jahren genommen hat.

So schrieb, um aus der Fülle bedeutsamer Erscheinungen doch einige zu nennen, Georg Waitz aus Flensburg (1813—1886) die große „Deutsche Verfassungsgeschichte“ (1844—1878), Leopold Ranke (1795—1886), der mit seinen Anfängen noch in die Romantik zurückreicht, veröffentlichte eine Reihe von Werken über das Zeitalter der Reformation, ferner eine Geschichte Preußens, Frankreichs, Englands und eine Weltgeschichte (1884—1888). Sein Schüler Wilhelm Giesebrecht (1814—1889) ließ, angeregt durch das Verlangen seiner Zeit nach einem neuen deutschen Kaisertum, eine „Geschichte der deutschen Kaiserzeit“ (1855—1890) an das Licht treten. Dazu lieferte eine Art Ergänzung der Ostpreuße Ferdinand Gregorovius (1821—1891) in seiner „Geschichte der Stadt Rom im Mittelalter“, die er in Rom zwischen 1859 und 1872 im protestantischen Sinne verfaßte. Von ihm stammen auch hervorragende Schilderungen des italienischen Landes und Lebens („Wanderjahre in Italien“ in fünf Bänden, 1856—1877), die sein Talent für anschauliche Schilderung bekunden. Zuweilen tat er auch einen Schritt in das Gebiet der Poesie; so als politischer Tendenzpoet mit „Polen- und Magyarenliedern“ (1849), dann mit dem originellen halbsatirischen Roman „Werdomar und Wladislaw, aus der Wüste der Romantik“ (1845), der Tragödie „Der Tod des Tiberius“ (1854) und mit dem kleinen Epos „Euphorion, eine Dichtung aus Pompeji“ (1858), in deren Hexametern eine lebendige, durch die Gräberstadt angeregte Phantasie und ein frischer Nachhall antiker Dichtung zusammentrafen. An ihn reihen wir einen anderen Reiseschriftsteller, den genialen Fragmentisten Jakob Philipp Fallmerayer aus der Nähe von Brixen in Tirol (1790—1861), der als die Frucht einer Orientreise 1845 seine fast dramatisch bewegten, oft recht boshaften „Fragmente aus dem Orient“ und dann eine „Geschichte des Kaisertums Trapezunt“ veröffentlichte. Seinen Reisewerken „Die Physiognomie der italienischen Landschaft“ (1844) und „Italien, Ansichten und Streiflichter“ ließ Viktor Hehn aus Dorpat (1813—1890) das wichtige kulturhistorische Werk „Kulturpflanzen und Haustiere in ihrem Übergang aus Asien nach Griechenland und Italien, sowie in das übrige Europa“ folgen (1870). Künstlerische Darstellung zeichnet, wie alle hier genannten Werke, auch die „Geschichte des Altertums“ des Berliners Max Duncker (1811—1886) aus. Zu Standardwerken unserer Literatur wurden die „Griechische Geschichte“ des Lübeckers Ernst Curtius (1814—1886) und die „Römische Geschichte“ des freisinnigen Historikers Theodor Mommsen aus Garding in Schleswig (1817—1903), die durch Lebendigkeit und Kühnheit der Darstellung geradezu Aufsehen erregte. Wieder der deutschen Geschichte zugewandt sind Johann Gustav Droysen (1808—1884) mit seiner „Geschichte der preußischen Politik“ (1855—1885), der Elsässer Ludwig Häusser (1817—1867), der eine „Deutsche Geschichte vom Tode Friedrichs des Großen bis zur Gründung des deutschen Bundes“ schrieb (1854—1857) und der Düsseldorfer Heinrich von Sybel (1814—1895), der wegen seiner oft persönlichen und einseitigen Ansichten viel angegriffen wurde, gleichwohl aber mit seiner Geschichte der „Revolutionszeit von 1789—1795“ und der „Begründung des Deutschen Reiches durch Wilhelm I.“ großen Beifall erntete. Das letzte Werk diente, wie die Arbeiten Droysens und Häussers, namentlich dem Zwecke, die nationalen Hoffnungen auf Preußen zu stärken und dessen Beruf zur Führung in Deutschland zu erweisen. Die französische Revolution und die neuere Zeit überhaupt erfuhr eine glänzende Darstellung durch den katholischen Historiker Johann Weiß (geb. 1820 zu Ettenheim, gest. 1899 in Graz) in seiner prächtigen Weltgeschichte (22 Bde., 1859—1898), bis in die neueste Zeit fortgeführt von R. Kralik. Einst berühmt, heute aber vielfach überholt sind die Forschungen über die Westgoten, die Omajaden usw. Josef Aschbachs (geb. 1801 zu Höchst, gest. 1882 in Wien), des Verfassers einer „Geschichte Kaiser Sigismunds (4 Bde., 1845).



Artur Schopenhauer.
Nach einem Gemälde von J. Lunteschütz.

Auch auf dem Gebiete der allgemeinen Kultur- und der Kunst- und Literaturgeschichte entstanden bedeutende Arbeiten; so werden Jakob Burckhardts (1818—1897) „Kultur der Renaissance in Italien“ (1860), Hermann Grimms (1828—1891) „Leben Michelangelos“ (1860) und des Österreichers

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Anton Springer (1825—1891) „Bilder aus der neueren Kunstgeschichte“ (1867) noch lange ihren Wert behaupten, und das grundlegende Werk über die Geschichte der bildenden Künste (1864) des Danzigers Karl Schnaase verdient neben den Arbeiten Lübkes noch immer volle Beachtung. Der Darmstädter Georg Gottfried Gervinus (1805—1871), der schon früher mit seiner epochemachenden „Geschichte der poetischen Nationalliteratur“ (5 Bde., 1835—1842) hervorgetreten war, gab sie jetzt als „Geschichte der deutschen Dichtung“ in neuerer Bearbeitung und suchte darin, der positiven Religion entfremdet, die Literatur als ein von dem politischen und Kulturzustande der Nation getragenes zusammenhängendes Ganzes zu verstehen. Einen großen Einfluß auf weite Kreise übte die vom gläubig protestantischen Standpunkte aus geschriebene „Geschichte der deutschen Nationalliteratur“ (1845) des orthodoxen Theologieprofessors August Friedrich Christian Vilmar aus Stolz in Kurhessen (1800—1868) aus. Gleichzeitig erschien die „Deutsche Nationalliteratur seit dem Anfange des achtzehnten Jahrhunderts“ Josef Hillebrands aus Großdüngen bei Hildesheim (1788—1871). Mit Proben versehen, ästhetisch aber nicht immer zuverlässig ist die „Geschichte der deutschen Literatur“ (4 Bde., 1851—1872) des liberal gesinnten Heinrich Kurz aus Paris (1805—1873). Schon 1857 begann die große biographische Darstellung der deutschen Literatur Karl Goedekes aus Celle (1814—1887) unter dem Titel „Grundriß der Geschichte der deutschen Dichtung“, ein ungemein reichhaltiges Werk deutschen Fleißes, das nach des Verfassers Tode von Goetze neu bearbeitet und fortgeführt wurde. Aus seinen vom liberal-protestantischen und preußischen Standpunkt aus geschriebenen scharfen, aber oft sehr nüchternen Literaturkritiken erwuchs die „Geschichte der deutschen Nationalliteratur im neunzehnten Jahrhundert“ (2 Bde., 1853) Julian Schmidts aus Marienwerder (1818—1886). Nach kulturhistorischen Gesichtspunkten behandelte im liberalen Sinne der Schlesier Hermann Hettner (1811—1882) in seiner „Literaturgeschichte des achtzehnten Jahrhunderts“ (3 Teile, 1856—1864) die englische, französische und besonders die deutsche Aufklärungsperiode. Die Literaturgeschichten der Poeten Prutz und Gottschall wurden schon an anderer Stelle genannt. Vor seinem Hauptwerke hatte Hettner die „Romantische Schule in ihrem inneren Zusammenhange mit Goethe und Schiller“ und das „moderne Drama“ bearbeitet. Auch sonst traten literarhistorische Einzelforschungen an das Licht. So behandelte Theodor Wilhelm Danzel aus Hamburg (1818—1850) „Gottsched und seine Zeit“ (1848). An ihm und Adolf Stahr fand Lessing seine ersten Biographen, J. W. Schäfer, Heinrich Viehoff und der Engländer Lewes erzählten das Leben Goethes, Schäfer, Friedrich Hoffmeister und mit mehr Erfolg Emil Palleske schilderten die Schicksale Schillers. Der Schlesier Rudolf Haym (1821—1901), der Biograph W. v. Humboldts, Hegels, Schopenhauers und Herders, verfaßte 1870 das grundlegende Werk „Die romantische Schule“. In der Germanistik wirkte Karl Müllenhoff aus Marne in Dithmarschen (1818—1884) im Sinne Lachmanns; sein Hauptwerk „Deutsche Altertumskunde“ (seit 1870) blieb leider unvollendet. Den Lachmannianern erwuchsen Gegner in Adolf Holtzmann aus Karlsruhe (1810—1870), der auch durch seine Übersetzungen und Bearbeitungen aus dem Indischen („Ramajana“, „Indische Sagen“) sich einen Namen machte, und in dem Mecklenburger Friedrich Zarncke (1825—1891), dem Begründer des „Literarischen Zentralblattes“. Gleichzeitig wirkten die Germanisten Franz Pfeiffer aus Solothurn (1815—1868), Moritz Haupt (1808—1874), der kritische Ausgaben des „Erec“, des „Armen Heinrich“, „Neidhart von Reuenthal“ besorgte, mit Hoffmann v. Fallersleben die „Altdeutschen Blätter“ und seit 1841 die Fachzeitschrift „Für deutsches Altertum“ begründete, der Schlesier Karl Weinhold, dem wir außer vielen philologischen Arbeiten das kulturgeschichtliche Werk „Die Frauen des Mittelalters“ verdanken, und Karl Bartsch aus Sprottau (1832—1888).

Bezeichnend für den auf Anschauung gerichteten Charakter der Zeit ist es, daß die Ästhetik die am meisten gepflegte philosophische Disziplin war. Des bedeutendsten, obgleich oft einseitigen Kritikers jener Jahrzehnte, Fr. Th. Vischers, wurde bei den schwäbischen Dichtern gedacht. Von anderen Ästhetikern nennen wir Th. Fechner, R. H. Lotze, den Verfasser einer „Geschichte der Ästhetik in Deutschland“ (1868), den Hessen Moritz Carriere (1817—1895), der eine theistische Weltanschauung vertrat und in seinen bekanntesten ästhetischen Werken „Wesen und Formen der Poesie“ (1854). „Ästhetik“ (1859), „Die Kunst im Zusammenhange mit der Kulturentwicklung und die Ideale der Menschheit“ (1863—1874) mehr durch Schönheit der Darstellung als durch Gehalt anzieht. Die Herbartische Formalästhetik fand einen Fortsetzer in dem Prager Robert Zimmermann (1824—1898), der außer der Schrift „Über das Tragische und die Tragödie“ (1856) eine Ästhetik veröffentlichte (1858—1865), die neben seinem System eine Geschichte der Ästhetik bietet. Seit der Schrift „Diotima, die Idee des Schönen“ als Kritiker und Ästhetiker tätig war Kuno Fischer aus Sandewalde in Schlesien, der 1852 seine große „Geschichte der neueren Philosophie“ begann.

Diese Übersicht beweist zur Genüge, daß trotz Schopenhauers pessimistischer Philosophie auf allen Gebieten der Wissenschaft in der Zeit von 1850—1870 ein reges Leben herrschte, und kaum ist in einem andern Zeitraume eine so reiche Prosaliteratur geschaffen worden. Aber auch die Wissenschaft stand unter dem Zeichen des Realismus, denn alle ihre Vertreter suchten oder glaubten wenigstens auf Grund der Beobachtungen oder quellenmäßigen Forschungen Tatsächliches zu bieten. Dies ist denn auch das Gemeinsame, das sie mit den poetischen Realisten verbindet, als deren Eigenart wir den engen Anschluß des Lebens gefunden haben. Mit der Hinwendung zur Wirklichkeit mußte jener Darstellungsform die führende Rolle in der Literatur zufallen, die von jeher die Aufgabe hatte, die bunte Mannigfaltigkeit des menschlichen Treibens im Spiegel der Dichtung zusammenzufassen, dem Roman.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Wir haben seine Entwicklung an den Einzelerscheinungen verfolgt und erinnern uns, daß er im fünfzehnten Jahrhundert als Bearbeitung der höfischen Epen in prosaischer Form in die deutsche Literatur eintrat. Als Amadis-, Volks-, Schäfer-, Schelmen-, heroisch-galanter und sogenannter historischer Roman bildete er dann im sechzehnten und siebzehnten Jahrhundert einen Hauptteil der Unterhaltungslektüre, bis in der ersten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts mit dem Robinsonroman die erste stärkere Einwirkung der englischen Romanliteratur stattfand. Deren weiterem Einflusse verdankt um die Mitte dieses Jahrhunderts der deutsche Familienroman seine Entstehung, und mit Wielands „Agathon" nahm der philosophisch-biographische Bildungsroman seinen Ursprung. In drei großen, in weiten Zwischenräumen erschienenen Schöpfungen hat Goethe dem modernen deutschen Roman ebensoviele Vorbilder geschaffen und wir wissen, daß der eine von ihnen, „Wilhelm Meister", den Romantikern die Anregung zu ihren Künstlerromanen gegeben hat. Dazwischen führte Jean Paul unter dem Einflusse der englischen Humoristen den humoristischen Roman in unsere Literatur ein.

So stand der deutsche Roman im klassisch-romantischen Zeitalter auf einem Höhepunkte der Entwicklung, aber seine Dichter erblicken ihre Aufgabe nicht in der künstlerischen Bearbeitung eines gewaltigen Stoffes aus dem wirklichen Leben, sondern in dem Entwurfe eines Weltbildes, in der Anregung zu tiefen Gedanken und zu allen den Dingen, die zur allgemein menschlichen Bildung erforderlich sind. Auch die Jungdeutschen benutzten die Form des Romans im wesentlichen zu tendenziösen Zwecken, indem sie ihn zum Träger von Zeitgedanken machten, die vorwärtstreibend auf das geistige Wohl der Nation einwirken, ja eine neue Zukunft begründen wollten. Erst als Dichter erstanden, die tendenzlos das Leben poetisch erfaßten und für dessen künstlerische Darstellung die Form des Romans wählten, entwickelte sich die Wirklichkeitserzählung, wie sie uns in den fünfziger und sechziger Jahren als historischer, Reise- und ethnographischer Roman, als Dorf- und Heimatgeschichte oder als Zeitroman entgegentritt. Ansätze zu allen diesen Zweigen der Literatur waren bereits in den Werken der Romantiker und anderer Dichter vorhanden, aber zur vollen Entfaltung gelangte die realistische Erzählung erst, als man anfing, nicht bloß in den Gebilden der Phantasie, sondern auch in den Erscheinungen des wirklichen Lebens Poesie zu erblicken.

Zunächst zeigt sich dieser Umschwung im historischen Roman, und zwar ward diese neue Epoche des modernen Romans eingeleitet durch Walter Scott, dessen Romane („Waverley", „Kenilworth", „Guy Mannering", „Braut von Lammermoor", „Ivanhoe") ins Deutsche übersetzt wurden und von 1820—1830 das literarische Interesse fast ausschließlich beherrschten. (S. 1168).

Durch Scott wurde die Geschichte für die Dichtung erschlossen, in einem Sinne, wie er bisher durch die Romantik versucht, aber bei der Willkür ihrer Methode nicht erreicht worden war. Von dem großen Schotten haben die Geschichtschreiber ebenso wie die Romandichter gelernt: die einen, was das Wesen der Geschichte, die anderen, was das Wesen des Romans ist. Er hat den Historikern gezeigt, daß die Geschichte keine Anhäufung abstrakter Ideen ist, sondern dieselbe Fülle von Erscheinungen, die dem Geschichtschreiber in seiner Zeit entgegentritt, und dem Romandichter, daß seine Charaktere nicht die bloßen Spiegelbilder seiner Gedanken sein dürfen, vielmehr wie durch Kleid und Stand, so durch Eigenart der Rede und Sinnesart sich unterscheiden müssen. Und da er Wahrheit und Kraft als Haupthebel seiner Poesie erkannte, suchte er sich seine Modelle nicht in den Kreisen der höheren Gesellschaft, wo die Formen der Sitte an die Stelle der Natürlichkeit treten und das Gebot der Klugheit und Lebensart den Ausdruck der Leidenschaft dämpft, sondern in den niederen Ständen seiner Heimat: die Pächter und Bauern mit ihrer derben, gesunden Fröhlichkeit, ihren humoristischen Sonderheiten, ihrer hitzigen Streitlust — das sind seine Vorbilder und diese hat er am glücklichsten geschildert. Er machte die Vergangenheit nicht zum Träger seiner subjektiven Einfälle; wie er den Boden, der den Schauplatz seiner Romane abgab, von Jugend auf kannte, und wie er die Natur in den reizendsten landschaftlichen Bildern belauschte, so vertiefte er sich in die Eigenart abgelaufener Zeiten, in ihre Sitten, Anschauungen, sozialen und rechtlichen Einrichtungen und ihre Sprachformen. Was die Naturalisten später als ihr „Milieu" rühmten, bezeichnete lange vor ihnen Scott als „Sittenschilderung". Auf dieser realistischen und heimatlichen Grundlage baute der große Schotte seine Romane auf und blieb bei allem Streben, die Farbe der alten Zeit zu wahren, dennoch der Gegenwart nahe, indem er Zeiten schilderte, die durch die Tradition im Gedächtnis der Leser noch lebendig waren. Er war aber nicht bloß Erzähler, sondern vor allem epischer Künstler, der eine neue Form und Technik des Romans begründete. Von Scotts deutschen Übersetzern und Nachahmern war schon die Rede.

Von der Übersetzung und Nachahmung Walter Scotts schritt man zu selbständigen Leistungen, und an der Spitze der Romanciers, die dadurch eine neue Epoche der deutschen Romandichtung, die des vaterländischen historischen Romans heraufführten, steht der Schlesier Georg Wilhelm Häring (geb. 1798 in Breslau, Referendar beim Kammergerichte in Berlin, dann nur Schriftsteller, gest. 1871 in Arnstadt in Thüringen), bekannt unter dem

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Decknamen Willibald Alexis. Seine literarische Bedeutung liegt vor allem darin, daß er sich als echter Poet von der politischen Tendenzpoesie, die allein in den dreißiger und vierziger Jahren Wirkungen erzielte, losrang und seine Kraft dem lebensvollen und auf dauernde Wirkung gerichteten Roman widmete. Freilich teilte er deshalb das Schicksal anderer Poeten, indem er zum guten Teile erst nach 1848 die Früchte einer schon früh begonnenen und gegen die Ungunst der Zeit behaupteten Tätigkeit erntete. Günstig für seine dichterische Entwicklung war es, daß die Anfänge seines poetischen Schaffens noch vor die revolutionäre Bewegung der Jungdeutschen fielen und unter dem Einflusse der Romantik standen. Weiters wirkte für sein Schaffen bestimmend, daß er sich zur Zeit, wo alles für Scott schwärmte, in dessen Dichtweise derart einlebte, daß er seine ersten Romane Walladmor (1823) und Schloß Avalon (1827) als Werke des Schotten in Umlauf setzen konnte. Wohl suchte der vielseitige, kenntnisreiche, praktisch-geschäftige Dichter als Journalist und Herausgeber des „Neuen Pitaval", einer Sammlung von „Verbrecher-Geschichten", die mehrere Bände umfaßt und weniger durch das juristische Interesse als durch psychologische Ergründung der Verbrecher aller Länder und durch ihre belletristische Form die Leser anlockte, wie auch mit den beiden Romanen Haus Düsterweg (1835) und Zwölf Nächte (1838) und zahlreichen Novellen der Literaturauffassung des jungen Deutschland zu entsprechen; aber schon hatte er inzwischen mit dem Roman „Cabanis" das Gebiet betreten, auf das sein dichterischer Trieb ihn unablässig hinwies, das des historischen Romans mit dem Hintergrunde des heimatlichen Landes. Von 1840 an ward die Dichtung der märkischen Romane, nun wohlbewußt, der Mittelpunkt der mannigfaltigsten literarischen Tätigkeit des Autors. Und so unzweifelhaft die Reihe seiner übrigen Werke, die Gedichte, Epen, Erzählungen, Lustspiele, Novellen und Reiseschilderungen, etwa mit Ausnahme der biographischen Bilder („Shakespeare und seine Freunde", „Anton Reiser", „Friedrich Perthes") bald vergessen sein werden, so sicher haben die meisten seiner vaterländischen Romane Anspruch auf bleibende Bedeutung. Schon darin, daß sie nach mehr denn einem Halbjahrhundert mit beinahe ungeschwächter Frische poetisch zu uns sprechen, liegt eine Bürgschaft für ihre innere Tüchtigkeit und Lebensfähigkeit, zumal wenn wir bedenken, daß die Romandichtung, namentlich in ihrer modernsten Behandlung, zur äußersten Vergänglichkeit verurteilt erscheint. Was Scott für Schottland und England, das bedeutet für Norddeutschland und namentlich für Preußen, für die Mark Brandenburg, aus der Preußen herausgewachsen ist, Alexis mit seinen märkischen Romanen. (Abb. S. 1259.)

Das Geheimnis aber, das Alexis den gefeierten Romanen Scotts ablauschte, lag darin, daß er sich in seinen Schöpfungen auf den eigensten, ihm mit allen seinen Lebenserscheinungen und Erinnerungen von Jugend auf vertrauten heimatlichen Boden beschränkte und Ereignisse darstellte, die durch die Überlieferung im Bewußtsein seiner Zeit noch lebendig und für die Entwicklung der Märker von Bedeutung waren. Nur weil ihm der Stoff in Fleisch und Blut übergegangen war, konnte er ihn mit solcher Wärme, Wahrheit und Anschaulichkeit künstlerisch gestalten und jenem Übel entgehen, an dem die meisten deutschen Geschichtsromane kranken, daß das frei Poetische nicht völlig in dem historischen Elemente aufgeht. Wohl hat auch Alexis dem höchsten Ideal des historischen Romans nicht überall entsprochen und nicht alles, was er an historischem Wissen, an Erinnerungen und Erfahrungen in sich trug, in warmes Leben zu verwandeln vermocht; vielmehr finden sich in allen seinen Romanen einzelne ganz prosaische Elemente und Auseinandersetzungen, störende Reflexionen des Dichters, reine Berichterstattungen, aber sie beeinträchtigen nicht die Wirkung des Ganzen, weil sie sich nirgends da hineindrängen, wo der Dichter mit hinreißender Macht der Darstellung die verschiedensten Bilder und Gestalten aus der Vergangenheit der Mark Brandenburg gibt, überall verknüpft mit Naturbedingungen und Naturerscheinungen des wenig begünstigten Landes und überall hinweisend auf den Zusammenhang dieses märkischen Wesens und Lebens mit dem allgemeinen deutschen. Welche Zeiten er auch schilderte, überall begegnen wir einer Fülle wahren Lebens und einer Verkörperung historischer Momente in großen Situationen und durch Gestalten von Fleisch und Blut, die uns anheimeln und ergreifen. Nirgends ist der Dichter abstrakt, meistenteils ein vorzüglicher Erzähler, der das Unscheinbarste gegenständlich zu machen versteht, ein gewaltiger Stimmungsgebieter, insbesondere wenn es sich um die trotzige Festigkeit und zähe Zuversicht dieser norddeutschen Menschen unter Fährlichkeiten und Kämpfen aller Art handelt. Zu diesen gehört ihr Ringen mit der rauhen Feindseligkeit der Natur und auch in deren Schilderung ist Alexis ein Meister. Die natürliche Kargheit des Bodens und die geringe Kultur der Mark in den Tagen des falschen Waldemar wie in jenen späteren, wo die Junker dem Kurfürsten Joachim in der Zauche auflauern, die gesteigerte im Beginn des neunzehnten Jahrhunderts, aus der dennoch die ursprüng-

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

liche Rauheit und Dürftigkeit immer wieder herausschaut, sind anschaulich dargestellt; ohne jedes Überwiegen der Schilderung werden wir voll in die Natur hineinversetzt, in der diese Menschen atmen und wirken. Die endlosen Heiden, die Wälder an den stillen Binnenseen, die Moore und Brüche, die schmucklosen Dörfer und die Ackerbürgerstädte, die Gutshöfe, die spärlichen Schlösser sind so gut wie die großen Städte im Lande, Berlin-Cölln an der Spree und Frankfurt an der Oder, die Schauplätze seiner Erzählung; eines wie das andere erscheint, der Wirklichkeit entsprechend, in kräftiger, freilich nicht leuchtender Farbenfülle gemalt. Tief hat Alexis, nicht als Forscher, sondern als Poet in diese Landschaften und ihre Bewohner hineingeblickt; seine Einbildungskraft hat die tausend unsichtbaren Fäden, die sich von der Vergangenheit zur Gegenwart ziehen, ergriffen, abgerissene wieder angeknüpft und zu einem schimmernden Gewebe verbunden. Wohl überragt ihn Scott an Gelehrsamkeit, Gewandtheit in der Kunst des Fabulierens, an Mannigfaltigkeit der Gestalten und Situationen und Reichtum der Erfindung, aber Alexis dringt mehr in die Tiefe, läßt seine Gestalten sich bedeutsam entwickeln, stellt sogar mit Vorliebe seelische Vorgänge dar und verliert sich nicht so oft ins Breite und Umständliche wie sein Meister.

Alexis hat in seinen Zeit- und Sittenbildern alle die bedeutenden Begebenheiten der brandenburgisch-preußischen Geschichte von der Zeit der harten Kämpfe der Hohenzollern mit dem altmärkischen Bürgertum bis zu der Katastrophe von Jena dargestellt. Von Haus aus waren diese märkischen Romane nicht als Einheit gedacht und daher auch nicht in der chronologischen Folge der Ereignisse, sondern frei und zwanglos geschrieben worden, wie gerade den Dichter eine Zeit oder eine Gruppe von Personen fesselte. Die lockere Anordnung, die gesuchte Farbigkeit des Stils, die Wahl seltsamer Bilder und Vergleiche, die Vorliebe für das Phantastische und Grausige wie auch die Zerrissenheit in den Charakteren lassen in den ersten Romanen noch die romantischen und jungdeutschen Einflüsse erkennen. So namentlich in Cabanis (1832), der uns in die Zeit des großen Friedrich versetzt. Eine glühende Begeisterung schlägt uns aus dem Buche entgegen, und wenn auch Friedrichs Größe nicht in seiner Person selbst hervortritt, so offenbart sie sich doch in der Soldateska, die sich dem König mit Blut und Leben weiht. Das Soldatenleben des siebenjährigen Krieges wird in anschaulichen Bildern vorgeführt, aber auch das bürgerliche Leben ist glücklich und mit Humor gezeichnet, und der Marquis von Cabanis, dieser geschwätzige, stets in Illusionen lebende, gutmütige Phantast ist einer der originellsten Charaktere unserer Romanliteratur. Jene Kunst, die vom Dichter später immer mehr ausgebildet und für die fernere Entwicklung des deutschen Romans von großer Bedeutung wurde, die Verflechtung der Landschaft mit der Handlung, tritt schon hier bedeutend hervor. Die schwermütige, ernste Poesie der Mark hat in „Cabanis“ und in den folgenden Romanen zum ersten Male ihren anheimelnden Ausdruck gefunden. Von diesen greift Der Roland von Berlin (1840) um vier Jahrhunderte zurück und schildert die Kämpfe der Städte, besonders Berlin-Cölns und seines Bürgermeisters Johann Rathenow, gegen Kurfürst Friedrich den Eisernen. Alte und neue Welt ringen miteinander, das alte Recht der Städte mit dem aufkommenden Recht des Landesherrn. Nicht so reich an Einzelheiten und nicht so frisch in den Farben ist Der falsche Waldemar (1842), in dem Alexis der brandenburgischen Geschichte dasselbe Problem entnimmt, das Schiller an dem Demetriusstoff reizte. Es war vom Dichter mit Schärfe ausgedacht, ist aber nicht genügend gelöst worden. Ungeschichtlich ist es, wenn der Verfasser schon im vierzehnten Jahrhundert einen Kapuziner auftreten läßt. Den Dichter auf der Höhe seines Schaffens sehen wir in dem „vaterländischen Roman“ Die Hosen des Herrn von Bredow (1846). Joachim herrscht in der Mark und Herr Götz von Bredow auf Hohenziatz. Dieser ist ein gestrenger, bärbeißiger Herr, ein starker Esser und Trinker und duldet an seinem Körper nichts als die dicken, aus Elenhaut gegerbten Beinkleider; er legt sie nie ab und sein Weib kann sie nur waschen, wenn der Ritter einen Rausch ausschläft. Da werden sie einmal bei der Wäsche am Flusse vergessen und von einem Krämer gestohlen. Dieser aber wird von dem Ritter von Lindenberg, der Joachims Günstling, hinter seinem Rücken aber ein gemeiner Wegelagerer ist, überfallen und seines Geldes beraubt; die Hosen nimmt dem Krämer der Junker Hans Jürgen ab, den Götzens Frau danach ausgeschickt hat. Götz kommt, da Lindenberg seinen Raub in einer Rüstung Götzens ausgeführt hat, in den Verdacht des Straßenraubes und nur durch die rechtzeitige Entdeckung des Räubers entgeht er der Todesstrafe, die nun an diesem vollzogen wird. Darüber empört sich der Adel und auch Götz würde an dem Aufstande teilgenommen haben, hätte ihn nicht seine Frau durch heimliche Entfernung der Hosen zum Bleiben genötigt. Zu seinem Glücke; denn der Anschlag auf den Kurfürsten mißlang und die Teilnehmer wurden alle gehängt. So war Götz durch die Klugheit seines Weibes gerettet worden. Diese ist das Bild einer tüchtigen, verständigen, redegewandten Hausfrau; nicht umsonst trägt ihre anmutige, schalkhafte Tochter den Namen Eva, um die der schüchterne und unbeholfen sich geberdende, aber kluge Hans

Willibald Alexis (Wilhelm Haering).
Nach einem Relief aus dem Jahre 1834.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Jürgen wirbt. In prächtigen Genrebildern wird uns das Treiben auf der Burg, das Leben am Hofe vorgeführt und überall fallen humoristische Streiflichter auf das anheimelnde Leben. Das Charakterbild des Kurfürsten wird in der Fortsetzung des Romans, im Werwolf (1846), weiter, aber nicht gelungen, ausgeführt. Vom besten Willen erfüllt, sein Volk und Land glücklich zu machen, erntet er nichts als Enttäuschungen. Er ist ein Feind der Reformation, während seine Frau der neuen Lehre zugetan ist. Von den störrischen Rittern bedrängt, kann Joachim dem Lande den Frieden nicht schenken, so daß der Geist der Unruhe wie ein Werwolf in der Mark umgeht. Die historische Treue des Zeitbildes hätte nicht gelitten, wenn der Dichter in diesem Roman wie auch in „Bredow", „Roland", und „Waldemar" die Vertreter des Klerus trotz dessen damaligen traurigen Zustandes nicht geradezu zu Karikaturen verzerrt hätte.

Der nächste Roman Härings, Ruhe ist die erste Bürgerpflicht (1852), stellt uns Preußens tiefsten Verfall vor und nach Jena in ernsten und düsteren Bildern dar. Im Gegensatze zu der allgemeinen Fäulnis, der Berlin anheimgefallen ist, steht das Leben auf dem Lande, mit dem uns die Fortsetzung des Romans, Isegrim (1854), bekannt macht. Hier sehen wir den märkischen Landmann in seiner nüchternen Ruhe und Bedächtigkeit, in der Enge seines Gesichtskreises, aber auch in der ruhigen Entschlossenheit, wenn die Not es gebeut. Ihm stellt der Dichter den rechtschaffenen, originellen märkischen Junker Isegrim zur Seite, den festen, so patriotischen wie beschränkten Gutsherrn, der unter dem Drucke herzerschütternder Erlebnisse und schwerer Bedrängnis der Zeit mit furchtloser Kühnheit fort und fort für den Umschwung wirkt, ja sich selbst und sein Standesvorurteil besiegt, wo es sich um sein Land und Volk handelt. Von dem ernsten Gemälde hebt sich wohltuend ab die humoristische Schilderung der Franzosenwirtschaft, die Abenteuerlichkeit und Windbeutelei der französischen Offiziere, und des Dichters Kunst der landschaftlichen Stimmungsmalerei feiert in diesem Roman einige ihrer größten Triumphe. Dagegen zeigt sein letzter märkischer Roman Dorothee (1856), der am Hofe des Großen Kurfürsten spielt, bereits Spuren schwindender Kraft. Solange sie aber in voller Wirksamkeit war, hat sie Werke geschaffen, die dem deutschen Roman, der volle Dichtung ist, für alle Zukunft die Bahn gebrochen haben und allen folgenden Romanciers, vor allem Fontane, leuchtende Vorbilder aufgestellt. (Beilage 149.)

Was Alexis so vielverheißend begonnen, sollte erst von den Dichtern weiterer Jahrzehnte zur Reife gebracht werden. Nur einer steht ihm zeitlich näher, der pommerische Pfarrer Wilhelm Meinhold (geb. 1797 zu Netzelkow auf der Insel Usedom, gest. 1851 zu Charlottenburg), der durch seine bedeutenden Werke als einer der ersten den kulturhistorischen oder wenn man will, archäologischen Roman begründete. Sein Roman „Maria Schweidler, die Bernsteinhexe" (1843), angeblich „nach einer defekten Handschrift ihres Vaters, des Pfarrers Abraham Schweidler in Coserow auf Usedom" verfaßt, malt in düsteren Farben und knappen Umrissen eine Hexenprozeßgeschichte aus der Zeit des Dreißigjährigen Krieges; Sprache und Kolorit der Vergangenheit sind so täuschend wahrheitsgetreu wiedergegeben, daß man lange nicht glauben mochte, der ganze Roman sei der erfindenden Phantasie des Autors entsprungen.

Den Inhalt dieses mit allgemeinem Beifall aufgenommenen, von Laube dramatisierten, von Lady Duff Gordon ins Englische übersetzten Romans bildet die Geschichte von der lieblichen Pfarrerstochter, die durch die Schurkerei eines ihrer Schönheit nachstellenden Amtmanns und einer Dorfhexe in den Ruf der Zauberei kommt, alle Martern standhaft erträgt und vor dem Scheiterhaufen von ihrem Geliebten, einem adeligen Junker, gerettet wird. Der Hauptwert des Romans liegt in der auf tüchtigen Studien beruhenden poetischen Wiedergabe pommerscher Kulturverhältnisse des siebzehnten Jahrhunderts. Der Verfasser aber irrt, wenn er meint, diese Kunstgattung, die er den „chronikalischen Roman" nennt, erfunden zu haben; denn schon August Hagen (1797—1880) hatte in der Nürnberger Künstlernovelle „Norica" (1829) den alten Chronikenstil täuschend nachgeahmt.

Das Gegenstück zur „Bernsteinhexe" ist „Sidonie von Borck, die Klosterhexe" (1847), das die sprachlichen wie stofflichen Kunstmittel noch ausgiebiger anwendet, aber nicht mehr den gleichen Beifall erntete. Sein letzter groß angelegter Roman „Der getreue Ritter oder Sigismund Hager von und zu Altensteig und die Reformation" (1852—1858) läßt jene verworrenen Zeiten vom Auftreten Luthers bis zum Augsburger Interim in abwechslungsreichen, dramatisch bewegten, teils ernsten, teils drastischen Szenen an unserem Auge vorüberziehen. Der Roman, eine Verherrlichung der katholischen Kirche, wurde erst von des Verfassers Sohn Aurel vollendet, der, gleich dem Vater, zur katholischen Kirche übertrat, dafür aber sein Amt verlor. Was Wilhelm Meinhold, eine kräftige, warme und edle Natur, aber ohne ausgebildeten Sinn für Reinheit und Schönheit der Natur, während seines stillen Landpfarrerlebens an Gedichten, Reisebildern, Epen, Dramen noch verfaßt hat, wurde, weil es von der revolutionären Zeitstimmung fern ablag oder sie bekämpfte, wenig beachtet, und doch hat er zuerst die Naturschönheiten seiner Heimat anziehend geschildert.

Noch eine andere Romangattung trat in dieser Periode zum ersten Male in Erscheinung. Wie Walter Scott mittelbar die Anregung für den deutschen historischen Roman gab, so der Amerikaner James Fenimore Cooper (1789—1851) für den ethnographischen Roman, die exotische Erzählung. Die deutsche Leserwelt, überdrüssig der gespensterhaften Erzählungen der romantischen Nachzügler und der phantastischen Schwärmereien der Jungdeutschen, verschlang begierig die spannenden, echte Naturpoesie atmenden Lederstrumpfgeschichten des Amerikaners und

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

seine idealisierenden Schilderungen des Indianerlebens und der Kämpfe zwischen den Rothäuten und weißen Ansiedlern in der neuen Welt, die damals schon als ein Hort der wahren Freiheit und Demokratie galt. So war die Bahn geebnet für die ungeahnten Erfolge, die Charles Sealsfield, der Begründer des deutschen ethnographischen Romans, mit seinen zahlreichen Reisewerken einheimste. Von diesen hatten die meisten schon ein Jahrzehnt ihren Weg anonym durch Deutschland genommen, ehe sie seit 1843 als „Gesammelte Werke" in achtzehn Bänden unter dem Namen „Ch. Sealsfield" erschienen.

Unter diesem Namen verbarg sich Karl Postl (geb. 1793 zu Popitz in Mähren). Er war nach Vollendung der Gymnasialstudien in das Kloster der Kreuzherrn in Prag eingetreten, entfloh aber, zum Priester geweiht, und ging in die Schweiz (1822), dann nach Nordamerika, das er nach allen Richtungen bereiste. Nach vierjährigem Aufenthalte daselbst kehrte er nach Deutschland zurück, schrieb in Stuttgart unter dem Namen Sidonis das Werk „Die Vereinigten Staaten von Nordamerika, nach ihren politischen, religiösen und gesellschaftlichen Verhältnissen betrachtet" und legte in London in der Schrift Austria as it is die österreichischen Verhältnisse so rücksichtslos dar, daß sie in Österreich und vom deutschen Bunde verboten wurde. Schon 1827 ging er wieder nach Amerika, wurde Besitzer einer Plantage, kehrte wieder nach Europa zurück und widmete sich, da sein Roman Tokeah or the white rose Beifall gefunden hatte, der Schriftstellerei. Er ward Redakteur einer Zeitung in New York, dann Berichterstatter mehrerer Zeitungen in Paris und London, reiste noch dreimal nach Amerika und endete 1864 in seinem Landhause bei Solothurn sein ruheloses Dasein. (Abb. S. 1261.)

Charles Sealsfield.

Sealsfields Schriften, bei ihrem Erscheinen mit Begeisterung gelesen, verloren nach 1848 ihren Reiz und bei seinem Tode war der Dichter fast verschollen. Mit Unrecht; denn bei allen Schwächen war er ein Autor von hoher dichterischer Befähigung, glühender Phantasie, rastloser Lebendigkeit, von scharfem Blicke für die Auffassung großer Kulturtypen und Kulturzusammenhänge. Was die Leserwelt zunächst an Sealsfields Werken entzückte oder geradezu verblüffte, war die Kunst der Naturschilderung; er kannte die verschiedenen Länder, die er zum Schauspiel seiner Erzählungen wählte, aus eigener Anschauung, sein Sinn war geweckt für den Reiz der Naturschönheit durch die großen Kontraste, die die Länder der Neuen Welt bieten. Mag er uns den südwestlichen Urwald, das bald ruhige, bald vom Sturm gepeitschte Meer schildern oder uns durch die Gebirgswelt führen und durch unermeßliche Steppen, mag er uns die Vegetation und das Leben in Pennsylvanien, am Susquehanna, Red River und Missouri, oder im südlichen Mexiko in den öden Sandwüsten von Veracruz ausmalen, immer atmen seine Schilderungen eine große Naturbegeisterung, und je großartiger die Erscheinung ist, desto größer und gewaltiger wird auch seine Darstellung. Es ist wahr, er malt mit glühenden Farben, so daß die Umrisse der Gestalten allzusehr zurücktreten und jene wie im Wirbel an uns vorübertanzen, aber das lag nun einmal in seiner dichterischen Natur wie etwa das Dämonische in der E. T. A. Hoffmanns und die Wirkungen der Farbe haben in der Ästhetik doch auch ein Recht. Übrigens weiß Sealsfield die Natur in Einklang zu bringen mit den jeweiligen Bewohnern der Landschaft. Und welch ein Völkergemisch lärmt in seinen Romanen! Alle die Nationen, die um den Boden des reichen Landes stritten, sind vertreten und alle diese internationalen Typen durch hervorstechende, dem Leben abgelauschte Züge gezeichnet.

Als nationale Volksromane wollte Sealsfield seine Schöpfungen beurteilt wissen und in der Tat spielen in ihnen die Darstellung der Nation und Rasse im Völkerleben dieselbe Rolle wie bei Alexis der Staat und bei Gotthelf die sozialen Fragen. Wo er das politische Parteitreiben darstellt, geschieht es vom Standpunkte einer Weltpolitik. Er träumte von einer Regeneration der Menschheit durch die amerikanische Demokratie und das Lied von Freiheit und Unabhängigkeit klingt in allen Tonarten aus seinen Werken. Man begreift, wie sie in Deutschland die Sehnsucht nach dem glänzend geschilderten Freiheitslande wecken und viele zur Auswanderung verlocken mußten. Nicht immer zu ihrem Heile; viele kehrten enttäuscht zurück, und nur wenige fanden das gehoffte Glück. In der Schilderung liegt Sealsfields Größe, aber er ist kein guter Romanschreiber, sondern nur ein genialer Skizzist, der einzelne Szenen im Fresko-Stil hinwirft, ohne auf die Harmonie des Ganzen zu achten. Von einer Komposition, wie wir sie von einem Kunstwerke verlangen, kann kaum die Rede sein; die Fäden der Erzählung sind nur mühsam festgehalten, wenn sie nicht ganz abreißen, notwendige Dinge fehlen, andere werden unverhältnismäßig breit ausgedehnt, geistreiche Reflexionen stehen neben den trivialsten Sachen,

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Vor- und Zurückgreifen im Gange der Erzählung ist nicht selten. Sonderbar berührt der moralisierende Predigerton, den der Autor zuweilen anschlägt, und undankbar ist es, daß er gelegentlich die katholische Kirche verunglimpft. Aber trotz des Mangels einer künstlerischen Abrundung und des buntscheckigen Stiles wurde er durch die grandiose Charakteristik, den Schwung der Naturschilderung und die natürliche, aus glaublichen Abenteuern erwachsene Spannung zum Vorbild für unsere belletristische Literatur und auch fremde Literaturen, zumal die englische und amerikanische, haben seinen Einfluß erfahren. Dickens und noch Bret Harte und Rudyard Kipling haben ihn, obschon sie sorgfältiger arbeiteten, in der Charakteristik nicht übertroffen.

Unzweifelhaft aber stand auch Sealsfield selbst unter literarischen Einflüssen. So erinnert sein erster Roman Die Legitimen und der Republikaner (1833), eine deutsche Umarbeitung des Tokeah, mit dem Indianerhäuptling Miko als Helden an Cooper und auch Chateaubriands „Atala" hat unverkennbar eingewirkt, nur daß Sealsfield die Übertreibungen des Franzosen meidet und im Gegensatze zu dem Engländer den Indianer viel realistischer zeichnet. Die Handlung des Romans, in dem der Autor zum ersten Male sein hinreißendes Talent der Landschaftsschilderung entfaltet, spielt in der Zeit des Krieges von 1812 zwischen den Vereinigten Staaten und England. Mit Wehmut, wie auf ein untergegangenes Heldengeschlecht, blickt Sealsfield auf die Indianer und Miko, der in seiner Einbildung starr an seinem Rechte festhält, erscheint als eine aristokratische Persönlichkeit. Diese Vorliebe des Autors für aristokratische Persönlichkeiten, so unvereinbar sie auf den ersten Blick mit seiner demokratischen Gesinnung sich darstellt, zeigt, daß sein politisches Ideal nicht die Herrschaft des Plebejertums war, sondern die der aristokratischen Naturen, die aber dem armen Manne auch seine „Chance" lassen. Dies ersehen wir aus dem Roman „Der Virey und die Aristokraten oder Mexiko im Jahre 1812" (1835), dessen Held zu der höchsten eingeborenen Adelsklasse des Landes gehört; als ein glühender Patriot haßt er die spanische Herrschaft, hält aber doch zu ihr, weil er die Interessen der Aristokraten nicht an die Masse der untersten Klasse, der Indianer, ausliefern möchte. Einen vielleicht noch stärkeren Eindruck übt der gleichfalls in Mexiko spielende Roman Süden und Norden, drei Bände, (1843), in dem sich zu dem wunderbaren Farbenzauber der tropischen Landschaft die berückende Phantastik eines seltsamen Volkstums mischt und den Leser fortwährend in Spannung erhält. Gerade dort, wo der Dichter, von seinem Gegenstande fortgerissen, in einem oft fieberhaften Tone den Leser tief in die Stimmung seiner Charaktere und ihrer Umgebung hineinzieht, ist er am bedeutendsten. So auch in den einst vielgelesenen Transatlantischen Reiseskizzen (1834), in den Sturm-, Land- und Seebildern (1838) und den Lebensbildern aus beiden Hemisphären (sechs Bände, 1835—1837) mit den besonderen Titeln: „George Howards Brautfahrt", „Ralph Doughbys Brautfahrt", „Pflanzerleben", „Die Farbigen", „Nathan, der Squatter-Regulator", „Morton oder die große Tour". Von diesen Novellen, den geschlossensten des Dichters, brandmarkt die letzte den Kauf- oder Briefadel, die Aristokratie des Goldes, während der Geburtsadel hochgeschätzt wird. Auch diese Novellen durchdringt, wie alle Skizzen und Schilderungen Sealsfields, die überreizte Bewunderung alles Amerikanischen. Doch hat er auch die deutsch-amerikanischen Wahlverwandtschaften geschrieben (1839) und auch sonst, wenn er deutsche Verhältnisse tadelt, es mit einer eigenartigen Wehmut getan. Alle Vorzüge, die wir an Sealsfields Kunst rühmten, finden sich vereinigt in dem Kajütenbuch oder nationale Charakteristiken (1841), seinem verbreitetsten Werke, das ihn in seinem ersten Teile „Die Prärie am Jacinto" auf der Höhe seines Schaffens zeigt. Man denke nur an die Schilderung des Prärieritters, des Obersten Morse. Eigenartig ist in dem Roman, wie der Dichter in der Verbrecherseele des Helden noch einen Faden entdeckt, der sie an eine höhere Welt knüpft, indem er ihn zur Sühne eines Mordes sein Leben für die Unabhängigkeit von Texas aufs Spiel setzen läßt.

Die großen Erfolge Sealsfields reizten viele Nachahmer, seinen Fußtapfen zu folgen und den Büchermarkt mit Reise- und Abenteuerromanen zu überschwemmen, die lediglich dem Unterhaltungsbedürfnis dienten. Man beschränkte sich nicht ausschließlich auf Amerika; auch andere überseeische Länder wurden der Reihe nach von den Reiseschriftstellern zum Schauplatz ihrer Erzählungen erkoren. Ganz auf Sealsfields Spuren, aber ohne an Tiefe des Geistes ihm nahe zu kommen, wandelte Friedrich Gerstäcker, der, 1816 in Hamburg geboren, sich zuerst der Kaufmannschaft, dann der Landwirtschaft widmete, 1837 aber nach Amerika auswanderte, wo er die Vereinigten Staaten bereiste und in den verschiedensten, mitunter abenteuerlichen Lebensstellungen sein Glück versuchte. Nach seiner Rückkehr (1843) begann er seine Erlebnisse in Reisebeschreibungen („Streif- und Jagdzüge durch die Vereinigten Staaten", „Aus zwei Weltteilen", „Amerikanische Strom- und Waldbilder") und in Romanen („Die Regulatoren in Arkansas", 1845, und dessen Fortsetzung „Die Flußpiraten des Mississippi", 1848) behaglich und voll Humor zu erzählen. Als er dann 1849—1852 eine zweite Reise durch Südamerika, Kalifornien und das südöstliche Australien gemacht hatte, bearbeitete er die neuen Stoffe in den Romanen „Tahiti" (1854), „Die beiden Sträflinge" (1856), „Gold" (1858).

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Doch schon 1860 ist er wieder in Südamerika; zwei Jahre später begleitete er den Herzog Ernst von Koburg-Gotha nach Ägypten und Abessinien und 1867—1868 unternahm er eine vierte transatlantische Reise, auf der er Teile von Nordamerika, Mexiko, Venezuela und Westindien durchzog. Eine Reihe von Romanen: „Unter dem Äquator" (1860), „Unter den Penhuenchen" (1867), „Die Blauen und Gelben" (1870), „In Mexiko" (1871) und „Ein Plagiat" waren die literarischen Früchte davon. Mit rasch gestaltender Phantasie hat er in seinen Romanen, für die ihm außer Sealsfield Coopers bekannte Lederstrumpfgeschichten als Vorbilder dienten, seine reichen Erfahrungen zu kecken, naturwahren Bildern verwoben, denen es zwar oft an künstlerischer Durcharbeitung und Vertiefung, nie aber an Lebensfülle und spannender Handlung fehlt. Durch die Mannigfaltigkeit der Charaktere wie durch die Naturwüchsigkeit, Kraft und Lebenstreue der Schilderungen wurde er ein Liebling der breiten Schichten, die durch ihn mit den fremden Ländern, ihren Sitten und Gebräuchen erst bekannt gemacht wurden. Katholische Leser freilich können die Anschauungen des Verfassers nicht immer gutheißen. Hinter den Romanen traten seine Reisewerke „Reisen" (5 Bde., 1854), „Achtzehn Monate in Südamerika" (3 Bde., 1862) an Zahl und Bedeutung zurück. Von Bedeutung für Deutschland wurde er durch seine journalistische Tätigkeit, die sich namentlich die Verteidigung und Vertretung der deutschen Interessen in den außereuropäischen Ländern zum Ziele setzte. In den letzten Jahren lebte er in Dresden und Braunschweig und starb hier 1872. (Abb. S. 1263.)

Friedrich Gerstäcker.
Weger & Singer, Leipzig.

Gerstäcker hatte als Romancier viele Nachfolger und Wettbewerber; so den Franken Ernst Freiherrn von Bibra, der, 1806 in Schwabheim geboren, zuerst die Rechts-, dann die Naturwissenschaften studierte, 1850 eine Reise nach Brasilien unternahm, nach seiner Rückkehr in Nürnberg sich niederließ und hier bis zu seinem Tode (1878) als Belletrist eine große Fruchtbarkeit entwickelte („Reisen in Südamerika" „Reiseskizzen und Novellen", „Ein Juwel", „Der Schatzgräber" usw.). Unter dem Decknamen Armand veröffentlichte Friedrich August Strubberg (geb. 1808 in Kassel, gest. 1889) nach langjährigem Aufenthalte und mannigfachen Abenteuern in Nordamerika eine Anzahl Skizzen, Erzählungen und Romane, deren Hauptreiz in dem fremdartigen Hintergrund und in der Wiedergabe von Jagd- und Kriegsabenteuern lag; so in den Skizzen „Bis in die Wildnis" (1858), „An der Indianergrenze" und in dem Roman „Sklaverei in Amerika" (1862). Viele Leser fand der Schlesier Otto Ruppius (1817—1864) mit seinen in Nordamerika spielenden Romanen Der Pedlar (1857) und Das Vermächtnis des Pedlar (1859). Doch alle diese Nachahmer Gerstäckers überragt an Erfolg und Bedeutung Balduin Möllhausen. Er war 1825 in Bonn geboren, widmete sich zuerst der Landwirtschaft, nahm in der Folge an drei wissenschaftlichen Expeditionen nach Amerika teil, lebte später, mit Schriftstellerei und Malerei beschäftigt, in Potsdam, seit 1866 in Berlin, war hier ein häufiger Gast der fröhlichen Tafelrunde, die der bekannte Prinz Friedrich Karl von Preußen in seinem Schlosse Dreilinden um sich sammelte, und starb 1905. Die Früchte seiner Reisen hat er in Reisewerken („Wanderungen durch die Prärien des westlichen Nordamerikas", 1860), zum größten Teile aber in 38 Romanen und in acht Sammlungen von Erzählungen niedergelegt und es auf 137 Bände gebracht. Seine Darstellungen des Völkerlebens und der Naturszenerien fremder Länder zeichnen sich durch Anschaulichkeit und Klarheit aus, die Charaktere sind scharf ausgeprägt, und die Verwicklungen, in die er seine Person zu bringen weiß, anregend und fesselnd. Schade, daß die gehässigen Ausfälle, die er gegen katholische Anschauungen nicht selten macht, es verbieten, seine Romane insgesamt der Jugend in die Hand zu geben. Nur die bekanntesten seiner Werke mögen genannt sein „Der Halbindianer" (1860), „Das Mormonenmädchen" (1864), „Die Mandanenwaise" (1865), „Reliquien", (1865), „Der Hochlandspfeifer" (1868), „Der Piratenleutnant" (1870).

Ein noch fruchtbarerer Schriftsteller als Möllhausen war Heinrich Smidt (geb. 1798 in Altona gest. 1867 in Berlin), der als der ersten einer den Seeroman mit viel Glück behandelt hat. Er ist ein vortrefflicher Erzähler und übt mit seinen „Seegemälden" (1828), „Seemannssagen und -märchen" (1835) „Seenovellen" (1838), Memoiren, „Seegeschichten und Marinebildern" (1855) und Seeromanen heute noch eine große Anziehungskraft auf die Jugend aus. Von den letzten sind die bedeutendsten „Das Loggbuch" (1844 drei Bd.), „Michael de Ruyter" (1846, vier Bde.), Berlin und Westafrika, worin er den Versuch des Großen Kurfürsten behandelt, brandenburgische Kolonien in Afrika zu gründen, „Der Glücksschiffer" (1849), Jan Blansiek oder See und Theater (1864), vielleicht sein bester Roman, der

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

die Geschichte eines armen Jungen erzählt, der sich durch eigene Kraft zu einem bedeutenden Menschen emporhebt, wobei der Dichter die Verhältnisse, in denen sich der Held befindet, in Hamburg, auf der See, in fremden Ländern, mit anziehender Anschaulichkeit schildert, und „Ein Berliner Matrose" (1866). Der „deutsche Marryat", wie man Smidt genannt hat, schrieb aber auch eine Reihe historischer Romane, Skizzen und Sagen in „Schleswig Holstein" (3 Bde., 1847) und großen Beifall fand der komische Roman „Herr Rentier Rosentipfel und seine beiden Neffen" (1859), der in „den goldenen Tagen des harmlosen Berlin" spielt und sich durch die treffliche Charakteristik des reichen und gutmütigen Helden wie seines liederlichen Schwagers empfiehlt. Nicht ohne Glück versuchte sich Smidt auch im Drama, im Schauspiele („Kaufmann und Seefahrer", „Bruder Kain", „Der Verstoßene"), wie im Lustspiele („Frau Schwiegermutter", „Die Herausforderung") und fesselte durch die Charakteristik und geschickte Verarbeitung des meistens glücklich gewählten Stoffes.

Unter Coopers und Sealsfields Einfluß steht auch eine Reihe von Dichtern, deren ethnographische Romane in Europa spielen. So der Berliner Theodor Mügge (1806—1861), ein überaus fruchtbarer Novellist, der sich von einer farblosen Erzählungsweise zur frisch-kräftigen Wiedergabe charakteristischer Wirklichkeit hindurcharbeitete. Insbesondere zeichnen sich jene seiner Romane und Erzählungen, die das nordische Leben zum Hintergrund haben, durch besondere Frische, großartige Landschaftsbilder und glückliche Erfindung aus; so die Romane Afraja (1854), der auf den Lofoten in Tromsö und überhaupt an den Küsten von Finnmarken spielt, Erich Randal (1856) und die Novellen Leben und Lieben in Norwegen (1858). Von Mügges übrigen zumeist historisch gefärbten Romanen mögen noch „Toussaint" (1840), „Der Vogt von Sylt" (1851) und „König Jakobs letzte Tage" hervorgehoben werden.

In der Landschaftsmalerei wurde Mügge durch Philipp Karl Lange (geb. 1813 in Potsdam, gest. 1899) fortgebildet, der sich als Schriftsteller Philipp Galen nannte. Sein Erzählertalent, die plastisch Gestaltungskraft, die Gabe, interessante Charaktere zu erfinden und mit psychologischer Feinheit und peinlicher Sorgfalt zu entwickeln, und der behagliche Humor gewannen seinen Romanen und Novellen („Der Pechvogel") die Herzen dankbarer Leser und verschafften ihnen eine ungeahnte Verbreitung. Da die meisten Romane auf Reiseerlebnissen beruhen, war es ihm, dank seiner scharfen Beobachtungsgabe, möglich, überall die Lokalfarbe zu treffen, wenn es galt, Sitten und Gebräuche, die öffentlichen Feste wie die häuslichen Gewohnheiten der Bewohner verschiedener Länder und Gaue zu schildern. Schade, daß er sein nicht großes Talent durch überreiche Produktion verdarb und dadurch der gewöhnlichen Sensation verfiel. Von seinen zahlreichen Romanen bringt der Irre von St. James (1854) die Früchte der psychiatrischen Beobachtungen, die Galen als Militärarzt in Gefängnissen und Irrenhäusern machte, der Künstlerroman Der Inselkönig (1852), Andreas Burns und seine Familie (1856) und Der Strandvogt von Jasmund bieten vortreffliche Naturschilderungen; von den andern Romanen nennen wir noch: „Die Insulaner" (1861), „Der Leuchtturm auf Kap Wrath" (1862), „Das Irrlicht von Argentières" (1868), „Der Löwe von Luzern" (1869), „Die Moselnixe" (1877), „Die Perle von Oie" (1880) und „Der Meier von Monjardin" (1891). Die Vorzüge seiner Romane werden verdunkelt durch die Bemerkungen über die katholische Kirche, ihre Diener und Einrichtungen, die zuweilen, wie in „Fritz Stilling", geradezu empörend wirken. Nur skizzenhaft und ohne künstlerische Gestaltung sind die Novellen und Romane des Hans von Wachsenhusen (geb. 1827 zu Trier, gest. 1898 zu Wiesbaden), der ganz Europa und einen Teil von Afrika bereiste und seine Erfahrungen an Land und Leuten mitteilt („Die bleiche Gräfin", „Nur ein Weib", Rouge et noir u. a.) Mit Vorliebe wählt er sensationelle Motive, besonders aus Paris unter dem dritten Kaiserreiche und schildert in seinen letzten Schriften moderne soziale Verhältnisse, die er mit dem Auge des Pessimisten schaut und nach Art der Naturalisten gestaltet („Was die Straße verschlingt", 1882). „Lebendige Bilder aus dem modernen Paris" entwarf auch der Hamburger Adolf Ebeling (1827—1896) und wie diese werden auch seine „Bilder aus Kairo" und die bretonischen Dorfgeschichten immer noch mit Nutzen gelesen. Die Reihe dieser abenteuernden Schriftsteller möge Karl May (geb. 1842 zu Hohenburg, gest. 1912 zu Radebeul), der Liebling der Jugend, beschließen. Über den bildenden Wert seiner zahlreichen Romane gehen die Urteile auseinander. Geschrieben mit einer überhitzten Phantasie können sie auf abenteuerlich veranlagte Naturen aufreizend wirken, bei anderen das Interesse an ruhiger verlaufenden Erzählungen ertöten. Trotzdem dürften sie der Jugend nicht vorzuenthalten sein, denn durch eine flotte und stets spannende Darstellung und die bunte Farbe der Landschaft ausgezeichnet und nie verletzend, bringen sie viel Belehrendes und können beitragen, die geist- und gehaltlosen Indianergeschichten zu verdrängen. Die eingeflochtenen christlichen Gedanken sind freilich oft nur äußerlicher Aufputz, aber wir begegnen unter Mays Helden, die sich durchwegs als wahre Tausendsassas durch alle Schwierigkeiten und Gefahren durchzuschlagen wissen, wirklich edlen Gestalten. („Winnetou", „Am Jenseits", „Im Lande des Mahdi", „Weihnacht").

Die Schwärmerei für Amerika als das „gelobte Land" wurde bald etwas herabgestimmt, als sich herausstellte, daß in der neuen Welt doch nicht alles so glänzend sei, wie es die Reisebilder bisher ausmalten, daß vielmehr der nackte Materialismus drüben sein brutales Regiment führe. In diesem Sinne ist auch „Der Amerikamüde", ein Roman des Österreichers Ferdinand Kürnberger (geb. 1823 in Wien, gest. 1879 in München), geschrieben. Von vielen als Sonderling angesehen, wird er von denen, die ihm nahe standen, als liebenswürdig und geistvoll geschildert, und die Achtung, die er von literarischer Produktion hatte, beweist die Sauberkeit des Stiles seiner Werke. Von diesen zeigen ihn die Romane auf der Höhe seiner künstlerischen

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

Arnstadt 25 Jan 1860

Hochgeehrter Herr!

Ihren mir sehr werthen Brief sowie Ihre gefällige Zusendung habe ich mich beeilt, sogleich zu beantworten, allein ich sah mich durch Arbeiten, welche ich auf mich einige Tage aufhäufen ließ, um Ruhe zu mir selbst kommen zu können, daran gehindert.

Ihr Anerbieten in allen Ehren, doch ich bin so frei, nicht darauf einzugehen; ich meine nicht in meinem Interesse.

Gestatten Sie mir, mich kurz zu fassen: ich habe Ihnen meine Ansicht über (Name) Roman, sage ich, falle gänzlich gegen, und wer irgendwie in Klöstern auf den stillen Fluren, da weht der Geist, die ganz ausschließlich Bühne, welche, ein absolut Interesse will, für seine Helden lebenswerth sein soll, billig halte. Ein gefangenes Volk! Nein Ihr Ideal verschwindet, so wie diese seinen von 600—1000 Thalern in der Welt angesehenen, als wie viel tausend Geschäftsbriefe.

Ich habe allen Respect für die verschiedenen Volksausgaben, die sonst mich, ich meine Unterhaltungs Romane auf dem Lande mit Vielem Glück kennen, aber dieses Novelle ist nicht fürs Volk geschrieben, sondern für die Menschen Städten, für ästhetische Kreise. Über meinen Standpunkt können (wenn ich sie erlebe, so wenn es gelingt, und ich hoffe gleich, ob es ein gelungen ist) sollte ich, ob es vielleicht die Städten, in der guten Art, angehen wird, aber von diesen Novelle (meine feinen Detailleben unter breiter Form: Romanform) stehe ich, offenherzig muß ich bekennen — Ausnahmen, die Volksausgaben in Ehren, ab sind wir augenblicklich so weit, daß der alten Dichter, gebildeten, ob entsprechend wie elegante Bücher für die gewöhnlich Städten auf die Zeit kommt, vielleicht wird dann wenn die Städten die geistreichere Anforderung entsprechen. Ich glaube, ob mir da in Regel hingehen, ich stehe damit dem Publikum sehr nah.

Die Novelle am Ende wagen; der Hauptpunkt fehlt: ich

Brief W. Haerings (Willibald Alexis) an seinen Verleger Otto Janke in Berlin.
Mit Erlaubnis der Verlagsbuchhandlung Otto Janke, Berlin.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Entwicklung. Der erste, Der Amerikamüde (1855), spielt in Amerika, sein nachgelassenes Hauptwerk Das Schloß der Frevel auf italienischem Boden.

Weder die neue Welt noch Italien hat Kürnberger jemals betreten, und doch gibt er nicht die bloße einfache Kontur, eine nach bewährten Rezepten schablonierte Umrißlinie: alles gewinnt bei ihm Farbe, Rundung, Lebensfülle. Ein deutscher Poet, namens Moorfeld, so wird uns im ersten Romane erzählt, betritt den neuen Weltteil in der Erwartung, dort alles besser zu finden als auf seinem Kontinente, sieht sich aber enttäuscht und kehrt, des Aufenthaltes in Amerika müde, gern wieder nach Europa zurück. Die Schilderungen des amerikanischen Lebens sind vortrefflich und kaum sind jemals die Gärungen einer aus den disparatesten Elementen sich bildenden, jeder Harmonie noch hohnsprechenden Gesellschaft schärfer gezeichnet worden als in Kürnbergers „Amerikamüden". Sehr gut weiß Kürnberger die Gespräche zu führen; meisterhaft ist das im aufklärerischen Sinne gehaltene Religionsgespräch in dem antikirchlichen Roman „Das Schloß der Frevel". Fest gezeichnet sind die Charaktere, durchweg Typen des römischen Lebens, die ihr Schicksal in ihrer eigenen Brust tragen, und nicht Marionetten, wie in Gutzkows „Zauberer von Rom", dem anderen großen kirchenfeindlichen Roman seiner Zeit. Reizvoll entwickeln sich vor uns Landschaftsstimmungen; oft aber schwelgt der Dichter im Phantastischen und die Hinrichtung des Pater Cölestin durch seine Klosterbrüder ist beinahe ein Phantasiestück in Sir John Retcliffes Manier. Auch in dem zwischen den beiden großen Romanen stehenden kleineren Der Haustyrann (1875) ist Kürnbergers Phantasie gar üppig in die Halme geschossen; übrigens weist auch diese in den Tiroler Bergen sich abspielende romantische Geschichte die Vorzüge der Darstellungsweise ihres Verfassers auf. Auch auf dem Gebiete der kleineren Erzählung und der Novelle hat Kürnberger Bedeutendes geleistet und in den fünf Bänden seiner Novellen findet sich manches Meisterstück moderner Novellistik; schade, daß das sinnlich erotische Moment oft den reinen Genuß stört. Mag sich der Dichter im Salon oder in der Bauernhütte bewegen, immer weiß er frisch zu erzählen und treffend zu charakterisieren; dann wieder schildert er in fesselnder Weise Naturereignisse („Windfall", „Bergschrecken") oder läßt einen feinen Humor spielen („Humoresken, Charakterbilder"). Durch künstlerische und stilistische Vollendung wie durch psychologische feine Stimmung reihen sich die Novellen „Künstlerbräute oder das Erbe", „Heimlicher Reichtum", „Der Schulmeister Krachenberger", „Am Abend", „Dichter des Don Juan" und „Die Last des Schweigens" den besten ihrer Gattung an. Die letzte nennt der Dichter selbst „eine Seelenstudie" und seelische, von ihm geistreich erfundene Probleme waren es vor allem, die ihn reizten. Nie bewegt er sich als Novellist auf ausgetretenen Bahnen und kaum hat ein deutscher Erzähler sein Novellenschifflein mit solch schwerer Gedankenfracht geladen. Widerspruch aber wird er immer erfahren, wenn als Grundton seiner Frauencharaktere das Wort „Er soll dein Herr sein" hindurchklingt und das Weib nur als Geschlechtswesen, in jedem Winkel seines Denkens und Fühlens vom Manne verschieden, aufgefaßt und geschildert wird.

Die Kunst des Dramatikers konnte sich Kürnberger trotz mehrerer Versuche nicht aneignen; dafür bot ihm die Kritik ein Feld, auf dem er nachhaltig und tiefgehend wirken konnte, und unbestritten war er der bedeutendste und geistvollste Kritiker des damaligen Österreich. Wir denken dabei an seine Literaturkritiken, die er unter dem Titel Literarische Herzenssachen (1877) veröffentlichte. Hier offenbart er sich als feinfühlender Ästhetiker, der mit weitreichendem Blicke auf dem Gebiete der literarischen Produktion seltene Schärfe des Urteils verbindet, in der Poesie das Recht dieser Kunst verficht und jedem wirklichen Talente gerecht wird, dagegen sich hervordrängende Halbheit und Leerheit in ihre Schranken zurückweist. Seine politischen Feuilletons hat er unter dem Titel Siegelringe herausgegeben (1874). Er kehrt darin seinen deutschnationalen Charakter hervor, bekundet aber auch eine warme und patriotisch österreichische Gesinnung, ficht für seine liberalen Ideale, kämpft mit giftigen Waffen gegen den Syllabus und das Unfehlbarkeitsdogma, macht Vorschläge auf dem Gebiete politischer und sozialer Reform und hat ein feines Gefühl für alles soziale Werden, das ihn die Größe der eben erst entstehenden Arbeiterbewegung erkennen ließ, während Regierung und bürgerliche Parteien noch meinten, sie durch die Polizei und Ministerialverordnungen aus der Welt schaffen zu können.

Aus dem Bedürfnis nach neuen Stoffen, neuen Gestalten und wesentlich neuen Wirkungen waren der historische und der exotische Roman erwachsen; Darstellung der „Wirklichkeit" war deren Vertretern der leitende Stern und jedenfalls trugen ihre Werke ein Beträchtliches dazu bei, den Gesichtskreis der deutschen Leser zu erweitern und ihre Forderungen an lebendige Wiedergabe vergangener Zeiten, großer Naturszenen und Volkstypen zu erhöhen. Zur Rückkehr in die Vergangenheit und zur Sehnsucht in die Weite gesellte sich auch die Einkehr beim eigentlichen Volke. Gerade das Aufblühen des großstädtischen Lebens und der gesteigerte Weltverkehr, das Rennen und Hasten erweckten das Verlangen nach Ruhe und man wünschte, gleichsam zur Gesundung, das Leben in der Natur, wie es in weltfremden, von der modernen

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

Kultur noch unberührten Dörfern sich gestaltete, künstlerisch dargestellt zu sehen. In diesem Sinne hatte schon Immermann in seiner Oberhofnovelle das urfrische Bauernleben mit seinem Festhalten an dem alten Herkommen dem verbildeten Leben der höheren Stände gegenübergestellt. Seinem Beispiele folgend, teils aber auch selbständig, trat jetzt eine Reihe Dichter auf, die es sich zur Aufgabe machten, das eigentliche Volksleben mit seinen Eigentümlichkeiten charakteristisch vorzuführen.

Seit J. P. Hebel, der seine treuherzigen Kalendergeschichten unmittelbar aus dem Volksleben schöpfte, war die Volkserzählung wenig gepflegt worden. H. Kleists „Michael Kohlhaas", Brentanos Dorfgeschichte „vom braven Kasperl und schönen Annerl", des naturalisierten Schweizers Zschokke stark schablonenhaftes „Goldmacherdorf" waren lange fast die einzigen Schöpfungen auf diesem Gebiete. Dazu kamen des bayerischen Schwaben Ludwig Aurbacher (geb. 1784 in Markt-Türkheim, gest. 1841 in München) „Volksbüchlein" (1829), das, als eine Art Seitenstück zu Hebels „Schatzkästlein", in echt volkstümlicher Darstellung allerlei Sagen, Legenden, Schwänke und Märchen bot, und die Erzählung „Salys Revolutionstage" (1841) des sinnig-originalen Schweizers Ulrich Hegner, der, geboren 1759 zu Winterthur, Reisen nach Norddeutschland und Frankreich („Auch ich war in Paris", drei Bände) unternahm, später in der Heimat verschiedene Ämter bekleidete, von 1812 ab bis zu seinem Tode (1840) ausschließlich der Schriftstellerei lebte. Noch im Bodmer-Lavaterischen Kreise gebildet, ist Hegner ein Bindeglied zwischen der Schweizer Literatur vor der französischen Überschwemmung und der mit Gotthelf und G. Keller neu einsetzenden Schweizer Dichtung des neunzehnten und zwanzigsten Jahrhunderts.

Zwei Jahre vor dem Erscheinen der Oberhofidylle Immermanns hatte der Pfarrer Albert Bitzius (geb. 1797 in Murten im Kanton Bern, gest. 1854 als Pfarrer in Lützelflüh im Emmental), der als Dichter sich Jeremias Gotthelf nannte, mit dem „Bauernspiegel" (1836) die Reihe seiner Volkserzählungen eröffnet. Deren praktischer Wert für die Volkserziehung wurde sofort erkannt, ihre Bedeutung aber für die Geschichte der Literatur, zumal für die gesamte spätere realistische Romanschriftstellerei hat erst die neuere Zeit vollauf gewürdigt. „Es ist merkwürdig", schreibt er einmal, „daß die Welt und nicht Ehrgeiz oder Fleiß mich zum Schriftsteller gemacht. Sie drückte solange auf mich, bis sie Bücher mir aus dem Kopfe drückte, um sie ihr an die Köpfe zu werfen. Und da ich etwas grob werfe, so will sie das nicht leiden; das kann ihr natürlich auch niemand übel nehmen." An diese Entwicklung muß man sich erinnern, wenn man das Schaffen Gotthelfs recht verstehen will. Er fühlte sich in erster Linie gar nicht als Künstler, Schriftsteller und Poet, sondern war mit Leib und Seele Volkserzieher und Tatenmensch. „Die technische Fähigkeit, die Auswüchse erkennt und das Ganze glättet, habe ich durchaus nicht . . . Es fehlte mir an gutem Willen nicht. Aber man muß barmherzig mit mir sein, ich bin gleich in Bücher hineingeplumpst . . . ich lebte außer allem literarischen Verkehr, und keine Hand zog mich auf und nach. Was ich habe, ist daher Natur, und wenn etwas auch künstlerisch gelingt, ist es Instinkt." Man wird bei den letzten Worten an Gotthelfs kleine Erzählungen denken, die zuerst einzeln in Kalendern und Zeitschriften, dann in den Bildern und Sagen aus der Schweiz (1842—1846, 6 Bände) und in den Erzählungen und Bildern aus dem Volksleben der Schweiz (1854, 5 Bände) gesammelt erschienen.

Mag er in diesen kurzen Erzählungen ein ganzes Menschenschicksal in lebendig eindringlichen Zügen vorführen oder einen einzelnen absonderlichen Fall mit derbem, aber unverfälschtem Humor behandeln, immer entfaltet er eine seltene Stimmungsgewalt und gestaltet, dank der kleinen Form, den Stoff zu einheitlichen, in sich geschlossenen, oft wahren Meisterstücken, die hinter Gottfried Keller nicht weit zurückbleiben; so Das Erdbeermareili, Der Besenbinder von Rychiswyl, die erschütternde Erzählung von Elsi, der seltsamen Magd, Der Notar in der Falle, Wie Joggeli eine Frau sucht u. a.

Die Kunstform der großen Romane Gotthelfs dagegen leidet unter mancherlei Mängeln; er führt einzelnes zu breit, anderes zu oberflächlich aus, Nebensächliches rückt er in den Vordergrund; er begann seine Werke ohne festen Plan, kein Gesamtaufbau, sondern bloß Zustände und Gestalten standen vor ihm, diese aber in höchster Vollkommenheit und Klarheit, Reflexionen über bernische Politik, bernische Volks- und Landwirtschaft, bernische Schul- und Kirchenangelegenheiten, Klagen und Vermahnungen, die die Unsitten und Gebrechen der Emmentaler Bauern zum Gegenstand haben, stören, zumal in den späteren Werken, oft die schönste Wirkung mancher Szene, und noch manches andere läßt sich Gotthelf in seiner künstlerischen Sorglosigkeit und erzieherischen Volksarbeit zum Ärger der Formalisten zuschulden kommen. Gotthelf schrieb eben

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

nicht im Dienste der Kunst und man verkennt daher die Größe seiner literarischen Persönlichkeit, wenn man ästhetische Maßstäbe an seine Volksbücher anlegt. Er stellte vielmehr sein kräftiges Naturtalent in den Dienst der sozialen Ideen und ward zum Schriftsteller, weil er als solcher am ehesten seine erzieherischen Absichten zu erreichen hoffte. Da er aber mit dem praktischen Verstande des Sozialpolitikers und der Volkskenntnis auch in seltenem Grade die Anschauungs- und Gestaltungskraft des Dichters verband, wurde er Deutschlands erster großer sozialer und naturalistischer Dichter, ein Volksschriftsteller und Darsteller aus dem Volke in des Wortes wahrster Bedeutung. (Abb. S. 1269).

Seine Kunst ist Heimatkunst; seine Erzählungen wurzeln im heimatlichen Boden, im Emmental und Oberaargau, und haben ihn zum Schauplatze der Handlung. Dort hat er fast 40 Jahre gelebt und ist mit den Bewohnern jenes Erdstriches so innig verwachsen, daß er kein anderes Interesse kannte als das Wohl und Wehe seiner Bauern. Diese schildert er als eine Welt für sich, und da er überzeugt war, daß das Heil seines Landes auf der Erhaltung eines gesunden Bauernstandes beruhe, bekämpft er dessen äußere und innere Feinde; jene erblickt er vor allem in den städtischen Rechts- und Handelsagenten, in den Wucherern und radikalen Politikern, diese in den Unsitten und Untugenden der Bauern selbst. Frei von aller Sentimentalität, kantig und ernst wie die Berge, in denen sie leben, schlicht und einfach, hartnäckig im Guten wie im Bösen, sind diese Menschen durchaus nüchtern in ihren Lebensformen. Und so hat sie Gotthelf frei von aller Romantik mit grandioser Naturtreue und tiefgründiger Psychologie, mit einer Kraft und Ursprünglichkeit, wie es weder vorher noch später je geschehen ist, auch gezeichnet. Da wird nichts verschwiegen oder verdreht, nichts verklärt oder verschönert, sondern die Charaktere treten, wie sie wirklich waren, vor uns auf und in dieser Entschlossenheit, alles, und zwar ganz wahr darzustellen, schreckt der Dichter auch vor der Schilderung häßlicher, widriger, äußerlich schmutziger Vorgänge und vor den gröbsten Ausdrücken nicht zurück. Daher haben alle seine Gestalten, selbst die Nebenfiguren in all ihrer Mannigfaltigkeit und Eigenart Fleisch und Blut; mag er die patriarchalische Gestalt eines kernhaften, gottesfürchtigen Bauern oder die häßlichen Bilder des Geizes, der Trunksucht und des Jähzorns vorführen, mag er uns in die Behaglichkeit eines reichen Bauernwesens oder in die wüste Wirtschaft verkommener, glaubensloser und liederlicher Menschen versetzen, immer fühlen wir, daß seine Darstellung mit wunderbarem Geschick aus dem vollen Leben gegriffen, daß sie wahr ist. Die kernige Kraft und unbeirrte Sicherheit, mit der Gotthelf seine Figuren zeichnete, die dramatisch wirksame Anschaulichkeit aller dargestellten Situationen, mochten sie anziehend oder abstoßend sein, der großzügige, energische Ton der Erzählung gewannen ihm denn auch Leser, die an seinen derben Berner Bauernknechten und den vierschrötigen „Maitschis" einen inneren Anteil nehmen konnten. „Ein großes episches Talent oder, wie man will, Genie" hat ihn sein jüngerer Landsmann Gottfried Keller genannt. Und in der Tat, wenn die Größe des Epikers sich dadurch kundgibt, daß der Stoff seiner Geschichten und Gestalten neu, frisch, lebendig und dem Leben entnommen ist, dann gehört Gotthelf zu den großen Epikern, denn nur wenige Genossen erreichen den homerischen Schilderer von Haus, Familie, Natur und Zeit an Fülle, Frische und Wahrheit der kleinsten Züge aus dem Leben seines Volkes, der Sitten und Unsitten, der Vorurteile und des edlen Gehaltes.

Sie sehe es nicht gern, sagte eine angesehene Bäuerin, wenn der Pfarrer von Lützelflüh herüberkommt nach Goldbach. Nichts entgehe seinen scharfen Augen, auf alles achte er und man müsse immer mit Schrecken denken, daß man bald in einem Buche oder gar im Kalender sich wieder finden werde. Seiner scharfen Beobachtungsgabe verdankte Gotthelf auch einen seltenen Reichtum an lebendigen Bildern, interessanten Gleichnissen und kernigen Sprichwörtern, durch die er die Anschaulichkeit des Dargestellten erhöhte, wie sich denn auch die häufige Anwendung des Dialektes aus dem Streben nach naturalistischer Wiedergabe aller empfangenen Eindrücke erklärt. Übrigens unterscheidet sich Gotthelfs oft getadelter Naturalismus bei aller seiner Rücksichtslosigkeit von dem schulmäßigen der achtziger Jahre schon dadurch, daß ihm die moderne pessimistische Färbung fehlt. Der Pfarrer von Lützelflüh ging, wenn ihn nicht pädagogische Gründe zwangen, nicht darauf aus, vor allem das Dunkle und Widrige vorzuführen, sondern stellt ein natürliches Verhältnis zwischen dem Streben und dem Erfolge her, und mag er auch das Gewaltige und Erschütternde bevorzugen, so ist dem kräftigen, ja derben Manne doch auch Zartheit und Feinheit und der Blick für die gesunden Seiten der Menschennatur nicht fremd und fehlt in seinen Werken durchaus nicht die natürliche Poesie des Bauernlebens. Von einer männlich-christlichen Gesinnung erfüllt und sozial empfindend, suchte der Dichter in seinen Schriften das Volk aus seinem zum Teile selbstverschuldeten Elend durch geistige Anregung seiner Tatkraft herauszuziehen und ward so zu dessen Erzieher. Überall bemühte er sich darzutun, daß der Mensch nicht anders aus Not und Sorge herauskomme, als wenn er, auf Gott vertrauend, rüstig und redlich seine Pflicht erfülle, und immer wieder zeigt er aus dem Leben selbst, daß dem Fleiße, der im Glauben und in der Gottesfurcht wurzelt, unbedingt Segen und Gedeihen folgen. Und wie Gotthelf sein Volk zu selbsttätiger Besserung seiner Notlage auf Grund einer kerngesunden Religiosität ermahnte, so war er auch einer der ersten Schriftsteller, die die Reichen auf die soziale Gefahr hinwiesen. Schon 1839 schrieb er: „Ich werde wohl nicht nötig haben, lange zu beweisen, daß die Armut gefährlich geworden sei, daß die Verhältnisse der sogenannten Proletarier zu den Besitzenden oder der Nichtshabenden zu den Habenden so gespannt seien, daß sie einem Bruch drohen, der ganz Europa mit Blut und Brand bedecken würde."

Die Reihe der Werke Gotthelfs eröffnete „Der Bauernspiegel oder Jeremias Gotthelf, von ihm selbst beschrieben" (1836). Die Anregung bot ihm die politische Tätigkeit, die er trotz vieler Anfeindungen für den Aufschwung seines Kantons entwickelte. Diese Volksschrift, die urwüchsigste des Dichters, ist aber

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

keine Selbstbiographie Gotthelfs, sondern die Erzählung von einem armen, verwaisten Bauernburschen, der viel herumgeschleudert wird und unter dem Elend der Armut und Heimatlosigkeit viel zu leiden hat, bis er endlich als Lehrer und Berater der Unterdrückten in Rede und Schrift seinen Lebenszweck findet. Da das Buch seinen Landsleuten rasch lieb geworden war, nahm Bitzius als Dichternamen den Namen seines Helden an und schritt auf der eingeschlagenen Bahn literarischer Tätigkeit rüstig vorwärts. Im Grunde sind, wie C. Manuel, der Biograph Gotthelfs, bemerkt, in dessen Erstlingswerke bereits alle seine späteren Romane wie im Keime enthalten. So führen Die Leiden und Freuden eines Schulmeisters (1839) in einem großen Gemälde aus, was im „Bauernspiegel" über das Schulwesen gesagt wird. Die Armennot (1840) beleuchtet das Kapitel von der Verdingung armer Kinder, von den „Hüterbuben" und den Mißbräuchen im Armenerziehungswesen. Die Erzählung Wie Anne Bäbi Jowäger haushaltet und wie es ihm mit dem Doktern geht (1844) erläutert das Kapitel über Pfuscherei in der Medizin, Der Geltstag (1845) führt den Unfug des Wirtshauslebens und dessen Einwirkung auf andere Verhältnisse aus; „Geld und Geist oder die Versöhnung" (1842—1846) zeigt die erhebende, patriarchalische Seite des reichen Bauern, während Die Erlebnisse eines Schuldenbauern (1854) das mühevolle und vergebliche Ringen des ärmeren und redlichen Landbesitzers darstellen. Die Käserei in der Vehfreude (1850) läßt uns einen tiefen Blick in die genossenschaftlichen und gemeinheitlichen Verhältnisse des Dorflebens werfen. Im Zeitgeist und Bernergeist (1852) sehen wir den Kampf der politischen Bewegung und Agitation mit dem Stilleben der Familien. In Käthi die Großmutter erscheint das ergreifende Bild ehrlicher und gottvertrauender Armut im täglichen Kampf mit Not und Bedrängnis. Wie Uli, der Knecht, glücklich wird (1841) und dessen Fortsetzung Uli der Pächter (1849) schildern das Verhältnis zwischen „Meisterleuten" und Dienstboten, wie es im „Bauernspiegel" bereits skizziert ist.

„Uli der Knecht" zeigt uns den Dichter auf der Höhe seines Schaffens; alle Vorzüge, die wir an Gotthelf rühmten, sehen wir hier vereint, und wenn es auch an Derbheiten nicht fehlt, so stören sie doch nicht den Gesamteindruck. Dargestellt wird, wie ein eltern- und mittelloser Knecht auf dem Wege der Gottesfurcht und Pflichttreue immer weiter vorwärts kommt, bis er sich zu einem Pächter und endlich zum Grundbesitzer emporschwingt. In diesem breit angelegten Volksroman entwirft der Dichter ein treues und großes Gemälde vom Bauernleben und erfreut durch eine Fülle echt poetischer Momente, wie denn das Werk von jenem Augenblicke an, wo Uli nach manchen Irrungen sich ganz der Vreneli zuwendet, voll Poesie ist. Auch Gotthelfs Gabe, Natur und Menschen in Einklang zu bringen, entfaltet sich in prächtiger Weise und seine Charakterisierungskunst feiert die schönsten Triumphe. Welch ein kernhafter Mensch ist der Uli, welch ein herrliches Bild einer umsichtigen Hausfrau sein Weib, die geistesklare und gemütsreiche Vreneli, welch eine ehrwürdige Gestalt der gottesfürchtige, wohlwollende Johannes und welch eine Wahrheit in der Gestalt des in Neid und Mißgunst verhärteten Joggeli! Mit Recht erlangte dieses Werk Gotthelfs in den weitesten Kreisen Anerkennung und Verbreitung. Dadurch bewogen, hat er es aus dem Berner Deutsch, in dem es ursprünglich geschrieben war, des allgemeinen Verständnisses wegen ins Hochdeutsche übertragen.

Nur der Silvestertraum fand von Gotthelfs Schriften einen ähnlichen Beifall wie der „Uli", obschon er sich mit jenem von seinem eigentlichen Gebiete, der Dorfnovellistik, auf das einer visionären Phantastik begab. Es ist zwar kein neues Motiv, wenn er darin schildert, wie ein von allen seinen Lieben verlassener und lebensmüder Mensch durch die Traumerscheinungen einer Silvesternacht zu neuem Lebensmut erhoben wird, aber die Ausführung geschieht in einer ernsten, erhabenen Form, ist voll ergreifender Gedanken und übertrifft Jean Pauls „Die Neujahrsnacht eines Unglücklichen". Über seine bäuerlichen Kreise ging Gotthelf auch in Jakobs des Handwerksgesellen Wanderungen (1847) hinaus, indem er einen Handwerksburschen auf seinen Wanderungen durch verschiedene Städte begleitet und zeigt, wie dieser, von kommunistischen Ideen angesteckt, allerlei Torheiten begeht, zum Schlusse aber doch wieder auf den rechten Weg kommt.

Trotz aller Vorzüge erntete nicht Gotthelf, sondern der Schwabe Auerbach den Ruhm, die Dorfgeschichte zwar nicht entdeckt, aber doch in Mode gebracht zu haben. Berthold Auerbach war als das Kind armer jüdischer Eltern im württembergischen Schwarzwalde in dem Dorfe Nordstetten 1812 geboren und ward in seinem zwölften Jahre zum künftigen Rabbiner bestimmt. Auf der Talmudschule in Hechingen vorgebildet, kam er in das Rabbinatseminar nach Karlsruhe, erkannte aber, daß das Rabbinertum seinen Anlagen und Neigungen nicht entspreche, und bezog, nachdem er das Stuttgarter Obergymnasium besucht hatte, die Universität Tübingen, um die Rechte zu studieren. Doch auch die Jurisprudenz vermochte ihn nicht zu fesseln; David Strauß und andere Tübinger Professoren begeisterten ihn für die Philosophie, die ihn schon als Gymnasiasten angezogen hatte und nun in Tübingen, dann in München und Heidelberg sein Lieblingsstudium wurde. Gleichwohl bereitete er sich 1835 in Stuttgart auf das Rabbinerexamen vor, wurde aber wegen Beteiligung an der damals überall verfolgten deutschen Burschenschaft nicht zugelassen. Auch innere Gründe versperrten ihm den Weg zum jüdischen Lehramte: als begeisterter Hegelianer hätte er mit gutem Gewissen kein Lehrer der mosaischen Religion werden können.

Um aber doch irgendwie Lehrer der Menschheit zu sein, wandte er sich der Schriftstellerei zu, die sich ihm immer mehr als Lebensberuf aufdrängte, und wäre es zuerst nur, um ihm die kümmerlichen Mittel der Existenz zu gewähren. Bloß um etwas zu verdienen, hatte er schon 1834 eine „Geschichte Friedrichs

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

des Großen" geschrieben; ein Jahr darauf trat er mit der Flugschrift Das Judentum und die neueste Literatur hervor, in der er seinen Glaubensgenossen, nachdem er ihr Recht auf Freiheit verteidigt, ans Herz legte, alle die Bildungselemente in sich aufzunehmen, die ihnen die Zeit entgegenbringe. Es folgte der zweibändige historische Roman Spinoza, ein Denkerleben, der Auerbach 1835—1837 beschäftigte und auch während der zwei Monate, die der Verfasser wegen seiner Teilnahme an der deutschen Burschenschaft auf Hohenasperg zubringen mußte, keine Unterbrechung erlitt. Wieder ein geistig hervorragender Volksgenosse ist der Held des Romans „Dichter und Kaufmann, ein Lebensbild aus der Zeit Moses Mendelssohns" (2 Bände, 1838), in dem die Lebensschicksale des schlesischen Epigrammendichters Ephraim Kuh geschildert werden.

Beide Romane zeigen, wie stark Auerbach von der jungdeutschen Literaturtheorie ergriffen und durchdrungen war, wie untergeordnet ihm die Handlung und selbst die Charakteristik gegenüber der Idee des Werkes und der Häufung von Reflexionen erschienen.

Eine Wendung in Auerbachs Lebensschicksalen trat ein, als er sich, dem Wunsche der Zeit entsprechend, der Dorfgeschichte zuwandte und 1843 bis 1854 mit seinen Schwarzwälder Dorfgeschichten aus der Atmosphäre der Jungdeutschen und des großstädtischen Salonmenschen in die frische, volle Luft der Schwarzwäldernatur und in die Unverdorbenheit von Land und Leuten zurückkehrte, die ihm von Jugend auf vertraut waren. Das Erscheinen seiner ersten Dorfgeschichten (1843) war ein literarisches Ereignis, verschaffte dem Dichter Anerkennung, Bewunderung und Dank in den weitesten Kreisen. Aus dem Salon und seinem Getriebe sah man sich in einfach schlichte Verhältnisse versetzt, man fühlte wirkliche Gemütswärme statt der kalten Geistreichelei und des höhnenden Witzes bei Heine; man freute sich, schlicht empfindenden, statt politisch und sozial aufgeregten Menschen zu begegnen. Die Dorfgeschichten erlebten rasch neue Auflagen, wurden ins Schwedische, Englische und Französische übersetzt und brachten dem Verfasser eine äußere Existenz und die volle Freudigkeit des Schaffens. So groß übrigens die Wirkung der Dorfgeschichten bei ihrem ersten Erscheinen war und obgleich sie die Entwicklung der Landschaftsnovelle und des Landschaftsromans anbahnten, lebendig sind nur einige geblieben.

Der Grund dafür liegt darin, daß Auerbach dem Verlangen nach Heimatkunst, wie es unsere Zeit hegt, nicht entspricht. Während Gotthelf mit seinen Erzählungen seine Bauern bessern wollte und dies durch naturgetreue Schilderung ihrer Sitten und Unsitten zu erreichen hoffte, hat Auerbach seine Dorfgeschichten für die Städter und in der Absicht geschrieben, sie durch den Vergleich von Stadt und Dorf zu bessern. In der Stadt fast nur Gemachtes, Gezwungenes, Geheucheltes und Unnatürliches, im Dorfleben natürliche Kraft und Einfachheit; das ist Auerbachs Tendenz. In dieser aber liegt die Gefahr einseitiger Schilderung und Auerbach ist ihr nicht immer entgangen. Zwar sind nicht alle seine Gestalten so idealisiert wie „die Frau Professorin" und es werden auch die Nachtseiten des Bauerntums geschildert, aber im allgemeinen kann ihm der Vorwurf nicht erspart werden, daß er das Dorfleben stilisiert und verschönert. Die Fehler schlimmer Charaktere werden als Übertreibungen berechtigter Eigenheiten dargestellt, die guten Charaktere aber verlieren vor lauter Engelsgüte den Boden unter den Füßen. Da heißt es von Lorle: „In Demut entfaltete Lorle eine Fülle des Liebesreichtums, daß Reinhard staunend und anbetend vor ihr stand". Der Schluß ihrer Rede aber war fast immer: „Ach Gott! ich bin dich nicht wert!" Ähnlich die übrigen Personen: der Wadeleswirt in seiner Derbheit und Bravheit, der Wendelin in seiner stillen Schwärmerei, die Bärbel in ihrer rührenden Treue. Das sind Lichtgestalten, aber darum noch keine Naturgestalten. Ihre Denkweise ist nicht die der Schwarzwälderbauern, und was sie reden, ist gemachtes, von modernen Ideen angehauchtes Bauerntum; ihre Naivität erscheint gekünstelt und gesucht und geradezu störend wirkt es, wenn diese Naturmenschen als Träger der spinozistischen Ideen auftreten, die der Dichter seinen Lesern vortragen und einschärfen will. „Ich weiß", sagte er einmal, „daß der Bauer Mist an den Kleidern und Stiefeln hat, aber den schreib' ich nicht mit ab". Leider läßt er seine Bauern zu viel Toilette machen; er geht nicht genug in die Wurzeltiefe dörflicher Art, in die Schilderung der Sitten und Gebräuche ein, an denen der

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Bauer mit Leib und Seele hängt, und nimmt ihn nicht im Zusammenhange mit seiner Scholle. Daher haben Auerbachs Dorfgestalten keinen Erdgeruch und sind mit wenigen Ausnahmen nur Salondörfler. Stammes- und Bildungsunterschied mögen ihn an einer naturwahren Schilderung ländlicher Zustände gehindert haben und überdies hatte er, als er seine Dorfgeschichten schrieb, den Schwarzwald längst verlassen und schöpfte nur mehr aus den Erinnerungen seiner Kindheit, nicht aber, wie Gotthelf, unmittelbar aus dem Leben. Immer bestrebt, etwas zu lehren, redet Auerbach gern selber drein und verliert sich in Reflexionen, die den Gang der Handlung unterbrechen. Deren Träger werden fast mehr philosophisch-wissenschaftlich analysiert als entwickelt und nur selten gelang es seiner unleugbaren Charakterisierungskunst und Erfindungsgabe, Gestalten mit Fleisch und Blut zu schaffen.

Noch wenig treten die oben gerügten Mängel in Auerbachs ersten Dorfgeschichten hervor; sie stehen noch unter dem Einflusse J. P. Hebels und sind kurze, meist anekdotenhafte Erzählungen und Skizzen aus dem Schwarzwälder Bauernleben, treuherzig und mit jenem gesättigten Humor im Tone, der dem Bauernverstande eine gewisse Überlegenheit gibt. In allen diesen Skizzen singt es und klingt es mit volkstümlichen Weisen, in denen die Stimmung sich lyrisch erweitert. Bisweilen scheint es, als wenn die heitere Welt des „Taugenichts" von Eichendorff wieder lebendig werde. Da paart sich in der originellen Figur des Tolpatsch mit linkischer Unbeholfenheit ein gutes Kapitel von echtem Gemüt und ehrenwerter Gesinnung; ein recht charakteristisches Bild aus dem Wäldlerleben entrollt „Befehlerles". Einen seelischen Konflikt erfaßte der Dichter in Ivo der Hajrle, indem er die Entwicklung eines katholischen Schwarzwälderknaben erzählt, der ein „Hajrle" d. h. ein Herrlein, ein Geistlicher werden soll, dadurch aber mit seiner eigenen Natur, seinen Lebensanschauungen in Konflikt gerät, zuletzt trotz des Widerspruchs der Seinigen auf den geistlichen Beruf verzichtet und später als Sägemüller seine Jugendliebe heiratet. Die Erzählung trägt das Gepräge der Naturwahrheit, bringt prächtige Schilderungen katholischer Sitten und Gebräuche, flicht nach der Art der Romantiker Volks- und Kinderlieder ein, aber der Jünger Spinozas kann sich nicht enthalten, hier und da Gleichnisse und Reflexionen einzuflechten, die sich mitten unter den Gestalten des Dorflebens etwas seltsam ausnehmen. Der Schatz, den Auerbach mit den „Dorfgeschichten" gewonnen hatte, schien um so unerschöpflicher zu sein, als er bereits in einer zweiten Folge (1848) Konflikte darzustellen begann, die aus den Berührungen und Verbindungen städtischen und dörflichen Lebens hervorgehen, und in anderen, wie „Florian und Kreszenz", „Die Sträflinge", „Luzifer", die Rückwirkung der allgemeinen politischen und sozialen Zustände und Mißstände auf das Leben des Dorfes schildert. Daß er damit den ursprünglichen Kreis des Idylls brach, wäre kaum ein Vorwurf gewesen; wohl aber lief er Gefahr, seine dörflichen Gestalten allzureich mit eigenen Reflexionen auszustatten. Den Sieg in dem Kampfe zwischen Zivilisation und Ursprünglichkeit trägt in jedem Falle die Natur davon; so überzeugt sich im Lauterbacher ein Lehrer, der mit Widerwillen in ein Dorf ungebildeter Bauern versetzt wird, daß deren Ehrlichkeit und biederer Charakter weit höher stehe als die ideale Welt, die er sich aus seinen Griechen und Römern erbaut hat. Der Gegensatz zwischen Natur und Kultur gestaltet sich in der Frau Professorin zu einem tragischen Konflikte. Es ist jene ergreifende „Geschichte des Lorle" vom Schwarzwald, der Wirtstochter von Weißenbach, die, dem Künstler Reinhard zur Gattin gegeben, ihm vertrauensvoll und arglos in die Residenzstadt folgt, aber, aus dem geliebten heimischen Boden in die ungewohnten neuen Verhältnisse verpflanzt und von dem allseitig in Anspruch genommenen Manne oft allein gelassen, zwischen den hohen kalten Mauern verkümmert und nach schwerem Kampfe ohne Vorwurf zur Mutter zurückkehrt. Bekanntlich hat Charlotte Birch-Pfeiffer, die alle Literaturen nach dramatischen Stoffen ausplünderte, in „Dorf und Stadt" diese Geschichte dramatisiert und so die Hauptpersonen, den „Professor", das „Lorle" und den Spinozisten „Kohlebrater" (d. i. Kollaborator, Gymnasiallehrer) bis in die Hütten hinein populär gemacht. Aber während Auerbach den Konflikt als unlösbar darstellt, flickt sie den Riß in sentimentaler Art. Stark überspannt und von Reflexionen durchbeizt ist die Erzählung von dem Gottesleugner Luzifer. Dagegen ist dem Dichter in Diethelm von Buchenberg (1852) das Beste gelungen, was er je geschaffen hat. Es ist die tragische Geschichte von dem stolzen Bauer, der, um nicht Ehre und Ansehen zu verlieren, sein Haus anzündet, Verbrechen über Verbrechen begeht, bis die Stimme des Gewissens ihn zwingt, sich freiwillig anzuklagen, nachdem er die schlauesten Richter zu täuschen gewußt hat. Da er selbst als Geschworener über einen anderen Brandstifter richten soll, kann er die steigende Gewissensmarter nicht mehr ertragen; er überliefert sich dem Gerichte, wird freigesprochen, geht aber innerlich an der Gewissensqual zugrunde. Mit Recht hat man die Erzählung ein Seitenstück zu Otto Ludwigs „Zwischen Himmel und Erde" genannt, und der unleugbare Einfluß des großen Thüringer Psychologen auf den Schwarzwäldler hielt dann auch noch vor für den Lenhord (1854). Man kann diese kleine Novelle einen Beitrag zur agrar-politischen Frage nennen. Die Sitte und der Rechtsgedanke stehen im Widerspruch miteinander: die Sitte, die die Teilung der zu einem Bauernhofe gehörigen Güter verwirft, und das Recht des Erben, das sie fordert. Die unseligen Folgen, die das Festhalten an dem alten Brauche herbeiführen kann, bilden den Inhalt der Erzählung; Zwietracht und Zwist in der Familie brechen aus, der Bruder tötet zuletzt den Bruder.

Idyllischer sind Ton und Handlung in Josef im Schnee (1860), wo der landschaftlich stimmungsvoll geschilderten Verirrung im Walde eine Verwirrung der Herzen zur Seite geht. Zwei Jahre früher war das Barfüßele erschienen, das sich viele Freunde erwarb, von dem berühmten waadtländischen Genremaler Vautier in Düsseldorf illustriert, von Freiligrath und Otto Ludwig bewundert wurde. In den drei Novellen aber vermissen wir bereits den frischen Zug des Erzählens, den der Verfasser einst in „Schrift und Volk, Grundzüge der volkstümlichen Literatur" (1846) an Hegel so hoch gepriesen und früher auch selbst getroffen hatte; zugleich war dem Dichter die ursprüngliche Freude an den Erscheinungen des dörflichen Lebens verloren gegangen und dafür die Neigung, das Unbedeutendste mit Gewicht zu sagen und an die kleinsten Dinge weitreichende Betrachtungen anzuknüpfen, immer stärker hervorgetreten. Geblieben ist die

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Freude an der Wiedergabe verborgenster Momente des Lebens, aus deren Keimen später Charakterzüge und Willensakte sich vollziehen. Brosi und Moni zwar zeichnet noch ein seltenes Gleichmaß der Ausführung und eine besondere Feinheit der Empfindung aus, aber märchenhaft ist der anmutige Schimmer, der das zierliche nacktfüßige Barfüßele umgibt; an die alten Volksballaden erinnert, wie die beiden Liebenden auf dem Schimmel, Volkslieder singend, durch die Nacht reiten, und unverkennbar klingt das Motiv von „Hermann und Dorothea" durch, aber der gesunde, feste Zug des Goetheschen Epos hat sich bei Auerbach in eine gewisse Sucht zu spintisieren aufgelöst, der Typus des „Lorle", der unschuldigen Ursprünglichkeit, ist geschwunden. Ein Edelweiß hat Lenz von seiner verstorbenen Mutter als Symbol seines Glückes empfangen und seinem Annele am Hochzeitstage geschenkt; diese aber wirft es bei einem Familienzwiste einfach zum Fenster hinaus; das Ehepaar ist nicht füreinander geschaffen und lebt in Unfrieden, bis die Schrecken der Lawine den Charakter beider reinigen und klären. Dies ist der Grundgedanke der Novelle „Edelweiß", der letzten, die noch mit Beifall aufgenommen wurde.

Die kleine und die große Welt, Natur und Bildung, wie sie sich gegenseitig stützen und fördern, war das Problem, das Auerbach in den Dorfgeschichten und seit den fünfziger Jahren auch in seinen Zeitromanen zu lösen suchte. Daher überwiegt auch in diesen der ethische Zug den dichterischen Charakter und wieder preist er die in sich gefestigte Sitte des Bauerntums als die Kraftquelle gegenüber der Verbildung der Städter. Das Dorfleben bildet denn auch, wenigstens anfangs, den Hintergrund der Zeitromane Auerbachs, mit denen er sich, dem Beispiele Gutzkows und Spielhagens folgend, der Darstellung der modernen Gesellschaft, der großstädtischen Verhältnisse, den Veränderungen auf politischem und sozialem Gebiete zuwandte.

Nicht im Schmähen der Fürstengewalt oder in der Flucht nach Amerika findet Auerbach das Heil seiner Zeit, sondern darin, daß die höheren Stände, die Gebildeten, anstatt nur sich selbst und der Entfaltung ihres Naturells zu leben, sich eine Stätte allgemeiner und der Menschheit dienender Wirksamkeit eröffnen. Dies ist der Grundgedanke des ersten, unter den Nachwirkungen der Revolution entstandenen Romans, der daher den Titel Neues Leben trägt (1852). Abenteuerlich aber und unwahrscheinlich ist die Fabel, die der poetischen Verkörperung dieser Idee dienen soll. Der zweite Roman Auf der Höhe (1865) bringt mannigfache Gegensätze und sucht sie in einer Lösung zu vereinigen. Wer auf der Höhe der Macht steht, soll auch zu der Höhe der Erkenntnis emporgestiegen sein und bedenken, daß jedes sittliche Handeln aufhört, sobald das Gesetz, das über allem menschlichen Tun steht, aufgehoben ist. Dieses Gesetz ist im Roman ein zweifaches: das Gesetz der staatlichen Verfassung und das der Sitte. Die Haupthandlung, die an einem Königshofe spielt, kontrastiert der Dichter durch eine Nebenhandlung, indem er das dörfliche Leben in die Sphäre des höfischen Treibens rückt. Der Roman steht poetisch höher als „Neues Leben", aber keineswegs hinterläßt er einen durchaus erquicklichen Eindruck. Die Handlung in den höheren Kreisen der Gesellschaft ist willkürlich tendenziös, das Bauernleben überschwenglich idealisiert und man fühlt, daß die Personen nur dazu dienen, die Weltanschauung des Dichters zu verkörpern. Daher verkündet nicht bloß Irma, sondern auch deren Vater, der Hofarzt und Oberst Bronnen, die spinozistische Heilslehre und obendrein legt der Dichter eine Fülle selbständiger Reflexionen in dem Roman nieder, wodurch fortgesetzte Ablenkungen und Stimmungswechsel verursacht werden. Der Kampf der Süd- und Nordstaaten Amerikas um die Aufhebung der Sklaverei hat Auerbach zu dem Roman Das Landhaus am Rhein (1869) angeregt, der die Frage der freien, tüchtigen Arbeit behandelt. Der grausame Industrialismus und die Humanität treten einander gegenüber, der Sieg gehört dem Menschlichkeitsgedanken. Viele gute pädagogische und auf die Lösung der sozialen Frage sich beziehende Gedanken sind eingeflochten, einzelne Kapitel wirken durch ursprüngliche Frische, die Komposition des Ganzen aber ist lose und die zahllosen Zwischenbemerkungen und Betrachtungen der beobachtenden Personen über alle möglichen Dinge zeigen ein starkes Anwachsen der manieristischen Elemente in dem Verfasser. Noch bedenklicher stellt sich die Zunahme der unablässigen und schönfärbenden Reflexionen in dem Roman Waldfried (1874) heraus. Es ist eine vaterländische Familiengeschichte mit dem politischen Hintergrunde der Zeit von 1865—1871 und in der Form eines Tagebuches gehalten, das von dem Helden des Romans geschrieben wird.

Nach alledem begreift es sich, daß Auerbach mit seinen Romanen wenig Beifall fand; nur in einzelnen Momenten war ihm die Darstellung jener gesellschaftlichen Kreise, in denen er seit Jahrzehnten gelebt, beobachtet und verkehrt hatte, geglückt, und daher lebt er in der Literatur nur als Verfasser der Dorfgeschichten fort. Nach deren Erfolge hatte er sich ganz der Schriftstellerei gewidmet, führte ein Wanderleben, ward auf seinen Reisen viel gefeiert und verbrachte die letzten 22 Jahre seines Lebens in Berlin. Angeregt durch Hebels „Rheinländischen Hausfreund", suchte er durch seine Kalendergeschichten „Der Gevattersmann" (1845—1848), „Familienkalender" (1858—1859) und „Volkskalender" (1860—1869) als Volksschriftsteller in liberal-demokratischem Sinne auf das Volk belehrend zu wirken. Doch fehlen ihm zwei Dinge, die Hebel in Fülle besaß: schlagender Witz und naiver Humor; auch als Kalendermann ist er zu sehr Mann der Reflexion, darauf bedacht, nach genauer Überlegung zu belehren. Gänzlich

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

versagte sein Talent auf dramatischem Gebiete, das er 1850 mit dem Trauerspiel „Andre Hofer" betrat; 1859 folgte das Schauspiel „Der Wahrspruch" und noch am Ausgange seines Lebens suchte er sich der dramatischen Form zu bemächtigen. Zu dem in früheren Werken abgelagerten Reichtum sententiöser Art fügte Auerbach in den Tausend Gedanken des Kollaborators (1875) noch eine Fülle allgemeiner Wahrheiten und treffender Bemerkungen, doch nicht ohne schulmeisterliche Würde und Gründlichkeit. Nach längeren Leiden, die ihn fortgesetzt nötigten, Bäder und Heilorte aufzusuchen, starb Auerbach 1882 zu Cannes in Südfrankreich, wurde aber auf seinen Wunsch in seinem Heimatdorfe Nordstetten bestattet. (Abb. S. 1273.)

Die Erfolge der Dorfgeschichten Auerbachs riefen ein Heer von Nachahmern hervor, so daß fast jede Landschaftsprovinz einige davon besaß, und zwar jene Länder am meisten, die, dank der natürlichen Eigenart des Bodens, abseits von dem hastenden, nivellierenden Verkehr sich die ausgeprägte Sonderart in Sitten und Gewohnheiten bewahrt hatten. Da sind an erster Stelle die süddeutschen Lande zu nennen, in denen sich das Volksleben ungehemmter und selbständiger entwickelt hat als in Norddeutschland. Übrigens darf man nicht verkennen, daß unter den vielen Verfassern von Dorfgeschichten manche waren, die nicht erst durch Auerbach dazu angeregt wurden, der Mode zu folgen, sondern einem tieferen Bedürfnisse ihres Wesens gehorchten. So konnte der Schwabe Melchior Meyr (geb. 1810 zu Ehringen, gest. 1872 in München), einer der besten Erzähler jener Zeit, mit Recht erklären: „Ich habe der Schwarzwälder Dorfgeschichten nicht bedurft, um die Poesie des realen Landlebens zu fühlen und eben dieses künstlerisch abzuspiegeln — meine früher erschienenen Idyllen beweisen das!" Schon 1835 war er mit „Wilhelm und Rosine, einem ländlichen Gedichte in neun Gesängen", hervor getreten, das, eine der besten der zahlreichen Nachahmungen von „Hermann und Dorothea", in hexametrischer Form Leben und Fühlen der Rieser Bevölkerung recht anschaulich wiedergibt, aber trotzdem wenig Anklang fand. Doch führte es zu einem Verkehr mit Rückert, als dessen Frucht die Poetischen Richtungen unserer Zeit hervorgingen, eine Reihe gediegener, kritisch-ästhetischer Besprechungen über Heine, Platen, Rückert, Uhland und das junge Deutschland. Nach einem Jahre fördernden Umganges mit dem Freunde kehrte Meyr, „durch die Notwendigkeit des Lebens" gezwungen, nach München zurück, verließ es aber 1840 wieder, verlebte, unterstützt durch ein Reisestipendium, das ihm der damalige Kronprinz Maximilian von Bayern erwirkt hatte, in Berlin eine an Eindrücken und Erfahrungen äußerst reiche Periode und kehrte 1852 zu dauerndem Aufenthalte nach München zurück.

War er bisher vorwiegend rezeptiv gewesen, so entwickelte er jetzt eine fruchtbare literarische Tätigkeit, die das Gepräge der Reife und männlichen Ernstes an sich trägt und ihm mit den Erzählungen aus dem Ries (1856, neue Folge 1859 und 1870) rasch einen angesehenen und weit verbreiteten Namen erwarb.

Und in der Tat sind diese Dorfgeschichten, insbesondere „Die Lehrersbraut", „Ludwig und Annemarie", „Der Sieg des Schwachen", „Regina", Dichtungen von bleibendem Werte; Tiefe und Fülle des Gemüts, Humor, feine Charakteristik und eine lebensvolle, oft durch Anwendung des Dialektes gesteigerte, realistische Darstellung in echt künstlerischer Form machen sie uns lieb und wert und gern nehmen wir die zuweilen in das Breite und Lehrhafte sich verlierende Art des Dichters mit in den Kauf und halten es ihm nicht für übel, daß „die Rieser Bauern", wie er selbst einmal sagte, „in seinem Herzen und Kopfe wohl ein wenig besser, angenehmer und interessanter geworden sind, als sie in Wirklichkeit sein mögen!" Sein Jugendfreund, Karl von Enhuber (gest. 1867), einer der geistvollsten Münchener Genremaler, hatte an den Erzählungen ein solches Gefallen, daß er die älteren zum Vorwurfe von dreizehn Bildern wählte. Es war sein reifstes Werk, denn er hat durch vorzüglich gewählte Typen das schwäbische Volksleben in einer geradezu vollendeten Weise zur Anschauung gebracht. Meyr aber schuf 1861 in seiner Ethnographie des Rieses, jener großen Einsattelung zwischen dem fränkischen und schwäbischen Jura, ein Meisterstück einer Gau- und Stammesbeschreibung.

Minder glücklich als in den heimatlichen Erzählungen war Meyr in seinen Romanen Vier Deutsche (1861) und Duell und Ehre (1870), von denen dieser sich mit der vielbesprochenen Duellfrage befaßt, jener eine Untersuchung und Lösung der Fragen in den Bewegungsjahren 1848 und 1849 zum Inhalte hat. Zwar fehlt es keinem dieser Gebilde an einem wahrhaften Gehalte und einem eigenartigen gedanklichen Pathos, keinem an lebendiger und sorgsamer Einzelschilderung, der Meyr jederzeit zustrebte, aber die ohnedies dürftige Handlung leidet unter der Breite der Darstellung und die Charakteristik unter der

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

Reflexion des Verfassers. Besser gelangen dem Dichter die Novellen; sie wollen, wie der Verfasser in einer der beachtenswerten Vorreden sagt, nicht einer vorübergehenden Unterhaltung dienen, sondern „bessern und vollenden im Hinstreben nach einem höchsten Ziele der Entwicklung". In der doktrinären Art des Dichters, die durch seine Vorliebe für Kunst und Philosophie begünstigt wurde, lag es begründet, daß, wie in den Romanen, so auch in den Novellen der wissenschaftliche Dialog gegenüber der einfachen Handlung überwiegt. So hat er in Die zweite Liebhaberin (1863) seine Anschauungen über dramatische Kunst gesprächsweise eingewoben. Den Stoff zu dieser durch feine psychologische Zeichnung der Charaktere bedeutsamen Novelle boten dem Dichter die Erfahrungen, die er in Berlin in der Theaterwelt machte; in der Ewigen Liebe (1864) spiegeln sich in teilweise poetischer Umbildung die Erlebnisse und Empfindungen aus der Zeit wieder, in der seine Hoffnungen auf die Gründung eines häuslichen Herdes durch Abweisung von seiten der Umworbenen vereitelt wurden.

Daß der Poet mehr vom Leide als vom Glücke der Liebe erfahren, sehen wir auch aus mehreren seiner Gedichte. Sie erschienen 1859 in vier nach seinem Lebensgange geordneten Büchern und belegen uns mit den unter dem Titel Religion des Geistes (1871) vereinigten religiösen und philosophischen Dichtungen am besten, daß in der Natur des liebenswürdigen Poeten ein unabläßiger Kampf zwischen dem Philosophen und dem Dichter stattfand, der nicht immer mit einer Schillerisch siegreichen Verschmelzung der beiden Seelen endete.

Berthold Auerbach.
Photogr. Schaller, Stuttgart.

Im wesentlichen zur Philosophie Schellings sich bekennend, suchte er in einer Reihe von Schriften dessen Anschauungen zu verbreiten; so vor allem in „Gott und sein Reich, Darstellung der freien göttlichen Selbstentwicklung zum allumfassenden Organismus" (1860), worin er die Grundzüge der metaphysischen Anschauungen und sein religiöses Glaubensbekenntnis niederlegt. In seinen letzten Lebensjahren beschäftigte er sich ausschließlich mit religiös-philosophischen Fragen und die Schrift „Vierzig Briefe über Religion und ihre jetzt gebotene Fortbildung" war eben in der Presse, als er starb (1872). Allgemeinen Beifall fand er mit den Gesprächen eines Grobian (1866), in denen er ebenso witzig und unterhaltend als fesselnd und wahr die freimütigen Urteile über die Zustände und Gebrechen der Zeit dem originell erdachten „Grobian der Gerechtigkeit" in den Mund legt. Die dramatische Kunst aber war seiner Natur versagt („Herzog Albrecht", „Hans von Sickingen").

Noch vor Auerbach trat der Böhmerwäldler Josef Rank (geboren 1816 zu Friedrichstal, gest. 1896 in Hietzing) mit seinen ersten Dorfgeschichten hervor, die 1842 unter dem Titel Aus dem Böhmerwalde gesammelt erschienen. Durch diese in dem Dichterkreise Wiens bekannt und in der Leserwelt mit einem Schlage berühmt geworden, gab er 1847 eine neue Folge derartiger Dorfgeschichten heraus und 1851 folgte, vermehrt durch novellistische Skizzen aus dem Volksleben des Böhmerwaldes, eine dreibändige Gesamtausgabe. Denselben heimatlichen Hintergrund weisen fast alle späteren erzählenden Schriften Ranks auf, ähnlich wie viele der Novellen seines Landsmanns Stifter. Aber während dieser die Menschen ideal zeichnet und der feinsinnigen Schilderung des Naturlebens seine besondere Kunstfertigkeit zuwendet, war es Rank darum zu tun, seine Gestalten und Figuren in engster Verbindung mit der heimatlichen Scholle, wie sie leibten und lebten, darzustellen. Und für diese Realistik besaß er ein ausgezeichnetes Talent. Im Gegensatze zu Auerbachs Dorfgeschichten, denen fast immer eine Idee zugrunde liegt und die sich ebensogut überall, wo naive Menschen leben, abspielen können, schildert Rank ohne Tendenz und zeichnet seine markigen Bauern in ihrem Reden und Handeln, in ihren Sitten, Gebräuchen, Liedern, Sagen und Anschauungen so, wie sie nur im Böhmerwalde möglich sind. Gesteigert wird diese Naturwahrheit durch die Anwendung des Dialektes, den der Autor meister-

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

haft handhabt, und wenn seine Darstellung zuweilen in die Breite gezogen erscheint, so geschieht es nur, weil er den Charakter seiner Dorfmenschen nach allen Seiten hin klarlegen will und daher auch die kleinsten Züge aus deren Leben aufnimmt.

Alle Vorzüge der Darstellungskunst des Dichters vereinigt Das Hoferkätchen, das darum auch der größten Beliebtheit sich erfreute. Von den kleineren Werken und Sammlungen kürzerer Stücke verdienen hervorgehoben zu werden: Eine Mutter vom Lande (1848), die Schilderung der Empfindungen einer Mutter, die sich unglücklich fühlt, weil sie glaubt, daß ihr Sohn, der in der Fremde in einer Wohltäterin eine zweite Mutter gefunden hat, diese mehr liebe als sie, und erst beruhigt wird, als sie in der gefürchteten Nebenbuhlerin die Braut des Sohnes findet; denn nur die mütterliche Liebe will sie mit keiner anderen teilen. Mannigfaltig in Entwicklung und Stoff sind Die Geschichten armer Leute, voll Poesie, aber zu romantisch ist Florian, originell und mit großer Liebe behandelt Schön Minnele (1853). Sage und Leben (1854) und „Von Haus zu Haus, kleine Dorfchronik" 1856) bieten eine Reihe von Erzählungen, die oft mit heiterem Humor ausgeführt sind; Aus Dorf und Stadt (2 Bände, 1859) und Steinnelken (1867) bringen neue Bilder und Erzählungen, die bald vom liebenswürdigsten Humor belebt, bald vom tiefsten Gefühle durchdrungen sind; Drei Erzählungen (1868), Das Birkengräflein und Muckerl der Taubennarr (1878) mögen die Reihe schließen. Nicht auf der gleichen Höhe wie die kleineren stehen Ranks größere Erzählungen und Romane. Doch verdienen die Volksromane Achtspännig (1857) und Ein Dorfbrutus (1860) durch kräftige Charakteristik und fesselnde Handlung volle Beachtung. Noch seien genannt Ranks außerhalb des Rahmens der Erzählung fallende Arbeiten: „Der poetische Pilger durch Deutschland und die Schweiz" (1852), das Geschichtsbild „Kaiser Karl der Große" (1859), „Poetisches Reisealbum" (1855) und die Darstellung der Stätten, an denen Schiller weilte, in „Schillerhäuser" (1856). Kurz nach des Dichters Tode wurden seine Erinnerungen aus meinem Leben (1896) herausgegeben, in denen er den Leser mit der Schilderung seiner Jugendzeit unterhält und ein Bild des häuslichen Lebens im Böhmerwalde, der Studentenjahre in Wien und der Revolutionsjahre 1848 und 1849 in Wien und Frankfurt entrollt. Leider wurde das Memoirenwerk nicht weitergeführt.

In Weimar verkehrte Rank mit Henriette von Schorn, geborene von Stein (1807 bis 1869), der Vertreterin Frankens in der Literatur der Dorfgeschichten. Wohl verraten ihre „Ländlichen Skizzen aus Franken" (1854) und die erst 1902 gesammelten und veröffentlichten „Geschichten aus Franken" (1854) den Einfluß des ihr befreundeten Auerbach, aber sie hat darin das Volksleben ihrer Heimat treu und reizend wiedergegeben.

Dagegen erscheinen die „Elsässischen Dorfgeschichten" von Alexander Weill in ihrer Leichtfertigkeit und ihrem halb französischen, feuilletonistischen Ton fast als eine Parodie der Erzählungen Auerbachs. Nicht viel Wertvolles bieten, mit Ausnahme Fritz Reuters, auch die wenigen norddeutschen Poeten, die sich in der Dorfgeschichte versuchten. Weder die erst nach dem Tode des Verfassers gesammelten „Erzählungen aus Niedersachsen" (1858) des Göttingers Günther Nicol (1806—1856), noch die Versuche, die der Lüneburger Georg Schirges mit den Erzählungen „Zwei Gräber" (1843) und „Der Bälgetreter von Eilersrode" 1845) machte, noch die „Norddeutschen Bauerngeschichten" des Stettiners Konrad Ernst (eigentlich Zitelmann) können sich mit den süddeutschen Dorfgeschichten vergleichen, denen wir uns wieder zuwenden.

Mit Rank teilt sein Landsmann Leopold Kompert (geb. 1829 in Münchengrätz) die Begrenztheit seines Gebietes und Talentes; beide versagen, wenn sie ihr Heimatgebiet verlassen. Die Eindrücke, die seine Kinderseele in der Heimat empfing, wurden entscheidend für sein künftiges Leben; sie haben ihn zum spezifisch jüdischen Schriftsteller gemacht, der das Dunkel des Ghetto mit dem liebevollen Herzen des Dichters durchwandelt und in der Dumpfheit und dem Schmutze des jüdischen Viertels Freiheit des Geistes und Reinheit des Gefühls sucht. 1852—1857 lebte er als Erzieher im Hause des preußischen Konsuls Goldschmidt in Wien und konnte sich nach seiner Verheiratung bis zu seinem Tode (1866) in Muße seinen literarischen Arbeiten widmen. Deren Reihe begann mit den Geschichten aus dem Ghetto (1848) und setzte sich über die Sammlung Böhmische Juden (1851), Neue Geschichten aus dem Ghetto (1860) hinweg bis zu den Geschichten einer Gasse (1865) fort, die den Höhepunkt von Komperts Novellistik bezeichnen.

Auf genauester Kenntnis der Verhältnisse beruhend, riefen Komperts Erzählungen, von denen ein großer Teil zuerst in Wertheimers „Jahrbuch für Israeliten" erschien, zunächst in den orthodox-jüdischen Kreisen eine große Begeisterung hervor, aber auch außerhalb dieser fanden sie viele Leser. Die Fremdartigkeit des trefflich geschilderten Milieus, dann auch die Schwärmerei der Zeit, die den Unterdrückten ihre Teilnahme zuwandte, weckte das Interesse für das elende jüdische Ghetto, das der Dichter voll Warmherzigkeit in scheinbar naturgetreuen Bildern vorführte, und dabei verschlug es nichts, daß der Dichter überall nur Schönheit, Güte und Ehrlichkeit sah und dunkle Charaktere gar nicht entdeckte oder doch in den Hintergrund rückte. Es sind Gestalten, die des Dichters Herz schuf und denen er seine eigenen Gefühle und Empfindungen lieh, Gestalten, gedrückt und armselig nach außen, beglückt im Innern; der Fluch der Jahrhunderte, die

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

Melancholie eines unermessenen Elendes lastet auf ihnen, wie traumumfangen gehen sie in einer dumpfen und schwülen Atmosphäre umher. Aber gerade das romantisch Geheimnisvolle, in das Kompert das Ghetto hüllte, reizte und über dem Interesse an dem Charakteristischen im kulturhistorischen Sinne achtete man nicht auf das poetisch Charakteristische, das in den Erzählungen Komperts zu kurz kommt und nur selten, wie in den Novellen „Die neue Judith", „Der Dorfgeher", „Eine Verlorene", „Jahrzeit", „Die Sängerin" und ganz besonders in Christian und Lea den Sieg davonträgt. Aus allen Geschichten Komperts leuchtet die Hoffnung, daß sein Volk, an dem er mit Liebe hängt, sich aus der Gedrücktheit und Gebundenheit erheben werde, sobald man ihm Freiheit der Bewegung gönnt. Mit Jubel verkündet er es in dem Roman Am Pflug (1855), daß das Gesetz, das den Juden Erwerb eigenen Grundbesitzes in Böhmen versagte, aufgehoben sei, und ebenso begrüßt er in dem „Trendel" den ersten Versuch eines Juden, sich dem Handwerk zu widmen und als Schlosser etwas Tüchtiges zu leisten. Des Dichters Lebenskenntnis und Darstellungsvermögen offenbart auch der Roman Zwischen Ruinen (1875), doch fehlt ihm die geistige Weise und Mannigfaltigkeit des echten Romans.

Ludwig Steub.

In eine frischere Luft führt uns der Bayer Ludwig Steub (geb. 1812 in Aichach, gest. 1884 in München). Als Landesbeamter reiste er 1834 nach Griechenland, da die Berufung des Prinzen Otto auf den griechischen Thron den Landsleuten des Basileus günstige Aussichten zu bieten schien. Die gehoffte Beförderung fand er zwar nicht, aber als Frucht seiner Streifzüge im Lande der Hellenen entstanden die Bilder aus Griechenland (1841), die er nach seiner zweiten griechischen Reise auszugsweise nochmals herausgab und mit neuen Reisebriefen vermehrte. In München, wohin er 1836 zurückkehrte, wurde er Rechtsanwalt, widmete sich aber mit größerem Eifer Sprach- und Geschichtsstudien und literarischen Arbeiten. Diese begann er mit Schilderungen des Landvolkes in den oberbayerischen und Tiroler Alpen und trat dann als schaffender Poet mit Volkserzählungen auf, die ihm durch die Ursprünglichkeit der Darstellung seinen Platz in der Literaturgeschichte sichern. (Abb. S. 1275.)

Die Einladung eines Verlegers, für das geplante Werk „Deutschland im neunzehnten Jahrhundert" Tirol und Vorarlberg zu beschreiben, bot ihm Gelegenheit zu oftmaligem Aufenthalte im schönen Lande Tirol, dessen Berge und Burgen ihn schon lange lockten. Die Frucht der ersten Wanderungen und Studien waren die Drei Sommer in Tirol (1846), ein in seiner Art prächtiges Werk, reich an Witz und Humor, voll Farbenpracht und Waldesduft. Mit historischen Erinnerungen wechseln Erörterungen sprachlicher Natur, farbige Landschaftsbilder, naturwahre Beiträge zur Kenntnis des Lebens und Charakters der Bauernschaft. Daß das Buch in Tirol gleichwohl wenig beachtet wurde, verschuldeten die ironischen Ausfälle, die der Verfasser gegen uralte religiöse Gebräuche machte. Mehr noch mischte sich leider die polemische Ironie dem eigentlichen Humor in späteren kulturhistorischen Werken bei und so mußten Das bayerische Hochland (1860), Wanderungen im bayerischen Gebirge (1862) und namentlich die Altbayerischen Kulturbilder (1869) trotz der trefflichen Schilderungen von Land und Leuten das katholische Empfinden verletzen. Mit der Gelehrtenwelt hatte er sich als Ethnograph („Zur rhätischen Ethnologie" 1854, „Onomatologische Belustigungen aus Tirol" 1879, „Zur Ethnologie der deutschen Alpen" 1877) auseinanderzusetzen und heute werden seine Anschauungen von den tüchtigsten Forschern zum großen Teile gebilligt.

Als Meister feinster Eigenart erscheint Steub in seinen Novellen und Schilderungen (1853, Neue Folge 1881), von denen viele in das Gebiet der Dorfgeschichte fallen. Naturwahre Charakteristik, originelle Erfindung, Hervorkehrung aller liebenswürdigen und erfrischenden Seiten des Volkscharakters, ein frohes Lebensbehagen und eine leicht humoristische Färbung zeichnet sie vor vielen berühmter gewordenen Dorfgeschichten aus. Hervorgehoben zu werden verdienen: „Die Trompete in Es", „Der schwarze Gast", „Die Rose der Sewi", „Das Seefräulein". Dagegen wurde der in den Fußstapfen der Jungdeutschen sich bewegende Roman Deutsche Träume (1858) kühl aufgenommen. Nicht zufrieden mit den errungenen Erfolgen versank er in einen selbstquälerischen Pessimismus, der sein Urteil über fremde Leistungen trübte und dem Sarkasmus den Sieg über den angeborenen Humor einräumte. Es kam zu allerlei literarischen Fehden („Ein Sängerkrieg in Tirol" 1882) und selbst Steubs wärmste Freunde nahmen seine Spott- und Streitschriften mit Kopfschütteln auf. Freundliche Lichtblicke waren für ihn die wiederholten Aufführungen des Seefräulein, das er aus der Novelle zum Lustspiel umgestaltet und Krempelsetzer mit Liedern ausgestattet hatte.

Zu den gesinnungsverwandten Männern, mit denen er in Meran verkehrte, gehörte nebst Streiter und Franz Zingerle auch der Dichter und Maler Josef Friedrich Lentner (geb. 1814 in München, gest. 1852 in Meran.) Von dessen poetischen Schöpfungen zeugen das Charaktergemälde Der Tiroler Bauernspiegel (2 Bände, 1841), das die Jahre 1809 bis

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

1816 mit der Staffage von Andreas Hofer, Speckbacher und Haspinger zum Hintergrunde hat, insbesondere aber das Novellenbuch (3 Bände, 1848) und Die Geschichten aus den Bergen (1851) von einer gesunden Kraft der Charakteristik und frischer Phantasie, die sich mit guter Beachtung der Eigenart des süddeutschen Bauernlebens verbinden. Hierher gehört auch der Oberösterreicher Hermann Theodor von Schmid (geb. 1815 in Waizenkirchen, gest. 1880 in München), der unermüdliche Schilderer der bayerischen Alpen und der Vergangenheit Münchens. Nach dem in München abgelegten Staatsexamen (1840) wurde er als bayerischer Beamter an verschiedenen Stellen der Verwaltung und Justiz verwendet und hatte dabei Gelegenheit, das Volk zu studieren und Stoff für seine künftigen Novellen zu sammeln. Er war bereits Staatsgerichtsassessor, als er mit seinen ersten poetischen Schöpfungen, Dramen im traditionellen Stil, hervortrat. Die durch ihren Erfolg geweckte Schaffensfreude wurde aber getrübt durch die selbstverschuldete ungünstige Gestaltung seiner persönlichen Verhältnisse. Der Anteil, den er an Ronges deutschem Kirchentum nahm, die Trennung seiner Ehe und die Anknüpfung eines neuen Verhältnisses zogen ihm 1850 die Versetzung in den Ruhestand und die Entziehung seiner dramaturgischen Stellung am Hoftheater zu. Es folgten bittere Jahre, und erst als er mit der Veröffentlichung seiner Erzählungen und Romane (1855) begann und sich ausschließlich der literarischen Tätigkeit widmete, besserte sich seine Lage; er gewann die Gunst der Könige Maximilian II. und Ludwig II., wurde in den Adelstand erhoben und von der liberalen Partei zum Magistratsrat gewählt, mußte aber die ihm 1870 vom König übertragene Direktion des königlichen Volkstheaters am Gärtnerplatz, weil er ihr nicht gewachsen war, wieder aufgeben.

Obwohl nicht in erster Reihe zum Dramatiker veranlagt, beschäftigte Schmid doch zeitlebens dieser Zweig der Poesie und es gibt keine dramatische Gattung, die er nicht gepflegt hätte. Bei aller technischen Vollendung und im allgemeinen gelungenen Charakteristik fehlte Schmids historischen Dramen der dramatische Nerv, die Kraft der Unmittelbarkeit, die gleichmäßig packende dramatische Wirkung und daher hat sich keines auf der Bühne behauptet. Dagegen zogen seine Volksstücke und brachten dem Volkstheater stets ein volles Haus; so Der Tatzelwurm (1866), und die nach eigenen Erzählungen dramatisierten Almenrausch und Edelweiß (1867), Der Loder und die Z'widerwurz'n (1867), eine ins Ländliche übersetzte „Zähmung der Widerspenstigen". Beifall fanden auch seine „Münchener Kindeln", das Schaustück „Fürst und Stadt", die in Raimunds Manier behandelte Allegorie „Der Stein der Weisen" und das reich ausgestattete Zaubermärchen „Vineta oder die versunkene Stadt". Der Beifall, den Schmids volkstümliche Dramatik fand, reizte zahlreiche Poeten zur Nachahmung, und so ward das Leben des einen oder anderen Volksschlages mit seinen Sitten und Anschauungen auf der Bühne häufig behandelt, oft auch mißhandelt.

Der Erfolg, den das etwas larmoyante Drama „Kolumbus" auf mehreren deutschen Bühnen erzielte, lenkte die Aufmerksamkeit auf Schmids Namen, der nun die Leser plötzlich mit Erzählungen, zuerst in Höfers „Hausblättern", dann in Keils „Gartenlaube" überraschte. Mit seiner „Huberbäuerin" (1860), einer packenden Räuber- und Dorfgeschichte, weckte Schmid das Verlangen der neu gewonnenen Freunde nach Geschichten ähnlichen Schlages und er entsprach ihm in einer nur zu freigebigen Weise. Schon 1861 gab er eine Reihe zuerst in Zeitschriften erschienener Erzählungen unter dem Titel Alte und neue Geschichten aus Bayern heraus; es folgten Romane in Buchform, die Bayerischen Geschichten aus Dorf und Stadt (1867), und so ging es munter fort, bis die 50 Bände geschrieben waren, in denen uns seine Novellen und Romane in der zweiten Volks- und Familienausgabe heute vorliegen. Es begreift sich, daß bei einer solchen Überproduktion manche leichtwiegende Ware mit unterlief. Von den Romanen zeichnet sich Das Schwalberl (1860), dessen Stoff später Neuert als „Volksstück" dramatisierte, durch ein tieferliches Gemüt und einen lyrischen, herzigen Zug aus, der das Ganze durchweht und es bedauern läßt, daß die Stimmung durch einen brutalen Zug gestört wird. Aber auch sonst gelingt Schmid die Durchführung der Handlung zu einem harmonisch abgetönten Kunstwerk fast nie völlig; oft leidet die Einheit und Geschlossenheit des Aufbaues durch die Einschaltung von Episoden und Schilderungen, die Farben werden mit Vorliebe grell aufgetragen, die Charakterzeichnung streift durch die scharfe Akzentuierung zuweilen an Karikatur und Knalleffekte müssen nicht selten die rein künstlerische Wirkung ersetzen. So z. B. überkommt den Leser des Romans Mein Eden (1862) ein Gruseln, wenn er in diesem Nachtbilde des sonst als so gemütlich geltenden München aus der Zeit des Kurfürsten Karl Theodor von Bleidächern, Folterkammern, geheimen Gesellschaften hört, und wieder erinnert es uns an die sensationellen Kolportageromane, wenn in Im Morgenrot der Kampf der Finsternis und des Aberglaubens mit der beginnenden Illuminatenbildung und Aufklärung im dritten Viertel des achtzehnten Jahrhunderts geschildert wird. Ins Breite geraten sind der fünfbändige Roman Concordia und Der Kanzler von Tirol (1862), dessen Inhalt des Kanzlers Biener Kampf und Tod für Humanität und Toleranz bildet, wobei der Dichter Land und Leute mit der ihm eigenen Anschaulichkeit und Lebendigkeit schildert.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Weit mehr als die Romane des Poeten muten uns seine aus dem Bauern- und Volksleben der Gegenwart geschöpften Erzählungen an. Sie erfreuen durch ihre Frische und ihre kräftigen und charakteristischen Gestalten, obgleich es auch hier nicht immer ohne Romantik abgeht und gesuchte Kraftmeierei wie weinerliche Sentimentalität, heroische Tugend und absolute Bösewichterschaft die Wirkung auf die Leser besorgen müssen.

Als der „österreichische Auerbach" wird der Kalendermann August Karl Silberstein (geb. 1827 in Ofen von jüdischen Eltern, gest. 1900 in Wien) bezeichnet, und in der Tat war er der erste, der das ober- und niederösterreichische Bauerntum in die Literatur einführte und damit die österreichische Dorfgeschichte begründete. Er schrieb Artikel für verschiedene in- und ausländische Zeitschriften, gab von 1858—1900 den von J. N. Vogl begründeten „Österreichischen Volkskalender" heraus, bewährte sich als trefflicher Lyriker, wurde aber am bekanntesten durch seine österreichischen Dorfgeschichten.

Gemalt von Daffinger, Stahlstich von Karl Mahlknecht in Wien.

Diese erschienen zum großen Teile zuerst in seinem Kalender, später zusammengefaßt als Dorfschwalben aus Österreich (1862), Land und Leute im Naßwalde (1868), Der Hallodri, Deutsche Hochlandsgeschichten (1875), Landläufige Geschichten aus Dorf, Stadt und Alm (1886) und unter anderen Titeln. Silbersteins Dorfgeschichten, von denen „Der Ziertalerhof", „Das Ausgeding", „Die Häuslerin", „Der Urlauber" besonders namhaft gemacht werden mögen, sind, obschon sie keine große Erfindungskraft des Verfassers bekunden, im allgemeinen frisch erzählt und verraten durch das unbedingte Lob des Landlebens und die freiheitliche, aufklärerische Tendenz den Einfluß Auerbachs, halten sich aber von dessen spinozistischem Spintisieren frei. Sie verliehen seinem Kalender Zugkraft, fanden weite Verbreitung und wirkten auf Rosegger und andere Volksschriftsteller Österreichs. Seine Romane, in jungdeutscher Manier geschrieben, wurden, da des Verfassers Talent solchen Aufgaben nicht gewachsen war, kühl aufgenommen, dagegen fanden seine Lieder, besonders die in der Sammlung Mein Herz in Liedern (1868) vereinigten, großen Beifall; Musiker von Ruf haben sie vertont und der von Bruckner komponierte „Germanenzug" bildet noch immer eine stehende Nummer der Liedertafeln. Allerlei Lebensweisheit bietet er in dem Büchlein „Klinginsland" (1879) und die Ergebnisse seiner literarischen Studien legte er in den „Denksäulen im Gebiete der Kultur und Literatur" nieder.

Zwischen den verschiedenen alpinen Landschaften vermittelt der gewandte und anziehende Reiseschriftsteller Heinrich August Noë. Er hatte nach Vollendung seiner Universitätsstudien in München, wo er 1835 geboren war, eine Zeitlang eine Stelle an der königlichen Hof- und Staatsbibliothek inne, gab sie aber eines Augenleidens wegen auf, unternahm Reisen, die ihn besonders in die Alpenländer, durch Italien und die Gebiete der slavischen Völker führten, redigierte kurze Zeit in Wien die „Alpenzeitung" und starb 1896 in Gries bei Bozen in Tirol.

Von seinen zahlreichen, durchweg fesselnden und stimmungsvollen Reiseschriften heben wir hervor: „Bayerisches Seebuch" (1865), „Österreichisches Seebuch" (1867), „Brennerbuch" (1869), „Der Frühling von Meran" (1868), „Italienisches Seebuch" (1872), „Reisehandbuch für die deutschen Alpen" (1877), „Die Jahreszeiten, Naturbilder" (1888), „Edelweiß und Lorbeer, neue Bilder aus Tirol" (1895). Reizvoll sind auch Noës Novellen, so die „Gasteiner Novellen" (1875), „Robinson in den Hohen Tauern" (1875), „Am Hofe der Babenberger" (1866) und „Geschichten aus der Unterwelt" (1892).

Für sich ziemlich alleinstehend, jeder eine Welt für sich, sind Adalbert Stifter und Annette von Droste-Hülshoff, beide konservativ gesinnt, von urdeutscher Art, beide fest wurzelnd im Boden der Heimat, mit Land und Leuten wie in eins verwachsen; jener ein stillsinniger Maler österreichischer Bergwaldnatur, diese, Westfalens große Tochter, die unübertroffene, phantasievolle Zeichnerin der träumerischen Heidelandschaft.

Adalbert Stifter wurde am 23. Oktober 1805 in Oberplan, einem Marktflecken im südwestlichen Böhmen, als der Sohn eines Leinewebers und Flachshändlers geboren. In be-

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

schränkten kleinbürgerlichen Verhältnissen aufwachsend, erhielt er die ersten geistigen Anregungen durch seine Mutter und Großmutter. Diese erzählte Märchen, Geschichten und Sagen der Heimat, an denen sich der Kleine nicht satt hören konnte; daneben wirkte mächtig und nachhaltig schon auf den Knaben die umgebende Natur: der düstere Böhmerwald mit seinen Waldseen, die Moldau mit ihren Felsufern und Burgen prägten sich tief in sein Gemüt. Es waren die feststehenden Naturbilder, die er in seinen Dichtungen später so stimmungsvoll zu beleuchten wußte. Nachdem er sich in dem oberösterreichischen Benediktinerkloster Kremsmünster die Gymnasialbildung erworben hatte, bezog er die Universität in Wien, widmete sich hier anfangs dem Studium der Rechte, vertauschte es aber bald mit dem der Mathematik und der Naturwissenschaften, ohne sich jedoch durch diese Studien eine Existenz gründen zu können. Daher mußte er sich seinen Lebensunterhalt durch Privatstunden verdienen. Die Erfolge, die er als Lehrer und Erzieher erzielte, öffneten ihm in der Folgezeit auch die Häuser der Aristokratie. Wohl schwieg seine Muse nicht, aber er legte seinen poetischen Entwürfen keinen Wert bei und glaubte vielmehr, berufen zu sein, als Maler einmal Großes zu leisten. Ein Herzensbündnis, das er auf einer seiner Ferienreisen, die ihn gewöhnlich in seine Waldheimat führten, geschlossen hatte, mußte gelöst werden, da die Eltern des Mädchens die Einwilligung zu einer Verbindung verweigerten. Lange zitterte der Schmerz in seinem Herzen nach und nur die Beschäftigung mit Malerei und Poesie und der Verkehr mit den bedeutendsten Dichtern und Künstlern der Residenz brachten ihm die Ruhe des Innern wieder; ja, 1837 vermählte er sich mit Amalie Mohaupt, der Tochter eines pensionierten Artillerieoffiziers. Noch immer mit Nahrungssorgen kämpfend, lenkte er durch die Erzählung „Der Condor" (1840), die in der „Wiener Zeitschrift" Witthauers veröffentlicht wurde, und durch die in Heckenasts Taschenbuch „Iris" erschienenen Novellen die Aufmerksamkeit der Leserwelt derart auf sich, daß 1844 bei Heckenast in Pest eine erste Sammlung in zwei Bänden unter dem Titel Studien herausgegeben werden konnte. Drei Jahre später folgten der dritte und vierte Band und 1850 die beiden letzten Bände dieser „Studien".

Einen Wendepunkt in Stifters Verhältnissen und in seinem Schaffen bildeten die Ereignisse des Sturmjahres 1848. Betrübten Herzens verließ er sein geliebtes Wien und siedelte nach Linz über. Seine äußere Lage war mißlich und gestaltete sich erst freundlich, als er zum k. k. Schulrate ernannt und ihm die Aufsicht über die österreichischen Volksschulen übertragen wurde. Seine Hoffnungen haben sich aber nicht erfüllt. Der Briefwechsel mit den Freunden, Reisen, von denen eine ihm den lange ersehnten Anblick des Meeres brachte, seine religiöse Überzeugung und innige Hingabe an die wahre Kunst halfen ihm über manch Trübes und Trauriges hinweg. Oft suchte er das traute Mühlviertel auf; seine Lieblingsorte waren der kleine Kurort Kirchschlag bei Linz und der Weiler Lackerhäuser am Fuße des Dreisesselberges; es sind einsame Orte, so recht geeignet zum Träumen und Einspinnen in Gedanken. Zu Anfang der sechziger Jahre erkrankte er; noch im Herbst 1867 machte er verdüstert Besuche in Kirchschlag und Oberplan. Im Dezember mußte er sich zu Bette legen und am 28. Dezember 1868 schloß er, von seiner Gattin treu gepflegt, unter tragischen Umständen seine Augen für immer. (Abb. S. 1279.)

Als Stifter die Beamtenlaufbahn betrat, hatten ihm seine „Studien" bereits einen weit über die österreichischen Lande hinausreichenden Ruf verschafft. Sie waren ein neues Lebenszeichen österreichischen Geistes, es war ein geistiges Stilleben, das in den „Studien" hervortrat und durch seine innere Vertiefung sich wesentlich von der seichten Behaglichkeit anderer Prosaiker unterschied. Seine Prosa aber erschien von Anfang an von klassischem Streben durchdrungen; sie war originell durch die Offenbarung eines eigenartigen Talentes, das der Darstellung ein scharfes und bestimmtes Gepräge gab. Dazu hatte sie anmutige Grazie und bewegte sich in schöner Gliederung; es war ein Meister, der hier auf der Klaviatur der Sprache spielte. Da ist nichts Gesuchtes und Gezwungenes, in schönster Reine, Klarheit und Ruhe klingt schon in der Sprache das beschauliche, sinnige Gemüt des Dichters, das Gleichmaß und der Friede seines Herzens wider. Die Ursprünglichkeit der Sprache und Empfindung, das fast bis zu anbetender

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Verehrung gesteigerte Naturgefühl, das liebevolle Versenken in zarte, weiche Stimmungen, die weltferne und doch so weltfrohe Freude über die Fülle der Erscheinungen, die heiligfromme Gemütstiefe, der Reichtum der Phantasie bei fast ängstlicher Scheu vor allem, was den Lärm des Tages ausmacht und sich im lauten Ringen des Tages austobt, alles das war neu und mußte innigste Zustimmung finden in den Gemütern jener zahlreichen Kreise des Vormärz, die den gedämpften Worten reinfrohen, weltfernen Kindersinnes lieber lauschen mochten, als den eben damals mit ungestümer Leidenschaftlichkeit zornmütig ausgestoßenen Kampfrufen der den Geist der Unzufriedenen aufreizenden literarischen Tumultuanten. Der Gedanke, daß die Gewährung politischer Freiheiten an die Massen das Glück des einzelnen zu erhöhen vermöchte, erschien Stifter widersinnig; denn er erblickte das höchste individuelle Glück in dem harmonischen Einklang der Empfindungen, in der stillen Ausgeglichenheit des Innenlebens, die dem Einsamen nur abseits vom Wege erblüht. Was die Zeitwelle hebt, was sie verschlingt, achtete Stifter für nichts; die politischen und gesellschaftlichen Bestrebungen erschienen ihm in ihrer Unbeständigkeit klein gegen das nach ewigen Gesetzen sich vollziehende Walten der Natur. Der Halm, der genau so wie heute schon vor Jahrtausenden im Kosen der Lüfte sich wiegte, an dessen Wachstum alle Leidenschaften, alle Erfindungen, alle Umwälzungen der Menschengeschichte auch in der fernsten Zukunft keine Veränderung bewirken können, war dem stillen Malerpoeten, dem Poeten des Waldes, bedeutender, vertrauter als das Kampfgetümmel wechselnder Erscheinungen. In der seelenvollen, mit großer Kunst geschauten und gestalteten Schilderung der Natur und in deren inniger Verwebung mit der Dichtung und ihren Stimmungen offenbart sich denn auch Stifters Eigenart.

Stifter-Denkmal in Linz.
Von Hans Rathausky.

Suchen wir nach einem Stifter ähnlichen dichterischen Charakter, so werden wir ihn in Eduard Mörike finden. Mit ihm stimmt Stifter unter vielem anderen auch in seiner poetischen Vorliebe für Tieck, Jean Paul, Hoffmann und vor allem für Goethe völlig überein. Dessen Werke begeisterten den Studenten in Kremsmünster und wirkten neben Klopstock und Schiller auf seine ersten poetischen Versuche ein. In Wien trat er in den Bannkreis Shakespeares und Jean Pauls. Er besuchte das Burgtheater, das Stücke des großen englischen Dramatikers zur Aufführung brachte, und wurde von diesem Lieblinge der Romantiker zur Romantik geführt. Zunächst fesselte ihn jetzt Jean Paul, der seinem Geiste und Stil die eigentliche Richtung gab. Der Humor Jean Pauls aber blieb ihm verschlossen; die unendliche Fülle sprühender Einfälle und Vergleiche fehlt ihm ebenso wie das Barocke, Buntscheckige, Gesuchte, das durch diese Extratouren in die Jean Paulsche Darstellung kommt. Freilich vermissen wir auch die Weite des Horizonts, die bei Jean Paul durch die Fülle des aufgenommenen Materials bei aller äußerlichen Aufhäufung keineswegs beengt wird. Wo es aber der Dithyrambik des Naturgefühls gilt, da schlägt allerdings der Puls der Empfindung bei beiden in denselben Takten und der Eigentümlichkeit Jean Paulscher Ausdrucksweise, die mit einer kühnen Bildlichkeit die Natur beseelt, ist niemand so nahe gekommen wie Stifter.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Neben Jean Paul, dessen Einfluß besonders in dem ersten Bande der „Studien" hervortritt und in vielen Einzelheiten sich zeigt, wurden E. T. A. Hoffmann und Tieck für Stifters zweite Schaffensperiode von großer Bedeutung. Wie Grillparzer ein Klassiker nach dem Klassizismus, war Stifter ein „Romantiker nach der Romantik"; mit dieser verknüpft ihn seine Verehrung des Katholizismus, seine nationale Begeisterung und Kunstanschauung, die gern mittelalterliche Vorbilder wählt: alte Märchenmotive kehren häufig wieder und „die klingende Sprache aus dem Reich der blauen Blume tönt überall durch". Er berührt sich, wie Kosch in seiner Studie über Stifter ausführt, mit den genannten romantischen Erzählern in vielen äußeren Motiven und selbst im Stil und in der Technik. War nun auch der Nährboden seiner Kraft, so weit sie nicht in ihm selbst lag, die romantische Poesie, so strebte er doch in vielem und zwar gerade in dem, was seine Bedeutung ausmacht, über die Romantik hinaus. Seine Phantasie ist gezügelt, manchmal geheimnisvoll und tiefsinnig, niemals aber verworren, seine Darstellung der Natur der Wirklichkeit entsprechend, plastisch, klar und lebensvoll. Um 1850 aber vollzog sich ein Umschwung im Leben und Streben des Dichters; er verließ den Zaubergarten der Romantik und kehrte zum Klassizismus zurück. Goethes Stil und Anschauung vom praktischen Leben gingen auf Stifters Altersdichtung über. „Die klassische Ruhe", schreibt Kosch, „eines zwar auf Erden wirkenden, aber erdentrückten Charakters schwebt fortan über den still gewordenen Fluten der früher so schwärmerisch beredten Poesie", die seinen Studien einst so viele Leser gewonnen hat.

Gleich die erste Studie, Der Condor (1840), verrät die Freude des Dichters an dem sorgfältigen Ausmalen schöner Einzelheiten, ebenso wie die trotz aller Romantik kräftig betonte Gegenständlichkeit der Darstellung des Malerpoeten. Das Gegenbild zu Cornelia im „Condor" zeichnet Stifter in Angela, der Heldin der Feldblumen (1841). Im „Condor" muß das hochbegabte, von schrankenloser Ichsucht erfüllte Mädchen durch die Unzulänglichkeit des eigenen Wesens zu beschämender, reuevoller Erkenntnis geführt werden, durch die Angela der „Feldblumen" aber wird gezeigt, daß der höchste Beruf des Weibes, „die Bildung des künftigen Mutterherzens", durch wissenschaftliche Vertiefung weit eher gefördert als gefährdet werden kann und daß die vollendete „ideale Häuslichkeit" die Pflege der geistigen Güter nicht nur gestattet, sondern voraussetzt. An die „Feldblumen" reiht sich Das Heidedorf (1840), die einfachste und schönste der drei Erzählungen des ersten Bandes. Sie ist mit des Dichters Herzblut geschrieben; einmal in dem Sinne, daß darin eigene Erlebnisse verarbeitet sind und dann auch, insofern er uns sein Lebensideal aufzeigt. Nur daß Felix, der Held der Erzählung, aus zäherem Holz geschnitzt ist als der Dichter, und ohne Zaudern und Zögern tut, was er muß. Jugenderinnerungen und innige Heimatsliebe reden aus jeder Zeile dieser Novelle und machen sie zu einer schwärmerischen Verklärung der Heimatsliebe. Durch die reizende Schilderung des vegetabilischen Kleinlebens aber zeigt Stifter, daß das Auge, wenn es einmal geübt und gebildet ist, auch in der Heide Herrlichkeiten entdeckt. „Die meisten verstehen nur die Frakturschrift im Buche der Schöpfung und übersehen die kleine Perlenschrift auf Wiesenblumen und Schmetterlingsflügeln". Der „schwarzäugige Bube" auf dem die Heide überragenden Steinblocke, auf „seinem Königssitze", der da den Geschöpfen der Heide predigt, wird für immer ein Kabinettsstück der Literatur bilden. Dies gilt auch von der Studie Der Hochwald, die zuerst in der „Iris" veröffentlicht (1842) und schon von des Dichters Zeitgenossen die Krone aller seiner Schöpfungen genannt wurde. In ihr hat Stifter das Hohe Lied des Waldes gesungen; und niemals wieder ist es ihm gelungen, das Geheimnis der Waldesschönheit in so wirkungsvoller Weise zu enthüllen, nie wieder, durch den Kontrast des draußen tobenden Krieges mit dem stillen Waldesfrieden, durch die Übereinstimmung der heiligen Waldesunschuld mit schuldlosen, schönen Menschenblumen in solcher Weise Stimmung zu machen und auch die Leser in die schöne Zeit „jenes Doppeltraumes" zu versetzen, „der den Himmel jedem Menschen einmal und gewöhnlich vereint gibt, den Traum der Jugend und der ersten Liebe". Alles ist in dieser Novelle der Wald; auf ihn weisen die Überschriften der einzelnen Kapitel, in seinem geheimen Weben werden alle Fäden der Dichtung gesponnen, er ist Schauplatz, Zufluchtsort, Wonne, Tröster und die Schuld an dem furchtbaren Elende, das die Familie vernichtet und alle Hoffnungen mit einem Schlage zerstört, trägt der Wald, da er die Schweden bewog, einen Umweg zum abseits gelegenen Schlosse zu machen. „O du schöne, du unglückliche Waldwiese!" ruft daher Klarissa, im Schmerze zusammenbrechend, aus. Gregor aber, der überzeugungsvolle Lobredner des Waldes, steckt das Waldhaus am Seeufer in Brand und streut Waldsamen auf die Stelle, „so daß wieder die tiefe jungfräuliche Wildnis entstand, wie sonst und wie sie heute noch ist". Nur wie ein schwacher Flügelschlag weht der Geist der Geschichte über der Erzählung. Das Naturgemälde, das im „Heidedorf" und „Hochwald" entzückt, tritt zurück in der Studie Die Narrenburg (1843), vielleicht der spannendsten der Erzählungen Stifters. Es war hier mehr die Architektur- als die Landschaftsmalerei, die den Autor anzog: die Darstellung der verschiedenen Baustile, in denen die Gebäude der Narrenburg aufgeführt sind.

Noch vor der „Narrenburg" veröffentlichte Stifter in der „Wiener Zeitschrift" (1841) Die Mappe meines Urgroßvaters, die überarbeitet in den „Studien" und endlich als gänzlich umgearbeitetes Bruchstück in den „Vermischten Schriften" erschien. Sein ganzes Leben hindurch hat den Dichter dieses Werk beschäftigt, um es zu ordnen und zu klären, und am Ende ist es doch wieder nur ein Bruchstück

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

Gnädige Frau!

Ich habe mit Betrübniß vernommen, daß der allerhöchste Gott Ihnen
Ihre so sehr geliebte hat. Da Sie, als unsere Glaubensschwester ist, indem
Katholik Gattin, so wage ich mich Ihnen, in Demuth u Ergebenheit Ihnen
anzunahen, so empfinden wir Ihre Trauer bei dem Schmerze meiner
Frau ist eigene auf das Schwerste der Trennung, der Leere des Herzens
wird Niemand Ihre Schmerz mehr, ja es hat sie selber in unsere Herz ge-
legt. Diesen Schmerz aber lindert die Thränen andern Klagen,
u wird selbe Thränen sowohl in Ihnen u Ihren Frau Tochter als
unsere in unsere Zimmer auf das Herzlichste nach. Gott wird, und selbe
das Herz mit Väterlichen Trost gnädigst nahen, u Gott wird
allen Lohn der Übrig gebliebenen Kindern, u das Andenken der Gattin
u der Mutter ehren. Gegen mich war der Verstorbene immer sehr
gefällig u zuvorkommend, ich werde seine Andenken bei mir be-
wahren. Ich hoffe, wenn ich in Linz werde in meine Zimmer kommen,
Sie gastfreundlich zu besuchen.

Ihre gnädige Gattin soll ich die herzlichsten Thränen
vermelden. Mit Hochachtung zeichnet sich mich

Ihren

ergebenen

Linz 11. Juli 1866.

Adalbert Stifter

Ein Brief von Adalbert Stifter.

Nach dem im Besitz des Museums Francisco-Carolinum in Linz (Oberösterreich) befindlichen Original.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

geblieben. Freilich ein wertvolles; die Darstellung eines allmählich zu innerer Klarheit und Festigkeit und zu schöner friedlicher Übereinstimmung mit der Außenwelt gelangenden Menschen war das dem Dichter vorschwebende Problem. Bekanntlich bot die „Mappe" Rosegger das Muster für seine „Schriften des Waldschulmeisters". Daß Stifter nicht bloß eine bewundernswerte Beobachtungsgabe, sondern auch eine mächtige dichterische Phantasie besaß, bewies er in der Novelle Abdias (1843), in der er sich aus den Waldbergen seiner Heimat hinaus und sogleich in die afrikanische Wüste wagt. In Abdias hat sich Stifter zu einer bewundernswerten Kraft und Größe der Charakterzeichnung aufgeschwungen, aber auch die Naturschilderung, stets der fortschreitenden, spannenden Handlung angepaßt und mit den Wüstenbewohnern zu einem mächtig wirkenden Stimmungsbilde zusammengeschlossen, zeigt den Autor auf einer Höhe, die man um so mehr anstaunen muß, als er dabei nicht aus Erfahrung schöpfen konnte, sondern völlig dem Walten seiner inneren Anschauungen vertrauen mußte. Gleichmäßig zeigt sich seine Gestaltungskraft in dem herrlichen, seltsamen Bilderschmucke der Sprache und in der ruhigen, der Weltabgeschiedenheit der Muse angepaßten Art des Vortrages. Wie „Abdias" zeichnet sich durch vollendete Seelenmalerei die ergreifende Erzählung Brigitta (1843) aus, in der die Naturstimmung der ungarischen Heide und die großartige Einfachheit der Seelenvorgänge ineinander fließen wie die weit ausgespannte grünliche Steppe und der Himmel, in den sie sich fortzusetzen scheint. Die wahre, dauernd beglückende Schönheit liegt nicht im Antlitze, sondern im Herzen, das ist der Grundgedanke unserer einfach und kräftig fortschreitenden und in einem gewissen verschleierten Tone vorgetragenen Icherzählung.

Matter als „Brigitta", zu mysteriös und zu weit ausgesponnen ist die Erzählung Das alte Siegel (1843), deren Hintergrund die geschichtlichen Ereignisse des deutschen Freiheitskrieges bilden. Dagegen gehört Der Hagestolz (1845), das Bild eines verfehlten, düsteren Lebens, zu Stifters Meisternovellen. Der Nachdruck des Ganzen ruht auf dem Charaktergemälde des auf seiner Insel am Bergsee so wundersam verschanzten Hagestolzen. Wir kennen Stifters Abscheu vor einem festen Amte und wissen, wie hoch er von der Ehe dachte. Den Kindersegen, der ihm selbst versagt blieb, preist er durch den Mund des Hagestolzen als die beglückende Gewähr der irdischen Fortdauer auch über die Grenzen des eigenen Daseins hinaus. Wieder ein Sonderling ist Herr Tiburius, der Held der Novelle Der Waldsteig (1845), die in dem anmutigen Reichenhall spielt und die Schilderung der Heilung eines eingebildeten Kranken durch die Heirat mit einem einfachen Landmädchen und durch die herzerquickende Hingabe an die Natur zum Inhalte hat. Der Stoff selbst gab der Erzählung eine leicht humoristische Färbung; zweifellos würde er sich in der Hand eines mit herzhafter Fröhlichkeit begabten Humoristen ganz anders gestaltet haben. Stifter war für die heitere Behandlung zu ernst und zu förmlich und überdies nahm er der Novelle viel von ihrem Reize durch die unmäßige Breite und redselige Weitschweifigkeit. Dieser Fehler, von dem sich Stifter in den späteren Arbeiten selten freihalten konnte, tritt in der Erzählung Zwei Schwestern (1846) fast peinlich hervor. Ganz auf der Höhe von Stifters Leistungen steht die letzte Studie Der beschriebene Tännling (1846), mit der er wieder zur oft geschilderten Heimat zurückkehrt. Des gläubigen Volkes Vertrauen auf die Gottesmutter ist darin rührend eingeflochten in die Geschichte eines unglücklichen Herzens.

„Spielereien für junge Herren" nennt Stifter selbst die sechs Erzählungen, die, zu verschiedenen Zeiten entstanden, in der Sammlung Bunte Steine (1853) vereinigt sind. Nachdem dieser Titel gewählt war, mußte auch jede der früher anders überschriebenen Erzählungen den Namen eines Steines erhalten, mochte er auch dem Inhalt weit weniger angepaßt sein. Jugenderinnerungen und Vorkommnisse des späteren Lebens boten ihm den Stoff zu diesen nicht gleichwertigen Novellen. Es sind meist Kindergeschichten, so die prächtige Erzählung „Bergkristall" und „Granit", auch eine an Grillparzers „Armen Spielmann" erinnernde Charakterstudie findet sich darunter („Kalkstein"); in allen aber tritt die Erzählung hinter die Naturschilderung zurück.

Außer den „Studien" und den „Bunten Steinen" schrieb Stifter noch eine Reihe von Erzählungen, die vorwiegend den vierziger Jahren angehören und nach des Dichters Tode von J. Aprent gesammelt herausgegeben wurden. Von den drei bedeutsamsten dieser Sammlung gibt Der Waldgänger (1847), in dem viel Selbstgeschautes und Selbsterlebtes verwoben ist, eine Probe vollendeter Heimatkunst, Prokopius (1848) stellt sich als Ergänzung und Erweiterung der „Narrenburg" dar und in den Nachkommenschaften (1864), einer lustigen Malergeschichte, läßt der Dichter so recht vom Herzen frohe Malergefühle ausschwärmen.

Als das Hauptwerk seines Lebens betrachtete Stifter den Roman Der Nachsommer, den er nach zehnjähriger Arbeit 1857 in drei stattlichen Bänden veröffentlichte. Er ist unter dem Einflusse des „Wilhelm Meister" entstanden und stellt einen inneren Lebensgang, ein tieferes und reicheres Leben dar, als es gewöhnlich vorkommt. Die Urteile über diesen Erziehungsroman gehen bis zum schreienden Widerspruche auseinander; während Friedrich Hebbel von ihm verächtlich sagte, man müsse „demjenigen die polnische Krone versprechen, der imstande sei, die Erzählung zu Ende zu lesen", rechnet sie Friedrich Nietzsche „mit Goethes Schriften, Lichtenbergs

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

Aphorismen, dem ersten Buche von „Jung Stillings Lebensgeschichte“ und Kellers „Leuten von Seldwyla“ zu dem wenigen, was von deutscher Prosa wert sei, „immer und immer wieder gelesen zu werden“. Dieser Widerspruch in den Beurteilungen hervorragender Kritiker macht deutlich, daß Stifter zu jenen Dichtern gehört, die beim Leser einen ganz besonderen Grad von Geneigtheit, von verständnisvoller Bereitwilligkeit, ja von seelischer Verwandtschaft voraussetzen. Man wird Stifter mit dem Verstande nicht gerecht werden, man muß ihn nachzuempfinden vermögen. Wer das nicht kann, wird das Buch unwillig zur Seite legen, weil es von seinen Sinnen mehr Geschlossenheit verlangt, als sie aushalten können, und so über dem Unbehagen an der anscheinend spröden Schale auch den köstlichen, gehaltreichen Kern der Dichtung verlieren.

Der Dichter selbst ward, so oft er in dem Buche las, jedesmal von dem Zauber der eigenen Worte tief ergriffen. In einem Briefe an seinen Verleger Heckenast sagt er, der „Nachsommer“ sei mit Goetheſcher Liebe zur Kunst geschrieben, und an einer anderen Stelle bedauert er, daß ihm ein Leser fehle: Goethe. Bei aller Liebe zu seinem Roman fühlte aber Stifter selbst die Notwendigkeit einer gedrängten Fassung; 1877 besorgte Heckenast die Ausgabe in einem Bande, die dem „Nachsommer“ auch in weiteren Kreisen Leser gewann.

Hatte die mit dem Alter Stifters zunehmende Weitschweifigkeit der Darstellung schon der Verbreitung des „Nachsommers“ geschadet, so bereitete sie dem Witiko (3 Bände, 1865—1867) eine geradezu schroffe Ablehnung. Der Vertrieb des mühevollen, umfangreichen Werkes blieb hinter den bescheidensten Erwartungen zurück und der Dichter starb, ehe noch der kleinste Teil des ersten Druckes aufgebraucht war; eine Neuauflage kam überhaupt nicht zustande. Übrigens war das Schicksal des Werkes schon mit der Wahl des Stoffes entschieden. Denn was Stifter den Chroniken über Witiko, den ältesten der Rosenberger, entnehmen konnte, das erwies sich für einen mächtigen historischen Roman zu unbedeutend und zu dürftig und der Dichter war zur Zeit, als er an die Ausarbeitung seines letzten Werkes ging, schon so sehr geneigt, die ungemessene Fülle nebensächlicher Einzelheiten als vollwertigen Ersatz für kraftvoll fließendes Leben zu betrachten, daß er gar nicht daran dachte, die dürre Wirklichkeit phantasievoll ergänzend auszugestalten. Seinem beharrlich vom Selbsterlebten ausgehenden, in zarten Empfindungen schwelgenden Geiste lag das historische Gebiet ferne, und kaum würde er je im historischen Romane Bedeutendes geleistet haben.

Wie vielseitig Stifters schriftstellerische Tätigkeit war, ersehen wir aus den Vermischten Schriften, die der ihm befreundete Realschulprofessor Johann Aprent nach des Autors Tode herausgab. Hier finden wir außer den herrlichen Schilderungen Aus dem alten Wien die geistvollen Abhandlungen über bildende Kunst, über Poesie, über kirchliche Bauwerke, über Schule und Schulbildung. Und will man Stifters edles Wollen, sein tief religiöses Wesen und seinen streng sittlichen Charakter ganz kennen lernen, dann lese man seine Briefe, die mehr noch als die anderen Schriften sein Innerstes erschließen. (Beilage 150.) Er hat nie einer literarischen Mode gehuldigt, nie auf sensationelle Spannung oder prickelnden Sinnenreiz hingearbeitet. In den fünfziger Jahren ein Liebling der Leserwelt, ist er bald nach seinem Tode der Vergessenheit anheimgefallen; als aber 1898 seine Werke frei wurden und lauter denn je das Verlangen nach bodenständiger Heimatkunst sich erhob, da erwachte mit den zahlreichen Ausgaben seiner Werke neuerdings die Begeisterung für ihn und steigerte sich zu einer früher nie erreichten Höhe. Als ob man Versäumtes gutmachen wollte, trat gleichzeitig an vielen Orten das Bestreben zutage, das Andenken des Dichters durch Denkmäler zu festigen und seine Verdienste um die Menschheit zu feiern. (Abb. S. 1279).

Stifter hat von anderen empfangen, aber er besaß doch vieles, was ihm allein gehörte und andere zur Nachfolge reizte. Zahlreich sind denn auch die Mitstrebenden und Nachstrebenden, die den Stempel seines Geistes tragen. Am deutlichsten kann man seinen Einfluß in den stimmungsreichen Novellen Theodor Storms erkennen, aber auch Annette von Droste-Hülshoff gehört in seine geistige Verwandtschaft. In stiller Verborgenheit entwickelte sich ihr poetisches Talent: schüchtern ist es ans Licht getreten und hat lange nicht Anerkennung gefunden, und wie sie dann ihre besten Gaben bot und man diese nach ihrem tieferen Gehalte wog, war man erstaunt, in ihr eine Dichterin hohen Ranges zu finden, die an Geist und Tiefe andere Sängerinnen weit hinter sich ließ. Was sie war, dankte sie sich selbst, den Natureindrücken ihrer Heimat und dem ihr über alles teuren katholischen Glauben ihrer Väter. An diesem hing sie mit jeder Faser ihres Herzens; aber man glaube nicht, daß ihr Kämpfe und tiefere Aufregungen völlig erspart

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

blieben. Allerdings war es weder die Sorge um irdischen Unterhalt, noch Liebesschmerz, nicht ein tragisches Geschick, noch Angriffe von Gegnern, die ihr Stürme bereiteten, aber in ihren Gedichten können wir genugsam zwischen den Zeilen lesen, daß sie manchen heftigen inneren Kampf bestand, hervorgerufen durch ein Ringen nach Frieden, Reinheit und sittlicher Vollkommenheit, von dessen Ernst und Bedeutung oberflächliche Menschen keine Ahnung haben. Es war ihr Herzenssache, alles, was sie tüchtig, verehrungs- und liebenswert in ihrer Nähe erkannte, auch in ihren Schriften zur Geltung zu bringen. Aber niemals findet man, daß Vorurteile des Standes ihren freien Blick getrübt oder den Umgang mit anderen gestört hätten, niemals läßt sie Schroffheit oder Unduldsamkeit gegen andere Anschauungen oder Bekenntnisse in ihren Schriften hervortreten, obgleich sie die abweichenden Meinungen selbst nicht teilt. Ohne die tief religiöse Seele und den Einfluß der westfälischen Natur auf die Dichterin hätten wir keine Droste. Nicht abgelenkt durch die verwirrenden Erscheinungen der Großstadt, schärfte sich ihr Blick, ihre Beobachtungsgabe an der zunächstliegenden Heimat, der Landschaft und den Bewohnern, ihren Sitten, Gebräuchen und Sagen, dann der weiteren Heidelandschaft mit den einsamen, eichenbeschatteten Bauernhöfen und Weidekämpen. Und was sie da erschaute und inmitten der Bewohner erlebte, hat sie poetisch verklärt und so steht sie in der vordersten Reihe der Vertreter echter Heimatkunst.

„Sie wissen selbst, liebster Freund", schreibt sie an Schlüter, „daß ich nur im Naturgetreuen, durch Poesie veredelt, was leisten kann." Darauf eben beruht die Bedeutung ihrer großen Kunst, daß sie mit starker Phantasie einen klaren Wirklichkeitssinn verbindet und daher alles, was sie dichtete, mit seltener Bildkraft in uns sichtbar, hörbar und fühlbar macht. Aus diesem echten Naturalismus heraus wollte sie sich um keinen Preis in die Irrgänge der Romantik verleiten lassen. Aber auch von anderen Dichtern hat sie im Grunde nur wenig aufgenommen. Die bedeutendste Einwirkung muß man den Erzeugnissen Walter Scotts, Byrons und verwandter englischer Dichter zugestehen; aber auch hier beschränkt sich das Gleichartige wesentlich auf die Form und immer muß man sagen: Was Drostes Gedichte nach Vorzügen und Mängeln beinahe auf den ersten Blick als ihre Schöpfungen erkennen läßt, ist ganz und gar aus ihrem Eigenen geschöpft. Sie hat die verschiedensten Töne angeschlagen, beinahe alle mit Erfolg. Der Ausgangspunkt ihres poetischen Schaffens liegt in der Epik, ihr Bestes leistete sie in der Lyrik, in die sie zum ersten Male den wahren Realismus brachte. Schlüter trifft das Richtige, wenn er die Poesie der Freundin als eine durchaus lyrisch-subjektive bezeichnet. Die Geschichte ihres Lebens ist auch ihre Dichtung, und nur wer das eigentümliche Gemütsleben Annettens kennt, wird auch die ganze Kraft ihrer Dichtungen empfinden. Wie sehr Annettens Gemüt von frühester Jugend an das Bedürfnis fühlte, sich auszuströmen und zu betätigen, geht schon daraus hervor, daß sich bei ihr zuerst die Liebe zur Musik entwickelte und erst später Selbsterziehung und Willenskraft den Weg fanden, das bewegte Innere in anscheinend objektiven Dichtungen ins Gleichgewicht und zum künstlerischen Ausdruck zu bringen. Doch tritt in den Jugendgedichten das Überwallen des Gefühls noch störend hervor, und erst als ihre äußeren Verhältnisse mit dem Tode des Vaters einen endgültigen Abschluß fanden, schlug sie Töne an, die jedes ihrer Lieder zum Ausdrucke ihrer Persönlichkeit machten.

In ihrer Herbheit und Wahrheitsliebe, ihrer keuschen Selbstlosigkeit, ihrem sittlichen Ernste, in der Unausgeglichenheit und Schroffheit der Form stellen Annettens Lieder das gerade Gegenteil zu allem Sentimentalen, Blendenden, Prickelnden, Egoistischen der eigentlichen Zeitdichter (Lenau, Heine, Laube, Gutzkow, Freiligrath) dar. Aber auch von dem Schwaben Mörike, mit dem sie sonst vieles verbindet, unterscheidet sich die westfälische Dichterin durch größeren Gedankenreichtum, durch Herbheit und geringeren Wohllaut des Verses. Daß sie übrigens diesen mit dem glücklichsten Ausdrucke des Gedankens auch zu verbinden wußte, beweisen viele ihrer Gedichte. Annette strebte, wie die vielen Veränderungen in den Handschriften zeigen, nach Reinheit der Form, und wenn trotzdem manche Unebenheiten zurückblieben, so werden wir wohl mit ihrem

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

Biographen Hüffer-Cardauns den Grund dafür darin zu suchen haben, daß der Dichterin jenes Schönheitsgefühl, das dem Künstler bis zur vollen Befriedigung keine Ruhe läßt, nicht in dem Maße eigen war, wie es ihrer übrigen Begabung entsprochen hätte. Aber Mängel solcher Art bilden gewiß keinen Grund, von einem Quell edelster Poesie sich abzuwenden, der, je näher man ihm kommt, um so reicher zu fließen scheint.

Freilich eine leichte Lektüre sind Annettens Werke nicht; aber seien wir ehrlich: alle hervorragenden Dichtungen sind eben nicht „leichte Lektüre". Es ist neben der zuweilen mundartlich gefärbten Sprache der beste Teil ihrer herben Größe, ihrer konzentrierten Kraft, ihrer ernsten Tiefe, der sie schwer verständlich macht. Nur wenige haben sie zu ihrer Zeit zu würdigen gewußt und sie selbst harrte einer späteren Zeit: „Meine Lieder werden leben, Wenn ich längst entschwand." Und diese Weissagung hat sich erfüllt; Annette gilt heute als Deutschlands größte Dichterin, an Ursprünglichkeit alle Genossinnen überragend, soweit sie metrischer Formen sich bedienten. Aber gerade wegen ihrer Originalität ist sie keine Führende geworden; sie steht ganz allein; niemand hat sie nachgeahmt. Es müßte auch jedem schwer fallen, gleich mächtige Rhythmen und nur annähernd so merkwürdige und originelle Bilder, so malende Worte zu finden wie sie. Detlev von Liliencron, ihr begeisterter Lobredner, mag viel von ihr gelernt haben, doch ist er eine von ihr grundverschiedene Natur; er ist beweglicher, aber auch leichter und sieht das Leben weit heller als Annette, deren Poesie uns zwar vertrauter wird, wenn wir ihr Leben kennen, zum Teile aber für immer in den Schleier des Geheimnisvollen sich hüllen dürfte. (Beilage 151.)

Der Vater der Dichterin entstammte einem westfälischen Adelsgeschlechte, das fast über 200 Jahre den Edelsitz der Familie Hülshoff in der Nähe von Münster bewohnte. Männer, die in Kirche, Staat und Wissenschaft eine Rolle spielten, zählte das Geschlecht zu den Seinen; der Name Droste ist gleichbedeutend mit Truchseß und bezeichnete eines der Erbämter, das des Tafelmeisters, beim Hochstift von Münster; später ist er zum Familiennamen geworden, mit dem sich der Name der Burg verband. Klemens August von Droste-Hülshoff, ein feingebildeter, gemütsreicher Mann, der jedoch nach außen wenig handelnd sich hervortat, war vermählt mit der Tochter eines angesehenen Paderborner Geschlechtes, einer Freiin Therese Luise von Haxthausen, und bewohnte das alte Stammschloß, dessen graue Mauern aus dunklen Teichen emporstiegen. Hier erblickte Elise Annette von Droste-Hülshoff am 10. Januar 1797 das Licht der Welt. Mit dem Vater verband Annette die Ähnlichkeit der Naturen; die Zartheit seines poetischen Gemütslebens, seine Freude an Sammlungen von Naturgegenständen und seine Liebe zur Musik gingen auf sie über. Den ersten Unterricht leitete die Mutter, eine kluge, praktische und entschiedene Frau, die die Zügel des Hauswesens mit starker Hand lenkte, Gehorsam und Fügsamkeit auch von den erwachsenen Kindern forderte und in adeligen Kreisen als ein Muster feinster Zucht angesehen wurde. Ernste Studien sollten die Richtung ihres Erziehungsplanes unterstützen und es wurde tüchtig gelernt in den Mauern des alten Schlosses. Das zarte Nettchen, dessen Brustleiden schon früh durch anhaltende Katarrhe und fieberische Anfälle die Aufmerksamkeit zu erregen begann, nahm an dem Unterricht, den ihre jüngeren Brüder von einem Hauslehrer erhielten, teil und lernte wie ein gesunder Knabe. Latein, Französisch, Englisch und Holländisch waren ihr vertraut, Griechisch und Italienisch blieben ihr zum mindesten nicht fremd und in der vaterländischen wie in der klassischen Geschichte, in der heimischen Naturgeschichte und in der Mathematik war sie beschlagen, wie nicht leicht sonst ein Mädchen. Neben den gelehrten Studien wurden die mehr weiblichen Arbeiten und überdies Musik und das Zeichnen gepflegt. Übrigens hatte auch die poetische Muse um ihren Dienst schon früh geworben.

Zu den Anregungen, die das Leben auf dem Schlosse bot, kamen bald solche von außen. So wehte von dem nahen Münster, wo sich durch die Fürstin Galitzin der Sinn für tieferes Geistesleben verbreitet hatte, eine geistige Luft herüber, die auch die Dichterin berührt haben mochte. Dort lebte noch Friedrich Leopold von Stolberg; wir hören von der Pflege deutscher

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Annette von Droste-Hülshoff.

Nach dem im Besitze des Franz Werner Freiherrn von Droste-Hülshoff befindlichen Gemälde.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Dichter in der Familie Droste und merken Spuren des Einflusses Voßens, Höltys, Schillers und Matthissons in den jugendlich-unreifen Gedichten Annettens. Einen Berater und Führer in das bisher nur dunkel geahnte Land der Poesie erhielt sie an dem Professor Anton Matthias Sprickmann (1749—1833), unter dessen reger Teilnahme die schwungvolle Ode „Das befreite Deutschland" entstand, das erste an sich wertvolle Erzeugnis ihrer Muse. Außer Sprickmann trat in Münster die Generalin Thielmann, eine Schwester von Novalis' zweiter Braut, zu Annette in eine freundschaftliche Beziehung, die auch in späteren Jahren noch fortdauerte und der Poetin allerlei Anregung bot. Mehr noch empfing sie durch die Besuche der Verwandten ihrer Mutter in Bökendorf, dem Stammschlosse der Haxthausen. Hier unterhielten

Rüschhaus bei Münster
Wohnsitz der Dichterin Annette von Droste-Hülshoff

mit Annettens Oheimen Werner und August, die durch ihre Volksliedersammlungen in der Geschichte des deutschen Schrifttums sich einen Namen erwarben, die Brüder Jakob und Wilhelm Grimm einen regen Verkehr und bald begann auch Annette für deren „Volksmärchen" Sagen und Volkslieder zu sammeln und selbst Lieder im Tone des Volkes zu dichten und zu singen. Daß Annette mit den späteren Jugendwerken auf verschiedenen Gebieten sich versucht, allerlei beginnt, aber nicht vollendet, erklärt sich aus dem Zweifel an ihrem Dichterberufe, aber auch aus der Nervenüberreizung, die sie zeitlebens nicht zur Ruhe kommen ließ und 1815 dem Tode nahe brachte. Sehnsucht nach dem Fernen und Unerreichbaren, Flucht aus dem Leben, überreizte Nerven kennzeichnen ihre Helden und Heldinnen, auf die sie ihre eigene Seelenstimmung überträgt.

So ist sie für Bertha, die Heldin eines bis zu zwei Akten gediehenen Trauerspieles, selbst das Urbild gewesen und der Konflikt unglücklicher Liebe, der darin durchgeführt werden sollte, beruht wohl auf einem persönlichen Erlebnisse der Dichterin, obgleich darüber nichts Tatsächliches festgestellt werden kann.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Die Dichtung ist stark von Goethes „Tasso" beeinflußt, in der Behandlung des Verses und auch sonst merken wir die Einwirkung Schillers. Das Hauptmotiv des Dramas kehrt im Walther wieder, einem Epos in sechs Gesängen (1818). Die Handlung ist von der einfachsten Art, eine Rittergeschichte, und die Personen zeigen, wenn sie auch gerade nicht bloß schematische Figuren sind, dennoch meistens nur die verschwommenen Umrisse der damaligen Romantik. (Beilage 152.)

Schon 1819 erwähnt Annette in einem Briefe geistliche Lieder, die sie für ihre Großmutter gedichtet habe. Diese hielt die acht Gedichte in hohen Ehren und wollte für jeden Festtag ein besonderes Gedicht haben. Annette erfüllte diesen Wunsch, erweiterte aber den Plan und dehnte ihn auf alle Tage des Kirchenjahres aus. So entstand die 72 Gedichte umfassende Sammlung Das geistliche Jahr. Es ist ihr Lebenswerk und ihre erste Schöpfung von dauerndem Werte; eine ausgereifte dichterische Persönlichkeit tritt uns hier entgegen; an dichterischem Können und dichterischer Eigenart schon ganz und gar dieselbe, die 20 Jahre später zu einer unvergleichlich volleren Blüte gedieh.

Es sind keine singbaren, etwa für die Gemeinde bestimmten Lieder, sondern, wie Annette in der Widmung selbst bezeugt, dichterische Bekenntnisse ihrer tiefen Religiosität, ihres harten seelischen Ringens, ihrer schwankenden seelischen Stimmungen, ihres vielfach gepreßten und geteilten Gemütes, ihres von Zweifeln durchwühlten Inneren, das nach Gnade dürstet und nach der Offenbarung von Heiligtümern, die sie „nur dem Namen nach kannte und deren Kunde ihr Gott dereinst geben wolle". Den Wall gegen alle rings sie umlauernden, heulenden und zähneknirschenden Ungeheuer der Tiefe, gegen die quälenden Erscheinungen der Phantasie bildete der fromme Christenglaube, und nicht mit Unrecht hat man daher als das Thema des Ganzen bezeichnet: „Ich glaube, Herr; hilf meinem Unglauben" oder das andere: „Wirket euer Heil mit Furcht und Zittern". Kaum dürfte die deutsche Literatur auf diesem Gebiete etwas aufzuweisen haben, was den ergreifenden Gedichten „Maria Lichtmeß", auf „Heilige drei Könige", den „Palmsonntag", „Karfreitag", „Karsamstag" gleichkäme, und wenn auch im zweiten Teile der Sammlung die Reflexion überwiegt, welch ursprüngliche, frische Empfindung findet sich daneben!

Als nach dem Tode des Vaters (1826) der Bruder Werner Konrad das Schloß Hülshoff übernahm, zog sich die Mutter mit ihren beiden Töchtern nach dem kleinen, zwischen Ackerkämpen, Blumen und Büschen versteckten Rüschhaus zurück (Abb. S. 1285). Annettens Liebling, der blonde Bruder Ferdinand, erlag 1829 einem ähnlichen Brustleiden, wie jenes, das sie selbst quälte, Schwester Jenny verheiratete sich (1834) an den Freiherrn von Laßberg, Mutter und Tochter blieben allein in der Einsamkeit des fast bäuerlich schlichten Landsitzes. Die Heide, Moore und tiefe dunkle Wasserkolke, die Mergelgruben mit ihren Resten des vergangenen Lebens — das war Annettens Welt für alle die Jahre reifen Frauentums, für ihren ruhelosen, beweglichen, weitfassenden Geist! Nur der Verkehr mit der nahen Stadt und zwei Reisen an den Rhein brachten Abwechslung in das eintönige Leben. In Bonn lernte Annette die originelle Adele Schopenhauer, die Schwester des Philosophen, kennen, die durch ihren im Hause Goethes geschulten Geschmack für Kunst und Literatur und ihre reiche Welt- und Menschenkenntnis anregend auf sie wirkte. Von großer Bedeutung für Annette wurde in Münster die Freundschaft mit dem christlichen Philosophen Christoph Bernhard Schlüter (1801 bis 1884), der mit der Überzeugung eines Mannes, der mit sich einig ist, ihre religiösen Zweifel zu beseitigen wußte, sie zu frischem poetischem Schaffen anregte und im Vereine mit Wilhelm Junkmann, einem gut veranlagten und gefühlvollen Poeten (gest. 1886 als Professor in Breslau), eine Auswahl der Gedichte Annettens besorgte. Außer den lyrischen finden sich darin, gleichsam als Grundstock, auch drei epische, die von der raschen dichterischen Entwicklung zeugen, die sich in ihr seit dem „Walther" vollzogen hat.

Von diesen schildert Das Hospiz auf dem großen St. Bernhard in jambischen Versen von vier Hebungen, wie der alte Gemsjäger Benoit und sein Enkel Henri, auf dem Wege über den großen St. Bernhard von einem Schneesturm überrascht, dem Tode nahe sind, durch die Mönche des Hospizes und ihre Hunde aber gerettet werden. Aus Furcht, die Wirkung der beiden ersten Gesänge könnte durch den glücklichen Ausgang des dritten aufgehoben werden, hat Annette diesen nicht veröffentlicht und erst Kreiten und Arens hatten ihn in die Gesamtausgabe der Werke Annettens aufgenommen und damit den Dank der Leser verdient. Denn er bringt Klarheit in das Ganze und ist von großer poetischer Schönheit. Wie in diesem bewundern wir auch in den beiden anderen Gesängen die grandiosen Naturbeschreibungen; mit höchster Anschaulichkeit und so wahrheitsgetreu entwirft sie Bilder von der alpinen Hochgebirgswelt, daß jeder Leser glaubt, sie habe mit eigenen Augen die majestätische Natur geschaut, und doch kannte sie diese nur aus den Notizen ihrer Freundinnen und aus Beschreibungen. Unliebsam macht sich zuweilen die

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Unklarheit im Ausdrucke geltend, und noch mehr überwiegt das Geheimnisvolle in dem zwischen 1832 bis 1834 entstandenen, in fünffüßigen Jamben geschriebenen Gedichte Des Arztes Vermächtnis, das unter Annettens größeren Dichtungen insofern die vollendetste ist, als hier der Einklang von Inhalt und Form nahezu völlig erreicht wird. Die Darstellung aber ist eine so geheimnisvoll-dunkle, daß es unmöglich ist, die Handlungen in den einzelnen Vorgängen aufzuhellen, die Gestalten zu umreißen, Wirkliches und Nichtwirkliches zu unterscheiden. Übrigens kam es der Verfasserin, wie schon Schücking bemerkt, nicht so sehr auf klare Durchführung der Handlung als vielmehr auf die Darstellung jener einzigartigen psychopathologischen Zuständean, die bei Menschen mit leicht reizbaren Nerven sich so häufig im Gefolge außergewöhnlicher, plötzlich eintretender, äußerer wie innerer Geschehnisse einstellen und von traumähnlichen Zuständen bis zu fixen Ideen, zum Wahnsinn sich steigern. Und das hat die Dichterin mit staunen- wie grauenerregender Kunst gezeichnet. Es war, wie aus dem Widmungsgedichte an Frau Mertens hervorgeht, der Widerschein der damaligen krankhaften Seelenstimmung der Dichterin. Mit dem dritten epischen Gedichte Die Schlacht am Loener Bruch (1838) verläßt Annette den Bereich des romantisch Geheimnisvollen und will fortan keinem anderen Führer mehr folgen als „der ewig wahren Natur durch alle Windungen des Menschenherzens". Sie wendet sich der Geschichte der Heimat zu und besingt in kurzen Reimpaaren, in männlich kräftiger Sprache die Niederlage, die der Herzog Christian von Braunschweig (der „tolle Christian") durch den jungen Tilly am 6. August 1632 bei Stadtloen in der Loener Heide erlitten hat. Wohl läßt der Ausdruck oft die letzte Feile vermissen, aber daneben wieviel Vortreffliches! Gleich der Eingang des ersten Gesanges gehört zu dem Schönsten, was Annette geschrieben hat, und die Schilderung der Schlacht im zweiten Gesange ist mit einer Anschaulichkeit durchgeführt, daß die deutsche Literatur von dieser Art kaum etwas Ähnliches aufweisen kann. Unverkennbar allerdings ist der Gegensatz zwischen den beiden Teilen des Gedichtes; denn während der erste wesentlich auf poetischen, der Wirklichkeit sogar widersprechenden Erfindungen beruht, weist der zweite vorwiegend geschichtlichen Charakter auf. Annette hat für diesen umfassende Quellenstudien gemacht; daher denn auch die Treue und Sicherheit des Gemäldes, das sie, ohne die zarte Weiblichkeit zu verletzen, von dem Zeitalter des Dreißigjährigen Krieges entwirft. Land und Leute, Freund und Feind, der Herzog und sein Lager, Tilly mit seinen Hauptleuten, die Leidenschaften der Parteien, die Greuel, die verübt werden, alles ist mit sprechender Wahrheit und bestimmten kräftigen Zügen gezeichnet und hat Leben.

Josef Freiherr von Laßberg.
Gezeichnet von Lauchert, gestochen von C. Teis.

Es fehlte nicht an wohlwollenden Beurteilungen der „Gedichte" Annettens; aber auf dem großen literarischen Markte blieb das Büchlein unbeachtet. Trotzdem ließ sich die Dichterin nicht entmutigen; neue Pläne leuchten auf, ausgeführt aber wurde nur die novellistische Darstellung westfälischen Schloßlebens Bei uns zu Lande auf dem Lande (1840) und die Bilder aus Westfalen; plastische, zuweilen drastische Schilderungen der Bewohner Westfalens. Neue Anregungen fand Annette, als sie in Münster in das literarische Kränzchen eintrat, das sich um Elise Rüdiger, die Tochter der Schriftstellerin Elise von Hohenhausen, gebildet hatte. Das bedeutendste Mitglied dieses Klubs war Levin Schücking, der zwar nicht auf ihre geistige Entwicklung, aber doch auf ihr literarisches Schaffen den wirksamsten Einfluß ausübte. Im „Cottaschen Morgenblatt" erschien 1842 Annettens packende Dorfnovelle Die Judenbuche, in der sie mit frei waltender Phantasie auf Grund der Akten eines Kriminalprozesses ein „Sittengemälde" aus dem Paderborner Lande um die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts entwirft. In derselben Zeitschrift wurden durch Schückings Vermittlung auch mehrere von Annettens Gedichten veröffentlicht, die ihren literarischen Ruhm begründeten. Sie weilte damals zur Kräftigung ihrer erschütterten Gesundheit auf der an historischen Erinnerungen reichen Meersburg bei Konstanz am Bodensee, die ihr Schwager, der durch seine germanistischen Forschungen bekannte Freiherr Josef von Laßberg, 1838 gekauft hatte. (Abb. S. 1287.) Hier lebte dieser still vergnügt seinen alten Handschriften und sonstigen Seltenheiten und öffnete sein gastliches Heim den ihn besuchenden „Nibelungenreutern" und gelehrten Freunden und stellte ihnen seine reiche Bibliothek und seine Kenntnisse zur Verfügung. Das literarische Leben

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

auf der Meersburg bot Annetten manche Anregung und so entstanden hier 1841—1842 die meisten lyrischen Gedichte, die den von ihr selbst besorgten Band ihrer „Gedichte" füllen. Sie erschienen durch Vermittlung Schückings, der durch Laßberg dorthin berufen worden war, bei Cotta (1848) und entschädigten sie durch die günstige Aufnahme reichlich für den Mißerfolg, der ihr mit der ersten beschieden war. „Da plötzlich fiel auf meine Locken Ein junger, frischer Lorbeerkranz". Und den Lorbeer hatte sie für ihre Gedichte wohl verdient, denn sie bilden die Krone ihrer Schöpfungen und reihen sich den besten Erzeugnissen deutscher Lyrik würdig an.

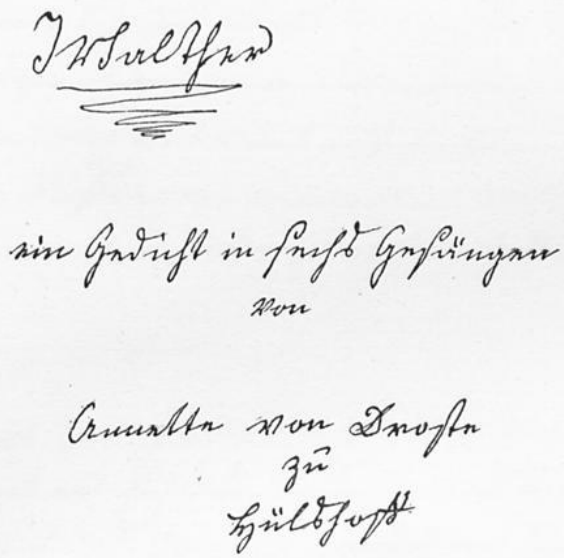
Freilich singbare Lieder hat Annette, obschon sie in ihren früheren Tagen den Ton des Volksliedes trefflich nachzuahmen verstand, in der Zeit ihrer Reife nicht mehr gesungen. Ihre Lyrik ist vielmehr Naturschilderung, Stimmungslyrik und Gedankendichtung. In ihren Naturschilderungen hat sie dank ihrer Sensibilität die feinsten Farben und die leisesten Töne, die zartesten Schwingungen und Stimmungen ihrer Seele wiedergegeben, so daß man meinen könnte, sie gehöre zu den modernsten, überempfindlichen Stimmungsdichtern. Und doch trennt sie eine ganze Welt von ihnen. Den modernen Bestrebungen und Neuerungen ihrer Zeit, ihren auf allen Gebieten umstürzlerischen Tendenzen stand sie als eine durchaus historische, an dem Altüberkommenen haftende Natur feindlich gegenüber und setzte sich mit ihnen teilweise in den Zeitbildern auseinander, mit denen sie ihre Gedichtsammlung einleitet. So in „Der Prediger", „An die Weltverbesserer", „Alte und neue Kinderzucht" und in dem an anderer Stelle sich findenden prächtigen Nachtstücke „Der Strandwächter am deutschen Meere". Dann wieder wendet sie sich „An die Schriftstellerinnen in Deutschland und Frankreich" und warnt ihre Genossinnen vor falscher Sentimentalität und Emanzipationsgelüsten; wie sehr sie die Aufgabe des Dichters als eine hohe, heilige erfaßte, zeigen die Gedichte „Mein Beruf" und „Der zu früh geborene Dichter", beide in der Abteilung „Gedichte vermischten Inhalts". Wie Annette überaus empfindlich war für die feinsten Eindrücke des Gesichtes und Gehörs, so verfügte sie auch über eine reiche Tonskala, alle diese Empfindungen zum Ausdrucke zu bringen, und was sie nicht unmittelbar Aug und Ohr nahe bringen konnte, das erfaßte sie mit ihrer gewaltigen, zuweilen ins Schrankenlose sich verirrenden Phantasie. Phantastik und Realistik bilden denn auch die Elemente ihrer Naturschilderungen, von denen die Heidebilder wegen ihrer Originalität den höchsten Ruf genießen. In ihnen verrät jede Zeile, wie innig verwachsen und vertraut die Dichterin mit dem heimatlichen Boden ist. Wie Stifter malt sie das Einzelnste und Kleinste, jedes Geräusch, die im Laube schrillende Maus, die Grille, das Käferchen, das Rispeln der Halme, das rauschende Laub und zwischen hinein das Treiben der seltsamen, schweigsamen, naturgetreuen Menschen, die in diese Heidegegend gehören. Dabei weiß sie den Leser mit packender Gewalt in die Stimmung der nord-westfälischen Heimat zu versetzen, ob sie nun ein liebliches Idyll entwirft („Das Haus in der Heide"), den Humor spielen läßt („Die Krähen"), die zauberische Gewalt des Wassers auf das Gemüt des Menschen schildert („Der Weiher"), oder, ihrer Neigung zum Grübeln folgend, unheimliche und grausige Bilder der Heide heraufbeschwört, zu denen ihre Phantasie den Nebelschleier der Heide, den Dunsthauch des Moors, die ins Unendliche sich verzweigenden Schlingpflanzen auf dem Wasserspiegel des Teiches gestaltet: so in „Der Hünenstein", „Die Mergelgrube", „Der Heidemann" und in dem dramatischen Gedichte „Der Knabe im Moor".

Nicht minder bewundern wir Annettens Phantasie in dem durch stolze Rhythmenfülle und vollkommene Sprachbeherrschung ausgezeichneten Zyklus „Die Elemente", der in der Abteilung Fels, Wald und See sich findet. In diesen sehen wir auch zahlreiche Motive aus dem schönen Landschaftsbilde am schwäbischen Meer meisterhaft verwertet („Turm", „Das öde Haus", „Am Bodensee", „Das alte Schloß", „Der Säntis") und fühlen uns tief ergriffen von dem Traumbilde „Im Moose", einem der schönsten Gedichte Annettens. Scherz und Ernst sind anmutig ineinander verwoben in „Dichters Naturgefühl", „Der Teetisch", in der lieblichen, zu Mörikens „altem Turmhahn" ein Gegenstück bietenden Idylle „Des alten Pfarrers Woche", worin die sieben Tage eines regelmäßig sich abwickelnden katholischen Pfarrlebens launig und liebevoll geschildert sind, und nicht ohne Rührung läßt uns „Die beschränkte Frau", die, obwohl einfältig, im Unglücke ihre Herzenstreue beweist. Den Schluß der Abteilung bildet ein ernstes Gedicht, in dem die Dichterin das „treue Fazit" ihres Lebens zieht: „Nur Offenheit zu allen Zeiten Die allerbeste Politik". Einige aus der Gruppe Gedichte vermischten Inhaltes sind volkstümlich geworden; so „Der Brief aus der Heimat", „Das vierzehnjährige Herz", „Ein braver Mann" und „Die junge Frau". Diese erzählenden Gedichte leiten uns zu Annettens Balladen. Auch hier bewährte sich Annettens Kunst, zumal dort, wo sie den Stoff klar und durchsichtig gestaltet; so in „Der Tod des Erzbischofs Engelbert von Köln", „Das Fegfeuer des westfälischen Adels", „Der Geierpfiff", „Die Vergeltung", „Das Fräulein von Rodenschild"; in anderen Balladen gewährt die Dichterin dem Spuk- und Geisterhaften, dem Grausigen und Gräßlichen einen zu freien Spielraum („Waller", „Der Venuswagen", „Die Vendetta), aber der daraus entstehende Nachteil wird wieder durch Vorzüge aufgehoben und Gedichte wie „Der Graf von Thal", „Die Vorgeschichte" und „Der Mutter Wiederkehr" sein eigen nennen zu können, würden den Stolz gar manches Dichters bilden. Der Neigung der Dichterin zum Grausenhaften verdanken wir auch das vierte ihrer größeren epischen Gedichte Der Spiritus familiaris des Roßtäuschers, das auf Grundlage einer Grimmschen Sage das in unserer Literatur uralte Faustproblem in christlichem Sinne löst (1842). Dem trübmysteriösen Inhalte entspricht der Ton des Vortrages und mit einer Meisterschaft, die an Rembrandt erinnert, ist die Nacht geschildert, in der der unglückliche Pferdehändler den Pakt mit dem Teufel eingeht, und die andere, in der er sich durch Zerschlagen des Fläschchens von dem Hausgeistlein befreit.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Annette war mit den „Gedichten", wenn nicht die bekannteste, so doch die bedeutendste Schriftstellerin Deutschlands geworden und von denen, die am sichersten urteilen konnten, als solche anerkannt. Mit dem Honorar für die „Gedichte" kaufte sie sich einen Weinberg bei Meersburg mit dem „Fürstenhäuschen" (1844). Schücking, der ihr aus dem Schützling und literarischen

Beilage 152.



Titelblatt und eine Seite aus dem Gedichte „Walther" von Annette Elisabeth von Droste-Hülshoff.
Nach dem Original, im Besitze des Herrn Prof. Dr. Franz Jostes in Münster (Westfl.).

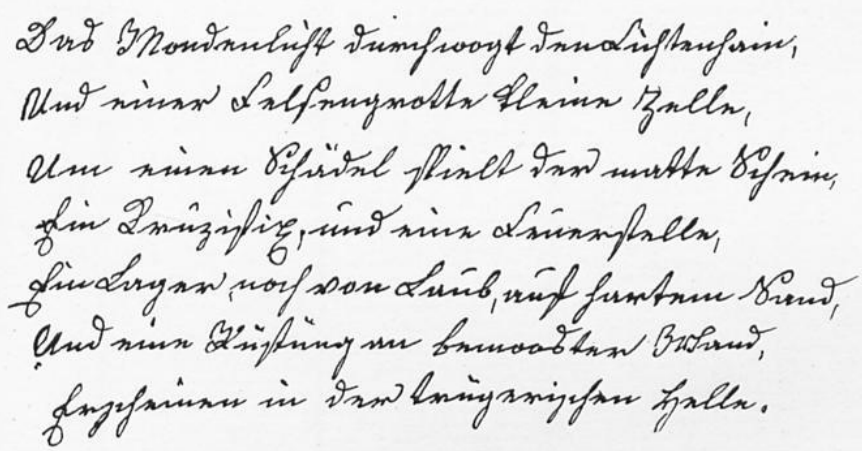
Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

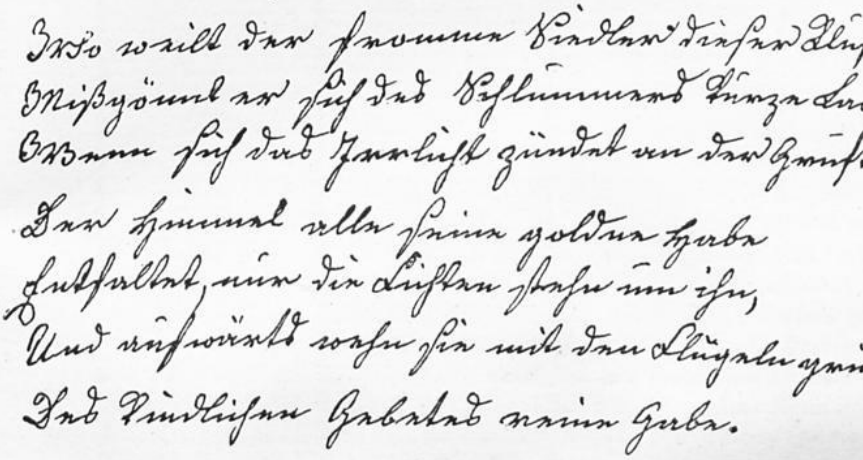
auf der Meersburg bot Annetten manche Anregung und so entstanden hier 1841—1842 die meisten lyrischen Gedichte, die den von ihr selbst besorgten Band ihrer „Gedichte" füllen. Sie erschienen durch Vermittlung Schückings, der durch Laßberg dorthin berufen worden war, bei Cotta (1848) und entschädigten sie durch die günstige Aufnahme reichlich für den Mißerfolg,

und die andere, in der er sich durch Zerschlagen des Fläschchens von dem Hausgesinde befreit.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Annette war mit den „Gedichten", wenn nicht die bekannteste, so doch die bedeutendste Schriftstellerin Deutschlands geworden und von denen, die am sichersten urteilen konnten, als solche anerkannt. Mit dem Honorar für die „Gedichte" kaufte sie sich einen Weinberg bei Meersburg mit dem „Fürstenhäuschen" (1844). Schücking, der ihr aus dem Schützling und literarischen





Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

auf der Meersburg bot Annetten manche Anregung und so entstanden hier 1841—1842 die meisten lyrischen Gedichte, die den von ihr selbst besorgten Band ihrer „Gedichte" füllen. Sie erschienen durch Vermittlung Schückings, der durch Laßberg dorthin berufen worden war, bei Cotta (1848) und entschädigten sie durch die günstige Aufnahme reichlich für den Mißerfolg,

und die andere, in der er sich durch Zerschlagen des Fläschchens von dem Hausgeniem befreit.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Annette war mit den „Gedichten", wenn nicht die bekannteste, so doch die bedeutendste Schriftstellerin Deutschlands geworden und von denen, die am sichersten urteilen konnten, als solche anerkannt. Mit dem Honorar für die „Gedichte" kaufte sie sich einen Weinberg bei Meersburg mit dem „Fürstenhäuschen" (1844). Schücking, der ihr aus dem Schützling und literarischen Berater ein sehr naher Freund geworden war, hatte im April 1845 die Meersburg verlassen. Sein Abschied ging ihr sehr nahe, hemmte aber nicht ihr dichterisches Schaffen, und auch fortan, selbst als er sich verheiratete, wandte sie ihm ihre mütterlich sorgende Freundschaft zu. Als er sich aber ihr innerlich entfremdete und dem ihr verhaßten revolutionären Zeitgeiste huldigte, begannen die Beziehungen sich zu lockern. Schon Levins „Gedichte" mißfielen ihr, und als kurz darauf sein Roman „Die Ritterbürtigen" erschien (1846), in dem er mit Westfalens Aristokratie und ihren Vorurteilen nicht eben glimpflich umging, kam es zu offenem Bruche. Im Winter 1845 auf 1846 weilte sie, zu Tode krank, zum letzten Male in der Heimat. Da die Ärzte erklärten, daß sie einen westfälischen Winter nicht mehr überstehen werde, brach sie im September 1846 von Bonn aus nach Meersburg auf. Ein langsames Sterben, das waren für sie die zwei Jahre, die sie noch auf das ewige Ausruhen warten mußte. Sie verlangte nichts mehr von der Welt und bereitete sich auf den Tod vor, aus der „Nachfolge Christi" Trost und Hoffnung schöpfend. Am 24. Mai 1848 fand sie die ewige Ruhe und auf dem Friedhofe zu Meersburg ihr Grab. Nach ihrem Tode wurde die kleine Sammlung *Letzte Gaben* veröffentlicht, deren erster Abschnitt *Gemüt und Leben* wohl das Schönste enthält, was die Dichterin geschaffen hat. Wir meinen jene rein lyrischen Gedichte, in denen sich ihre Naturkenntnis zu einem mystischen Naturschauen steigert und das Innerste ihres starken Herzens mitzittert unter den Stimmungen der Natur („Durchwachte Nacht", „Mondesaufgang", „Im Grase"). Eigentliche *Liebesgedichte* hat Annette nicht geschrieben. Man darf sich darüber nicht wundern; sie konnte nur schildern, was sie empfand; in der Zeit aber, in der sie lyrisch produktiv war, hat sie in keinem Verhältnisse gestanden, das sie zu derartigen Herzensergießungen hätte anregen können. Dagegen hat sie die *Freundschaft* verherrlicht, und was sie Freunden oder Freundinnen, sei es lebenden gewidmet, sei es abgeschiedenen auf den Grabeshügel gelegt, gehört zu dem Besten, was unsere Literatur in dieser Gattung besitzt.

„Ja, Perlen fischt er und Juwele, Die kosten nichts — als seine Seele!" So sagt Annette vom Dichter und deutet damit an, daß sie ihr Herzblut ausströmte in ihren Liedern. Den Mann und seine Kunst bis zu jenem Grade, wo Dichten beinahe Verbluten bedeutet, sehen wir auch in *Friedrich Hebbel* vereinigt. Was er geworden ist, das war er aus sich selbst und als Erbe des stolzen, harten und trotzigen Volkstums der Dithmarscher, dem er angehörte: eine Individualität von schroffer Selbständigkeit. Ein mehr als dürftiges Jugendleben, ein jahrzehntelanger Kampf mit der Not des Daseins hat ihn nur darum nicht verflacht oder gebrochen, weil die selbstbewußte Kraft seiner Dichternatur sich lieber zum Eigensinn verfestigte und selbst die Schuld und harte Selbstqual nicht scheute, als daß er durch Nachgeben und Sichschmiegen bequemes Brot und den flüchtigen Tageserfolg sich erkauft hätte. Freilich gab das alles seiner Persönlichkeit und seinem Schaffen auch etwas Schwerflüssiges, Herbes, oft Düsteres, ja zuweilen Gequältes, hier und da sogar einen bis ins Rohe und Brutale gehenden Zug von Rücksichtslosigkeit, soviel Weichheit und Feinfühligkeit auch in seiner Natur lag und sich mit der Zeit wieder durchrang. Milder und versöhnlicher wird in den späteren Jahren auch seine Sprache über das Christentum, als dessen glühenden Gegner er sich oft bekennt, weil er in ihm eine Beschränkung der Freiheit des Menschentums zu erblicken glaubte.

Als Dichter besaß Hebbel ein Maß von Selbstkritik und gewissenhafter Selbstzucht, die nur ganz starken Naturen eigen ist; er pflegte aber in seiner grüblerischen Art alles auf das Äußerste zu stellen, vom Letzten noch nach dem Allerletzten zu bohren, überall Probleme zu sehen und sie bis dahin zu verfolgen, wo sie in Gefahr sind, ins Unwahre und Absurde umzukippen; und sein selbständiges kritisches Denken stellte sich bisweilen als erkältende und spröde machende

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Reflexion dem heißen Guß der Phantasie in den Weg. Gleichwohl ist es falsch, Hebbel einseitig als Reflexionsdichter, als kalten Rechner und Grübler anzusehen; denn im ganzen verband sich in Hebbel der Denker doch eng mit dem Künstler, formale Schönheit mit der Feinheit der Seelenschilderung. Und gerade der Denker in Hebbel war es, der seiner Poesie immer neuen, wuchtigen, wenn auch manchmal allzuschwer wuchtenden Gehalt zuführte und ihn als Künstler über die bloße Formkunst hinaushob, — der Denker und Willensmensch, der das Leben nicht bloß ästhetisch-beschaulich betrachtete, sondern bis in seine herbsten Konflikte und unheimlichsten Tiefen hinein innerlich durchlebte und ausfocht. „Was in meinen Dramen als aufflammende Leidenschaft Leben und Gehalt erzeugt, das ist in meinem wirklichen Leben ein böses, unheilgebärendes Feuer, das mich selbst und meine Liebsten und Teuersten verzehrt." Der Ausgangspunkt seines poetischen Schaffens war die Lyrik; diese begleitete ihn durch das Leben; er selbst schätzte seine lyrischen Erzeugnisse hoch und Männer wie Öhlenschläger, Schumann, Liszt, Storm wollen in dieser Seite seines Dichtens sogar das Wertvollere, ja Dauernde seiner Lebensarbeit erblicken. Daß er später sich dem Drama zuwandte, hatte seinen Grund darin, daß für sein oft fieberhaft heißes und zum Überschäumen geschwelltes Herz die Form des lyrischen Gedichtes zu klein war, als daß sie sein Lebensblut ganz und unverschüttet hätte aufnehmen können.

Von Jugend auf ging Hebbels Sehnsucht in die große Welt, sein Leben lang kann er das Menschenmeer der Großstadt nicht entbehren; er „verzehrt Menschen" — nach seinem eigenen Ausdrucke — der geborene Dramatiker braucht das brandende Leben. Und Menschenkenntnis, moderne Weltanschauung und gewaltiges poetisches Können haben ihn zum Schöpfer des modernen realistischen Charakterdramas gemacht. Mit den individuell seelischen Problemen aber, wie sie vor allem in dem Verhältnisse von Mann und Weib sich bergen und den Konflikt in den meisten seiner Dramen hervorrufen, verbindet Hebbel große Kulturelemente im Entwicklungsgange der Menschheit und wurde gerade durch diese Verknüpfung der Begründer einer neuen Art des historischen Dramas, wie sie dem modernsten Empfinden entspricht. Die Form hat Hebbel von Schiller herübergenommen und sein tragisches Pathos hat ihn bei all seinem Realismus auf Schillerschen Bahnen zur Höhe geführt.

Abweichend von Schiller und eigenartig ist Hebbels Auffassung des Tragischen. In dem Aufsatze „Mein Wort über das Drama" und in den Vorreden zu einzelnen Dramen hat er seine Ansichten über das Tragische dargelegt. Ausgehend von der steten Kulturentwicklung der Menschheit, findet er, daß ein bedeutendes Individuum, — und nur an solche ist der Fortschritt in der Kultur geknüpft — das die Entwicklung der Kultur durch sein Handeln oder auch nur wie Agnes Bernauer durch sein Dasein stört oder wie Kandaules (im „Gyges") beschleunigen will oder als Anhänger einer alten absterbenden Kultur oder Sittlichkeit dem Neuen sich widersetzt, unfehlbar als Widersacher des Weltwillens zugrunde gehen muß. Nicht also, wie bei Schiller, erliegen Hebbels Helden einer Auflehnung gegen die sittliche Weltordnung, sondern schuldlos einem durch sie zeitweilig erschütterten Gange der Kultur. Nicht aus dem Kampfe zwischen Gut und Böse entsteht der tragische Konflikt, sondern aus dem Gegensatze in der Auffassung der Sittlichkeit, in den zwei an und für sich gleichberechtigte Charaktere geraten. Von selbst ergab sich aus diesem Gedankengange Hebbels, daß die tragischen Konflikte der Helden bestimmt sind durch Kulturübergänge, in denen die Einzelpersönlichkeit der Entwicklung des Ganzen zum Opfer fallen muß. Unter dem Einflusse der Lehren Schopenhauers und anderer gelangte Hebbel zu einer Welt- und Kunstanschauung, die man als „Pantragismus" zu bezeichnen pflegt. Ohne Rücksicht nämlich auf die Kulturgeschichte erklärt er, das Leben des Menschen sei an und für sich tragisch, weil es beherrscht wird von dem Kampfe zwischen dem Ich und dem Universum. Schon mit dem bloßen Dasein des einzelnen ist die Schuld des Tragischen gegeben und diese äußert sich in dem Gegensatze zwischen dem Weltwillen und dem Willen des einzelnen, in der Absonderung des Einzelwillens von der Gesamtheit, in der Ausdehnung des Ichs, und eine Sühne dieser unvermeidlichen Schuld erfolgt nur durch die Rückkehr des Einzelwillens in den Universalwillen. Verkörpert hat Hebbel diese pantragische Idee nur in wenigen Dramen.

Die Zeit hatte allerdings zunächst wenig Sinn für ein Drama von der Art des Hebbelschen, weil es ihren politischen Ideen nicht entgegenkam, und die gleich zum Äußersten eilende Schroffheit seiner dramatischen und tragischen Probleme, ihre oft auf eine zerbrechliche Spitze gestellte Konsequenzmacherei verlegt auch heute noch und wohl auch für die Zukunft den Durchschnittsgebildeten den Weg zum Genusse der eigentümlichen Kraft und Tiefe in den meisten dieser Dramen und vollends zum Gefühl für die seelische Weichheit, die sich in mehr als einem der Hebbelschen Dramen neben der harten Tragik und schneidenden Leidenschaft offenbart. Aber auch dem höher Gebildeten macht Hebbel das Mitgehen nicht immer leicht; sein Drama ist eine selbständige Welt,

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

nicht geschaffen auf den Wegen Shakespeares, sondern aus eigener Kraft im Gegensatze zu seiner Zeit und zu seinem Volke. Daher ist es diesem auch bis heute ziemlich fremd geblieben; es ist etwas in Hebbels Dichtungen, das sich dem Aufgehen in den allgemeinen Bildungsstand der Nation widersetzt. Etwas gar zu Individuelles, das nicht die Kraft und die Möglichkeit hat, sich zu verbreitern, zum Allgemeintypischen zu entfalten, sondern immer in seiner Sphäre des Seltsamen, Außergewöhnlichen bleibt. Deshalb wird Hebbel auch in Zukunft abseits vom großen Entwicklungsgange des Volkes liegen, das Volk wird nie in ihn hineinwachsen, wie es etwa in Schiller hineingewachsen ist. Dessen Hingabe an das Allgemeine ging Hebbel ab, und was er bietet, sind schließlich doch nur Selbstbilder, nicht Weltbilder. Seine Auffassung und Darstellung der Liebe ist deshalb so charakteristisch; nicht Liebe, sondern Sinnlichkeit schildert er meisterhaft, und zwar immer die krankhaftesten, ausgetüftelten Probleme; man mag die ganze Reihe seiner Heldinnen und Helden vorüberziehen lassen, von der hysterisch-lüsternen Judith bis zur unmöglichen Klara in „Maria Magdalena" und der nicht minder merkwürdigen Julia, von Holofernes zu Golo und Gyges und all den anderen. Trotzdem ist unbestreitbar, daß Hebbel im einzelnen zu den größten Dramatikern gehört, die unsere Literatur aufweist, und daß sein Drama für den Zeitraum nach Goethes Tod den Höhepunkt dramatischer Leistungen darstellt und mit seinem echten poetischen Realismus auch für die Zukunft noch eine ganz andere Bedeutung gewinnen kann als das naturalistische Drama der achtziger und neunziger Jahre.

Seit dem Erscheinen der „Tagebücher" Hebbels (1855), die seine ganze innere Entwicklung von den trüben Tagen seines ersten Hamburger Aufenthaltes bis in das spätere Mannesalter mit unerbittlicher Wahrheitsliebe darstellen, kennen wir genau den Weg, der den Dichter aus Armut und Dunkelheit an grausigen Abgründen vorbei auf die Höhen der Menschheit führte. Ein Sprößling des zähen Stammes der Dithmarschen, wurde Christian Friedrich Hebbel am 18. März 1813 zu Wesselburen in Holstein als Sohn eines Maurers geboren. Der Vater, von Natur ein tief angelegter Mensch, verbitterte in dem unablässigen Kampfe mit der Notdurft des Lebens, „die Armut hatte die Stelle seiner Seele eingenommen". Unter diesen Verhältnissen verbrachte Friedrich eine „finstere und öde" Kindheit und litt, was nur ein begabtes und phantasievolles Kind leiden kann. Aus den vielen Beschämungen, die er erfuhr, bildete sich in seinem Gemüt eine Mischung von Schüchternheit und Trübsinn aus, die sich nur zu bald mit einem trotzigen Lebens- und Selbstgefühl verhängnisvoll paaren sollten. Durch Vermittlung des wackeren Volksschullehrers Dethlefsen kam der 14jährige Friedrich nach des Vaters Tode zu dem Kirchspielvogte Mohr, der ihn gegen Verpflegung als Schreiber in seine Dienste nahm. Während dieses Frondienstes, der acht Jahre währte, arbeitete der poetisch begabte Jüngling an seiner geistigen Ausbildung, lesend und sinnend. Zuerst begeisterte er sich an Schillers hohem Schwunge, dann ließ er sich von den phantastischen, aber mit eigentümlichem Realismus aufgefaßten Spukgestalten E. Th. A. Hoffmanns bezaubern, bis er schließlich durch Uhlands Gedicht „Des Sängers Fluch" den Weg zu einer eigenen Kunstanschauung fand. „Nicht, ohne der Verzweiflung, ja dem Wahnsinn nahe gewesen zu sein, gewann ich das erste Resultat, daß der Dichter nicht in die Natur hinein, sondern aus ihr heraus dichten müsse. Wie weit ich nun noch

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

von der Erfassung des ersten und einzigen Kunstgesetzes, daß sie nämlich an der singulären Erscheinung das Unendliche veranschaulichen solle, entfernt war, läßt sich nicht berechnen."

Einige Gedichte, die er an die „Neuen Pariser Modeblätter" einsandte, erweckten die Teilnahme ihrer Herausgeberin, der Hamburger Schriftstellerin Amalie Schoppe (1791—1858), für sein poetisches Talent und trieben sie zu werktätigen Schritten. Die durch sie eröffnete Aussicht, sich durch Unterstützung geworbener Gönner auf die Universität vorbereiten und durchschlagen zu können, lockte ihn nach Hamburg (1835). Doch der 22jährige Dichter war für die Freitische der Hamburger Handelsherren zu alt und die Qual, die ihm seine Tertianerlektionen verursachten, wie auch der Widerspruch zwischen seinem Wollen und Können und dem, was er augenblicklich tat, verdüsterten aufs neue sein Gemüt. Schon hatte er einige lyrische Gedichte von höchster Schönheit und Formreife geschaffen, aber er fand dafür ebensowenig Verständnis wie für seine trefflichen Aufsätze über die Kunst, die er im „Wissenschaftlichen Verein" ausarbeitete. Entscheidend für sein Leben wurde sein Verhältnis zu Elise Lensing, die sich ihm hingab und kein Opfer scheute, um ihn in seinem Streben zu fördern. Von ihr unterstützt, bezog Hebbel die Universität Heidelberg (1836) und noch in demselben Jahre siedelte er nach München über. Die Studienjahre, voll von Not und Entbehrungen, machten keinen Juristen aus ihm, denn es fehlten ihm alle Bedingungen zu diesem Lebenswege. Seine philosophischen und historischen Studien, die er ernsthaft genug betrieb, waren nur Vorbereitungen zu der rein literarischen Laufbahn, die er einzuschlagen sich entschloß, als er 1839 in die alte Hansa zurückkehrte. Hier verkehrte er mit Gutzkow, für dessen „Telegraphen" er kritische Beiträge lieferte, und harrte der Offenbarung, die ihm den Weg zur Betätigung seines poetischen Talentes weisen sollte. Endlich kam sie, und am 28. Januar 1840 lag seine erste Tragödie, die Judith, vollendet vor ihm, die ihm mit einem Schlage eine literarische Stellung gab, aber auch schon die gewaltige Kluft erkennen ließ, die ihn von den Genossen seiner Zeit, vom literarischen „Jungdeutschland", trennte.

In der biblischen Erzählung triumphieren der Gottesglaube und der Patriotismus, die in Judith lebendig sind, über die Heiden. Von einem weiblichen Empfinden bei ihrer Tat ist keine Rede und auch Holofernes erhält nur Züge, die über die typischen des Eroberers und Tyrannen nicht hinausgehen. Hier setzt nun Hebbels Kunst ergänzend ein. Holofernes wird zu einem orientalischen Despoten, der rücksichtslos sein Ziel verfolgt und kein Erbarmen kennt, zu einem gewaltigen Vertreter ungebrochener Persönlichkeit, die sich titanisch kühn dem Weltwillen, d. h. Gott, gleichberechtigt gegenüberstellt. Mit seinem übertriebenen Kraftgefühl, das durch monologische und zuweilen groteske Selbstcharakteristik zum Ausdruck kommt, und mit seiner tierischen Gottähnlichkeit wird dieser fürchterliche Bramarbas zu einem Vorläufer des modernen „Übermenschen", bleibt aber im Anlauf zu jenem tragischen Humor stecken, mit dem ihn die überlegene Heiterkeit eines Schiller ohne Zweifel ausgestattet hätte. Nestroy wurde durch die Maßlosigkeit des Hebbelschen Eisenfressers gereizt, ihn in einer boshaften Parodie voll Witz und Schärfe zu karikieren. Der Gegner ersteht dem Holofernes in einem Weibe, das der Gott der Ebräer, den er herausforderte, sendet, um ihn zu vernichten. Es ist ein ungewöhnlicher Weg, auf dem uns Hebbel die bethulische Witwe nahezurücken sucht, und wir können uns mit seiner psychologischen Bohrkunst, Spitzfindigkeit und bis zur Geschmacklosigkeit gehenden Reflexion, mit der eine glühende Sinnlichkeit sich verbindet, nicht befreunden. Die jungfräuliche Witwe von Bethulia glaubt sich als Weib von Gott zur Retterin ihres Volkes vor Holofernes berufen, geht in dessen Lager, bricht sich aber mitten im Rettungswerke an der männlichen Kraft des Gegners, erfährt das Schicksal des Weibes und vollzieht den Mord, um dann vor der vernichtenden Erkenntnis zu stehen: „Mein Volk ist erlöst, doch wenn ein Stein den Holofernes zerschmettert hätte — es wäre dem Stein mehr Dank schuldig, als jetzt mir!" Die furchtbare Tat lag nicht im Willen Gottes, sie geschah nicht um des Volkes willen, sondern sie war ein Rächen eigener Schmach. Verwirrt und zerschlagen kehrt sie in die gerettete Stadt zurück, muß aber, um einer höheren sittlichen Notwendigkeit die Ehre zu geben, von ihrem sie umjauchzenden Volke als einzigen Lohn das Gelöbnis sich erbitten, sie zu töten, wenn sie es begehrt. Judith vollzieht, über ihren weiblichen Beruf hinausstrebend, eine Mannestat und geht an ihrer Tat zugrunde; das ist das eine Problem des Dramas. Darüber hinaus stellt sich in symbolischer Weise im Kampfe zwischen den Geschechtern ein historischer Vorgang dar; Judith und Holofernes sind zugleich Repräsentanten ihres Volkes. Kultur kämpft hier gegen Kultur; mit dem toten Holofernes sinkt ein Teil des ganz auf Kraft und Tat gestellten Heidentums in den Staub, über ihn hinweg schreitet das an Innerlichkeit dem Heidentum überlegene, die Entwicklungsmöglichkeit zu einer tieferen und wärmeren Kultur in seinem Schoße tragende Judentum. Auch soziale Verhältnisse, die Frauenemanzipation, die den Dichter und seine Zeit viel beschäftigten, sind in dem Kampfe zwischen dem Manne und dem Weibe versinnbildet und beide Gestalten verkörpern die Natur des willensstarken und leidenschaftlich begehrenden Dichters. Die Charakteristik des Treibens im feindlichen Lager, des Volkes von Bethulien, mit seiner Jehovatreue und Jehovaangst, seinem Fanatismus und seiner Feigheit, seiner Prophetie und seinem clamor Judaeus zeigt Hebbels dramatisches

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Feldherrntalent. Oft nur mit wenigen Strichen gezeichnet, werden auch die Nebenfiguren doch vor uns lebendig; man denke der beiden Priester, des Ältesten, des Stummen und seines Bruders, und vor allem der machtvollen Gestalt des greisen Samuel, der plötzlich längstbegangene Sünden bekennt. Mit einer Sicherheit, die am Studium alter und neuer Werke gereift war, schreitet die Handlung stetig vor, bis dann im fünften Akte Umschwung und Katastrophe mit aller Macht auf den Zuschauer einstürmen. Voll Kraft und Wohllaut ist auch die Sprache dieses Prosadramas, abgetönt und angepaßt den Personen, markig und weich, begeistert und epigrammatisch, wie es eben der Zweck erfordert.

Die Schaffensfreude, die die „Judith" in Hebbel weckte, hielt nur kurze Zeit an; denn bald verfiel er wieder in quälerische Grübeleien über den Umfang seines Talentes und seine Lebensumstände waren nicht geeignet, ihn von den trüben Stimmungen zu befreien. Aus ihnen heraus schrieb er, gleichsam um sich davon zu befreien, die Tragödie Genoveva (1841), in deren Blankversen der Puls eigener seelischer Erlebnisse vernehmlich schlägt. „Das Stück," bekennt er, „ist aus trüben und bitteren Stimmungen hervorgegangen, es ist eher ein aufgebrochenes Geschwür als ein objektives Werk."

Und in der Tat, ein objektives Werk ist dieses Drama des Liebeswahnsinns, das mit einer inneren dampfenden Glut an uns vorbeistürmt, nicht. Aus eigener verzehrender Glut floß das Feuer, aus dem er seinen Golo bildete, ergoß sich die Liebe, mit der er die stille Dulderkraft Elisens mit der seine Leidenschaft erweckenden Schönheit Emma Schröders in Genoveva vereinte. Die Legende von dieser frommen Dulderin hatte ihn schon in Wesselburen zur Dramatisierung gereizt und in seiner unvollendeten Tragödie Mirandola hatte bereits der Siebzehnjährige versucht, dem Stoffe dramatische Lebendigkeit zu geben. Er dachte über ihn häufig nach, und als er in München die Genoveva-Fragmente von Maler Müller las und sie sentimental-wässerig fand, erwuchs ihm der Plan zur Tragödie, die sich aber erst in Hamburg von ihm loslöste. Das Stoffliche diente ihm, wie bei der „Judith", bloß als Folie, die Hauptsache war ihm auch hier die psychologische Erfassung des Problems, das für ihn darin bestand, daß eine edle, weiche, unschuldige Jünglingsnatur durch die sinnliche Liebe zu einer verklärten Heiligen in verbrecherischen Wahnsinn verfällt. „Golo liebt ein schönes Weib, das seiner Hut übergeben ward, und er ist kein Werther; darin liegt sein Unglück, seine Schuld und seine Rechtfertigung." So rückt Hebbel seinen Golo in den Mittelpunkt des Dramas und erblickt das Tragische dieses Charakters darin, daß er Schritt für Schritt, wollend oder nicht wollend, durch das edelste Gefühl, durch die von ihm selber schmerzlich als Sünde empfundene Liebe, auf die Bahn des Verbrechens getrieben wird, bis er schließlich die zerstörte Harmonie durch die Selbstvernichtung wieder herstellt. Diesem Golo gegenüber kommt Genoveva, die „still wie ein Gotteshaus" in ihrer unberührten Heiligkeit schon in das Überirdische hinübertritt, auch abgesehen von ihrer leidenden Bildmäßigkeit, nicht zur Geltung. Dadurch aber kam auch der Ideenhintergrund der Tragödie nur in recht matter Beleuchtung zur Sichtbarkeit. Genovevas Leiden und Dulden sollte in Golo die Sünde, das sich am Guten entzündende Böse, sühnen; sie ist bestimmt, den Dualismus der Welt, den Gegensatz zwischen Gut und Böse, zuerst in seiner Schrecklichkeit aufzudecken und dann durch ihr Dulden einer erhabenen Harmonie entgegenzuführen. Genoveva muß mit dem Kinde, das sie im Kerker geboren hat, in den Tod gehen. Erst 1851 hat der Dichter, um auf Verlangen seiner Tragödie den „versöhnenden Schluß" zu geben, das Nachspiel niedergeschrieben, das, der Legende folgend, die Wiedervereinigung Genovevas mit dem reuigen Pfalzgrafen schildert und, da auch dem toten Bringer all des Leides Verzeihung zuteil wird, wie ein verklärender Stern über der Furchtbarkeit der Tragödie steht.

Hebbels Schaffensdrang hielt nach der „Genoveva", die sich neben der Raupachschen nicht durchsetzen konnte, noch eine Zeitlang an; neue dramatische Pläne tauchten in ihm auf, reife lyrische Klänge flossen aus der Tiefe seines Gemütes, aber immer noch pochte des Lebens Sorge an seine Türe und er konnte sich nicht entschließen, sie durch literarische Brotarbeit zu verscheuchen. Ein Preisausschreiben, das von Berlin ausging, reizte ihn, mit dem an das Zynische grenzenden Lustspiele Der Diamant sich an dem Wettbewerbe zu beteiligen (1841), der ihm aber keinen Preis eintrug.

In Anlehnung an ein Motiv aus Jean Pauls „Leben Fibels" versuchte er darin in heiterer Beleuchtung ein Bild von dem Wirken des Urgeistes zu entwerfen. Wie in den Tragödien kam es Hebbel auch hier nicht auf die einzelnen Erscheinungen an, sondern auf den Zusammenhang kleiner, scheinbar unbedeutender Ereignisse mit den ewigen Bedingungen des Daseins. Durch den Diamant soll sich die innerste Natur aller, die seinen Besitz erstreben, offenbaren. Die Darstellung aber dieses Gedankens ist dem Dichter nicht geglückt. Die Szenen, die an einem phantastischen Hofe spielen, sind leblos und stechen zu sehr ab von der derben Komik der tollen Rüpelszenen, die zwar dem Begriffe des grotesk Komischen entsprechen, aber dem unmittelbaren Verständnisse sich nicht leicht erschließen.

Wie für den „Diamant" zeigte sich die zeitgenössische Kritik auch unempfänglich für Hebbels eigenartige Gedichte, von denen 1842 die erste Sammlung erschien. Eine günstige Wendung in seinen Lebensverhältnissen trat ein, als er durch Vermittlung Öhlenschlägers, des angesehenen Staatsrates und Romantikers Dänemarks, von seinem Landesherrn, dem Könige Christian VIII., ein Reisestipendium auf zwei Jahre erhielt. Er begab sich damit nach Paris,

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

verkehrte mit Heine, insbesondere mit dem Kunstkritiker Felix Bamberg, wurde aber aufs neue in seinem Innern erschüttert durch die Nachricht vom Tode seines Sohnes Max und durch Elisens berechtigte Bitte, sein Wort einzulösen und durch die Ehe ihre Ehre in der Gesellschaft herzustellen. Hebbel aber wies auf ihre beiderseitige Notlage hin, suchte sie über ihre Anschauungen von der Ehe und Moral zu seiner Anschauung emporzuheben, die in der Gewissensehe die höchste Form der Ehe erblickte, und erfüllte Elisens berechtigtes Verlangen nicht. Man hat mit dem Dichter dafür allerlei Erklärungen vorgebracht und dessen Handlungsweise zu rechtfertigen gesucht; gleichwohl bleibt es ein dunkler Fleck in Hebbels Leben. Mitten in jenen seelischen Kämpfen, in denen er sich selbst als einen Mißklang in der Harmonie der Weltordnung fühlte, vollendete Hebbel sein bürgerliches Trauerspiel Maria Magdalena (1843). Es ist Hebbels vollendetstes Jugenddrama und wurde, obgleich wegen des stofflich unerquicklichen Inhaltes anfangs von der Bühne abgelehnt, in der Folgezeit sein volkstümlichstes, in mehrere Sprachen übersetztes Stück und zugleich das Urbild des sozialen Dramas der Gegenwart.

Hebbel ließ zunächst den im bürgerlichen Trauerspiele altgewohnten Zusammenstoß der bürgerlichen Welt mit der „vornehmen" fallen und suchte die tragischen Kräfte einzig und allein innerhalb des engumgrenzten kleinen Bürgertums. Schon in München schrieb Hebbel in sein Tagebuch: „Es gibt keinen ärgeren Tyrannen als den gemeinen Mann im häuslichen Kreise." Das hat er in seinem Jugendleben erfahren, von dessen Eindrücken so manches in die „Maria Magdalena" überging, und das zeichnete er nun in der Gestalt des Tischlermeisters Anton mit treffenden Zügen nach. Denn um diesen handelt es sich und nicht, wie man etwa dem symbolischen Titel des Stückes entnehmen könnte, um die Gefallene, die zu jeder Buße bereit ist und zur Strafe erbarmungslos aus der Welt hinausgedrängt wird. Sie glaubt sich von ihrem Geliebten, einem Manne höherer Bildung, verlassen, verlobte sich mit dem niedrig gesinnten Schreiber Leonhard und ergab sich ihm, nicht aus Liebe, sondern nur aus Trotz. Als aber dieser sich unter einem Vorwande zurückzieht, tötet sie sich selbst, da sie überzeugt ist, daß der Vater die Schande nicht überleben könne. Denn wie ein starrer, mit ehernen Ketten an seine Scholle gebundener Fels steht dieser Mann in der Enge seiner Welt. Nie hat er den Versuch gewagt, sich über die beschränkten Lebensmöglichkeiten seiner Umwelt hinaus Raum zu schaffen für ein freieres Ausleben, er zimmert sein Leben und vollzieht seine Handlungen nach überkommenen, altgewohnten Grundsätzen, deren Starrheit alles Menschliche in ihm zu ersticken droht. Er sieht niemals das tiefere Wie und Warum der Dinge, er sieht nur Tatsachen, die er bewertet, anerkennt oder verwirft, je nachdem sie mit seinen Grundsätzen übereinstimmen oder nicht. Dadurch wird Meister Anton zum Tyrannen im häuslichen Kreise, nicht aus böser, sondern aus guter Absicht, aus dem Gefühle seiner Verantwortlichkeit für die Wahrung der Standesehre, der allgemeinen bürgerlichen Reputation. Alles ist recht, weil es immer so war. Mit eiserner Selbstzucht seine äußere Ruhe bewahrend, steht er vor dem Selbstmorde der Tochter und dem revolutionären Entschlusse des Sohnes; aber die Pfeiler des Gebäudes seiner in sich erstarrten Weltanschauung beginnen zu wanken: „Ich verstehe die Welt nicht mehr."

Gibt man diese nach Hebbels Vorwort zum Drama entwickelten Voraussetzungen der Tragik zu, dann ist „Maria Magdalena" als Drama ein unbedingt geschlossenes und stichhaltiges Kunstwerk und auch als bürgerliche Tragödie unanfechtbar. Denn das Problem von der starren bürgerlichen Familienehre, die gleich zum Äußersten schreitet, einen Fehltritt nicht verzeihen kann und deswegen ein zeitiges Geständnis, eine Sühne, unmöglich macht, ist mit unerbittlicher dramatischer Logik und meisterhafter Führung der Charaktere entwickelt. Aber nicht mit Unrecht hat man, abgesehen von der echt Hebbelschen Zuspitzung des Problems, gefragt, ob die Sphäre sittlicher Reflexion, in die die Tischlerfamilie gehoben ist, nicht zu einer anderen Beurteilung der sittlichen Verhältnisse führen müßte, und immer wird die so unnatürliche und seltsam erklügelte Motivierung des Fehltrittes Klaras peinlich wirken und einen mehr niederdrückenden als tragischen Gesamteindruck bewirken. Den Dichter befriedigte vor allem die vollendete Geschlossenheit der Form, die unbedingte Notwendigkeit, mit der sich der aus der Art des Alten und der ihn umgebenden Verhältnisse hervorstrebende Vernichtungsprozeß vollzieht. Alle „Mauslöcher" schienen ihm verstopft, alle Charaktere schienen ihm zu handeln, wie sie ihrer Veranlagung und dem Einflusse der Umwelt nach handeln mußten, also von ihrem Standpunkte aus alle mit subjektivem Rechte. In voller Klarheit öffnet sich uns in diesem Streben, alle menschlichen und sozialen Probleme psycho-physiologisch aus den von Umwelt und Verhältnissen beeinflußten Menschen unmittelbar herauswachsen zu lassen, der Ausblick auf das von Ibsen und Gerhart Hauptmann getragene soziale Drama der Gegenwart, das die Gesellschaft schildert und ihre Gebrechen aufdeckt. Hebbel ist mit seinem Drama vorangegangen, indem er in das Innere der Gesellschaft hineinleuchtet und zeigt, wie vieles wertvoll Menschliche zugunsten des Scheins geopfert wird und wie morsch die Stützen dieser Gesellschaft sind. Da nun hierin die Zustandsschilderung wichtiger als die Handlung wurde, bedurfte es einer neuen Technik des Dramas und mit überraschendem, von Ibsen bewundertem Gelingen hat Hebbel sie zum ersten Male angewendet. Nur die letzten Stadien eines Schicksalsverlaufes, der durch die allgemeinen Zustände ebensosehr wie durch die Eigenheit der beteiligten Menschen bedingt ist, werden vorgeführt, und alles Vorausgehende wird erst erwähnt, wenn es aus der Vergangenheit in die Gegenwart eingreift.

Hebbels Gesellschaftskritik setzte sich fort in den Dramen, die seiner Reisezeit entstammten. Aus der Seinestadt war er im Herbst 1844 nach Rom gereist, das ihn zwar einigen dort lebenden

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

deutschen Künstlern (Rahl, Cornelius, Riedel) nahe brachte, aber bei seinen geringen kunsthistorischen Kenntnissen nicht so zu ihm sprach, wie es einst zu Goethe gesprochen hatte. Er besuchte Neapel, mußte aber, trotz des Stipendiums stets von der Not bedrängt, im Herbste 1845 die Rückreise in die Heimat antreten. Er wählte den Weg über Wien. Hier wurde er nach Überwindung einiger Hemmnisse durch die Grafen Zerboni, zwei Verehrer seiner Muse, mit einem Schlage in den Mittelpunkt des geistigen Lebens gestellt und so entschloß er sich zu längerem Aufenthalte. Dazu bewog ihn insbesondere die schnell gereifte Liebe zu Christine Enghaus, einer Schauspielerin am Hofburgtheater. Durch Hebbels Vermählung mit ihr (1846) vollzog sich der Bruch seines an Schuld und Qual reichen Verhältnisses mit Elise. Fortan lebte der herbe Dithmarsche in der heiteren österreichischen Kaiserstadt, ohne je völlig heimisch in ihr zu werden. An den politischen Kämpfen der Jahre 1847 und 1848 nahm er lebhaften Anteil, haßte aber die Maßlosigkeit der revolutionären Bestrebungen, denn er war ein überzeugter Anhänger der konstitutionellen Monarchie, erblickte in dem Staatsoberhaupte die Verkörperung der Idee der sittlichen Weltordnung und zog an der Spitze einer Deputation des Wiener Schriftstellervereins Konkordia nach Innsbruck, um als Sprecher den Kaiser zur Rückkehr nach Wien aufzufordern, das sich nach lebhaften Wirren wieder beruhigt hatte.

Hebbel weilte schon ein Jahr in Wien, ehe er sich, mehr aus Furcht, im Dichterischen ganz zu stocken, als aus wirklichem Schaffensdrange, an die Ausgestaltung zweier Stoffe machte, die er aus Italien mitgebracht hatte. Im Januar 1847 vollendete er die einaktige Tragikomödie Ein Trauerspiel in Sizilien, in dem sittliche und politische Zustände Italiens geschildert werden, und im Oktober desselben Jahres das Trauerspiel Julia.

Der Dichter wurde bei seiner „Julia" eigentlich von drei Motiven geleitet, die inhaltlich nur sehr schwach verknüpft waren und sich in ihrer Entwicklung auf das heftigste hemmten. Das eine war die in Antonio verkörperte süditalienische Räuber- und Brigantenromantik, die ihn schon in Neapel zu einer „Giulietta" anregte, dann fesselte ihn die Fortführung des Klara-Motivs aus der „Maria Magdalena" und schließlich reizte ihn das absonderliche Bertram-Problem, das sich so innig mit seinen eigenen Ansichten vom Weltenablauf und eigenen Lebenszielen berührte, daß sich das Stück weit über seinen ursprünglichen Plan ausbreitete und dabei die Geschlossenheit verlor. Wenn der durch Ausschreitungen zerrüttete Graf die Heirat zwischen Leben und Sterben, zwischen gesunder Jugend und abgelebter Schwäche für die „Mutter der Gespenster" erklärt, wird hier bereits das Thema der Verantwortung gegenüber dem kommenden Geschlechte angeschlagen und klingt nicht nur der Gegenstand, sondern auch, durch Zufall, der Titel eines der bedeutsamsten Werke Ibsens vor.

Trotz der großartigen Bilder und der glänzenden Rhetorik ist die auch sittlich bedenkliche „Julia" mißlungen; der Dichter bezeichnet sie als ein Übergangsprodukt zu den folgenden Schöpfungen. Diese sollten die ewigen Gegensätze nicht in der zufälligen Gestalt, die die Verhältnisse der eigenen Zeit ihnen gaben, verkörpern, sondern er wählte nun vorzugsweise die Wendepunkte der Geschichte, wo diese Gegensätze in Gestalt zweier Zeitalter und ihrer Anschauungen im stärksten Anprall zusammenstießen. An der Spitze dieser Werke aus der Zeit der künstlerischen Reife Hebbels steht die Tragödie Herodes und Mariamne, die er unter dem Eindrucke der revolutionären Wirren vollendete (1848).

Niemand dürfte bestreiten, daß jede Regung und jeder Leidenschaftsausbruch, jeder Moment der Handlung in dieser Tragödie, zu der der alte Historiker Josephus Flavius dem Dichter den Stoff lieferte, mit Folgerichtigkeit aus den Voraussetzungen entspringt; niemand aber fühlt sich von diesen Voraussetzungen im Innersten ergriffen und so erweckt die Dichtung bei allen ihren Vorzügen den Eindruck des Gekünstelten. Daher wurde sie schon zu des Dichters Lebzeiten kühl aufgenommen und auch das Publikum der Gegenwart will sich für die gedankenschwere und etwas zu wortreiche Tragödie nicht erwärmen. Ihren Mittelpunkt bildete der psychologische Kampf zwischen Herodes und Mariamne; die gewaltigen historischen Ereignisse treten vor ihm zurück. Wie ein riesiger Recke, königlich, nach allen Seiten hin seine Stellung behauptend, gegen alles Tote und in sich Erstarrte ankämpfend, aber in der Beobachtung der Seele aller Dinge noch ganz in seiner Zeit steckend, steht Herodes zwischen der römischen, untergehenden, ihrem Schicksal noch in ihrem Erliegen trotzenden und krampfhaft zuckenden alten und der aufsteigenden neuen Welt, deren Ziel und Ende die in die fernste Zukunft weisende Mariamnengestalt ist. Diese stellt den Gipfelpunkt der neuen, reinen Sittlichkeit dar, die der bedeutsame Kulturumschwung jener welthistorischen Epoche ahnen läßt, Herodes aber noch nicht begreifen kann. Der despotische Tyrann sieht, entsprechend der alten untergehenden Anschauung, in seinem Weibe nur ein königliches Besitztum und stellt sie, um ihrer Treue während seiner Abwesenheit sicher zu sein, zweimal unter das Schwert. Mariamne aber, die Makkabäerin, liebt den Gemahl mit einer neuen, ihm unverständlichen Liebe, die in dem Vertrauen die Weihe

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

ihres Bundes erblickt. Da er ihr aber dieses nicht schenkt und nicht schenken kann, will sie durch ihren Tod in Herodes eine Ahnung von der Grausamkeit seines Mißtrauens aufkommen lassen und das in ihm wecken, was noch in ihm schläft und doch die höchste sittliche Würdigung des Menschen ist: die Achtung vor der freien Persönlichkeit im anderen. Sie spielt die Untreue, wird von Herodes verurteilt und neigt das Haupt dem Henker. Aber während noch die prophetischen Worte der Weisen aus dem Morgenlande, die vom zukünftigen Reiche höchster Sittlichkeit ahnungsvoll reden, dem Könige in den Ohren klingen, enthüllt sich ihm durch den Römer Titus, dem sich Mariamne vor dem Tode geoffenbart hatte, die ganze reiche Seele Mariamnens. Die Welt seiner tyrannischen Willkür bricht in sich zusammen, die aufquellende Reue erstickt in dem Blutbefehle, alle Kinder Bethlehems zu ermorden. Sieghaft aber leuchtet am Himmel der glänzende Stern von Bethlehem.

Der neuen Tragödie waren im Hofburgtheater Aufführungen der „Maria Magdalena" und der „Judith" vorausgegangen. Auch das unerquickliche Lustspiel Der Rubin (1849) kam unter dem Theaterleiter Holbein auf die Bühne; aber nach der Berufung Laubes, eines Wortführers der hebbelfeindlichen Jungdeutschen, schlossen sich die Pforten des Hofburgtheaters für den größten Dramatiker seiner Zeit. Mitten unter ästhetisch-kritischen Arbeiten, die er in der „Österreichischen Reichszeitung" und in anderen Blättern veröffentlichte, schrieb Hebbel das zweiaktige Künstlerdrama Michel Angelo und den zweiten Akt des großen Dramas, für das er seine besten und reifsten Kräfte hatte aufsparen wollen, des Moloch (1850).

Der große Renaissancekünstler Michel Angelo läßt eine von ihm gefertigte Statue vergraben und triumphiert, als sie ausgegraben und von Künstlern als Werk der Antike bewundert wird. Auch Hebbel fühlte sich, obschon er die alten Dramatiker als seine Vorbilder betrachtete, seinen Zeitgenossen überlegen. Im „Moloch" sollte der Eintritt der Kultur in eine barbarische Welt, das erste Stammeln eines zu erstem religiösen Gefühl erwachten Volkes zu einem segenspendenden Gott hinauf geschildert werden. Hiram, ein Flüchtling des von den Römern zerstörten Karthago, will, um die Zerstörung seiner Vaterstadt zu rächen, den König Teut und die in barbarischer Dunkelheit und Genügsamkeit dahinlebenden Seinen zum Kampf gegen das mächtige Rom reif machen. Er benutzt den Glauben an den Moloch, das von ihm mitgeführte Götzenbild, um die Barbaren den Gebrauch ihrer körperlichen und geistigen Kräfte zu lehren, sie den Wert der Kultur erkennen zu lassen und dadurch in ihnen die Sehnsucht nach Italien zu entflammen. Aber der blinde Götzenglaube weckt in dem beglückten Volke die Ahnung eines höheren, von dem Eisenklumpen Moloch unabhängigen Gotteswesens, vor dem es in ehrfürchtigem Schauder in die Knie sinkt. Mit Schrecken sieht auch Hiram, wie sein Werk über ihn hinausgewachsen ist, und erkennt in Moloch, den er zu seinem Knecht hat herabwürdigen wollen, die erste, freilich noch rohe Verkörperung einer im Unsichtbaren regierenden Gottheit. Den gewaltigen Umschwung der Menschheit zu einer höheren Sittlichkeit wollte Hebbel in einer zweiten Tragödie, die ihren Ring um Christus schließen sollte, aufweisen.

Das Dramolet „Michel Angelo" ist wie ein vorbereitendes Vorspiel zu der Tragödie Agnes Bernauer (1851), die den Dichter wieder auf einer bedeutsamen künstlerischen Höhe zeigt und seine Anschauung von der Stellung des Einzelwesens im Getriebe des Weltganzen am klarsten und einfachsten zum Ausdruck gebracht hat.

Welcher Zufall Hebbel auf diesen Stoff führte, wissen wir nicht; gewiß ist, daß ihm schon in Italien das Problem vorschwebte, die Schönheit auch einmal von ihrer tragischen Seite an dem Geschicke eines schönen Mädchens darzustellen, das nur durch sein Erscheinen alle bösen Leidenschaften weckt, Verderben stiftet und darum, vor sich schaudernd, in einem Kloster die einzige Zuflucht sieht. Im ersten Akte der „Agnes" Hebbels schimmert dieser Plan noch durch. Nun kamen die Ereignisse des Jahres 1848 hinzu; das Deutsche Reich, „totgeschlagen 1804 und begraben 1848", lag ihm am Herzen und schien ihm ein Kreuz zu verdienen. So griff denn Hebbel, dem der Staat die Verkörperung der Weltidee war, das alte Motiv des bürgerlichen Trauerspieles vom Unterschiede der Stände auf, legte aber, seiner Natur nach, den Schwerpunkt nicht auf den Nachweis der Unüberbrückbarkeit, sondern suchte die ungeheure Notwendigkeit zu erfassen, „daß das Individuum, wie herrlich und groß, wie edel und schön es immer sei, sich der Gesellschaft unter allen Umständen beugen muß, weil in dieser und ihrem notwendigen formalen Ausdrucke, dem Staate, die ganze Menschheit lebt, in jenem aber nur eine einzelne Seite desselben zur Entfaltung kommt".

Diese Erkenntnis nun, die Hebbel selbst als bittere bezeichnet, zeigt sich mit eiserner Konsequenz im Bau seiner Agnes-Tragödie. Er begnügt sich nicht, wie Törring und Meyr, zwei andere Bearbeiter des Stoffes, mit einer Intrige, der Agnes zum Opfer fällt, sondern stellt ihren Tod als eine Staatsnotwendigkeit dar. Um diese zu begründen, drängt er den Stoff nicht, wie Törring, zusammen, sondern läßt zwischen den Ereignissen Jahre verfließen, in denen Herzog Ernst alles versucht und die schwersten Opfer bringt, um den Bestand Bayerns zu sichern, ohne daß Agnes beiseite geschafft wird. Als aber alles umsonst ist, der Bund Albrechts mit Agnes Zwistigkeiten hervorruft, der Bürgerkrieg droht, die Grundlagen jedes Staates, Pietät und Pflicht, erschüttert werden, da muß die eine, schön, rein, schuldlos wie sie ist, das Leiden für die Gesamtheit tragen, weil sie nicht in die Gesamtheit paßt und nur durch ihren Tod die gestörte Harmonie der sittlichen Ordnung wieder zu Wohlklang und Reinheit gebracht werden kann. Die Tragik für Albrecht ist es dann, daß ihm zum Schlusse die Erkenntnis der Berechtigung der aus Gründen der Staatsraison vollzogenen Tötung aufdämmert und ihn zum Verzicht auf seine persönlichen Wünsche, damit zugleich auf seine individuelle Existenz nötigt, wie denn auch Herzog Ernst wegen einer fürchterlichen Tat, zu der

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Friedrich Hebbel.

Nach dem aus dem Nachlaß Claus Groths stammenden Gemälde im Besitz der Historischen Landeshalle für Schleswig-Holstein in Kiel.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

ihn seine Macht zwang, auf seine Würde verzichtet, um in einem Kloster als Mensch zu büßen, was er als Herrscher tun mußte. Den Hintergrund für all diese herbe Tragik, die zu einem Symbol für alles menschliche Handeln wird, bildet das Deutsche Reich mit seinen Lebensverhältnissen, dem bunten Treiben in der alten Reichsstadt Augsburg, dem Turnier und Fehdewesen, dem städtischen Parteigetriebe, dem mannhaften und abenteuerlich-unbesonnenen Rittertum, und verleiht dem Ganzen eine Frische, der niemand sich entziehen kann, auch wenn er vor der grausamen Erkenntnis des Herzogs zurückschaudert, daß Bayerns Bestand die Ermordung der Agnes verlange. Daß aber der herbe Dithmarsche auch sanfte Töne anzuschlagen weiß, zeigen die anmutigen Szenen, in denen die Liebe Albrechts zu Agnes bis zum Einzug auf Bohburg dargestellt wird. Hebbel ist reifer, milder und glücklicher geworden und das zeigt sich auch in seinem Drama.

Die Agnes-Tragödie wurde unter Dingelstedt im Münchener Hoftheater 1852 aufgeführt und erwarb dem Dichter das Lob der führenden Geister. Trotzdem hatte er eine Zeitlang keine Lust zu neuem dichterischen Schaffen, und als sie sich wieder einstellte, wurde er zufällig von befreundeter Seite auf die für sein Drama wie geschaffene, von Herodot, Plato und Cicero erzählte Geschichte von Gyges und Kandaules aufmerksam gemacht. Sie bot ihm den Stoff zur Tragödie *Gyges und sein Ring* und wurde ihm, stofflich verfeinert und psychologisch vertieft, ganz unbewußt zum Ausdruck seines höchsten Ideals, einer Welt vollkommenster Sittlichkeit (1854).

„Die Sitte ist ein Gesetz, das ohne Ausnahme alle Menschen bindet und alles in der Welt bewegt." Dies ist die Idee des Dramas und als deren Trägerin erscheint Rhodope, eine indische Fürstentochter, die es von jeher gewohnt ist, in der stillen Einsamkeit ihrer Gemächer sich den Blicken der Welt zu entziehen. Schon den Blick eines Fremden empfindet ihr Schamgefühl als Befleckung, die sie um jeden Preis erlöschen muß. Aus diesem Rhodope vollkommen beherrschenden Gefühle fließt alles hervor. Sie sagt sich: Nur mein Gatte darf mein Antlitz sehen; so muß der, der es erblickt hat, mein Gatte werden und deshalb zuvor meinen früheren Gatten ermorden. Mit dem Mörder kann ich unmöglich in ehelicher Gemeinschaft leben. Und sie ersticht sich vor dem Altar, nachdem durch die Vermählung mit Gyges die Verletzung ihres Schamgefühls gesühnt ist. Ihr Tod ist nicht tragisch, sondern gleicht dem Erlöschen einer reinen Flamme, die der Dunst der Erde erstickte. Aber Rhodope wirkt — und hier klingt Hebbels Motiv von der Tragik der reinen Schönheit nach — in anderem Sinne tragisch, weil an ihr, der vollkommenen Reinheit, der Frevel sich entzündet, der den Kandaules in den Untergang treibt und die Freundschaft zwischen ihm und dem Griechenjüngling Gyges der tragischen Zerstörung entgegenführt. Der innerlich reiche Sohn Griechenlands spürt wohl sofort das Unzarte und Unrechte im Tun des Kandaules, aber als Frevel erkennt er es erst, als er Rhodopens noch durch keinen fremden Blick entweihte Schönheit sieht. Voll Schaudern erkennt er, gleichzeitig in Liebe erglühend, wie er ihr Sein auf ewig umschattet hat, wenn nicht er, Kandaules oder beide aus der Welt verschwinden, um so dem verletzten Ich die Reinheit wiederzugeben. Auch Kandaules fühlt jäh das Frevelhafte seines Tuns; damit sinkt ihm, dem „Barbaren", den seine grüblerische Natur schon längst über seine Zeit hinausgehoben hat, ein letzter dichter Schleier von den Augen. Er war bisher, in diesem Punkte noch gedankenlos in seiner Zeit steckend, gewohnt, das Weib als Sache zu nehmen, das erst in der Bewunderung, die es in anderen erregt, den rechten Wert gewinnt; nun fällt auch dieses Törichte, Eitlerisch-Prahlerische, Unwürdige, das ihn zu seiner unbesonnenen Tat hinriß, von ihm ab. „Man soll nicht immer fragen: was ist ein Ding? Zuweilen auch: was gilt's?" In dieser Erkenntnis empfindet er aber auch sein Unvermögen, die aus seinen vertieften Anschauungen sich ergebenden klaren Forderungen zu erfüllen, die für sein Volk eine neue Zeit heraufführen sollten. Er blickt um sich und sieht, wie die Welt über ihren alten, wenn auch einstmals heiß erkämpften Anschauungen eingeschlafen ist. Er könnte sie wohl wecken und ihr sagen, was ihr not tut, aber „die Welt braucht ihren Schlaf" wie das einzelne Individuum, und er, der sich selber noch an der reinen Sittlichkeit, an Rhodope, so freventlich vergangen hat, fühlt sich nicht stark genug, alte, durch Gewohnheit geheiligte Sitten durch neue von höherer Art zu ersetzen. Diese Erkenntnis gibt seinem Untergang eine tragische Größe. „Herakles war der Mann, ich bin es nicht; Zu stolz, um ihn in Demut zu beerben, Und viel zu schwach, um ihm es gleich zu tun, Hab' ich den Grund gelockert, der mich trug. Und dieser knirscht nun rächend mich hinab."

Das Erbkönigtum weicht dem Wahlkönigtum, weil Kandaules, der Letzte der Herakliden, die Pietät, die Grundfeste seines Staates, untergraben hat. So verbindet sich mit dem Familien- ein Staatsmotiv, durch das auch diese Tragödie einen Zug ins Große erhält. Nur geht es nicht mehr, wie noch im „Herodes und Mariamne", ins Gewaltige; vielmehr breitet sich über das Ganze eine Milde, wie sie kein anderes Werk des Dichters zeigt. Alle Leidenschaft ist aufgelöst, in ein schönes, mildes, sanft bewegtes Gefühl, alles Laute und Schroffe ist vermieden, das heimlich Geheimnisvolle erklingt in zarten Worten, einfach und klar stehen die Gestalten vor uns und in lichtvoller Gliederung, in ruhigen und klaren Linien baut sich die Handlung auf. In harter Selbstzucht hat der Dichter diese künstlerische Harmonie errungen, die ihn dem Ideal der klassischen Kunst, der edlen Einfalt und stillen Größe der Alten, wie nur wenige unserer Dichter nahe brachte. „Wie ist das filtriert", rief staunend der Dichter der „Sappho" aus und Friedrich von Uechtritz schrieb an Hebbel, er verdiente, „von den Frauen als der Frauenlob unserer Tage gekrönt zu werden". Dem modernen Leser aber ruft die seltsame Gestalt der Rhodope die Nora in Ibsens „Puppenheim" ins Gedächtnis, an die schon Hebbels Mariamne denken läßt.

Bald nach Vollendung des „Gyges" begann Hebbel, äußeren Anstößen und eigener Neigung folgend, sich mit den Nibelungen zu beschäftigen und 1862 war die *Nibelungen-*

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

trilogie vollendet. Des Dichters Kunst und der nationale Stoff wirkten zusammen, daß sie schon ein Jahr vor ihrem Erscheinen in Buchform in Weimar, und zwar mit solchem Erfolge aufgeführt wurde, daß Berlin und Schwerin, später München nachfolgte und 1863 selbst Laube die beiden ersten Abteilungen auf die Bühne des Burgtheaters brachte. Bald gingen die „Nibelungen" auch über die anderen deutschen Bühnen und heute haben sie ihren festen Platz im Repertoire des deutschen Theaters. Viele Poeten suchten den gewaltigen Stoff in die Form des Dramas zu drängen, aber weder Fouqués weitläufige romantische Bearbeitung „Der Held des Nordens", noch Raupachs nach Effekt haschendes Theaterstück „Der Nibelungenhort" (1828), auch nicht Geibels klassizistische Tragödie „Brunhild" (1857) haben sich der inneren Größe des gewaltigen Stoffes so gewachsen erwiesen wie Hebbels Trilogie, wenngleich auch diese einige Schwierigkeiten, die nun einmal im Stoff selbst liegen, nicht völlig überwinden konnte.

Die tragische Grundstimmung des Ganzen war dem Dichter durch die Sage, wie sie in der süddeutschen Fassung vorlag, gegeben und auch die Schwierigkeiten, die sich der Hineinzwängung des gewaltigen Stoffes in die Form des Dramas entgegenstellten, waren beseitigt, sobald der Dichter sich entschlossen hatte, getreulich dem Gange des Epos zu folgen und nur dort, wo dieses klaffende Lücken aufwies, auf ältere (nordische) Quellen und historische Ergänzungen zurückzugreifen. Wollte aber der Dichter nicht bloß dramatisieren, sondern dramatisch gestalten, dann mußte ihm lückenlose, straffe psychologische Deutung der Charaktere und psychologische Motivierung alles Geschehens die Hauptsache sein. Vor allem war es notwendig, das Mythische und Menschliche in ein dem Wesen aller dramatischen, den Begriff absoluter Notwendigkeit in sich schließenden Entwicklung entsprechendes Verhältnis zu bringen. Das Mythische ganz auszuschalten, durfte Hebbel nicht wagen, da er die Menschen seiner Tragödie, die noch gewohnt waren, ihrem Handeln mythische Elemente und Motive unterzulegen, aus dem Niveau ihrer Kultur herauswachsen lassen mußte. Aber niemals durften mystische Elemente an die Stelle allgemein gültiger Motive treten und, genau wie die Gyges-Tragödie ohne den sichtbar machenden Ring möglich ist, mußte die Nibelungen-Tragödie ohne Hornhaut und Nebelkappe, ohne Zwerge und Drachen möglich sein. Und hier schuf Hebbels Gestaltungskraft Bewundernswertes. Es gelang ihm, die „Basreliefs des alten Liedes von der Wand abzulösen" und ihnen so viel Eingeweide zu geben, daß sie, ohne ihren Grundcharakter zu verlieren, als mächtiges, aus drei Abteilungen (Der gehörnte Siegfried, Siegfrieds Tod, Kriemhildens Rache) bestehendes dramatisches Gefüge sich aufs neue die Herzen des Volkes erobern konnten. Mit zwingender Konsequenz folgt eines aus dem anderen, ergibt sich der Konflikt aus dem Wesen der Personen, ruft die eine Tat die andere hervor. Die Tragik entsteht daraus, daß jeder einzelne sein individuelles Dasein für das Höchste hält, sich sein Recht, wie es immer heißen mag, zu erringen sucht und dadurch mit dem anderen zusammenstoßen muß. Wo der Dichter die nordischen Sagen benutzt, geschieht es nur im allgemeinen; seine Brunhild, eine Walküre, stammt von den Göttern und ist als die ersehnte Braut Siegfrieds auf die Erde gebracht. Ihr übermenschlicher Charakter ist aber nur angedeutet und besonders in der Vision über ihre Zukunft blitzartig beleuchtet.

Als Hebbel mit dem Nibelungenliede sich zu beschäftigen begann, hatte der Germanistenstreit über die sogenannte „Nibelungenfrage" wieder die allgemeine Aufmerksamkeit auf das Epos gelenkt. Nur von künstlerischen Gefühlen geleitet, hielt Hebbel an der Einheit des Dichters fest und wandte dem Epos ein so reiches Maß seiner geistigen und künstlerischen Kräfte zu, weil er in ihm die Elemente fand, die seiner Auffassung von dem Wesen und den Aufgaben des großen Dramas williger denn je entgegenkamen. Denn es war ihm klar, daß die Tragik des Nibelungenliedes nicht in den einzelnen Charakteren liege, sondern unmittelbar an die Fundamente der sie umgebenden barbarischen Kultur gebunden sei. So wuchs ihm die tragische Form übermächtig aus dem Nationalepos entgegen und hinein in den Kern seiner Anschauungen vom tragischen Weltgeschehen, Heidentum und Christentum, das Vergangene, Gegenwärtige und das Zukünftige liegen nicht etwa im Kampfe miteinander, sondern hier bricht das Heidentum, dieser durch übermäßige Starrheit seiner Prinzipien, gipfelnd in der selbst vor Verbrechen ungeheuerlichster Art nicht zurückweichenden Mannentreue, morsch und zum Untergange reif gewordene Welt- und Menschenzustand, in sich selber zusammen. In Hagen und Kriemhild, diesen beiden gigantischen, menschlich-übermenschlichen Gestalten, findet der alte, vermorschte Weltzustand zwei gewaltige Mittelpunkte: Hagen, der Starre, Eiserne, ganz an die Ungeheuerlichkeit seiner steingewordenen Grundsätze Gebundene, der sich wie eine granitene Mauer gegen die alles verjüngenden Ideen des heraufkommenden neuen Weltzustandes stemmt — und Kriemhild, die, einen Augenblick durch Siegfried vom Glanz der neuen Welt durchstrahlt, in der Glut der Rache ihr neues Wesen verliert, völlig wieder ins Heidentum versinkt und als Werkzeug der unaufhaltsam heraufdrängenden Macht den alten Weltzustand niederreißt, der sie, die maßlos Rasende, unter seinen Trümmern begräbt. Und über dem Schutt der alten Welt steigt mild und strahlend, mit Dietrich von Bern als ihrem ersten Vertreter, eine neue herauf, beglänzt von einer neuen, höheren Sittlichkeit. Mit dem feierlichen Worte: „Im Namen dessen, der am Kreuz erblich", übernimmt er aus Etzels Hand die Kronen seines Reiches.

„Die Nibelungen" waren Hebbels letztes vollendetes Drama. In seiner Werkstatt lagen noch eine Reihe von unausgeführten dramatischen Gestaltungen sagenhafter und historischer Vorgänge auf, unter ihnen auch ein Demetrius, der ihn gleichzeitig mit den Nibelungen beschäftigte, aber nicht vollendet wurde. Hebbel wollte anfänglich Schillers „Demetrius" fortsetzen, wurde sich aber über die Unmöglichkeit, im Geiste Schillers fortzudichten, bald klar und baute sein Werk selbständig auf. Hebbels Demetrius ist in dem Augenblicke vernichtet, als er die Unrechtmäßigkeit seines Anspruches auf die Krone anerkannt hat,

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

und geht daran zugrunde, daß er für den Beruf eines Usurpators, den ihm das Schicksal aufzwingt, zu edel und zu rein ist.

Während Hebbel sich mit dem Nibelungenliede beschäftigte, schuf er in den Hexametern von Mutter und Kind ein bürgerliches Epos, das unter allen Dichtungen dieser Art „Hermann und Dorothea" am nächsten kommt.

Dessen poetischer Kern liegt in der ergreifenden, psychologisch tiefen Darstellung der erwachenden und bis zum leidenschaftlichen Wagemut emporwachsenden Mutterliebe. Aus dem Rahmen des Idylls tritt die Dichtung hinaus durch die Verschärfung des in ihr schlummernden kleinen Konflikts und durch die zahlreichen Perspektiven auf die Lage der Zeit und den drohenden Ernst der sozialen Frage. Minder erfreulich stellen sich Hebbels erzählende Dichtungen in Prosa dar. Der komische Roman „Schmock", ein niederländisches Genrebild, scheiterte an der epigrammatischen Kürze; von den humoristischen Erzählungen ist Herr Haidvogel und seine Familie die originellste, aber auch „Der Schneidermeister Nepomuk Schlägel auf der Freudenjagd" und „Pauls merkwürdigste Nacht" wirken als charakteristische Genrebilder. Dagegen nähert sich der Dichter in den tragischen Geschichten „Matteo", „Anna", „Die Kuh" einer düster pessimistischen Lebensanschauung.

Das volle Bild der poetischen Entwicklung Hebbels rundet sich erst durch die Betrachtung seiner lyrischen Gedichte, von denen er drei Sammlungen veröffentlichte (1842, 1848 und 1857). Zwar tritt in seinen unausgereiften Gedichten der spröde und herbe Teil seiner Natur hervor, aber über seinen eigentlichen Meistergedichten schwebt der zaubervolle Hauch echter lyrischer Unmittelbarkeit; in ein einziges Gedicht legt er oft Gefühle und Erlebnisse die bei anders beanlagten Naturen Anlaß zu einem Zyklus geben würden.

In den gedankentiefen Sonetten und geistesmächtigen Epigrammen hat Hebbel eine Reihe bedeutender Augenblicke seines Daseins festgehalten; aber sie sind nicht die schönsten seiner lyrischen Gaben. Im „Nachtlied" und in den „Scheideliedern", in der „Weihe der Nacht", in den zauberhaft bewegten Gedichten „Greife ins All nur hinein", im „Sturmabend" und in dem „Frühlingslied", in den aus Jugenderinnerungen stammenden Gedichten „Aus der Kindheit", „Bubensonntag", „Geburtsnachtstraum", in dem geheimnisvoll ergreifenden „Zwei Wanderer", „Höchstes Gebot", in den Strophen „In das Album meiner Frau", „Auf die Sixtinische Madonna" offenbart sich der geheimste und letzte Zauber dieser Dichternatur. Auch in seinen Balladen „Liebeszauber", „Der Heideknabe", „Die junge Mutter", „Die heilige Drei", „Der Brahmine", „Ein dithmarsischer Bauer", „Der Tod kennt den Weg" erwarb er den Preis der Vollendung. Die Töne, die in Hebbels Dramen oft so schneidend und grell erklingen, werden in den lyrischen Gedichten zum Wohllaut verwandelt und abgedämpft.

Im trauten Kreise von Frau und Tochter, im ernsten Schaffen, in freiwilliger, aber nicht verbitterter Zurückgezogenheit lebte Hebbel seit 1843 in Wien, im Sommer am Traunsee in Orth, wo er ein kleines Haus erwarb; dazwischen unternahm er Reisen, zumal zu Aufführungen seiner Dramen, nach Berlin, München, Hamburg und Weimar. Leider wirkten die Entbehrungen der Jugend störend nach. Sein fünfzigster Geburtstag fand den Dichter krank und die Nachricht von der Verleihung des Schillerpreises für die „Nibelungen" traf ihn auf dem Sterbelager. „Bald fehlt einem der Wein", klagt er wehmütig beglückt, „bald fehlt einem der Becher." Hebbel starb am 13. Dezember 1863 und wurde auf dem Matzleinsdorfer Friedhofe begraben. (Beilage 153.)

Es begreift sich, daß eine so markante und wuchtige Persönlichkeit wie die Hebbels manche Poeten zur Nachahmung reizte. Da diesen aber die Natur und Lebensvoraussetzungen fehlten, aus denen des Dithmarschen Dichtung hervorgegangen ist, trägt der lyrische und dramatische Stil Hebbels, wo er in ihren Erzeugnissen wiederkehrt, das Gepräge der Manier und beschränkt sich auf die Auswüchse und Sonderbarkeiten der Hebbelschen Weltdarstellung.

Der bedeutendste dieser Nachahmer Hebbels ist Robert Griepenkerl (geb. 1810 zu Hofwyl bei Bern, gest. 1868 in Braunschweig). Gestützt auf Lamartines Geschichte der Girondisten, erschienen die beiden Trauerspiele Maximilian Robespierre (1851) und Die Girondisten (1852), die beide die Runde über die größeren Bühnen Deutschlands machten und einen außergewöhnlichen Beifall fanden. Mehr Schöpfungen des Verstandes als der Phantasie, atmen sie gerade nicht einen eigentlich poetischen Geist und bieten mehr erschütternde als überzeugende, unsere innere Teilnahme weckende Handlungen; aber sie bringen groß geschaute Szenenbilder voll stürmischer Gedanken, eröffnen historische Perspektiven und blenden durch kühne Schlager, eine markige Sprache und ein gewisses rhetorisches Pathos. Da sich die Dramen auf den Bühnen nicht behaupteten, besuchte der Dichter die größeren Städte Deutschlands und las sie vor, wobei ihm ein klangvolles Organ und ein gewinnendes Äußere fördernd zur Seite standen, so daß er sich überall der Gunst des gebildeten Publikums erfreute. Auf diese Versuche im neuen großen Drama, das nach seiner Ankündigung die Zeitideen verkörpern und die engen persönlichen Ziele verdrängen sollte, folgten einige der üblichen Bühnenware mehr angepaßte Dramen, so das spannende Intrigenstück

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Ideal und Welt (1852), dann Anna von Walsek mit seinen Jenseits- und Diesseitsmenschen, hierauf das Gemälde aus dem Bergmannsleben Auf der hohen Rast (1860) mit einer einfachen, nicht uninteressanten Handlung und einzelnen mit Liebe und Glück geschilderten Charakteren, und zuletzt Auf St. Helena (1862), in dem sich wirkungsvolle Szenen finden, in der Person des Helden aber eine romanhafte Sentimentalität kundgibt, die Napoleon wohl niemals eigen war. Was Griepenkerl noch schuf, ist außer einem Bande kleiner Novellen und einigen Gedichten ohne Bedeutung. Einst der Mittelpunkt des literarischen und künstlerischen Lebens in Braunschweig und allenthalben als der deutsche Shakespeare begrüßt, war er von seiner rasch erklommenen geistigen Höhe und durch eigene Schuld auch im bürgerlichen Leben in der Folgezeit herabgestiegen. Von der gleichzeitigen Kritik wurde Hans Graf Veltheim (1818—1854) mit seinen „Dramatischen Zeitgemälden" 1850 mit Hebbel, von der späteren Zeit mit Gobineau zusammengestellt.

Was an Griepenkerls Revolutionsdramen manche Kritiker fesselte, war die Art, wie er seine Helden zu problematischen Naturen stempelte, und z. B. den als blutdürstigen Schreckensmann verrufenen Robespierre als den Märtyrer eines im Grunde idealen Gedankens hinstellte oder in der Seele des furchtbaren Danton die warme Menschlichkeit aufzeigte. Diese Neigung zur Umwertung im guten Sinne und das rednerische Pathos pflegte auch Elise Schmidt (geboren 1824 in Berlin), die in ihrem Dramenzyklus Der Genius und die Gesellschaft (1856) in Byrons Seele und deren Kampf mit der großen Masse blicken läßt, Macchiavellis Wesen uns näher zu bringen sucht oder Peters des Großen unväterliche Handlungsweise gegen seinen Sohn an der Forderung des geschichtlichen Fortschrittes abmißt und durch deren gebietende Größe erklärt. An Hebbels kraftvolle Art mahnt ihr dramatisches Gedicht Judas Ischarioth (1851), das, wie des Dithmarschen Dramen, auf dem Dualismus sich aufbaut. Judas, in dem das Dämonische fast mit zu großer Energie hervortritt, lehnt sich als Vertreter der in Haß versunkenen alten Welt mit aller Kraft gegen Jesus auf, der als Prophet der Milde und Liebe eine neue Zeit heraufführt und dadurch die alte in Trümmer schlägt. Dabei sucht die Dichterin den Gottmenschen in die Perspektive des Allgemeinmenschlichen zu rücken, ähnlich wie es später Paul Heyse in seiner „Maria von Magdala" getan hat. Die „Moderne" hat die Aufmerksamkeit aufs neue der Dichterin zugewendet und sie viel nachgeahmt. Seit 1855 trat sie als Vorleserin griechischer Dramen auf, lebte lange Zeit in Berka an der Ilm und ging dann wieder nach Berlin.

Nicht nur ein literarischer Freund, sondern auch persönlicher Bekannter Hebbels war Wilhelm Gärtner, der, geboren 1811 in Leitmeritz, 1844—1852 als Prediger an der Universitätskirche in Wien, dann acht Jahre als Professor der deutschen Sprache und Literatur an der Budapester Universität wirkte und 1875 in Audorf bei Preßburg starb. Seine Stärke lag nicht sowohl in sprachwissenschaftlichen Forschungen („Chunrad von Göttweih" 1855), als vielmehr in der philosophischen Vertiefung, mit der er in zahlreich besuchten Vorlesungen die deutschen Klassiker erklärte und seine Dichtungen verfaßte. So suchte er in dem dramatischen Märchen Amandus die Faustfrage neu zu gestalten und in dem Trauerspiele Simson (1849) mit Hebbelscher Originalität, Sprache und Dialekt den biblischen Stoff zu beleben. Fern von aller hohlen Theatermache hält sich seine Tragödie Andreas Hofer (1845), in der sein eigener, glühender Patriotismus ihm den Weg wies zu einer ebenso schlichten als dichterisch wirksamen Auffassung des Tiroler Nationalhelden und seines Volkes. Auf derselben Höhe steht sein Markgraf Rüdiger. Seine Liebe zur Kirche bekundete Gärtner in dem apologetischen Roman Mac Lalor (2 Bde., 1848), der durch seine Bekämpfung jungdeutscher Tendenzen nicht uninteressant ist, und in einer historisch geordneten Sammlung von Kirchenliedern, die unter dem Titel Te deum Laudamus in 3 Bänden erschien (1854—1857).

Ein gewisses an Hebbels Dichtung genährtes Talent bewährte auch Ludwig Goldhann (geb. 1823 in Wien, gest. 1893) in einigen seiner Dramen, so namentlich in der Tragödie Der Günstling des Kaisers (1862), in der die Figuren Nero und Petronius scharf gezeichnet hervortreten, wie denn überhaupt das ganze Drama ursprüngliche und bedeutende Dichterkraft aufweist. Sein wirkungsvolles historisches Schauspiel Der Landrichter von Urban (1857) vermittelte die Bekanntschaft mit Hebbel, mit dem er nun brieflich und persönlich in Beziehung trat. Und etwas von dessen Kraft zeigen auch Goldhanns Dramen, nicht bloß Herostrat, Ein Könighaus (1863) und die Vollendung des Hebbelschen Demetrius (1869), sondern auch die mehr auf volkstümlichem Grunde sich abspielenden Stücke, so das bäuerliche Trauerspiel Tief im Gebirge, die wirksame Tragödie Ein verkauftes Herz (beide 1885) und namentlich Am Rande des Abgrundes (1867), worin der Dichter zahlreiche effektvolle Szenen und Gestalten vorführt, die, wie Frau Mona, die realistisch gezeichnete Trägerin der Handlung, oft sinnliche Wildheit aufweisen. Mehr Glück als mit seinen ernsten Dramen hatte der Dichter mit den heiteren, von denen aber literarisch nur das historische Lustspiel Ein Tanz mit der Königin wertvoll erscheint. Eine Reise nach Italien bot ihm den Stoff zu seinen trefflichen „Ästhetischen Wanderungen in Sizilien" (1885) und sein feinfühliges kritisches Talent machte ihn seit 1886 zum geeigneten Schauspielreferenten für den „Mährisch-schlesischen Korrespondenten".

In Wien hatte sich um Hebbel ein kleiner Freundeskreis geschlossen; ihm gehörten an: Julius Glaser, Josef Unger, beide später Minister, Karl Werner, in der Folge Professor und Landesschulinspektor, der Musiker und Dichter Karl Debrois van Bruyck, der es allein zu keinem festen Platz in der Gesellschaft brachte und verbittert starb (Beilage 154). In dem innigsten Verkehre aber mit Hebbel stand Emil Kuh (geb. 1828 in Berlin, gest. 1876 in Meran), ein begabter heißblütiger Mensch, der Hebbels schwerem Ernst sein flammendes, ungezügeltes Temperament entgegensetzte und nachmals trotz zeitweiliger Entfremdung Hebbels Biograph und Herausgeber seiner Werke wurde. Ein mehr anempfindendes als schöpferisches Talent, zeigt er in seinen Gedichten (1858) und Drei Erzählungen (1857), daß die strenge und tiefe Auffassung und der Kunsternst Hebbels auch auf ihn übergegangen sind. Noch ein Dramatiker österreichischen Ursprungs, Julius Leopold Klein (geb. 1810 in Miskolcz, gest. 1876), stieß gelegentlich mit Hebbel zusammen.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Ofen, 13ten July 1856.

Mein lieber Lubomirski!

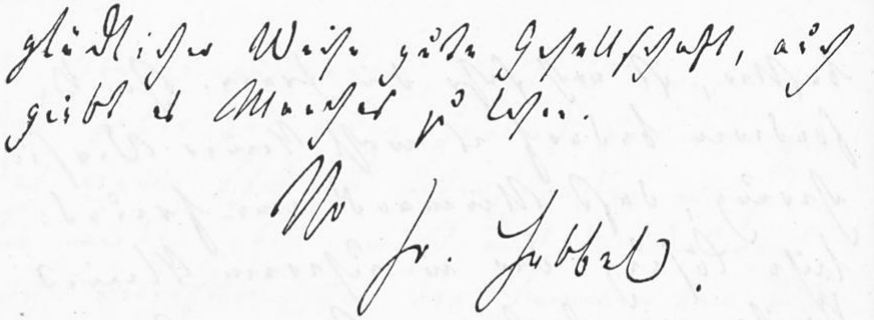
Ihren Brief, erst am 11ten d. M., erhielt ich Ihre Sendung. Ihren Freunden habe sie zurückgegeben; ich bin vollkommen mit ihnen einverstanden und habe ihnen gleich geschrieben. Mit Ihnen selbst habe ich freilich weniger zu verhandeln. Sie haben aber mir manches geschrieben, von der Frau Prokesch Wünsche ich, dass Sie Ihren Plan, mich in Gmunden zu besuchen, nicht aufgegeben haben; ich rechne also mit Bestimmtheit darauf, Sie hier zu sehen. Es steht aber ganz bei Ihnen, ob dies, was zwischen uns besprochen werden muss, schon hier oder erst in Wien besprochen werden soll. Es selbst bei sogar, obgleich ich Ihren Wünschen nicht entgegen handeln will, sollte es mir doch meinerseits nicht überraschend, hier Wien. Sie werden mir wohl

im Monat zu bleiben, daß ich zwischen dem Tiere für einen Freund und dem für das eigene Ich zu unterscheiden weiß. Sie werden aber gewiß auch die Antwort nicht vergessen, die der Gemahl dem Tiere gab, als es sich über seine Schläge beschwerte: Du, Bär, wir sind Mann - sagte er - so leben wir von selbst auf. Verlassen Sie sich darauf, ich werde nicht leiden dem Gemahl zurückbleiben, und ich hoffe, ich habe Ihnen Ihre Frage schon beantwortet.

Im Allgemeinen ist zu erwägen, daß der Mann den Jüngling begreift, weil er Jüngling gewesen ist, nicht aber der Jüngling den Mann, weil er erst Mann werden soll. Am allerschwersten findet der Jüngling sich wohl in das Herz des Mannes finden, denn die Weichheit des Mannes besteht darin, daß er sein Herz verhüllt. Im früheren Lebensalter ist das anders, ob aber darum auf

besser, ich verstehe die Frage. Den Be-
sonderen Anlass zu recht Ihrer Vorsi-
chtigkeit, dass Niemand ein-freund-
liche Lösung der in diesem Kleid
Briefe eingeschlossenen Verwirrungen
mehr wünschen kann, weiß ich, und
ich muss mich ganz die Gefahr fürch-
ten, mit Ihnen erst ein Ende
äußerster zu machen: Alles verlässt
mich!

So viel ich weiß mehr. Grüßen
Sie Hesse, schreiben Sie mir, wann
Sie kommen und bleiben Sie mir der
Freund von Neuchâtel. Es wäre möglich,
dass mein Freund sich für den Sommer
irgendwo ein Asyl zu finden, dann
wäre es nötig, dass ich seine Briefe
erhalte. Alle Adressen lassen Sie
nötig in meinem Haus liegen. Wir
haben hier sehr schönes Wetter, aber



Ein Brief von Fr. Hebbel an Debois in Waidhofen an der Ybbs.
Original im Besitze Arthur Kopetzkys in Waidhofen an der Ybbs (Niederösterreich).

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Er ist der Verfasser einer bis zu dreizehn Abteilungen gediehenen Geschichte des Dramas, eines inhaltsreichen, aber formlosen Werkes. Darin hat er seine jahrelange, unklare und oft wunderliche dramaturgisch-kritische Wirksamkeit konzentriert. Seine Tragödien „Zenobia", „Moreto", „Maria von Medici", „Luines", „Maria" und andere, sowie die Lustspiele „Ein Schützling", „Voltaire" sind Zeugnisse einer reichen, aber unklaren Begabung, die in der Überwucherung des Details und geistreicher Willkür die einfache und unmittelbare Wirkung der eigenen Schöpfungen großenteils zerstört. Tendenziös ist das Drama „Kavalier und Arbeiter", unerquicklich das Lustspiel „Die Herzogin". Ungestümes Verlangen nach neuem Leben, neuen Entzückungen und Leidenschaften spricht auch aus den Werken des Königsbergers Albert Dulk, der, 1819 geboren, nach einer seltsamen Lebensführung 1884 als Sozialdemokrat und Sprecher der von ihm gegründeten ersten Freidenkergemeinde in Stuttgart verstarb. Gleich sein erstes Drama, Orla (1844), verkörpert im Sinne der Stürmer und Dränger der dreißiger Jahre eine wildrevolutionäre und genußdurstige Stimmung in lebendigen Bildern und auch die späteren Dramen („Lea", „Simson", „Jesus der Christ", 1865, „König Helge", „Willa" u. a.) tragen das Gepräge einer gärenden Originalität, der die eigentlich künstlerische Entwicklung versagt ist. Von einem Einflusse der Kunst Hebbels, der allerdings an Dulk einmal einen Brief richtete, ist nichts zu verspüren.

Hebbel nennt einmal den Thüringer Otto Ludwig seinen Nachahmer und allerdings hatten die beiden Dichter, so sehr auch das harte, kampffreudige, nordische Dithmarschentum und das mitteldeutsche gemütlich-volkstümliche Thüringertum in ihren Schöpfungen zum Ausdrucke kamen, dennoch in der poetischen Veranlagung einige wichtige Züge gemeinsam: Die starke dramatische Begabung, die realistisch gerichtete Phantasie und den Hang zur Denkarbeit und Selbstkritik. Auch in der Abweisung des klassizistischen Schönheitsdramas („Schön ist alles, nichts ist häßlich, wenn's nur an seiner rechten Stelle steht"), in dem Verlangen nach zeitgemäßem Inhalte, der Aussöhnung von Kunst und Leben und in der Erkenntnis, daß die Geschichte des Tragischen sich als eine Geschichte der ethischen Erklärung der seelischen Konflikte darstellt, stimmen beide Poeten überein. Aber Ludwig lehnt das Problemdrama ganz ab und will von der Poesie nicht zu Gedanken, sondern zu Stimmungen geleitet werden. In dem Einflusse der Philosophie und der Antike sieht er die Ursachen, die Schiller und seine Nachahmer vom wahren Wege zum Drama abgebracht haben. Diesen nun will er wieder aufdecken, indem er als dramatische Aufgabe der Zeit die Unterdrückung des Lyrischen und Idyllischen, die Neubildung der großen Leidenschaften und der männlichen Tatkraft bezeichnet. Aber zur Verwirklichung dieses Programms war Ludwig bei allen seinen künstlerischen Eigenschaften nicht der rechte Mann. Durch sein gesamtes poetisches Schaffen geht ein Zwiespalt von Erkenntnis und Kraft. Die Ursache davon fand der Dichter selbst in der frühzeitigen und lebenslangen Kränklichkeit und in dem geringen Selbstvertrauen. Der Mangel an zusammengefaßter, unbeirrt dem Ziele künstlerischen Schaffens zustrebender Kraft, das Ringen mit den technischen Problemen und die Unsicherheit des Urteils über die eigenen Leistungen nahmen ihm die Möglichkeit, in einer längeren Reihe von großen Werken seine künstlerische Eigenart auszuprägen. „Das Schöne wird nie fertig, immer könnt' es noch schöner sein." In unablässigem Grübeln und Experimentieren, Entwerfen und Wiederentwerfen zerstörte er sich die Fähigkeit des Hervorbringens, bis er sich schließlich völlig in das Studium Shakespeares verlor, den er in allem unbedingt als mustergültigen Dramatiker erklärte. Mit einem gewissen Rechte hat man daher seine hinterlassenen Erörterungen über das künstlerische Schaffen Shakespeare-Studien betitelt (1871), obwohl sie keineswegs ausschließlich Shakespeare galten. Befangen von dem Wahne, ein deutscher Dramatiker der Gegenwart könne wie der elisabethinische Dramatiker dichten, verurteilte er Schiller wegen seiner Abweichung von dem großen Briten. Da Ludwig aber selbst schließlich in seinen Entwürfen und Bruchstücken dennoch etwas Unshakespearisches fand, hat er nach den beiden dramatischen Kunstwerken, die er mit zweifelnder Bewunderung zur Höhe hinaufgetrieben hatte, kein Drama mehr abgeschlossen. „Ich sehe alles," sagte er, „ich hab's vor mir, deutlich, aber machen, der Sprung über den Graben vom Denken zum Festsetzen, geht nicht." (Abb. S. 1302.)

So ist er denn ein Meister des Entwurfes und tiefgründiger Untersuchung auf ästhetischem Gebiete geblieben. Was er über Shakespeare sagte, gehört zu dem Bedeutendsten schlechtweg, so wenig systematisch es geordnet ist, aber auch im Kampfe gegen den Idealisten Schiller, so ungerecht er ist, und in den Romanstudien (1891) fand Ludwig neue Erkenntnisse. Diese

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

gipfelten in dem Streben nach der vollen Lebenswahrheit in der Poesie und in Ludwigs vorausdeutender realistischer Kunstlehre hätte eine ganze Generation von Dichtern nach 1884 finden können, was sie erst wieder von neuem entdecken mußten oder von Russen, Norwegern und Franzosen als Anregung empfingen. Doch huldigt er nicht dem naturalistischen Realismus: „Idealist und Naturalist irren gleichmäßig. Der Naturalist nennt nur das wahr, was als geschehen beglaubigt ist; der Idealist, was nie geschieht und, wie er meint, immer geschehen sollte; der Realist, was immer geschieht."

In dem Reichtum und in der Wärme des Details, in der Charakterdarstellung liegt denn auch die Stärke und das Neue von Ludwigs Dramen; in der Totalität aber überragt ihn weit der leidenschaftliche und willensstarke Dithmarsche. Hebbels Drama bedeutet auch für die Entwicklung des deutschen Dramas weit mehr, da er in gewissem Sinne wirklich über Shakespeare hinauskommt, während Ludwig an ihm zugrunde geht. Besser als im Drama gelang Ludwig die Überbrückung zwischen Wollen und Können in der Epik. Mit seinen beiden großen Novellen hat er Muster realistischer Erzählungskunst aufgestellt und wie hinter Hebbels „Maria Magdalena" ist die spätere naturalistische Entwicklung unserer deutschen Dichtung auch hinter Ludwigs „Zwischen Himmel und Erde" zurückgeblieben. Dagegen ist seine Lyrik, als Aussprache eines bewegten Inneren, unbedeutend; es fehlte ihm dazu die große Subjektivität, und wenn er auch für die Romanze ein bestimmtes Talent hatte, so ist ihm doch auch hier nichts Vollendetes gelungen.

Otto Ludwig.

Otto Ludwig wurde am 11. Februar 1813 in einem patriotischen Bürgerhause des stillen Landstädtchens Eisfeld an der Werra geboren und erlebte eine Jugend voll schwerer, eigentümlich düsterer Erfahrungen und seelischer Kämpfe, voll leidenschaftlichen, autodidaktischen Bildungsdranges. Nach mäßigem Schulunterrichte zum Kaufmannsstande bestimmt, verbrachte er die Jahre 1832 bis 1839 in fortwährendem Zwiespalte zwischen seinem äußeren und seinem inneren Leben, das ihn auf eine künstlerische Laufbahn hinwies. Die Verleihung eines herzoglich-meiningischen Stipendiums, das er sich durch seine musikalischen und poetischen Versuche erwarb, machte es ihm möglich, in Leipzig unter Felix Mendelssohn seine musikalischen Studien fortzusetzen. Doch mußte er diese infolge seiner nervösen Reizbarkeit schon nach Jahresfrist aufgeben. Zudem regte sich stärker als je zuvor das poetisch gestaltende Talent in ihm. „Das Vage der Musik", schrieb er, „genügt mir nicht mehr, ich muß Gestalten haben." In Dresden, das, obwohl er es öfters mit anderen Orten vertauschte, im Grunde doch sein dauernder Wohnsitz wurde, trat er zu literarischen Kreisen, unter anderen zu Laube, in nähere Beziehung. Die Hoffnung aber, seine „Agnes Bernauer" und die Tragödie „Die Rechte des Herzens" auf die Bühne zu bringen, erfüllte sich nicht. Doch fand er in dem Schauspieler Eduard Devrient, dem Verfasser der Geschichte der deutschen Schauspielkunst, einen Mann, der seinem großen und ursprünglichen Talente die regste Teilnahme entgegenbrachte. Erst mit der Aufführung des „Erbförsters" auf mehreren Bühnen drang Otto Ludwigs Name seit 1850 in weitere Kreise. In möglichster Zurückgezogenheit lebte er mit seiner Gemahlin in Dresden, bis er einer seine Lebenskraft vor der Zeit verzehrenden Krankheit am 25. Februar 1865 erlag.

Ludwigs Talent entfaltete sich mit stiller, aber unwiderstehlicher Kraft; es ging von

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

musikalischen Stimmungen zu dichterischen Gestaltungen über, wenngleich musikalische Elemente auch später Ludwigs Dichtungen durchziehen. Schon in seinen Jugendwerken strebte er nach Natürlichkeit und Schlichtheit und war dem Rednerischen und Pomphaften der Nachahmer Schillers ebenso abgeneigt wie der Mode- und Tendenzdichtung der Jungdeutschen. Zwar ging auch er von älteren Vorbildern, namentlich romantischen aus, aber schon seine Frühwerke zeigen Selbständigkeit und Hinneigung zum Realistischen.

So in den ersten, unter Tiecks Einfluß stehenden Novellen, in der Kometennovelle Das Hausgesinde (1839) mit starker Betonung des Zufalls, in der Emanzipation der Domestiken (1840), einer Satire auf die jungdeutsche Tendenzdichtung und ihre Wirkungen, worin Ludwig ein packendes Bild von der gefährlichen Abendwanderung des Helden entwirft und jeden Angehörigen der unteren Volksklassen in seinem Milieu reden läßt. Goethe und Tieck wirkten zwar noch nach in der Novelle Maria, zu der ihn eine wahre Begebenheit anregte, aber die lebensunmittelbare Wirklichkeit in der Schilderung eigener Erlebnisse und Beobachtungen, die wundervoll geschauten und wiedergegebenen Naturbilder verraten bereits den künftigen Realisten, und in der E. T. A. Hoffmann nachgeahmten Wahrhaftigen Geschichte von den drei Wünschen erfreuen am meisten die Szenen aus dem Leipziger Kleinleben mit der köstlichen Figur der Madame Müller. Der farbenfrohen Romantik gehört Ludwigs einziges Lustspiel in Versen, Hanns Frei, an (1843), ein bühnenwirksames Stück, das in das Nürnberger Leben des sechzehnten Jahrhunderts hinein erfunden ist und Selbständigkeit im Aufbau, in der Charakteristik und in dem warmen Dialog aufweist. In den vierziger Jahren entstanden ferner die drei ersten vollständigen Entwürfe des Agnes Bernauer-Stoffes, mit dessen dramatischer Gestaltung Ludwig sein ganzes Leben gerungen hat. Leider bis jetzt nicht aufgefunden ist das Historiendrama Friedrich II. von Preußen (1845) mit dem vorhandenen farbensprühenden realistischen Soldatenvorspiele auf der Torgauer Heide.

Auf seinem eigensten Gebiete zeigt sich der Dichter zuerst in der Pfarrose (1847), der dramatisierten und modernisierten Geschichte der Pfarrerstochter zu Taubenhain, zu der Bürgers Ballade die Anregung bot. Hier haben wir bei noch leise fortdauernder Abhängigkeit von der Ifflandschen und Tieckschen Darstellung der dörflichen Welt teilweise schon die Sicherheit der realistischen Menschengestaltung, die Ludwig auszeichnet, und die volkstümlichen Farben und Töne, über die er verfügt, dramatisch verwertet. Doch ist trotz der trefflichen Charakterisierung, der psychologischen Vertiefung, Natur- und Milieustimmung die „Pfarrose" keine Tragödie geworden, sondern ein Intrigenstück mit starker Beimischung einer theatralischen Romantik, die oft gräßlich wirkt. Dasselbe gilt auch von dem Trauerspiele Die Rechte des Herzens (1845), einem Polendrama, aber ohne die politische Tendenz, dessen Schauerromantik sich auf dem Grunde der modernen Gesellschaft erhebt. Mit dem Fräulein von Scuderi (1847), einer Dramatisierung der gleichnamigen Novelle Hoffmanns, vollendete Ludwig sein erstes historisches Stück; allerdings gelang es ihm nicht, den historischen Mächten ein Drama abzuringen, doch in der gewaltigen Charakteristik des Goldschmiedes Cardillac zeigt sich bei aller Absonderlichkeit die ursprüngliche Kraft und Kunst des Dichters in der seelischen Vertiefung des romantischen Vorganges. Cardillac gewinnt aber bald mehr als der eigentliche Held des Stückes das Interesse und dieses hört mit seinem Abtreten, schon im dritten Akte, auf. An diesem organischen Fehler scheiterten die Versuche, die kundige Bearbeiter, wie Wildenbruch, Buchholz, Lewinsky und Christian Otto, unternahmen, das Stück für die Bühne zu retten.

Aus einer Reihe von Entwürfen („Die Waldburg", „Die Wildschützen", „Willem Brandt") ist dann die bürgerliche Tragödie Der Erbförster (1850) emporgewachsen und nach einer dreimaligen Bearbeitung des Stoffes erhielt 1852 auch die historische Tragödie Die Makkabäer ihre endgültige Fassung. Diese beiden Dramen zeigen uns den Dichter auf seiner Höhe, das erste in der Richtung der „Maria Magdalena", das zweite in der der „Judith" und „Herodes und Mariamne", beide wohl beeinflußt von Hebbel, aber doch aus selbständiger Entwicklung hervorgegangen. Es sind zwei großartige Dichtungen, die in unserer Literatur nicht allzuviele ihresgleichen haben, aber bei allen ihren Vorzügen sind es doch keine vollendeten Organismen, keine wahrhaften Tragödien, und am ehesten dürfte man ihrem Wesen nahe kommen, wenn man sie im modernen Sinne als Milieudramen bezeichnet, obgleich sie viel stärkere Wirkungen haben als die modernen Erzeugnisse dieser Gattung und ihr Detail im ganzen viel poetischer ist.

Der Dichter selbst hat uns durch eine Reihe von Forderungen, die er an seinen „Erbförster" stellte, dessen Wesen zu erklären gesucht. Aber wenn er sagt, das Stück müsse „ohne Nachlaß wachsen, in Iffland zu wurzeln scheinen und mit dem Wipfel an Shakespeare rühren, und alles sollte plan sein, nichts — weder in Charakter noch Situation — gesucht oder abenteuerlich", so hat er dem eigenen Anspruch nicht zu genügen vermocht. Der Oberförster Christian Ulrich ist eine ähnliche Figur wie Hebbels Meister Anton. Wie dieser in seinem Denken und Handeln durch das Standesbewußtsein und durch die dem Bürgertum eigentümlichen Begriffe von Pflicht und Ehre eingeschränkt wird, so verschwindet jenem die Wirklichkeit und ihre Bedingungen hinter den grünen Bäumen seines Forstes, mit dem sein Leben verwachsen ist. So wird er unfähig, den Unterschied zwischen den Rechtsverhältnissen eines Privatförsters und Staatsförsters zu begreifen und will nicht einsehen, daß der Besitzer des Waldes in diesem auch gebieten, seine Diener ein- und absetzen kann. Gibt man Ulrichs starres Rechtsgefühl, dessen unbeugsames Beharren

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

auf dem, was ihm gut und recht erscheint, als Voraussetzung des tragischen Konfliktes einmal zu, dann ist Ludwigs Dichtung ein mit Konsequenz durchgeführtes Drama. Denn alles folgt aus Ulrichs falschem Rechtsbegriffe. Während er sein Recht zu behaupten glaubt, begeht er nicht nur eine Reihe von schweren Unrechtmäßigkeiten, auch sein klares Auge verliert die Fähigkeit der scharfen Unterscheidung und wird dadurch eine Beute unglücklicher Zufälle, die ihn zum Verbrecher, zum Mörder seiner Tochter machen. Aber auch wenn man jene Voraussetzung nicht annimmt, bleibt immer noch ein festgefügtes Drama mit scharf gezeichneten Charakteren und mit Situationen von starker poetischer Wirkung, doch der Eindruck des Tragischen sinkt in den des Bedrückenden herunter.

Ungerecht aber war der Vorwurf, daß mit dem „Erbförster" die verrufene Schicksalstragödie wieder auflebe. Man übersah dabei, daß zwischen der Müllner-Houwaldschen Schicksalstragödie und Ludwigs Dichtung die riesige Kluft lag, die die Fratze der poetischen Unfähigkeit von der Ausschreitung des echten und großen Talentes trennt. Unbestreitbar ist, daß in den Grundlagen des „Erbförsters" der Zufall eine bedenkliche Rolle spielt, und nicht ganz mit Unrecht hat man ihn als eine „Tragödie der Irrungen" bezeichnet: aber es waltet nicht das Schicksal und die unglückselige Verknüpfung von allerlei Zufällen wird nur bedeutsam, weil durch sie in Ulrich, dessen Rechtsgefühl aufs höchste gereizt ist, die Überlegung vernichtet und der früher ruhige Mann zum unbesonnenen Handeln im wilden Jähzorn getrieben wird. Shakespeares „Othello" ist sichtbar Vorbild für diese Entwicklung. Wie dort ist auch im „Erbförster" die ungeheure Verblendung, die Selbstzerstörung, der eigentliche Inhalt des Dramas und sie steigert sich so lange, bis sie ihn völlig überwältigt hat. Der Schwierigkeit aber, in der Form eines bürgerlichen Dramas einen gewaltigen Schicksalsverlauf zu bringen, ist Ludwig nicht Herr geworden; das Kleinliche in den Motiven der letzten Akte läßt den Beschauer die großen Absichten des Dichters verkennen und die Handlung scheint in ihrem zweiten Teile mehr von außen als von innen her zu empfangen. Der Dichter war sich dessen bewußt, achtete aber nicht darauf; denn es kam ihm bloß auf die Entfaltung einer Stimmung an und alles andere war ihm nur ein Mittel dazu. Und als Stimmungs- und Milieudrama ist der „Erbförster" meisterlich geraten; man denke an die Stimmung in der Verlobungsfeier zu Anfang des Dramas und an die echte Nachtstimmung in den letzten Akten. Aus der Natur der Berge und ihrer Menschen, der Weltabgeschiedenheit des Forsthauses, dem „Milieu", ergibt sich die seltsam gemischte Wirkung des „Erbförsters": frische, würzige, die Brust weitende Waldluft, freie, schöne Gottesnatur, und in den Menschen dumpfe Beschränktheit, nichtiges Wollen und kleinliches Vollbringen. Diese Menschen, vor allem der Erbförster mit seinem starren Rechtsgefühle, dem unwirschen Tone, unter dem sich das zarteste Empfinden verbirgt, sind keine bloßen Theaterfiguren, es sind von innen heraus lebende Thüringer Naturen von kräftiger Einfachheit, deren Schicksale unsere innigste Teilnahme wecken müssen.

Bedeutender in der Anlage, schwungreicher in der Ausführung zeigt sich Ludwigs zweites Trauerspiel „Die Makkabäer", eine Hochtragödie des nationalen, religiös gesteigerten Gefühls, mit der die Erfindung des Dichters eine erschütternde Familientragödie verbindet. Die älteren Bearbeitungen dieses biblischen Stoffes durch Calderon, Hans Sachs, Matthäus Scharschmidt (1589) kamen für unseren Dichter kaum in Betracht; eher wäre denkbar, daß er „Die Mutter der Makkabäer", die letzte Tragödie Zacharias Werners (1820), gekannt habe und durch die Gestalt der Salome zu der lebensvolleren und mächtigeren seiner Lea angeregt worden sei. Lea und Judah beherrschen, wider die strenge tragische Ökonomie und zum Schaden der einheitlichen tragischen Wirkung, wechselnd die Handlung. Die leidende Heldin und ihr Märtyrertum, in dem die stolze, hochstrebende Mutter ihre Söhne der Glaubenstreue opfern muß, drückt das Heldentum Judahs zwar keineswegs herab, aber die Mutter tritt ihm als gleichberechtigt zur Seite. Wie der eitle Größenwahn und der Hochmut Leas zuerst durch Judahs kraftvolle Tat, dann durch Naemis demütige Treue überwunden werden, so muß Judah am Schlusse den Abzug des Antiochus mehr der Mutter und dem Opfertode der Brüder als seiner Tapferkeit verdanken. Das Heer der Syrer, erschreckt durch Leas prophetische Flüche und die Standhaftigkeit der Gemarterten, wird von den verzweifelten Kämpfern unter Judahs Führung überfallen, Antiochus bietet Frieden und Lea verhindert weiteres Blutvergießen. Sie stirbt, und Judah, den seine Krieger und sein Volk zum König ausrufen, eröffnet mit den letzten Worten der Tragödie: „Sein Priester will ich sein, doch König ist allein der Herr", den Ausblick in das Jahrhundert der Makkabäer. Die Geteiltheit des Interesses für Lea und Judah vermag aber die Bewunderung für den Schwung der Auffassung und Gestaltung, für die Gewalt des heroischen Elementes und die hochpoetische Kraft des Stils ebensowenig zu schwächen als die nicht völlige dramatische Überwindung einzelner epischer Elemente. Diese zeigt sich besonders im dritten und vierten Akte, in denen durch die farbenprächtige Schilderung der Massen, der Stimmungen im Volke und der wechselnden kriegerischen Ereignisse der vorwärts drängende Gang des Dramas gehemmt wird. Dramatische Szenen von so großartiger Steigerung, wie der ganze zweite und der Schluß des vierten Aktes der „Makkabäer", hat die deutsche Bühne seit den Tagen Schillers nur wenige gesehen und an poetischer Fülle stehen sie keinem Drama Hebbels nach. Heldengestalten wie Judah und Lea, Charaktere, die uns gleich der unbewußt anmutigen und pflichttreuen Naemi, dem buchstabengläubigen Eiferer und gesetzestreuen Jojakim, dem greisen, an seinem Volke in Treue festhaltenden, aber die Größe seines Sohnes Judah verkennenden Matthias in wenigen Zügen ein ganzes Leben vor Augen stellen, zeigen, daß der Dichter von Shakespeare gelernt hat, kein Wort für gleichgültig zu halten, wo es sich um die Darstellung von Menschen handelt. Seit ihrer ersten Aufführung in Wien (1852) hat sich denn auch die Tragödie auf den großen deutschen Bühnen allmählich eingebürgert, und obgleich Rubinsteins Oper, für die Mosenthal den Text aus dem Drama zurechtschnitt, dieses eine Reihe von Jahren verdrängte, so bewährten sich doch die echte Dichterkraft und das reiche dramatische Leben in Ludwigs Tragödie immer aufs neue und lenkten die Bühnenleitungen zu ihr zurück.

Die Makkabäertragödie ließ eine Folge von dramatischen Gebilden großen Stils erwarten; leider

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

Bonn. 14 Juli 76.

Mein lieber Herr Doktor!

Beiliegende Skizze lagen schon in Breslau für die Reise, ich sende sie Ihnen mit dem herzlichen Wunsch, daß sie Ihren Beifall finden mögen. Die Sammlung enthält den ersten Abschnitt meines vorhissen Bilderbuchs, alles auf Grund der 44 Jahre ich zurückbehalten; wer sich wundert u. fragt, wie der Poet dazu kommt, der soll warten, bis die neue Gratisbeilage u. Prall garnirt ist, bevor er sich den übrigen Teil der Welt zeigt, außerdem fürchte ich die Hörigkeit Censur-Striche, die mir ich fest überzeugt bin, einmal über Nacht aufhören werden.

Sie haben gegen Goltz und mich freundlich gewünscht daß Sie Rücksicht in meinem Interesse vor die Brust schlagen möchten. Das ist ja richtig von Ihnen, lieber Herr Doktor, und ich bitte Sie herzlich thun Sie's, wenn Sie Lust und Möglichkeit u. voraussichtlich mein Interesse war; und werden Sie mein Schuld vor meinem Gewissen, wenn mir der Kopf abgeschlagen wird.

Ein Brief von Gustav Freytag.

Nach dem Original, im Besitze des Herrn Privatdozenten Dr. Rudolf Wolkan, Skriptor an der Universitätsbibliothek zu Wien.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Könnte man die Aussöhnung der Verwandtschaft erzwingen, so wäre das wünschenswerth, in diesem Falle bitte ich Sie, Ihre Kräfte bei Besetzung der Stelle gelten zu machen; im schlimmen Falle möchte ich Sie ersuchen, Ihr Gewehr schultern, da helfe ihnen kein Gott helfen.

Bin sehr neugierig, was aber heraus über die Malerei sein wird. Sein Sie nicht böse, daß ich Ihnen vorläufig nur das Introductionsgeschäft, die Formalien in Rücksicht Zeit zu machen erhalten, und Ihnen Ihr freundliches aus diesem, sondern Sie etwas Gutes darin, schulten Sie ich für meine Zukunft.

Goltzi, der Ihnen herzlich grüßen läßt, wird auch Grütz zur Lösung, er ist Großvater geworden und hat sich darüber zu wundern. Sonst ist hier alles fest u. unerrückt, unsere Leute haben sich nicht schrecken lassen selbst ungebracht, worüber alle alte Garde die Köpfe schütteln und bezweifelt Volksrecorde dem Glauben Zuversicht in die Besserung schieben.

Vorläufig grüßt Sie vielmals Ihr ganz

Ihrer

Freytag.

kam es nur zu den Anläufen und Entwürfen, die, jetzt in Weimar im Goethe-Schiller-Archiv aufbewahrt, einem ehrfurchtheischenden Ruinenfelde gleichen. Wallenstein und Marino Falieri, Friedrich II. und König Alfred von England, Maria Stuart und ähnliche historische Gestalten, schließlich Tiberius Gracchus tauchten vor seinen Augen auf, doch gewannen sie keine festen Umrisse. Es waren zumeist Stoffe, die schon andere Bearbeiter gefunden hatten; aber es reizte Ludwig, jenes reiche äußerliche Leben, das auf der deutschen Bühne, angeblich zu ihrem Schaden, durch Schiller und seine schwachen Nachahmer herrschend geworden war, durch eine lebendigere Charakteristik und höhere Mannigfaltigkeit der Grundmotive zu verdrängen.

Glücklicherweise vermochte Ludwig, ehe die Krankheit und das Shakespearestudium seine Kraft zerstörten, außer der köstlichen Humoreske Vom Regen in die Traufe noch zwei Erzählungen zu vollenden, Die Heiterethei und Zwischen Himmel und Erde, und auf ihnen beruht, wenn nicht sein Ruhm, so doch die stärkste Wirkung, die er geübt hat. Sie stellen Ludwig in die vordere Reihe unserer großen Stammesdichter, und wenn ihn auch Gotthelf an Kraft, Unmittelbarkeit und Vielseitigkeit übertrifft, so gelangte er doch nicht auf jene Kunsthöhe, auf die Otto Ludwig die Dorfgeschichte gehoben hat.

Nicht gewaltige Welt- und Zeitbilder hat Ludwig darin entworfen: Natur und Volkstum sind alles. Aber wie kommen sie auch zur Erscheinung, mit welch eindringender Beobachtungsgabe, mit welcher Liebe hat der Dichter sie dargestellt! Alles, was er aus der Thüringer Heimat mit fortgenommen und jahrzehntelang treu im Herzen bewahrt hat, ist hier zu vollem Leben erwacht, und da Ludwig erst gestaltete, als er den Dingen nicht mehr zu nahe war, wurde fast jeder einzelne Zug bei aller Feinheit und Besonderheit typisch, erhob sich das Ganze zu wahrhafter Poesie. Die thüringische Erde ist der Heimatgrund der beiden Dichtungen. Die Heiterethei ist die Geschichte zweier Kraftgestalten, die zugleich zwei Kraftseelen sind; wie der Holders Fritz den Trotz des geliebten Annedorle, das im Munde von jung und alt Heiterethei heißt, endlich bricht, wird im frischen, humorvollen Tone erzählt, der vielleicht nur ein wenig weitschweifig wird, wenn der Dichter das Treiben der kleinstädtischen Klatschweiber ausmalt. Gemütvoll und mit lebendiger Anschaulichkeit geht der Dichter jedem Detail nach und ein Dickensscher Humor lacht aus der Art, wie er Menschen, etwa die „Morgenschmiedin", Dinge und selbst das, was erst wird, den „Geist der neugeborenen Tat" vor uns hinstellt. Weit höher als die „Heiterethei" steht die Erzählung Zwischen Himmel und Erde, in der sich zu der übersorgfältigen, fast peinlichen Detaillierung die psychologische Tiefe und ein tragischer Konflikt gesellt. Zu dem uralten Motiv vom Bruderhaß, der hier aus der Verschuldung des leichtlebigen jüngeren Bruders Fritz gegen den allzu ernsten älteren Apollonius entspringt, tritt die Darstellung eines jener erschütternden, ganz und gar innerlichen Frauenschicksale, die unter der Hülle eines kleinstädtisch behaglichen Alltagslebens verborgen liegen. Es sind Offenbarungen des Dichters, die uns in der Geschichte der thüringischen Schieferdeckerfamilie, des qualvollen Zerwürfnisses und der Schlußkatastrophe zuteil werden; die Treue in der Wiedergabe seelischer Vorgänge, die ergreifende Wahrheit in den Gestalten überwiegt bei weitem die Äußerlichkeiten, in denen Arbeit und Handwerksbrauch der Schieferdecker gelegentlich mit allzu großer Wichtigkeit behandelt erscheinen. Die dumpfe Schwüle, die die Lebensluft in diesem kleinen Romane erfüllt, und die düstere Tragik des Ganzen wird gemildert durch die feine Satire und den Humor, mit dem die kleinstädtischen Spießbürgerlichkeiten geschildert werden. „Dergleichen", urteilt Paul Heyse über Ludwigs Dichtung, „ist wohl in Prosa nie geschaffen worden."

Es ist wahr, Ludwig verirrt sich zuweilen, wenn er mit einer bohrenden und grabenden psychologischen Zergliederung äußere und innere Verhältnisse („Das Milieu") bis in die letzten Einzelheiten verfolgt und auch diese mit aller Wirklichkeitstreue darstellt, in ein naturalistisches Schildern und Beschreiben, das die Selbsttätigkeit der aufnehmenden Phantasie lähmt und die wissenschaftliche Methode an die Stelle der künstlerischen setzt. Und in dieser Beziehung hätten die späteren Naturalisten von Ludwig lernen können. Doch weiß dieser auch die realistischen Einzelheiten in den Gang der Handlung einzuordnen und namentlich die Naturbilder mit Seelenstimmung zu erfüllen. So wird der poetische Zweck schließlich doch immer wieder Herr über den Realismus der Darstellungsmittel. Und eines fehlte bei dem Erzähler Otto Ludwig, was der spätere naturalistische Realismus als Neues zu dem älteren Realismus hinzufügte: der Geruch des sozial und sittlich Faulen und Muffigen, des Überreifen und Entarteten oder des erotisch Anstößigen und Brutalen.

Neben Hebbel und Otto Ludwig, den Bahnbrechern des modernen realistischen Dramas, stand eine Reihe hervorragender Erzähler, die man nach einem Ausdrucke Otto Ludwigs als die poetischen (abgeklärten) Realisten zu bezeichnen pflegt. Auch in dieser Gruppe fehlt es nicht an individuellen Besonderheiten; gemeinsam war ihnen nur der kräftige Antrieb, der Herrschaft der Phrase der Jungdeutschen, des unausgereiften Gedankens, um jeden Preis zu entrinnen, gemeinsam ein entschiedenes Erfassen von Tätigkeiten, Charakteren, Lebenskreisen und Sitten

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

die die Literatur bisher entweder ganz unberücksichtigt gelassen oder nur ganz episodisch berücksichtigt hatte.

So wurde Gustav Freytag, indem er dem geistigen Entwicklungsgange, wie er sich besonders in den Kreisen bürgerlicher Bildung vollzog, poetischen Ausdruck verlieh, der Dichter nach dem Herzen des ehrlich schaffenden Bürgertums. Die Wirkung des Dichters Freytag auf die Zeit lag nicht sowohl in besonderer Mächtigkeit oder Ursprünglichkeit, nicht in einem Reichtum der Phantasie oder einer erstaunlichen Tiefe des Gemütes begründet, als vielmehr darin, daß sich in seiner Gesamtpersönlichkeit ein gutes Stück vom geistigen Leben im ablaufenden Jahrhundert widerspiegelte. Ähnlich wie Geibel in seiner anderen Art hat auch Freytag mit seinem Schaffen die geistige Entwicklung der Nation begleitet, von da an, wo das Ringen der Nation um eine Neugestaltung kräftiger aufgärte, bis dahin, wo diese gewonnen schien, aber die erste Freude daran schon der Erkenntnis wich, daß noch vieles, vielleicht das Schwerste, erst zu tun sei. In dieser Zeit ist Freytag einer der literarischen Wortführer eines gesunden nationalen Denkens und Empfindens gewesen, hat aus jungdeutschen Anwandlungen heraus einen maßvollen künstlerischen Realismus gewonnen und vertreten, als Gelehrter den historischen Zusammenhang des Lebens der Gegenwart mit der Vergangenheit festzuhalten gesucht und schließlich vornehm geschwiegen, als die „Moderne" über alles Vorhandene das Todesurteil zu sprechen sich unterfing. Wesentlich neue Bahnen hat er der Poesie nicht eröffnet und seine Wirkungen haben nicht hinuntergegriffen in die letzten Tiefen der Volksseele; er war sich der Grenzen seines Talentes bewußt, aber auch stets Herr seiner Waffen und fast immer seiner Ziele gewiß. Allerdings enthalten seine Werke starke Zeitelemente, die ihr Veralten nach und nach herbeiführen werden, und einzelnes kann jetzt schon nur mehr durch Vermittlung geschichtlicher Anschauungen vollständig genossen werden; aber das hindert nicht, daß seine Hauptwerke, vor allen der Roman „Soll und Haben" und die „Bilder aus deutscher Vergangenheit", in sich geschlossene Zeit- und Weltbilder sind, an denen sich wenigstens die deutsche Jugend lange zum Verständnisse unserer Zeit wird hinaufarbeiten können.

Für Freytags Leben und Schaffen gleich bezeichnend sind die Erinnerungen aus meinem Leben, mit denen er die Ausgabe seiner „Gesammelten Werke" (1866—1888) einleitete. An der Grenze, dicht neben den Slaven, zu Kreuzburg in Schlesien, war er am 13. Juli 1816 als der Sohn des dortigen Bürgermeisters geboren und im sicheren Gefühle deutscher Überlegenheit, ein stolzer Preuße, aufgewachsen. Auf der Universität Breslau (1835) wurde er von Hoffmann von Fallersleben den germanistischen Studien zugeführt und ward während seines Aufenthaltes in Berlin (1836—1838) vor allem durch Karl Lachmann in dieser Studienrichtung bestärkt. Die literarischen und künstlerischen Fragen und Interessen überwogen noch bei weitem die politischen, obschon auch Preußen damals von einem Verlangen nach Neuerung und Bewegung erfüllt wurde. Schon regte sich in dem Studenten das poetische Talent und die Wahl seiner Doktordissertation (De initiis poeseos scenicae apud Germanos), wie auch der Habilitationsschrift (De Hrosuitha poetria), die ihm den Eintritt in die philosophische Fakultät der Universität Breslau erwarb (1839), verrieten bereits, in welcher Richtung seine Gedanken sich bewegten. (Abb. S. 1307.)

So entstand denn auch 1841 sein erstes dramatisches Werk Die Brautfahrt oder Kunz von Rosen, das durch einen Preis der Berliner Intendanz ausgezeichnet und eine Zeitlang mit wechselndem Glück auf mehreren Bühnen dargestellt wurde. Es war eine hübsche Geschichte in buntem Gewand, in lockerem Szenenbau untergebracht, in Ton und Farbe der Zeit an Goethes „Götz" gemahnend, während des Dichters Verzug, Maximilians Hofnarr Kunz, durch Shakespeare geschult erscheint, kurzum ein lustiges Spiel mit romantischem Anhauch, aber kein dramatisch packendes Lustspiel. Es wurde 1844 gedruckt; in demselben Jahre sammelte Freitag seine Gedichte, die er 1845 unter dem Titel In Breslau veröffentlichte, und erwies mit dieser Sammlung, daß die Stärke seines Talentes in dem Beschaulichen („Die Krone", „Die Schöpfung des Künstlers", „Der Glaube des Armen") und im Episch-Lyrischen („Das eiserne Kreuz", „Albrecht Dürer", „Junker Gotthelf Habenichts") lag. Da ihn aber die Lust zum Drama nicht verließ, verkehrte er, um sich über die Bühnentechnik zu unterrichten, mit Schauspielern, ergab sich dem Studium der französischen Bühnendichtung (Scribe) und nach dem Bruchstücke „Der Gelehrte" wurde 1846

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Die Valentine niedergeschrieben, die dem Dichter vollkommen bühnengerecht aus der Feder floß und ihm einen großen Bühnenerfolg errang. Dessen erfreute sich auch das Schauspiel Graf Waldemar, das, wie die „Valentine", der jungdeutschen Richtung und der französischen Sittenkomödie nahe stand. Durch diese kam das Ungesunde und Unwirkliche in die Valentine hinein, das uns das Schauspiel bei manchen Vorzügen entfremdet und den Genuß einer bewegten, spannenden Handlung, eines geistvoll bewegten Dialogs und einer stellenweisen sehr feinen Empfindung beeinträchtigt. Auch daß die herkömmliche Auffassung von Sitte und Sittlichkeit oft zu gering geschätzt wird, fordert zum Tadel auf, am meisten aber gibt sich die Verbildung der Entstehungszeit in dem Mannes- und Frauenideale kund, das Georg Saalfeld und Valentine von Geldern vertreten. Viel theatralische Pose ist auch in Graf Waldemar, der durch die Zuneigung zu einem naiven Gärtnermädchen aus der abenteuerlichen genialen Zerrissenheit gerettet wird. An Reiz und Fülle der Handlung kommt dieses Stück der „Valentine" nicht gleich, aber die Charaktere sind schärfer herausgearbeitet und der warm empfundene Schluß, Waldemars Vereinigung mit Gertrud, würde noch stärker und überzeugender wirken, wenn die Bekehrung des frivolen Weltmenschen nicht als eine zu plötzliche erschiene. (Beilage 155.)

Gustav Freytag.

Das Bild eines modernen Dramatikers von Fach, eines deutschen Scribe von erheblich höherem Fluge, stand vor der Seele des Dichters, als plötzlich das Weltschicksal des Jahres 1848 einen gewaltigen Umschwung auch in seinem Dasein bewirkte. Die Vorgänge in Preußen, an dem er mit Leib und Seele hing, machten ihn zum Publizisten und entzogen ihn vorderhand aller poetischen Tätigkeit. Im Verein mit Julian Schmidt kaufte er die von Ignaz Kuranda gegründete Wochenschrift „Die Grenzboten" und verwandelte das Blatt, das bisher hauptsächlich den Interessen der österreichischen Opposition gedient hatte, zu einem Organ der politischen Partei um, die den Ausschluß Österreichs aus dem erstrebten deutschen Staate und die Führung Deutschlands für Preußen forderte. Alsbald nach Übernahme der Redaktion des „Grenzboten" hatte Freytag Dresden mit dem bewegteren Leipzig vertauscht und hier insbesondere im Verkehre mit den Professoren Haupt, Jahn, Mommsen bedeutsame literarische Anregungen empfangen. Auch die Tätigkeit für die „Grenzboten", die bei der Gleichgültigkeit der Leser gegen die Politik in den ersten fünfziger Jahren die literarische Seite in den Vordergrund rückten, übte auf Freytags poetisches Schaffen einen großen Einfluß aus, indem sie ihm einen festen Halt gab, der den Jungdeutschen fehlte, und von dem oberflächlichen Liberalismus und geschwätzigen Wortheldentum der Zeit zu einem gesunden Nationalismus und zu einem Realismus führte, dem zwar die höchsten poetischen Wirkungen verschlossen waren, der aber den Zusammenhang mit dem Leben nicht verleugnete und gerade an die verheißungsvollsten Bestrebungen des Zeitalters anknüpfte. So erwuchsen in fortgesetzten Studien und im Verkehre mit hochstehenden Persönlichkeiten und mannigfaltig tätigen Menschen dem zum koburgischen Hofrate ernannten Dichter in der „guten Schmiede", seinem Landgute in Siebleben bei Gotha, unter Vogelsang und Blütenduft alle seine dauernden Werke. Gleich die ersten bezeichnen die Höhe seiner Dichtung; im Sommer 1852 gelang ihm sein glücklicher Wurf, das vorzügliche, in seiner Art vollendete Lustspiel Die Journalisten und 1853—1855 der Roman Soll und Haben, das meistgelesene Buch im Bereiche des edleren Schrifttums überhaupt; beide zusammen literarhistorisch von hervorstechender Bedeutung als poetischer Ausdruck des allgemeinen Charakters der Zeit.

Die Journalisten erreichten dieses Ziel mühelos genial ohne überlegte Absicht. Die harten und bitteren politischen Kämpfe der Zeit, die den Hintergrund des Lustspiels bilden, erscheinen hier, wie es die Natur der Komödie erfordert, nicht bloß im Sinne des heiteren Zeitungsschreibers Konrad Bolz, zu einem lustigen Spiel abgedämpft, sie stellen Menschenglück und die persönlichen Beziehungen menschlich liebenswürdiger Naturen einen Augenblick scheinbar in Frage, aber vernichten und verkümmern sie nicht. Der

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Dichter spiegelt das Parteileben und Treiben im Bilde der feindlichen Zeitungen „Union" (liberal) und „Koriolan" (konservativ) so humoristisch lebendig, so charakteristisch ergötzlich, daß sich nicht bloß im Hause des trefflichen Obersten Berg und im Redaktionsbureau der „Union", sondern auch in der Empfindung der Zuschauer und Leser das Ganze in gute Laune und kräftiges Behagen auflöst. Ohne die eigene liberale Gesinnung ängstlich zu verhüllen, wußte der Dichter den zeitgetränkten Gegenstand in eine so menschlich gemeingültige Höhe zu erheben, daß das Ganze nach Art aller echten Poesie vor der Gefahr behütet wird, innerlich zu veralten. Gleich die Zeitgenossen begrüßten das Stück als unser bestes Lustspiel nach Lessings „Minna", und wenigstens darin kommt es ihm gleich, daß, wie dort die Epoche des Dreißigjährigen Krieges, so hier die der deutschen Revolution im Spiegel des heiteren Dramas verewigt wird. Rasch und mit dem größten Erfolge ging es über die Bühnen und hat sich als Typus des vornehmen deutschen Lustspiels bis heute behauptet.

Wie für das Drama von den Franzosen, hat Freytag für den Roman bei den Engländern gelernt. So verdankt er, wie er selber einräumt, in seinem Roman Soll und Haben den wohlgefügten Aufbau der Handlung Scott, die humoristische Zeichnung und Beleuchtung der Menschen und Dinge sichtlich Dickens. Es versteht sich von selbst, daß er nicht nur das Muster der Form nachschaffend in deutsche Empfindung übertrug, sondern Gehalt und Stoff durchweg aus äußerer und innerer Lebenserfahrung schöpfte. Ja, er kündigte geradezu ein neues Programm an mit den Worten Julian Schmidts: „Der Roman soll das deutsche Volk da suchen, wo es in seiner Tüchtigkeit zu finden ist, nämlich bei seiner Arbeit." Nach all den Enttäuschungen, die die Nation erlebt hatte, begehrte man etwas zu sehen, worin man trotz allem die gesunde Lebenskraft der Nation wiedererkennen und eine Bürgschaft für die Zukunft finden konnte, und da kam Freytag gerade recht, wenn er die tüchtige Kraft des deutschen Bürgerhauses und seiner pflichttreuen Arbeit aufzeigte und dabei doch den Gehalt der Poesie herausscheinen ließ, der auch in der unscheinbarsten Hülle nüchterner Berufstätigkeit, selbst zwischen den Folianten von Soll und Haben sich bergen kann. Der junge Kaufmann Anton Wohlfahrt wird von den Anfängen seiner Laufbahn bis zu deren siegreichem Ende, der Rückkehr in das große Kaufmannshaus Traugott Schröter und der Verbindung mit der „Geschäftsheiligen" Sabina Schröter, die ihn zum Teilhaber der Firma erhebt, durch eine Reihe wohl vorbereiteter, den Grundgedanken verstärkender, übrigens mit großer Frische und Lebendigkeit verkörperter Abenteuer hindurchgeführt. Der Roman schloß sich insofern den Erziehungsromanen früherer Zeiten an, als der Leser beinahe fortgesetzt den Helden begleitet und nur eine mäßige Reihe von Vorgängen, die doch wieder in Antons Schicksal eingreifen, ohne seine persönliche Mitwirkung oder Anwesenheit stattfindet. Die Schilderung der Lebenskreise, in denen sich der Roman abspielt, der Geschäftswelt einer deutschen Provinzialhauptstadt (Breslau), des Provinzadels, endlich des Slaventums an der deutschen Ostmark bekundet sichere Lebenskenntnis und seltenen Reichtum der Beobachtung. Nimmt man hinzu, daß die Sicherheit der Gestaltenzeichnung der Klarheit der Komposition entspricht, daß der Reiz des Humors und eines herzlichen Behagens am Kleinleben, sowie Beweglichkeit und Anmut des Stils sich diesen Vorzügen hinzugesellen, dann begreift man den beispiellosen Erfolg des Werkes, und mochte dieser auch beim großen Publikum zum Teile auf der Sympathie mit dem zeitgemäßen Gegenstande beruhen, seine tiefe und anhaltende Wirkung verdankt der Roman doch dem künstlerischen Verdienste. Kein unbefangener Leser kann zunächst etwas anderes als Freude an der bewegten Darstellung empfinden, die sich in der Katastrophe des Freiherrn von Rothsattel und in der Erzählung von der Belagerung und der Verteidigung des Rothsattelschen Schlosses zu dramatischer Höhe erhebt, und wenn sicher Tausende von Lesern den Gestalten des abenteuerlichen und doch tatkräftigen Fink und der warmblütigen Leonore Rothsattel den Vorzug vor dem philiströsen Anton und der befangenen Sabina geben, so ist damit noch kein Gegensatz gegen die Erzählung und Anschauung Freytags gegeben. Dreierlei Kreise schildert der Dichter: den redlichen Gewinn und Segen bürgerlicher Arbeit, die Leidenschaft unredlichen Erwerbes und niederer Habsucht und den wirtschaftlichen Niedergang adeligen Hochmuts und adeliger Schwäche. Auf der einen Seite die bürgerliche Firma Schröter, deren Chef und Mannen sich auch in drangvoller Zeit tüchtig und mutig bewähren, auf der anderen Seite das Haus des Freiherrn von Rothsattel, vornehme, an den Lebensgenuß gewöhnte Naturen, die aber nicht die Kraft besitzen, der Not ins Auge blicken zu können, zwischen beiden das listige Raffinement des jüdischen Wuchertums, Veitel Itzig und Genossen. Bei aller Charakterverschiedenheit der Helden jedoch ist es derselbe Grundzug, der über ihr Schicksal entscheidet: Gedanken und Wünsche üben auf ihre Seele einen allzu großen Einfluß aus und treiben sie aus der natürlichen Bahn ihrer Entwicklung. So reißt sich Anton, verlockt durch den Glanz des adeligen Lebens, aus seinem geschäftlichen Kreise, um den Rothsatteln seine Dienste zu weihen, der Freiherr gerät, um den Schein der Ehre zu retten, tief in die seine Ehre gefährdenden Machinationen des Wuchertums, Veitel Itzig opfert dem Dämon der Erwerbsucht sein Gewissen und wird sogar an seinem Mitschuldigen zum Mörder. Zum Schlusse erscheint die redliche Arbeit, in der der Bürger seine Lebensaufgabe erblickt, als das einzige Mittel zur Rettung aus trüben Verhältnissen.

In frohem Schaffensdrange dachte Freytag bereits an einen zweiten Roman, als ihn das Erscheinen der römischen Geschichte Mommsens bestimmte, sich an ein Trauerspiel zu wagen, das den Untergang des fabischen Geschlechtes im Ständekampfe zum Vorwurf nahm. So entstanden „Die Fabier" (1859), sein letztes Drama. Freytags heitere Natur war aber für die tragische Kunst nicht geeignet und überdies stand ihm der realistische Wahrheitsdrang, der seiner modernen Dichtung überaus förderlich war, im historisch-poetischen Fache im Wege.

Ungefähr gleichzeitig mit den „Fabiern" veröffentlichte Freytag die ersten drei Bände seines dritten Hauptwerkes, der Bilder aus der deutschen Vergangenheit (1859 bis 1861), die neuere Zeit vom Beginne des sechzehnten Jahrhunderts bis zur Mitte des neunzehnten umfassend. Erst 1867 wurde das Werk durch zwei weitere Bände, von der

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

Gustav Freytag.

Nach dem Gemälde und der Radierung von K. Stauffer-Bern.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

germanischen Urzeit bis zum Ausgange des Mittelalters reichend, zu einem geschlossenen Ganzen abgerundet.

Was Freytag gab, war nach seiner eigensten Idee ein großes Stück Geschichte der wandellos gedachten deutschen Volksseele in ihrem wirklichen Werdegange durch äußerlich zu sondernde, innerlich zusammenhängende Epochen. Es ist eine innere Kulturgeschichte, der die äußere keineswegs fehlt; denn im Gemüte der Menschen weist uns Freytag zugleich das Spiegelbild der umgebenden Umwelt und der Schicksalsläufte. Die Darstellung längst vergangener Zustände, durch die gleichwohl Farben und Töne hindurchgehen, die uns vertraut berühren und ergreifen, gewinnt dadurch an Anschaulichkeit, daß Freytag namentlich in den ersten Teilen die Zeitgenossen selbst, oft in der Sprache der Zeit, reden läßt. So wandeln wir mit dem Verfasser durch die Jahrhunderte und belauschen den Deutschen in seinem Sinnen und Denken, Wollen und Wirken, beobachten ihn in seinen Verirrungen, seinen wechselvollen Schicksalen, aus denen er sich immer wieder heraus- und emporringt auf eine höhere Stufe der Vollendung. Sein tiefes, starkes Gemüt, seine vortreffliche intellektuelle Begabung brechen sich Bahn durch die schwierigsten Hindernisse, wie sie teils von außen sich ihm entgegenstellen, teils in seiner Charakteranlage als letzter Ursache zu suchen sind. „Ein solches Werk", urteilt mit Recht Baudissin, „besitzen weder die Franzosen noch die Engländer, und wir können stolz darauf sein." Es ist noch immer unsere beste Kulturgeschichte, freilich geschrieben von dem Standpunkte des Protestanten aus, der, wenn auch nicht von Leidenschaft geleitet, doch der Beurteilung katholischer Anschauungen und Verhältnisse nicht das richtige Verständnis entgegenbringen kann.

Die „Bilder" sind aus kulturhistorischen Skizzen, die Freytag in den „Grenzboten" veröffentlicht hatte, zu einem Buche vereinigt worden. Gleichfalls durch Grenzbotenartikel vorbereitet war die Technik des Dramas (1862), ein Lehrbuch der Bühnendichtkunst ernster Gattung, gestützt auf eigene Erfahrung und eindringende Untersuchung der Praxis des Sophokles, Shakespeare und der deutschen Klassiker. Mehr noch wie die „Bilder" zeigt das Buch, daß Freytag zum Gelehrten geworden ist. Trotz allem Widerspruche, dem es begegnete, stellt es die triftigste Überlegung dar, die seit Lessings Dramaturgie dem schwierigen Gegenstande gewidmet wurde, und hat damit dazu beigetragen, die moderne Literaturwissenschaft, was bei anderen Künsten längst in Übung war, von unbestimmt ästhetischen Wegen auf technologische hinzulenken.

In den „Bildern" tritt der Poet hinter den Gelehrten zurück und den Einfluß dieser der Wissenschaft und dem Leben deutscher Vergangenheit gewidmeten Jahre verrät auch Freytags zweiter Roman Die verlorene Handschrift (1864) in entscheidenden Zügen. Daraus erklärt sich auch, daß sein Erfolg, wenngleich nicht ausschließlich, so doch vorwiegend, an die akademisch gebildeten Kreise sich hielt.

Der Roman sollte das Bild, das Freytag von der modernen Gesellschaft in sich trug, vervollständigen, und zwar steht diesmal statt der kaufmännischen die gelehrte Arbeit im Mittelpunkte. Wenn in dem Kaufmannsroman der Konflikt daraus hervorgeht, daß der Held sich aus der Welt des Kontors und Warenlagers in das freiere, ritterlich angehauchte Leben des Landadels hinaussehnt und darüber beinahe sich selbst und die Teilhaberschaft an der Firma Schröter verliert, so gerät in dem zweiten Roman der gelehrte Held, Professor Werner, der auf der eifrigen Jagd nach einer Mönchshandschrift des Tacitus sein höchstes Lebensglück, sein Weib, die blonde Ilse von Bielstein gewonnen hat, bei dem fortgesetzten, zur brennenden Leidenschaft gewordenen Suchen nach dem Kodex in Gefahr, Ilse wieder zu verlieren. Er läßt sich an einen kleinen Hof ziehen, ohne Ahnung, daß das Interesse, das der Fürst scheinbar ihm widmet, seiner Gattin gilt; er wird in Beziehungen gebracht, die ihm, fortgesetzt, den Frieden seines Lebens rauben mußten, und erleidet schließlich eine Niederlage seines bis zum Hochmut gespannten Selbstbewußtseins, die man nicht unverdient heißen kann und der in schamvoller Selbsterkenntnis eine sittliche Läuterung auf dem Fuße folgt. Feinfühlig hat der Dichter in dem Dünkel der Selbstgerechtigkeit, die neben edlen und tüchtigen Eigenschaften den Philosophen Werner erfüllt, die schwächste Seite des Berufes erkannt, den die „Verlorene Handschrift" verherrlichen will. Auch dieser Roman bewährt durch Reichtum der Lebenskenntnis, Sorgfalt des Stils und der Gestaltenzeichnung die alten Vorzüge des Dichters, ja in den ernsten, leidenschaftlichen Szenen macht sich ein Pathos geltend, das Freytag bis dahin fremd geblieben ist. Doch auch das Idyll auf dem Gute Bielstein, die leichten Genrebilder aus den humanistisch angehauchten Kreisen der Universitätsstadt erheben sich zu der vom Dichter beabsichtigten Wirkung, während die Episoden, die in den Häusern Hummel und Hahn spielen, die ganze Gestalt des humoristischen Hutfabrikanten sich an Frische und Unmittelbarkeit mit den Kommis aus dem Geschäfte Schröters, den Herren Pix und Specht, nicht vergleichen lassen. Bezeichnend für den Kunsthistoriker Freytag ist es, daß er nicht mehr unmittelbaren Anteil an den Dingen nimmt, sondern gleichsam aus dem Medium der Geschichte heraus spricht. Er sieht in der vorangegangenen Periode nur eine verdorbene und verworrene Vergangenheit und in der Gegenwart eine neue bessere Zeit, in der sich ein jüngeres, gesundes Geschlecht „unbehilflich müht, heraufzukommen"! Dieses geschichtliche „Durchblicken" offenbart sich auch in der Zeichnung der Charaktere des modernen Lebens, wenn er sie im Lichte vergangener Epochen verständlich zu machen sucht und etwa Ilse sich für einen der gelehrten Herren so altdeutsch ausnimmt, daß er sie gerade in die Epochen deutscher Vergangenheit zurückversetzt oder den „Cäsarenwahnsinn" der römischen Weltherrschaft mit dem liederlichen Übermut eines in zuchtloser Zeit aufgewachsenen deutschen Fürsten in Parallele stellt. Mögen übrigens die Hauptpersonen des Romans durch diese geschichtliche Auffassung an Anschaulichkeit und Lebenswahrheit etwas einbüßen, in den Nebenfiguren tritt noch die alte Harmlosigkeit Freytags zutage und wie der erste wird auch dieser Roman Freytags noch lange nicht veralten.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

In den „Bildern" findet sich unter dem Titel „Der Schulmeister von Grenchen" eine Episode aus dem Jugend- und Flüchtlingsleben des badischen Ministers Karl Mathy, mit dem Freytag von 1857 bis 1862 in Gotha und Leipzig vertrauten Umgang gepflogen. Ein Jahr nach dessen Tode setzte Freytag dem Freunde und politischen Gesinnungsgenossen, der in Wort und Schrift den Zusammenschluß von Nord- und Süddeutschland gefördert, ein literarisches Denkmal (1869). Dieses Lebensbild wurde zum glänzenden Meisterstück biographischer Kunst und schließt sich den „Bildern" insofern an, als uns hier das süddeutsche Volksleben des neunzehnten Jahrhunderts in seiner eigentümlichen nationalen Bedeutung erst voll entgegentritt.

Gustav Freytag war es nicht bloß gegönnt, die Jahre 1870 und 1871 und den Sieg seiner von jeher gehegten Anschauungen zu erleben, er empfing auch persönlich die gewaltigen Eindrücke der großen kriegerischen Erhebung Deutschlands und des Zuges nach Frankreich. In der 1899 erschienenen, viel Staub aufwirbelnden Schrift Der Kronprinz und die deutsche Kaiserkrone hat er eine Reihe von Bildern und Erinnerungen aus jenen ereignisschweren Sommertagen niedergeschrieben. Nach der Schlacht bei Sedan kehrte er aus dem kronprinzlichen Hauptquartier nach Leipzig zurück. Nicht in allem behagte ihm die Neugestaltung der Dinge, wie seine Abneigung gegen die Erneuerung der deutschen Kaiserwürde und die poetische Ansprache zum Neujahr 1871 in der Zeitschrift „Im neuen Reich" bekunden. Noch während des Krieges hatte Freytag den Vorsatz zu einer Folge historischer Erzählungen gefaßt, die die Geschicke und Erlebnisse eines deutschen Geschlechtes durch alle Jahrhunderte unserer Kultur bis in die Gegenwart begleiten sollten. Die Ausführung dieses Planes verlangte aber nicht bloß eine große künstlerische Gestaltungs- und Erfindungskraft, sondern auch eine Vertiefung in das Innere der zu schildernden Zeit, wie sie nur schwer zu erreichen ist. All das war Freytag nicht in dem notwendigen Maße beschieden und so sind denn Die Ahnen, die zwischen 1871—1881 in acht Erzählungen hervortraten, doch nicht mehr als Bilder zu den „Bildern" geworden. Der kulturhistorische Illustrator überwiegt den Dichter.

Freilich finden sich in dem Werke poetische Motive und Figuren zur Genüge, Abschnitte, in denen die Kraft der Darstellung die Masse des kulturhistorischen Materials durchglüht und in Fluß bringt, daneben aber auch Partien, in denen eine gewisse Ermattung einzutreten scheint, Haupt- und Nebengestalten, Abenteuer und Stimmungen, Zeichnung und Farbe nicht völlig in eins verschmolzen und geschlossen sind, sondern die unmittelbar ergreifende und fortreißende Darstellung mit einer etwas lässigen Berichtweise vertauscht wird. Am besten ist ihm der große Wurf in den Teilen gelungen, die auch die ergreifendsten, stärksten und eigentümlichsten poetischen Motive haben, in denen die Handlung auf einen Höhepunkt mit beinahe dramatischer Gewalt hingeführt wird, was vor allem von den Eingangserzählungen „Ingo" und „Ingraban", von dem mächtigen Bilde aus der Reformationszeit „Markus König" und der Erzählung „Der Rittmeister von Alt-Rosen" gilt. Natürlich konnte Freytag nicht daran denken, die Schicksale einer deutschen Familie von den tragischen Geschicken eines verbannten Königskindes der Vandalen bis zu den Erlebnissen eines ganz modernen Schriftstellers, der aus einer kleinen Provinzialstadt stammt, durch alle Zeiten hindurch, von Menschenalter zu Menschenalter verfolgen. Es muß genügen, wenn wir das Bewußtsein des Zusammenhanges nicht verlieren und nach längeren Zwischenräumen wieder einen Vertreter des Geschlechtes emportauchen sehen. Während „Ingo" und „Ingraban" den alten Heldenliedern und Klosterchroniken zu entsteigen scheinen, stellt „Das Nest der Zaunkönige" deutsches Leben des elften, „Die Brüder vom deutschen Hause" Bilder aus der ersten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts, der Blütezeit der Kreuzzüge und des Minnesanges, dar, „Markus König" spielt am Beginn des sechzehnten Jahrhunderts, und unter den Wirkungen und Gegenwirkungen des Humanismus und der Reformation. Von den beiden in dem Bande „Geschwister" vereinigten Skizzen spiegelt der „Rittmeister von Alt-Rosen" die schlimmen Tage des Dreißigjährigen Krieges, und „Der Freikorporal bei Markgraf Albrecht" will das Charakteristische aus der Zeit Friedrich Wilhelms I. herausheben. Der Roman „Aus einer kleinen Stadt" endlich stellt Familienschicksale dar, die von der französischen Fremdherrschaft bis zur Revolution von 1848 reichen. Das starke Hervortreten protestantischer Tendenz in einzelnen Bänden („Nest der Zaunkönige", „Markus König", „Die Geschwister") und die fast bis zur Karikierung gehende Verzerrung kirchlicher Einrichtungen und Orden verletzt den katholischen Leser.

Bei allen Schwächen haben sich „Die Ahnen" die Liebe des deutschen Volkes erworben, weil sie ihm die eigene Vergangenheit erschlossen, und in diese blickte man nach den Erlebnissen von 1870 gern zurück. Zur günstigen Aufnahme des Werkes trug auch die erwachende Vorliebe der gebildeten Kreise für das Historische, Kulturhistorische und Antiquarische bei und dann war mit dem vorsichtigen Vererbungsgedanken, der sich durch die „Ahnen" zieht, ein Ton angeschlagen, der jener von den darwinistischen Ideen besonders erregten Zeit entgegenkam. Der Beifall, mit dem die ersten Teile der „Ahnen" von dem Publikum aufgenommen wurden, verringerte sich bei den folgenden und am wenigsten befriedigte der letzte, weil man als Abschluß die Wiederaufrichtung des Deutschen Reiches von 1871 erwartet hatte.

„Mit großer Selbstüberwindung und geringer Freude an der Arbeit" hatte Freytag seinen kulturhistorischen Roman abgeschlossen. Verschiedenes Ungemach in der Familie und Krankheit

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

raubten ihm die Schaffensfreude. Die letzten Bände der „Ahnen" vollendete er in Wiesbaden, wohin er 1879 übersiedelt war. Hier schrieb er seine Lebenserinnerungen und sammelte die in den „Grenzboten" zerstreuten Aufsätze über Politik und Literatur. Die Feier seines 70. Geburtstages brachte ihm hohe Ehren und Auszeichnungen. Höher als diese aber mußte ihm das Bewußtsein stehen, einer der wenigen Dichter der nachgoetheschen Zeit zu sein, die mit ihren Werken tief auf das vergangene und das lebende Geschlecht gewirkt haben. Am 30. April 1895 ist er gestorben und in Siebleben fand er seine Ruhestatt. (Beilage 156.)

Mannigfach mit Gustav Freytag verwandt ist der Mecklenburger Fritz Reuter, wenn auch sein Humor derber und volkstümlicher, seine gleichfalls von Dickens beeinflußte Erzählungsweise naturalistischer ist. Man hat Reuter den deutschen Dickens genannt und in der Tat gleicht er ihm in der Liebenswürdigkeit und Weichheit seiner Natur, der Unmittelbarkeit seines Verhältnisses zum Volke, der Vorliebe für drastischen Humor, dem Zuge zum Typischen. Freilich das Dämonische und Tragische lag Reuter fern, und wenn er einmal solche Töne anschlug, klangen sie, wie z. B. in „Kein Hüsung", ins Kriminalistische hinüber. Dafür aber fällt Reuter nicht in die Abstraktion und Karikatur und in dem „Entspekter Bräsig" hat er auf seinem engeren Gebiete eine humoristische Gestalt geschaffen, die alles übertrifft, was Dickens Ähnliches erstrebte. Insbesondere durch seine unter dem Titel „Olle Kamellen" vereinigten Prosaerzählungen hat Reuter sich seine breiten Erfolge verschafft und veranlaßt, daß man sich bis hoch nach Oberdeutschland hinauf für niederdeutsche Dialektdichtung interessierte und ins Platt hineinlas. In diesen Erzählungen feierte Reuters Humor seine größten Triumphe, und jeder Leser, der überhaupt für den Humor empfänglich ist, empfindet dort und an hundert anderen Stellen die beiden Mischungsbestandteile des Humoristischen, wenn ihm das Herz bis zu Tränen ergriffen wird, die ganze Tiefe des Menschenwehs sich auftut und doch das helle Lachen befreiender Heiterkeit, die gute ehrliche Luft des Alltagslebens, sich heilend über das Weh und Leid breitet. Reuters Dichtungen hängen so innig mit dem niederdeutschen Dialekte zusammen, daß sie von diesem nicht losgelöst werden können. Erst als er vom Hochdeutschen zur Mundart überging, wurde die eigentümliche Kraft seines Talentes frei, und es ist dies, wenigstens soweit es den Humoristen angeht, nicht verwunderlich, denn zwischen Humor und Dialekt besteht ein eigenartiges, psychologisches Verhältnis; wie denn auch die sogenannte „Heimatkunst" in einem naturgemäßen Verwandtschaftsverhältnisse zur Mundart steht. Der Schwerpunkt von Reuters Schaffen lag in der Erzählung; die lyrische Begabung fehlte ihm zwar nicht, entwickelte sich aber nicht zu so selbständiger Bedeutung wie etwa bei Klaus Groth. Aber erzählen konnte er, wirklich erzählen, statt zu schildern, erzählen in lebendiger Bewegung der Vorgänge und so, daß die Erzählung zugleich gestaltet. Am besten gelang ihm dies, wenn er ohne Rücksicht auf künstlerische Regeln das wirklich gelebte und von ihm selbst innerlich durchlebte Leben sich schlicht und einfach vor dem Leser oder Hörer entwickeln ließ. In Reuter trat ein Erzähler hervor, der mit der Feder nur wiedergab, was er mit dem Munde hundertmal zuvor gegeben, und den Zauber der Rede,

Fritz Reuter

Gez. und lith. von H. Haake.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

des bald bequem, breit und behaglich hinfließenden, bald bewegten Vortrages, des trocken humoristischen, wie des auffauchzend lustigen Tones, der persönlichen Rührung und des fröhlichen Gelächters, die auf andere übergehen, in die Schrift hineintrug. Das Erfindungstalent Reuters war nicht groß und das Künstlerische kam bei ihm nicht zur scharfen Ausprägung. Zwanglos behaglich als Mensch und als Dichter beanspruchte er weder ein großer Künstler noch eine bedeutende Persönlichkeit zu sein (Beilage 157a).

Für keinen deutschen Dichter wurden die Geschicke der deutschen Burschenschaft von so einschneidender Bedeutung wie für Reuter; sie haben seine poetische Entwicklung lange gehemmt und verzögert, in gewissem Sinne für sein ganzes Leben beeinflußt und seiner Dichtung auch den Inhalt gegeben. Fritz Reuter wurde am 7. November 1810 als der Sohn des Bürgermeisters zu Stavenhagen, einem kleinen Landstädtchen in Mecklenburg-Schwerin, geboren. Von der Mutter, die ihn schon früh für die großen deutschen Dichter begeisterte, erbte er den „sehr beweglichen Geist und lebendige Phantasie"; am bedeutendsten aber für die Ausbildung seiner lebendigen Phantasie in ihrer Richtung auf die naive Vermenschlichung der Natur wurde der Onkel aller Stavenhager Kinder, der humorvolle Ratsherr Herse, der unermüdliche Spielgefährte und Spielerfinder, der Romantiker und Märchenbildner des Städtchens. Zwischen dem Vater und dem etwas zum Leichtsinn neigenden Sohne ließ die Gegensätzlichkeit der Naturen Liebe und Vertrauen nicht aufkommen: so durchziehen bittere Klagen über unverbesserlichen Leichtsinn unablässig die Briefe, die an den Gymnasiasten nach Friedland (1824) und Parchim und dann an den Studenten nach Rostock und Jena gerichtet wurden, wo Reuter ohne sonderliche Freude auf Befehl des Vaters die Rechte studieren sollte. Die Abneigung gegen die Jurisprudenz war mit schuld, daß er sich in ein ausgelassenes Studententreiben stürzte. Er trat 1831 in die Burschenschaft Germania ein. Diese hatte das Hambacher Fest beschickt und auch an dem Attentate in Frankfurt haben ehemalige Jenenser Germanen teilgenommen; doch weilte Reuter, als dies geschah, schon wieder in der Heimat. Gleichwohl wurde er, als er sich, auf seine Eigenschaft als „Ausländer" pochend, nach Berlin wagte, verhaftet (1833) und, nachdem er ein Jahr lang in den Berliner Gefängnissen in Untersuchungshaft gesessen, wegen „Conats (Versuch) des Hochverrats" zum Tode verurteilt, jedoch zu 30 Jahren Festung begnadigt und 1834 auf die Festung Silberberg abgeführt. Das ganze Elend jener Zeit tut sich uns auf, wenn wir sehen, wie Reuter, nur weil er einer als demokratisch verdächtigen Burschenschaft angehört hatte, von Festung zu Festung geschleppt wird, von Silberberg nach Glogau, dann nach Magdeburg, wo er die härteste Behandlung zu erdulden hatte, hierauf nach Graudenz, zuletzt nach Dömitz in Mecklenburg, bis ihn sein Landesherr nach Friedrich Wilhelms III. Tode ohne weiteres freigab (1840). Aber Reuters ganze Hoffnung schien durch die siebenjährige Festungshaft zerstört. Harten Entbehrungen preisgegeben und durch Trübsal geschwächt, hatte er sein Elend durch aufheiternde Getränke zu betäuben gesucht und dadurch eine „Neurose", eine krankhafte Verstimmung der Nerven des Magens und der Speiseröhre, sich zugezogen, die eine periodisch wiederkehrende, unüberwindliche Begierde nach Spirituosen erzeugte. Wie zerstörend und verderblich diese Krankheit auf seinem Leben lag, das sagt die Geschichte seiner nächsten zehn Jahre. Der schon früher gehegte Wunsch, sich als Maler auszubilden, scheitert an dem Willen des Vaters, der Plan, in Heidelberg die Studien zu vollenden, erweist sich als undurchführbar, und so versucht Reuter Landwirt (Stromer) zu werden. An dem Grundbesitzer Fritz Peters gewinnt er einen treuen Freund und die Verlobung mit der Predigertochter Luise Kuntze gab ihm die Energie der Arbeit zurück. Er ließ sich als Privatlehrer in Treptow nieder, gründete daselbst unter den bescheidensten Ansprüchen seinen häuslichen Herd (1851), gewann durch die Herausgabe und den Erfolg der „Läuschen und Rimels" den Mut zu weiteren poetischen Versuchen und lernte erst im Vorschreiten seine ganze Kraft kennen. Im Jahre 1856 siedelte er nach Neubrandenburg über, widmete sich nunmehr völlig seinen literarischen Arbeiten und verlebte daselbst seine glücklichsten und ergiebigsten Tage. Von dem Ertrage seiner Schriften erbaute er sich 1863 am Fuße der Wartburg eine

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Originalaufnahme des von Professor Th. Schloepke im Jahre 1867 nach dem Leben gemalten Ölgemäldes, jetzt im Großherzoglichen Museum zu Schwerin.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Villa und beschloß dort, einer großen Popularität bei den Nieder- und Oberdeutschen sich erfreuend, sein leidvoll bewegtes Leben am 12. Juli 1874. (Beilage 157.)

Schon die Läuschen und Rimels (1853), der Hauptsache nach doch nur gereimte, zum Teile derbkomische Anekdoten, ungleich im Werte des Stoffes wie der Form, ließen des Dichters künftige Meisterschaft ahnen. Denn viel belauschtes Leben und psychologischer Humor steckt in den besten dieser Läuschen, in denen der Erzähler Raum und Anlaß fand, höchst ergötzliche Gestalten wirklich auszukneten und in dramatischer Gestalt vor uns hinzustellen. („De Bullenwisch", „De Wedd", „De Gauf'handel", „De goldene Hiring".) Nachdem dann Reuter 1842 eine Sammlung seiner Polterabendgeschichten herausgegeben hatte, ließ er 1855 De Reis' na Belligen, sein erstes größeres Werk, erscheinen. Diese Dichtung zeigt, daß Reuter nicht umsonst in langer, schweigsamer Lehrzeit sich geübt und gebildet hatte, denn er tritt schon als fertiger Meister der Komposition in die Tür. Aus der tiefen Erkenntnis der Bauernseele heraus ist das Werk geflossen, die vielleicht nie so reich, heiter und wahr dargestellt worden ist. Was kann humoristischer sein als diese Bauernreise nach der „höheren Kultur" so ganz ins Blaue hinein; und wie weiß sie der Erzähler in rastlosen Erfindungen bis zu der Höhe zu steigern, wo die beiden Jungen, Corl und Fritz, bei Nacht in die Berliner Stadtvogtei eingeliefert, dort ihre würdigen Väter finden, so daß der selbst eingesperrte „Vader Swart" in höchster Entrüstung ausruft: „Jh, Jung', wo son'ne Schan'n Makst du mi hir in frömden Lan'n?" Hierauf versuchte es Reuter mit dem Drama, kehrte aber bald wieder zur Epik zurück. Es entstand ein erschütterndes Nachtstück aus dem agrarsozialen Leben seiner Heimat, das Gedicht Kein Hüsung (1857), unter seinen lebensfrohen Werken das einzige, das in die Welt des Trostlosen führt. Der Dichter hat es, wie er selbst sagt, mit seinem Herzblut im Interesse der leidenden Menschheit geschrieben, und hielt es für sein bestes Gedicht. Wir stellen zwar andere seiner Werke höher, bewundern aber auch an diesem nicht nur das leidenschaftlich mitfühlende Herz, die Glut des Hasses, die Innigkeit, mit der er das Leben der Niedrigen im Staube verklärt, sondern auch die starke Melodie, die durch die 200 Seiten des Gedichtes erklingt, die poetische, fortreißende Gewalt, mit der er sein „Herzblut" ausströmt. Die Melodie ist so herrschend, daß es dem Naturalismus selten gelingt, sie zu brechen; die Natur- und Stimmungsbilder sind in so tiefe, warme Farben getaucht, Schilderungen wie die des Brandes, der Hirschjagd, des Festes im Herrenhaus, der Flucht, der gespenstigen Nacht, endlich des stillen Wahnsinns, so groß und stilvoll empfunden, daß ihnen nichts Ähnliches in Reuters Dichtungen gleichkommt. Die echte Stimmung und die Wirklichkeitstreue der Darstellung steigern den düsteren Eindruck des für die drückende Lage der landwirtschaftlichen Bevölkerung Mecklenburgs typischen Vorganges. Es ist die alte Geschichte: sie hatten einander so lieb und konnten zueinander nicht kommen. Er ist Knecht und sie ist Magd, sie beide sind Hörige; sie können sich nur heiraten, wenn der allmächtige Gutsherr ihnen ein Häuschen („Hüsung") überläßt. Dieser aber verweigert es, treibt durch Peinigungen den Knecht immer mehr in Haß und Verzweiflung hinein und wird von diesem, als er ihn mit der Reitpeitsche ins Gesicht schlägt, getötet. Der Knecht flieht nach Amerika, das Mädchen ertränkt sich im Weiher. Minder gehaltvoll ist Reuters letzte Verserzählung Hanne Nüte un de lütte Pudel (1860), in der er das Ineinanderwirken von Vogel- und Menschenleben dichterisch zu gestalten suchte.

Schon vor dieser Verserzählung hatte er mit der Prosaerzählung Ut de Franzosentid (1860) den Boden betreten, auf dem er seine großen Erzählereigenschaften in engem Anschlusse an die Wirklichkeit und seine Erlebnisse entwickelte. Gleich mit diesem Werke, in das Reuters Kindheitserinnerungen hineinflossen, gelangte er auf die Höhe und in gewissem Sinne, zumal was Komposition anbelangt, hat er es später nicht mehr übertroffen. Er entrollt darin ein Kulturbild, eine wunderbare Wirklichkeit, rührend und Lachtränen hervorrufend oft in derselben Sekunde; die Menschen alle so leibhaftig, daß man sie nicht mehr vergißt, und alle auf dem Prüfstein eines großen weltgeschichtlichen Vorganges erprobt und diese erfreuende Geschichte mit einer Behaglichkeit und Kunst erzählt, daß der höchste Ruhm und Lohn des Dichters, die vollkommene Selbstverständlichkeit, erzielt ist. Es folgte unter dem Titel Schnurr-Murr (1861) eine Zusammenstellung von allerlei Nebenarbeiten, darunter die hochdeutsch geschriebene „Meine Vaterstadt Stavenhagen" und „Abenteuer des Entspekter Bräsig", der Lieblingsfigur des Dichters, die aber hier noch der späteren Vertiefung entbehrt. Auch dieses Buch wurde mit Anteil aufgenommen, doch erst das nächste. Ut mine Festungstid (1863), sollte ihm wieder die volle rückhaltslose Gunst des Publikums und auch dem Gemüt des Dichters alle Herzen gewinnen. Er schildert darin seine Leidensjahre, beginnt aber erst mit der Haft in Glogau und so sehr hat er die Bitterkeiten vergessen, daß er selbst diese Zeit „in die rosigen Fluten des Humors zu tauchen" vermochte. Freilich, alle Momente ließen sich nicht heiter färben, sondern blieben „in ihr scheußliches Grau gekleidet" stehen. Manches war ihm aus der Erinnerung geschwunden, und so entschloß er sich zu dieser Mischung von Dichtung und Wahrheit, von Ernst und Scherz, die seinem schriftstellerischen Naturtriebe, seiner heiteren Gemütsverfassung entsprach: Wahrheit, wo er seine Leiden, Dichtung und Wahrheit, wo er die kleinen Freuden dieses Elendes erzählt. Und wieder bewährt das Buch die ganze Kunst des Erzählers: plaudernd zu unterrichten, plaudernd ans Zwerchfell, plaudernd ins Herz zu greifen. Dies gilt in gleichem Maße von Reuters Hauptwerk, dem dreibändigen Roman Ut mine Stromtid, den er mit teilweiser Benutzung eines hochdeutschen Entwurfes noch in Neubrandenburg vollendete (1864). In dieser Dichtung hat er mit vollem epischen Behagen alles niedergelegt, was die zehnjährige Irrfahrt seiner Landmannszeit ihm an Stoff hinterließ. So locker und lose, ja unkünstlerisch deren Komposition erscheint, so einheitlich ist die Grundstimmung, der sie entsprungen ist und die er in jedem Leser weckt. Vom ergreifenden Beginn, der Totenwache des braven Karl Havermann am Sarge seines geliebten Weibes und an der Seite seines kleinen Mädchens, bis zum fröhlichen Schlusse, der Hochzeit eben dieses Mädchens, der schönen Luise, mit Franz von Rambow, zeigt sich ein tiefer Gemütston, der kräftig

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

bleibt und selten in den Ton falscher Sentimentalität umschlägt, durch die Stromtid hindurch. Und dazwischen welche Lebensfülle und Wahrheit, beherrscht von dem hellsten Humor, der selbst auf die armseligsten Gestalten wie den Gutsbesitzer Pomuchelskopp und sein Häuning und auf den Judenjüngling noch einen vergoldenden Strahl wirft. Die Lust des Dichters an seiner Erfindung, in der alles zugleich gelebt, poetisch umgewandelt und verklärt ist, erfüllt den Leser mit jedem Kapitel aufs neue und wer vergäße, nachdem er sie einmal kennen gelernt, die Frau Pasturin, Frau Nüßler, ihre Töchter Lining und Mining und deren Liebhaber, wer Fritz Triddelsitz, den Juden Moses mit dem einen Hosenträger, wer den „immeritierten Entspektor" Bräsig, den Haupthelden des Romans, jene humoristische Prachtgestalt, die zwar nicht, wie Don Quixote und Falstaff, als Menschheitstypus, aber als der gelungenste Standestypus unserer Literatur erscheint? Gegenüber dem poetischen Glanze der humoristischen Gestalten verblassen, so lebensvoll sie auch sind, die ernsten Gestalten des Romans, Havermann und sein Lowising, die beiden so ungleichen Vettern Franz und Axel von Rambow, Frida von Rambow und andere. Noch vor der „Stromtid" schrieb Reuter die Urgeschicht von Mecklenborg (1862), voll liebenswürdiger Schalkhaftigkeit auch dort, wo er mannhaft Hiebe austeilt. Des Dichters dankbare Anhänglichkeit an sein Herrscherhaus zeigt sich in der herzlichen Schilderung Friedrichs Franz I. im letzten Teile seines Romans Dörchläuchting, dessen Mittelpunkt die originelle Gestalt des Herzogs Friedrich Wilhelm IV. von Mecklenburg-Strelitz bildet. Nicht mehr auf der gleichen Höhe steht des Dichters letzter Roman De mecklenbörgschen Montecchi oder de Reis na Konstantinopel (1868), in dem er die Eindrücke seiner Reise nach dem Orient (1864) verwertet. Zwei verfeindete Familien wollen das Liebesverhältnis ihrer Kinder hemmen und unternehmen deshalb eine Reise nach Konstantinopel. Der Zufall aber wollte es, daß sie derselben Reisegesellschaft zugeteilt wurden; ihr Plan war damit vereitelt. (Beilage 157 a.)

Reuters Erfolge reizten viele Poeten zur Nachahmung in hoch- und niederdeutscher Sprache. Doch nur sein Landsmann, der unabhängig von ihm dichtende John Brinckman, kam ihm in seinen besten Schöpfungen gleich und übertraf ihn an volkstümlicher Kraft. Sein Leben war ein sehr bewegtes; er studierte die Rechte, Philologie, neuere Sprachen und Literatur, war in New-York Journalist, dann in der Heimat Hauslehrer, hierauf Inhaber einer Privatschule in Goldberg, seit 1849 Professor an der Realschule in Güstrow und starb 1870. Die Stoffe zu seinen Dichtungen nimmt der in Rostock 1814 geborene Schifferssohn aus dem Treiben der Seemannswelt, der Fischer, Schiffer und Seekaufleute, während Reuters Welt die kleinen Landstädte bilden. Erst seitdem uns durch A. Römer der literarische Nachlaß Brinckmans zugänglich gemacht worden ist, kann man über dessen poetisches Schaffen ein abschließendes Urteil fällen und dieses lautet dahin, daß er dicht hinter Fritz Reuter seinen Platz hat, als Lyriker an Groth heranreicht und mit jenem und Fehrs das Dreigestirn der plattdeutschen Novellistik bildet.

Sein Hauptwerk ist die Erzählung Kasper Ohm un ick, die 1854 erschien und seitdem in zahlreichen Ausgaben, darunter in der illustrierten von E. Nister in Nürnberg, auf den Büchermarkt gekommen ist. Diese Chronik der Fahrten und Abenteuer des Rostocker Jungen Andrees im Fahrwasser und hinter dem Rücken seines Ohms ist von unverwüstlicher Frische und von einem Humor, wie er, jedes satirischen Beigeschmackes entbehrend, nur aus einem tieffühlenden Menschenherzen hervorquellen kann. Die Gestalten haben Fleisch und Blut und sind ebenso psychologisch tief erfaßt als lebensvoll dargestellt. Sowohl die lose aneinander gereihten prächtigen Skizzen der ersten Kapitel wie die straffer durchgeführte Erzählung aus der Franzosenzeit im zweiten Teile, alles ist mit meisterhafter Pinselführung gemalt, und nehmen auch die Jugendstreiche des Unkel Andrees einen breiten Raum der Erzählung ein, so ist doch der alte Pött die Hauptperson, um die sich alles andere in buntem Kranze gruppiert. Klaus Groth hat von dieser Erzählung bereits 1876 gesagt! „John Brinckman gehört unter die plattdeutschen Dichter ersten Ranges; sein „Kaspar Ohm un ick" ist ein Roman von solcher Vollendung, daß man prophezeien darf: „man wird ihn lesen, solange man Plattdeutsch liest, und die Zahl seiner Freunde wird wachsen in den Jahren." Nicht ganz auf derselben Höhe steht Unse Herrgott up Reisen (1870). Der Dichter erzählt, wie unser Herrgott auf einer Reise durch die Länder allerlei entdeckt, was ihm nicht gefällt, und zuletzt nach Mecklenburg kommt, dessen Verhältnisse auch nicht ganz tadellos sind. Es finden sich in dem Werke schätzbare Einzelzüge, aber hier hat sich des Dichters Eigenart, aus den verschiedensten Einzelheiten ein Ganzes zusammenzufügen, am wenigsten bewährt. Ergreifend ist die eingestreute Weihnachtsgeschichte und voll Übermut der Schwank „Bruder Bunzlauer un Konsorten".

Ganz auf seiner Höhe steht Brinckman wieder in der kleinen Erzählung Höger up, einem wundervollen Gegenstücke zu Fr. Reuters Roman „Dörchläuchting", den sie durch Poesie, Humor und Volksmärchenstimmung sogar noch überragt. „Höger up" ist eine Märchendichtung von ganz eigenem Reiz und, wie O. Weltzien, selbst ein plattdeutscher Poet, nachweist, wohl die beste Verkörperung der alten Märchensehnsucht des niederdeutschen Volkes in seiner Sprache. Wie hier das Findelkind Junker Joachim von Achterdentun den traumgeborenen Glauben an sein Glück zur Wahrheit macht, das ist mit Strichen gezeichnet, die nirgends zu viel, nirgends zu wenig geben. Über sie hat der Dichter die Strahlen des Märchenzaubers hingebreitet, die alle Hindernisse überbrücken, alles überfließen mit den vibrierenden Lichtwellen der Jugendlust und des Jugendglaubens. In gewissem Sinne gab Brinckman in „Höger up" ein Gegenstück zu seinem Tiermärchen Voß un Swinegel, das in Brinckmans erstem plattdeutschen Buche („Aus dem Volk für

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

das Volk", 1854) unter dem Titel „Dat Brüden geiht üm" erschienen war. Seit Wilhelm Schröders (geb. 1808 in Oldendorf, 1840—1866 Redakteur des Hannoverschen Volksblattes, gest. 1878 in Leipzig) weltberühmtem Märchen „Wettlopen twischen dem Hasen un dem Swinegel up de lüttge Heide bei Buxtehude" (1841) ist der „Swinegel" literaturfähig geworden. L. Bechstein hat durch seine Märchensammlung ebenfalls das Seinige dazu getan, nicht minder L. Richter mit seiner köstlichen Zeichnung, wie Musjö Swinegel Sonntags nachmittags, gemütlich sein Pfeifchen rauchend, mit verschränkten Armen, an die Kate gelehnt, in die liebe Herrgottswelt guckt. K. Beyer erzählte den ganzen Lebenslauf jener Volksfigur mit behaglicher Breite. Brinckmans Bearbeitung dieser alten Tierfabel zeigt alle Vorzüge seiner Kunst in hellem Lichte und man muß lange suchen, um ein Meisterwerk der Kleinkunst von gleichem Werte auf dem von ihm vertretenen Gebiete zu finden. Mit staunenswerter Sicherheit ist das Ganze gestaltet und mit Leichtigkeit sind Kern und Schale ineinander gefügt. Wie alle Erzählungen Brinckmans trägt das Werkchen einen läuschenartigen Charakter und gerade durch diese Vorliebe für kleine Einfälle und kurze skizzenartige Darstellung verrät er seine innige Vertrautheit mit dem Wesen des Niederdeutschen. Von den anderen „Kleinen Erzählungen" gibt Mottche Spinkus un dei Pelz eine gewandte satirische Behandlung der jüdischen Umgangssprache und des auf die Spitze getriebenen Geschäftsgeistes. Im Peter Lurenz bi Abukir (1868) läßt er seiner Fabulierlust alle Zügel schießen und entwickelt in übermütiger Weise eine groteske, für die Lachmuskeln der Leser berechnete Komik, wie sie uns in seinen Schriften selten begegnet. Denn vorwaltend ist in ihnen der schwere, grüblerische Ernst, die selbstbewußte Männlichkeit, mit der sich ein nachhaltig wirkender Humor verbindet. Treten diese für einen Augenblick zurück, dann zeigt sich drastische Komik im Bunde mit feiner Satire. Wie Münchhausen erzählt der Rostocker Kaufmann Peter Lorenz die absonderlichsten Lügen mit einem Ernste, so, daß er selbst daran zu glauben scheint.

Ernster Art ist De General-Reeder, wie Kasper-Ohm eine Rahmenerzählung, in der Brinckman auf mystischem Hintergrunde ein fein gezeichnetes Bild aus seemännischen Kreisen entwirft. Wie W. Poeck vermutet, ist diese Novelle durch Zusammenziehung des umfangreichen Stoffes entstanden, den der Dichter in seinem Roman „Von Anno Toback un dat oll Ihrgistern, Schiemannsgoarn in twee Lorrings spunnen" bearbeiten wollte. Leider ist dieser an Inhalt und Form oft an Reuters „Stromtid" heranreichende Roman ein Torso geblieben, freilich ein gewaltiges, fast 600 mittlere Druckseiten umfassendes Bruchstück. Und dies dürfte etwa zwei Drittel des geplanten Romans darstellen. Warum ihn Brinckman nicht vollendet hat, wissen wir nicht; man nimmt an, er habe die Arbeit abgebrochen, weil er fühlte, daß das episodische Beiwerk und die Einzelschilderungen nicht im Verhältnisse ständen zu der einfachen Handlung. Doch dem sei, wie ihm wolle; jedenfalls beweist auch dieses Bruchstück wieder, welch ein großes Talent von den Zeitgenossen fast unbeachtet geblieben ist. Es ist wahr, das Detail überwuchert die Fabel, die Charakteristik das Ereignis, aber diese Freude am Verweilen bei dem einmal geschöpften Bilde, dies behagliche Ausspinnen der Situation ist echt niederdeutsche Eigentümlichkeit, und mag auch der auf die naive Freude am „Vertelln" eingestellte Leser in unserem Romane nicht auf seine Rechnung kommen, so wird er doch durch Vorzüge anderer Art in reichem Maße entschädigt. Die Geschichte ist in zwei „Lorrings" gesponnen; „Lorring" ist ein vierdrahtiges Schiemannsgarn, das die Matrosen auf See aus altem, aufgelöstem Tau spinnen, wobei sie sich ihre Abenteuer erzählen. Der Roman ist ein wunderbar getreuer Spiegel des kaufmännischen und bürgerlichen Lebens in den nordischen Handelsstädten, vor allem Rostocks, um die Wende des achtzehnten Jahrhunderts. Die bewegte napoleonische Zeit gibt der Erzählung den stimmungsvollen Hintergrund. Aus den Schicksalen seines Vaters (Martin Heuer), aus mancherlei Familientradition und einer Anzahl drastischer Menschentypen hat Brinckman ein mosaikartiges Kulturbild von höchstem Reize gestaltet. Ganz unübertrefflich erweist sich der Erzähler in der Charakteristik seiner Figuren; sie alle, Humpel-David, Gust Swanck, Hofrat Brümmer, die Prachtfigur der Stadtklatschbase Male Preisselten, der verrückte Modegeck Ossing Kropp, die „Korinna des Nordens", ein würdiges Seitenstück zu Reuters Advokaten Klägebein, und alle anderen atmen eine geradezu verblüffende Lebenswahrheit und sind in ihren Individualitäten so scharf erfaßt, wie es nur ein Realist allerersten Ranges vermag. In dem Nachlasse Brinckmans fanden sich auch einige kleinere schätzenswerte plattdeutsche Prosastücke, so die Erzählung Ut den Dämelklub, in der er uns in eine der Tafelrunden führt, die sich in den vierziger Jahren die Schwere des Daseins durch köstlichen Stammtischhumor zu vergolden suchten. Und welch prächtige Typen weiß uns Brinckmans humorvolle Feder zu zeichnen! Zu seinen besten Stücken würde, wenn sie vollendet worden wäre, die Erzählung „Uemme prompt un praktisch ore J. J. Klemstöve u. Co." gezählt haben. Mit urwüchsiger Drastik und einer bewundernswerten Sicherheit in der Charakteristik schildert er in dem Bruchstücke das Verhältnis eines mecklenburgischen Großkaufmanns zu seinen Haus- und Kontorbediensteten.

Brinckman war aber nicht bloß ein plattdeutscher Erzähler ersten Ranges, sondern auch Lyriker; manche Kenner des Niederdeutschen sehen in seinen Liedern die Krone seines Schaffens und schätzen ihn höher als Groth. Es ist nur ein kleiner schmaler Band, der, nach dem Greif im Rostocker Stadtwappen Vagel Grip betitelt, die lyrischen Schöpfungen Brinckmans birgt. Aber dieses Bändchen enthält Perlen echtester niederdeutscher Poesie. Wohl ist der Kreis, den seine Lieder in Menschengefühl und Naturbild umschließen, kein so großer wie der des Dithmarsen Groth; aber in der inneren Wahrheit, in der köstlichen Drolerie der Menschendarstellung, in der wunderbaren Beherrschung der Naturstimmung ist der Lyriker Brinckman durch jenen nicht übertroffen worden. Ob er seiner Liebe zur Heimat Ausdruck verleiht („Old Rostock — min old Vadderstadt!"), ob er Land und Leute in ihrem Leben und Weben besingt („Arebor", „Lünk un Gälgoesch", „Swinslachten", „Grot Wasch", „Uns Appelboom"), ob er „Naturbiller" entwirft („Achter in't Holt", „Baben up'n Barg", „Mirrn inne Nacht", „Dei ol Eik"), von hoffnungsloser Liebe singt („Es is as nicht se wenen"), das Familienleben und die Ehe schildert oder seinen sonnigen Humor spielen läßt („Allerand Kramstiken"), immer ist es ein echter Niedersachse, der uns aus den Gebilden seines

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

Geistes mit klaren Augen anschaut. Eigenartig, wie alles bei Brinckman, ist auch die Sprache, es ist der echteste Dialekt von der mecklenburgischen Waterkant.

Talent und literarische Bildung wiesen Brinckman eigentlich auf das Hochdeutsche und fast zwei Jahrzehnte betätigte er sich als Schriftsteller, ehe er sich seiner plattdeutschen Lebensaufgabe zuwandte und damit seinen eigentlichen Ruhm begründete. Denn seine hochdeutschen Schöpfungen stehen hinter den plattdeutschen zurück, mögen sie auch zum Teile an sich nicht unbedeutend sein und das literarische Charakterbild des Dichters vertiefen und vervollständigen. So fesselt uns gegenüber den weichen Tönen des „Vagel Grip“ in den hochdeutschen Gedichten eine ungewöhnliche Kraft und ein natürlich aufquellendes, in reichen Metaphern und in machtvoller Rhythmik sich auslebendes Pathos; jene in den Seeliedern, dieses in den Balladen. Zwischen den letzteren, die Anklänge an Goethe, Uhland und Strachwitz aufweisen und einen Zug zur Romantik zeigen („Die Osterglocken“, „König Rolf“), stehen humoristische und satirische Lieder, aus denen zuweilen ein scharfer politischer Schwerterschlag herausklingt. Die größte und wohl auch bedeutendste hochdeutsche Dichtung ist die aus seinen Shakespearestudien erwachsene „Tochter Shakespeares“. In dem Nachlasse Brinckmans fanden sich auch kleine hochdeutsche Prosaarbeiten, so „Die drei Milizen“, eine einfache geschlossene Erzählung aus den Freiheitskriegen in Nordamerika, und das Bruchstück „Gerold von Vollblut“, die Charakteristik einer mecklenburgischen gräflichen Familie und eine Kritik der Zustände in Mecklenburg um die Mitte der vierziger Jahre, ähnlich wie wir sie in Fr. Reuters Satire „Ein gräflicher Geburtstag“ finden.

Plattdeutsche Schwänke schrieb Ludwig Kreutzer (geb. 1833 zu Dömitz in Mecklenburg, zuerst Kaufmann, dann Lehrer, gest. 1902 in Neukalen); bekannter aber wurde er durch seine hochdeutschen Volkserzählungen. Aus dem Volksleben, das etwas abseits von der Kultur liegt, holt er dazu die Motive und gesunden Humor mit Realismus vereinend, weiß er die Personen und Ereignisse in einer Sprache von sinnenfälliger Anschaulichkeit zu gestalten. So schuf er die prächtige norddeutsche Schäfergestalt „Martin der Stellmacher“, erzählte die gute Dorfgeschichte „Die Waldjungfer von Wildberg“ und ließ den derben Volkshumor spielen in den Voß und Haf'-Läuschen, die dem Hinstorffschen Volkskalender Namen und Ruf verschafft haben. Gut gesehen sind auch die „Bilder aus dem Dorfleben“ (1905), die Johannes Gilloff (geb. in Glaisin) entworfen hat, und dankenswert ist seine Sammlung mecklenburgischer Volksrätsel (1892).

Die Kenner des Plattdeutschen haben in Johann Hinrich Fehrs einen Dichter entdeckt, der von vielen neben Klaus Groth, Reuter und Brinckman, von manchen über sie gesetzt wird. Er wurde 1838 in Mühlenbarbeck bei Kellinghusen in Holstein als Sohn eines Tierarztes geboren, erhielt in den Wintermonaten einen dürftigen Unterricht in der Volksschule, während er den Sommer über das Vieh hüten oder Feldarbeiten verrichten mußte. Um Lehrer zu werden, versah er zuerst den Dienst eines Nebenschullehrers in dem kleinen Dorfe Störkathen, besuchte dann die Präparandenanstalt und das Seminar in Eckernförde, erhielt 1862 eine Hilfslehrerstelle an einem Knabeninstitut in Rheinfeld bei Lübeck, wurde ein Jahr später Lehrer am Waisenhause in Itzehoe, übernahm 1865 die Leitung einer Privatschule daselbst und behielt sie bis zum Tode seiner Frau. Seitdem lebte er, mit literarischen Arbeiten beschäftigt, bis zu seinem Tode (1916) in Itzehoe. Erst 1872 ist er mit seinen Werken hervorgetreten. Schon die ersten, die erzählende Dichtung „Krieg und Hütte“ (1872), die den Krieg von 1848 und die Schlacht bei Friedrichstadt zum Inhalt hat, und das Epos „Eigene Wege“ (1873) zeigen eine bedeutende Kunst der Charakterisierung und Schilderung der ländlichen Personen und Verhältnisse. Eine Weiterentwicklung zeigen die epischen Gedichte „In der Wurfschaufel“ und die Sammlung hochdeutscher und plattdeutscher Gedichte Zwischen Hecken und Halmen (1886), die Balladen und lyrische Gedichte enthält. Die hervorragendsten Kenner plattdeutscher Literatur haben ihr Lob gesungen, den Preis aber den im Platt geschriebenen Gedichten zuerkannt. Inhaltsreich und formvollendet, gehören sie zum Besten der plattdeutschen Versdichtung; in einigen ist der Volkston gut getroffen, andere sind voll feiner Stimmungen, wieder andere erfreuen durch echten Humor; alle aber sind Schöpfungen eines reichen Dichterherzens. Doch bekannter als der Versdichter wurde der plattdeutsche Prosadichter Fehrs und als solcher gilt er als der bedeutendste der niederdeutschen Literatur. Mit großer Gegenliebe wurden seine kleinen Erzählungen, diese Meistergemälde niederdeutschen Volkslebens, aufgenommen: „Allerhand Slag Lüd“ (1887 und 1891, 2 Bde.), „Ut Ilenbeck“, „Ettgrön“, ein Buch voller Feinheit der Beobachtung und schlichter Gemütsinnigkeit, „Lüttj Hinnerk, en plattdütsch Geschicht“, die von dem tragischen Geschick eines Dorfjungen erzählt, der geistig hervorragend begabt, körperlich aber zurückgeblieben war, ferner „Ehler Schaff“, „De blaue Heben“, „Johann Ohm“ und andere mehr. Sein Hauptwerk aber ist „Maren, en Dörproman ut de Tid von 1848—1851“, der 1907 erschien und alle Vorzüge der Kunst seines Verfassers in sich vereint.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Lieber Hinstorff!

Du mir zugesandten 750 ℳ habe ich richtig erhalten und quittire ich Dir mit. Was Dein Abkommen betrifft, die Du im Januar 67 fällig und 1500 ℳ zu stunden, so habe ich mit meinem Baumeister über die Ihm nothwendig erforderlichen Gelder gesprochen und habe ich dabei erfahren, daß, wenn Du mir die ebenfalls im Januar 67 fällig und 900 ℳ zu meiner Zeit eingestellt, ich mit den 1500 ℳ bis zum 1sten April werde bauen können. Diese am 15ten Januar fällig und 900 ℳ zu verbauen wie aber nothwendig sein. — Es wird übersehen mit den Geldausgaben sehr streng vorgehen, denn bis jetzt über 6 Jahre werde ich gegen 15000 ℳ ausgegeben haben. Da ich nun so viel, wie Du mir nicht willst von Dir fordern habe, so will ich Dich bitten, um mein Dich doch einen Versuch zu treffen, wie zu

Ein Brief Fritz Reuters an seinen Verleger Kommerzienrat D. C. Hinstorff.
Mit Erlaubnis der Hinstorffschen Verlagsbuchhandlung, Wismar i. Meckl.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

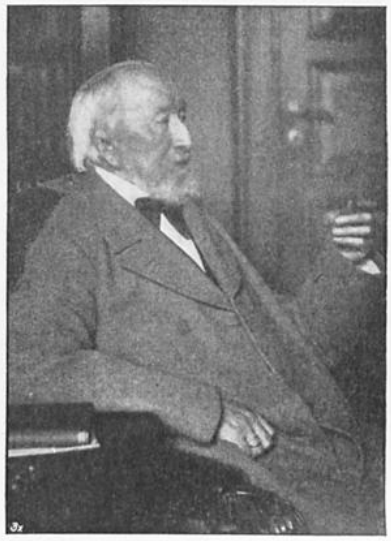
Zu sagen, ob ich wohl im Laufe des Sommers und Herbst unter den mir vorgeschriebenen allgemeinen Aufgaben mit Sicherheit auf mindestens 4 neuen Auflagen älterer Werke rechnen darf.

Ich habe schon verschiedentlich die Bitte ausgesprochen, daß Du mir das Manuskript von Vorstehendem gütigst senden möchtest, habe aber nichts erhalten. — Mit freundschaftlichen und Gruß und Kuß

Dein

Eisenach d. 9ten Dez 66. Fritz Reuter

Fehrs versteht es, Gestalten wie aus einem Guß zu schaffen; seine Menschen leben und haben nichts Erkünsteltes an und in sich. Der Dichter ist ein Psychologe ersten Ranges, ein Seelenkünder, der mit den Regungen der Kindesseele ebenso innig vertraut ist wie mit dem Fühlen des von den Menschen Zurückgestoßenen. Er ist ein Beobachter, dem nichts entgeht, er hat auf seiner Palette alle Farben, vom düsteren Grau tiefsten Leidens, herzbrechenden Schmerzes bis zum leuchtenden Rot der Freude, jubelnder Lust. Sein Humor ist echt, fein und erfrischend wie Seeluft. Fehrs' Roman „Maren" führt in die Zeit der schleswig-holsteinischen Erhebung, läßt aber Lärm und Streit in die Ferne verbranden oder doch nur leise die Wellen an den abgeschlossenen Frieden eines kleinen Daseins branden; gleichwohl spürt man, wie der Kampf hart und lähmend auf allen und auf allem lastet. Im Mittelpunkt steht Maren, ein prächtiges Bauernmädchen, das seine Eigenart einem waschlappigen, geizigen Bauern gegenüber durchsetzt und ihn zu einem Manne macht. Sie hat ihn nie geliebt, ihn nur des Geldes wegen geheiratet und findet ihre Befriedigung darin, anderen Gutes zu tun und auf diese Weise ihren Mann innerlich zu wandeln. Erst als sie Mutter ist, kommt sie zur Erkenntnis, innerlich nie zu ihm gehört zu haben, aber dann kommt der Tod und löst alle Zweifel und Fragen. Das ist die schlichte Fabel, die Fehrs mit einem Kreise prächtiger Gestalten umgibt. Es sind uns alte Bekannte aus des Dichters früheren Büchern, aber sie wirken dennoch wie neue Menschen, so vielseitig und innig weiß er die gegenseitigen Beziehungen zu zeichnen. Fehrs ist ein feiner und stiller Künstler, der uns in ein liebes Land führt, in einen stillen Garten, durch den das Rauschen der Birken und Erlen geht und auf dessen Steigen und Wegen die Grübler der Geest- und Heideländer wandern, und ihres Herzens Tiefen in den trauten Lauten ihrer Heimatssprache offenbart. Und wie meistert er das Platt! Ihm ist diese liebe, gute, knorrige und doch weiche Sprache ein Instrument, dessen Saiten ihm die hellsten und reinsten Töne schenken, das allen, auch den feinsten Regungen Ausdruck zu verleihen weiß. Das ist kein bloßes Übertragen aus dem Hochdeutschen, wie man es bei manchen plattdeutschen Dichtern findet, sondern echtes, wirkliches, ursprüngliches Platt, bereichert durch unzählige längst vergessene Wörter. Wer diese niederdeutsche Sprache kennen und lieben lernen will, der kann sie am besten bei Fehrs studieren, und wer den Charakter, das Empfinden und Denken des niederdeutschen Volkes zu erforschen sucht, der hat in Fehrs einen Meister und Führer. Schon Josef Pape (S. 1235) verlangte von der plattdeutschen Dichtung die Behandlung ernster Probleme und die psychologische Vertiefung der Gestalten und versucht es in seiner einzigen Dialektdichtung „Jut'm Siuerlanne" (1878); doch erst Fehrs hat Papes Forderungen glänzend erfüllt, indem er die Handlungsweise seiner Personen seelisch zu begründen sucht, die Umwelt zu ihnen in Beziehung setzt und soziale Zustände in den Kreis seines Schaffens zieht. Dadurch hat er der niederdeutschen Poesie Neuland erschlossen und ihrer weiteren Entwicklung den Weg gewiesen.



Klaus Groth.
Nach Photographie von Ferd. Urbahns, Kiel.

Ehe noch Fritz Reuter mit seinen Prosaerzählungen hervortrat, hatte Klaus Groth seinen Quickborn zum allgemeinen poetischen Nationalbesitz gemacht. Dann aber wurde er eine Zeitlang durch Reuter aus der Gunst des Publikums verdrängt. Groth war hauptsächlich Lyriker; die Lyrik aber verlangt vom Leser, daß er sich in eine fremde Subjektivität hineinlebe, und gewährt daher keinen so leichten Genuß als die Epik. Wohl hat auch Groth Erzählungen gedichtet, sein Platt ist viel reiner, die Komposition kunstvoller, aber dennoch mußten sie hinter dem zwingenden Humor des Mecklenburgers zurückstehen. Zwar fehlt der Humor auch bei Groth nicht, aber es ist nicht der bei der Menge verfangende, sondern ein feinerer und zarter, wie er eben der ernsten Persönlichkeit des vornehmen Gelehrten entsprach. Man pflegt Groth gern mit Fritz Reuter zu vergleichen, ja wohl auch den einen an dem andern zu messen. Mit Unrecht, denn beide verband nur das rein äußere Merkmal, daß sie in plattdeutscher Sprache dichteten, sonst hatten sie nichts gemeinsam.

Auch ihre Lebensschicksale sind wesentlich verschieden. Groths Leben nahm einen einfachen Verlauf. Er wurde am 24. April 1819 zu Heide im Herzogtum Holstein als Sohn eines Müllers geboren, besuchte die Volksschule, mußte aber auch in dem landwirtschaftlichen Betriebe seines Vaters helfen und lernte so von Jugend an die Natur des in Geest und Marsch zerfallenden Landes Dithmarschen und das Volk, dem er angehörte, gründlich kennen. Als Schreiber

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

des Kirchspielvogtes von Heide suchte er die Lücken seines Wissens auszufüllen und erkannte als Volksschullehrer seines Heimatortes seine Lebensaufgabe in der Rettung des Plattdeutschen. In Niederdeutschland hatte sich zwar neben der alten, in verschiedene Mundarten gespaltenen Volkssprache jederzeit auch die alte Lust an der energischen Charakteristik, dem derben Spaß und der gutmütigen Satire erhalten, die die ältere niederdeutsche Dichtung („Reineke de Vos") erfüllen; aber noch um 1830 schien das Plattdeutsche zu keinem neuen literarischen Leben berufen. Weder die Gedichte und Bauernspiele des Hamburgers Georg Nikolaus Bärmann noch die höher stehenden des Altmärkers Wilhelm Bornemann noch selbst die vereinzelten plattdeutschen Lieder Ludwig Giesebrechts dürften als vollgültige Widerlegung der Gründe gelten, die Wienbarg gegen den Gebrauch des Plattdeutschen ins Feld führte. Groth erkannte klar, daß er das Platt nicht durch gelehrte Abhandlungen und Werke, sondern nur durch Dichtungen retten könne. J. P. Hebel und Robert Burns wiesen ihm den Weg, aber das Beste mußte er doch selber tun, sich das Instrument einer niederdeutschen poetischen Sprache und Technik selber erbauen. Um diese Arbeit zu leisten, zog er sich auf die Insel Fehmarn zurück und hier entstand die lyrische Sammlung Quickborn (1852). Kiel ist dann Groths neue Heimat geworden; hier wurde er an der Universität Professor der deutschen Sprache und Literatur und zuletzt galt der um die „diutsche" Bewegung verdiente Dichter als der Mittelpunkt der gesamten niederdeutschen Dichtung. Demgemäß wurden zur Feier seines 80. Geburtstages große Festlichkeiten veranstaltet. Bald darauf, am 1. Juni 1899, ist er gestorben. (Abb. S. 1317.)

Groths Lebenswerk ist der „Quickborn, Volksleben in plattdeutschen Gedichten Dithmarscher Mundart"; er wurde, wie der Titel besagte, in der Tat ein Jungbrunnen, ein lebendiger Quell, und seine Wirkung auf die Leser ist bis zur Stunde ungeschwächt geblieben. Was der jetzige „Quickborn" bietet, sind Gedichte, die einen Zeitraum von 30 Jahren umfassen. Doch hat der Dichter die Klugheit besessen, nur die vollendeten Gedichte seiner späteren Zeit in den zweiten Teil seiner Dichtung hineinzugeben; aber wenn auch manche schöne Dichtung hinzukam, der Hauptsache nach waren alle Töne schon in dem ersten Teile angeschlagen worden. Nicht wie die meisten Dichter ist Klaus Groth zuerst unreif vor sein Volk getreten, sondern sofort als der große, in seiner Art kaum zu übertreffende Meister. Gewiß, hier und da konnte der Dichter vom Volksliede und vom plattdeutschen Volksreime, wie er noch im Munde des Volkes lebte, ausgehen, zuweilen auch dem Heimischen verwandte Töne aus Burns, dem schottischen Volksdichter, für die Balladen auch aus Uhland übernehmen, manche Anregung verdankte er Goethe, Hoffmann von Fallersleben und Heine, das Meiste aber gab er aus Eigenem und dem innigen Verkehre mit seinem Volke: die Lebensverhältnisse aller Volksgenossen, der Bürger und Bauern, Gebildeten und Ungebildeten, Dienenden und Herrschenden, Kinder und Greise, ihr Fühlen und Empfinden, Hoffen und Sinnen, ihre Leiden und Freuden klingen wider in den ihnen gesungenen Liedern. Was er bietet, ist nicht ausschließlich seine eigene subjektive Empfindung, die er in das fremde Erlebnis einkleidet, sondern die des Volkes selbst, dessen innerste Lebensäußerungen er erlauscht hat und in Gedichten objektiv festhält.

Groths volkstümliche Lieder vereinen die Vorzüge des echten Volksliedes mit einer reineren Form und sind dadurch denen Mörikes vergleichbar. („He sä mi so veel", „Dree Vageln", „En Leederkranz", „De Fischer", „Aflohnt", „Ei du Lütte", „Unnern Flederboom", „Lat mi gan, min Moder slöppt", das rührende „An de Karkhofsport" und andere.) Selbst die spärlich vertretene persönliche Lyrik steht im Dienste des Volkstums; so das Gedicht „Min Jehann", in dem Groth um die verlorene Jugend klagt, und der berühmte Alters- und Ergebungsgesang unseres Dichters „Min Port", der uns in dem Klappen und Gehen der Gartenpforte die Schicksale eines Menschenlebens erzählt. Die Helden anderer Gedichtbücher sind meist die Dichter selbst, bei Groth ist es des Dichters Volk. Er verkleidet sich in die Tracht derjenigen, denen das Lied zum Sprachrohr dient („Melkdiern", „Krautfru", „Orgeldreier"). Das ist nur möglich, wenn die Lieder ins Typische fallen, und so ist es in „Quickborn"; selbst die scheinbar aus der Art schlagenden Erscheinungen bleiben in den Grenzen ihrer typischen Gattung. So auch die Kindeslieder („Voer de Goern"); sie mögen sich hier und da an alte Volksreime anschließen, aber wie klingen sie groß und edel in jenem Gesang! Und immer echt in der einfachen Sprache der Kleinen, im Gehege ihrer Vorstellungen, immer restloses Aufgehen im Kindergemüt („Hewelmann", „Dar wahn en Mann int gröne Gras"). Nicht minder sind jedem Kinde die Tierbilder verständlich und dabei wieder so reich an schärfster Naturbetrachtung, köstlichem Humor, vollendeter Kunst („Matten Has"), greifbar alle im Charakter ihres Wesens: „Spatz", dessen ganze liebenswürdige Straßenfrechheit noch niemals so kurz, treffend und sprechend vor uns aufgerollt wurde; und wer einmal „Aanten int Water" gelesen hat, dem bleiben das Entengeschnatter und Entengeschwätz, die Entenfreuden, wo es gilt, Weizen zu stehlen, und Entensorgen, als die gefürchtete Köchin kommt, für immer im Gedächtnis. Wenn nach moderner Auffassung Wirklichkeitsgepräge die Kardinaltugend einer jeden Poesie ist, dann muß Klaus Groth alles Lob gespendet werden. Er war Realist, ehe man vom Realismus sprach, er war Heimatkünstler, bevor man die Heimatkunst als technischen Begriff kannte. Die gesamte Natur Niedersachsens, Wald und Heide, Moor und Marsch, Acker und Öde, Meer und Watt spiegelt sich wider in Groths Dichtungen. Es sind aber

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

nicht reine Naturschilderungen, sondern alles ist zum Menschenherzen und zu dessen Schicksalen in Beziehung gebracht. („Dat Dörp in Snee", „Dar geit en Bek", „As ik weggung", „Min Platz voer Doer", „Sünndagsmorgen", „Abendfreden", „An de Maan", „Goldbarg".) Oft nehmen die Bilder aus dem Volksleben, die Klaus Groth in reicher Fülle bringt, die Form moderner Romanzen und Erzählungen an, wie „Schitkroet", „Drees", „Floth", „Hans Schander", „Unruh Hans", „Fischtog na Fiel" und „De Rumpelkammer", worin Groth mit seltener realistischer Kunst Typen aus dem Heider Armenhause mit ihren wechselvollen Schicksalsverfassungen vorführt. Hierher gehören auch die Idyllen „Dat Gewitter", „Ut de Marsch", „Wihnachtabnd" und andere. Daran reihen sich die poetischen Erzählungen von „Peter Kunrad", der an der Liebe zu einer wandernden Schauspielerin zugrunde geht, von „Peter Plumm", einem Bauernmädchen, das sich, um größeren Lohn zu verdienen, als Knecht verkleidet, nach der Entlarvung entartet und als Kindesmörderin endet, und von „Hanne ut Frankrik", die nach allerlei Leid mit Hermann sich wieder vereinigt. Des Dichters Kunst in der Volksballade bezeugen die acht Meisterstücke, die er unter dem Titel „Wat sik dat Volk vertellt" vereinigt hat. Sie beruhen auf Volkssagen und sind von dem Grundton des Gespenstischen und Schauerlichen durchzogen; so die bekannte „Ol Büsum", ferner „He wak", „Dat gruli Hus", „De Alkenkrog". In den historischen Balladen greift er Episoden aus der Dithmarschen Geschichte heraus, die Schlachten bei Oldenwörden, Hemmingstedt, den Heldentod Heinrichs von Zütphen, „De letzte Feide".

Der zweite Teil des „Quickborn" (1871) enthält alle späteren plattdeutschen Dichtungen in gebundener Form. Da finden wir patriotische Lieder („Fief nie Leder ton Singen un Beden voer Schleswig-Holstein"), hochkomische Sonette und die größeren Epen Rotgeter Meister Lamp un sin Dochder (1862) und De Heisterkrog (1870), beide mit tiefen Blicken in das Leben, die Leiden und Freuden des Volkes. Das erste, ein Idyll in Hexametern, ist im Stile von Goethes „Hermann und Dorothea" gehalten, aber selbständig, mit prächtiger Charakteristik, insbesondere des alten Rotgießermeisters, und einer an die Niederländer erinnernden Kleinmalerei des Lebens in Heide und auf der Geest. Die Ausmalung ins einzelne übt der Dichter auch, wenn er in der düsteren Jambenerzählung „De Heisterkrog", der Perle seiner epischen Schöpfungen, das Marschleben schildert. Frau von Haarlem muß es erleben, daß die von ihr ins Haus aufgenommene Freundin ihr den Gatten abwendig macht. Die kränkelnde Frau geht ins Wasser, Maria folgt ihr nach in den Tod, Jan von Haarlem bleibt einsam zurück.

Noch vor Reuter war Groth mit plattdeutschen Prosaerzählungen aufgetreten. Er hat deren neun geschaffen, und wie er in den beiden Bänden des „Quickborn" das Heimatliche nach der rein menschlichen Seite darstellt, so tut er es in den „Vertell'n" nach der kulturhistorischen aus treuer Erinnerung und mit der größten gemütlichen Hingabe. Es gibt nichts, was uns so getreu in die napoleonische Zeit, in die Bewegung von 1848, in die Stille der Reaktionszeit nach 1850 versetzte, uns das Traumleben des deutschen Nordwestens vor Anbruch der neuen Zeit so deutlich vergegenwärtigte wie Klaus Groths drei größte und beste Erzählungen Detelf (1855), später betitelt „Wat en holsteensch Jung drömt, dacht un belevt hett, voer, in und na den Krieg 1848", „Trina" (1856) und „Um de Heid" (1871); die kleineren Geschichten bieten dazu wichtige Erwägungen, zum Teile sind sie auch wichtig für die Erklärung der Entwicklung des Dichters. So die Sammlung „Ut min Jungsparadies" (1876), drei Erzählungen enthaltend: „Min Jungsparadies" mit Jagd- und allerlei Schmuggelgeschichten, dann „Vun den Lüttenheid", die Geschichte der schönen, aber armen Johanna Oldenborg, die zum Theater geht und damit dem Dichter Gelegenheit gibt zu einer eingehenden Schilderung der früheren Theaterverhältnisse, endlich „De Höder Moel" (1876). Mit Reuters Romanen sind diese Prosadichtungen Groths nicht vergleichbar, auch nicht mit Storms Novellen; aber es sind echte Erzählungen, aus denen das Antlitz des Erzählers fortwährend hervorblickt.

Über dem niederdeutschen Dichter Groth vergesse man nicht den hochdeutschen mit seiner Sammlung „Hundert Blätter, Paralipomena zum Quickborn" (1854); es sind dies hochdeutsche Gedichte, die vor allem für die Erkenntnis des ganz persönlichen Gefühls- und Gedankenlebens des Dichters von Wichtigkeit sind, aber auch eine Anzahl von Stücken enthalten, die auf der Höhe des besten Lyrischen im „Quickborn" stehen. Wenn Groth auch keine plattdeutschen Gedichte geschrieben hätte, seine hochdeutschen Sonette, die Gedichte an seine Frau und das weit verbreitete, von Brahms komponierte Regenlied würden allein sagen, daß er ein echter Lyriker war.

Die vollständige Erneuerung des Niederdeutschen zu seiner Lebensaufgabe machend, suchte Klaus Groth überall die echten Formen festzustellen und zu verwenden. Daher fühlte er sich durch Reuters derbkomische und in einem von hochdeutschen Wendungen durchsetzten Platt geschriebene „Läuschen un Rimels" empfindlich berührt, und in den Briefen über Hochdeutsch und Plattdeutsch (1858) gab er seinem Unmute in ungerechter und hochfahrender Weise Ausdruck. Reuters spätere epische Schöpfungen aber hat er vollauf gewürdigt und damit die literarische Fehde beendigt, die zwischen beiden Dichtern geführt ward. Klaus Groth träumte kühne Träume; das Plattdeutsche als selbständige Schriftsprache neben dem Hochdeutschen verlangend, wollte er eine neue, auf seinen Namen hörende Literatur emporwachsen sehen. Was hat er erreicht? In einem in Altersstimmung gesungenen Gedichte ruft er sich zurück, wie verachtet er die Sprache seiner Jugend vorgefunden habe; jetzt singe man platt um den ganzen Erdenrund, überall, wo Plattdeutsche wohnen. „Wat wullt du mehr?" fragt er sich. Und es

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

ist wahr. Er machte durch den „Quickborn" das Platt wieder literaturfähig und hat dadurch, daß er volkstümliche und zugleich künstlerisch vollwertige Dichtungen schrieb, die hoch und niedrig gleichmäßig entzückten, die Kluft einigermaßen geschlossen, die in seiner Heimat die hochdeutsch sprechenden Gebildeten und die plattdeutsch redenden Ungebildeten voneinander schied.

Die Meister haben Nachfolger gefunden; von ihnen wurde der Holsteiner Johann Meyer durch seine „Plattdeutschen Gedichte in Dithmarscher Mundart" (1859), in denen prächtige Balladen („Ut ollen Tiden", „Dat Gewitter") und Lieder („Na Jungs, denn man los!") sich finden, und durch plattdeutsche Schwänke und Volksstücke („To Tarmin" 1879, „Uns olle Moderſprak" 1880, „Dichter un Buern" 1892) sowohl in der Heimat als an der großen Nord- und Ostseeküste zum erkorenen Freunde der Familien und Vereine. Für sein Epos „Gröndunnersdag bi Ekernför", das die Vernichtung des dänischen Linienschiffes „Christian VIII" und die Übergabe der stolzen Fregatte „Gefion" (1849) verherrlicht, zollte ihm Fritz Reuter seine besondere Anerkennung, wie er auch sonst seines Lobes voll war. Formvollendet, schön und tief empfunden, stimmungs- und schwungvoll, oft an Schiller erinnernd, sind auch Meyers hochdeutsche Gedichte; aber seine plattdeutsche Poesie ist doch ungleich urwüchsiger in echtem Volkston, ungemein melodisch, deshalb oft komponiert und gesungen. Zuweilen aber machen seine Balladen den Eindruck neuhochdeutscher Strophen. An Brinckmans Empfindungskraft und Gedankenschwung reicht er nicht hinan und an Selbständigkeit kann er sich auch mit Klaus Groth nicht messen. Unter dem Titel „Plattdeutscher Hebel" gab er Hebels „Alemannische Gedichte" heraus (1859), die er in seine Mundart übertragen hatte. Er war als Sohn eines Hofbesitzers 1829 zu Wilster geboren und mit der Dorfjugend aufgewachsen und daher war Plattdeutsch seine Muttersprache. Erst nachdem er einige Jahre dem Handwerkerberufe sich gewidmet hatte, schlug er einen gelehrten Bildungsgang ein, wurde Theolog, Lehrer, Chefredakteur des „Wochenblattes" zu Itzehoe, erwarb sich große Verdienste durch die Begründung der Privat-Idiotenanstalt in Kiel und starb als deren Direktor 1904.

Auf den Spuren Reuters wandelte anfangs der Lehrer Joachim Mähl (1827—1909) mit der prächtigen Dorfgeschichte „Tatermariken" (1868); bald aber bildete er sich seinen eigenen Stil, wie uns „Fanny" (1870) und „Lüttj Anna", die Schilderungen zweier Lebensschicksale, deutlich zeigen. Ohne Kenntnis des Urbildes und ohne den satirischen Beigeschmack übertrug er Goethes „Reineke Fuchs" in seine Mundart und machte ihn, wie Stammler bemerkt, zu einer humorvollen Gestalt, zu einer Art „Tier-Eulenspiegel". An E. Th. A. Hoffmann gemahnen die in eigenartigem Stil geschriebenen und einer barocken Phantasie entstammenden Erzählungen des Mecklenburgers H. G. Sibeth (1793—1880). Noch immer belustigt man sich in Münster an der drastischen Komik, mit der in dem Romane „Frans Essink, sin Liäwen un Driven äs aolt Mönstersk Kind" das Leben des Helden erzählt wird. Herausgeber des Buches (1874) und Verfasser des größten und besten Teiles ist der Gymnasiallehrer Franz Giese (1845—1901). Das Buch war nämlich aus einer Abendgesellschaft herausgewachsen („mit Hölpe van ne gelährde mönsterske Aowend-Gesellschup vertellt"), der auch der Gymnasiallehrer und spätere Professor an der Akademie Hermann Landois (1835—1905) angehörte. In dieser Tafelrunde hatte Giese vorgeschlagen, Schwänke aus dem Münsterschen Volksleben zu sammeln; Landois beantragte, den damals jüngst verstorbenen Gelbgießer zu deren Mittelpunkt zu machen, und die anderen Mitglieder steuerten einzelnes bei. So entstand unter Redaktion Gieses dieses köstliche Buch in münsterländischer Mundart, ein nach allen Seiten hin mit einer unheimlichen Greifbarkeit ausgeführtes Kultur- und Sittenbild eines norddeutschen Kleinstadtlebens um 1860. Einen einheitlichen Aufbau sucht man in der Fülle von Anekdoten, Sittenschilderungen und Volksbräuchen vergeblich, denn alles zerflattert; dafür aber entschädigt der echt niedersächsische Humor, der als goldenes Band um alle die kleinen Vorkommnisse sich schlingt. Der alte „Essink" erhielt später durch Landois Fortsetzungen und erschien unter seinem Namen; aber in diesen Teilen wird der Humor verdrängt durch die Lauge des Spottes, mit der Menschen und Einrichtungen Münsters zur Zeit des Kulturkampfes von dem seiner Kirche damals ferne stehenden Verfasser übergossen werden. Er schrieb auch einen possenhaften Einakter, „Die Pfahlbauern" (1881), dann das lustige Trauerspiel „Der Prophet von Leyden" und die nicht minder erheiternd wirkenden Verse „Krißbetten un Kaßbetten oder Unkenklänge von Westfalens roter Erde" (1886). Giese, einer Patrizierfamilie entstammend, wandte sich später kulturhistorischen Arbeiten über die Patrizier und das Kleinbürgertum Münsters zu.

An Groth schulte Alwine Wuthenow (1820—1908) aus Pommern ihre Sprache, um dann in eigener Art bald ihre Krankheit zu klagen, dann aber wieder heitere Töne anzustimmen, reizende Bilder aus der Natur zu entwerfen oder mit Humor einzelnes aus dem täglichen Leben zu besingen. Dem Volksliede lauschen die Brüder Friedrich (1819—1872) und Karl Eggers (1826—1900) in ihren „Tremsen" seine Weisen (1875) ab. Wie Reuter in seinen Erzählungen um eine humoristisch wirkende Persönlichkeit viele Nebenpersonen gruppiert, tut es auch der Pommer Karl Tiburtius (1834—1910) in einem Roman „Kandidat Bangbüx" (1884). Dagegen folgt Paul Trede (1829—1908) aus Schleswig-Holstein der durch Fehrs angebahnten Art seelischer Vertiefung in seiner Dorfgeschichte „Abel" und noch mehr in seiner prächtigen historischen Novelle „Lene Ellerbrook" (1884), die Stammler mit Recht den Stormschen Novellen an die Seite stellt. Mit der Kunst eines feinen Psychologen zeichnet er hier den Charakter eines Mädchens, das von den Dorfbewohnern, die es nicht verstehen, für eine Hexe gehalten wird. Tredes Geschick, die Gefühle zur Darstellung zu bringen, wirkte auf seine Nachfolger ebenso wie seine formvollendete Sprache, und daß er auch Töne seinen Humors anzuschlagen weiß, zeigt die Sammlung „Brochdörper Lüd" (1890). Wieder ein Schüler Fehrs' ist Felix Stillfried (eigentl. Adolf Brandt). Er wurde 1851 zu Fahrbinde bei Neustadt in Mecklenburg als der Sohn eines Lehrers geboren und starb 1910 als Gymnasialprofessor in Rostock. Eine idyllisch-lyrische Natur, verfügt er über einen leisen Humor, der jenes siegreiche, herzhafte Lachen nicht

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

kennt, das uns bei Fritz Reuter fortreißt; es genügt ihm ein stilles, heimliches Lächeln, mit dem der Ernst sich paart. Daher wurde denn auch gleich sein vergnügliches Erstlingswerk „De Wilhelmshäger Köfterlüd" (1888) mit Freude aufgenommen. Er schildert darin das Leben in einem mecklenburgischen Küsterhause auf dem Lande und das Aufsteigen dieser Lehrerfamilie in drei Generationen. An Schärfe und Feinheit der Charakteristik und Geschlossenheit des Aufbaues wird dieser Roman von dem zweiten „Ut Sloß un Katen" (1890) übertroffen, in dessen Mitte die mit aller Liebe und Sorgfalt gezeichnete Dürten Blank steht, nach der dann die Neubearbeitung (1908) betitelt ist. Nicht mehr auf der gleichen Höhe hielt sich der dritte Roman „De unverhoffte Arwschaft" (1898), dessen Heldin wieder ein Mädchen, die Anna Warncke, ist, deren Seelenleben der Dichter zu ergründen sucht. Beifall fanden auch die Erzählungen „Hack und Pluck" (1900), „Wedderfunn'n" und die Sammlungen plattdeutscher Gedichte „In Luft un Leed" und „Biwig lang, ock en Struß Läuschen un Rimels" (1894). Überall erscheint Stillfried als ein tief und wahr empfindender Dichter, dessen Grundzug Herzensgüte ist. Bei Fehrs und Groth ging auch Helmuth Schröder (geb. 1842 in Spornitz, gest. 1909 als Lehrer in Ribnitz) in die Schule, ohne jedoch seine Eigenart zu verlieren. Heimatliebe, Gottvertrauen, sinnige Betrachtung der Natur, Zufriedenheit und Lebensfreude verraten alle seine Dichtungen. Man kann ihn einen Dorflyriker nennen, denn tief im Volke wurzelt seine Kunst. Seine Gedichte liegen in zwei Sammlungen vor, die eine mit dem Titel „As't de Garw giwt" (1880), die andere „Plattdütsche Kränz' un Strünz" (1899). Kurz vor seinem Tode gab er noch heraus: „Ut minnen lütten Gorden, plattdütsche Lyrik" (1909), eine Gabe, die uns den ganzen Schröder, wie er leibte und lebte, zeigt. Mit derselben Eigenart geschaut und derselben Treue wie in seinen Gedichten ist auch die Welt, die in den Erzählungen Schröders den Grundton angibt, wiedergegeben, von denen die größere „Bi Kräuger Bals", der das Wort „Unrecht Gut tut nicht gut" zugrunde liegt, die beste ist. Die kleineren Erzählungen sind in den Bänden „Halzen Rike" und „Veer Vertell'n" enthalten. Schröder gehört nicht zu den Erzählern, die breit und behaglich berichten und schildern; zuweilen hat man bei ihm das Gefühl, als habe seine Hand vor Unruhe gezittert, all die Geschehnisse möglichst schnell niederzuschreiben.

Von den vielen Nachahmern Fritz Reuters hat dessen fesselnde Art der Erzählung nur Wilhelm Grimme getroffen, der auch durch seine hochdeutschen Dichtungen sich Ansehen erwarb und daher unter beiden Gesichtspunkten an geeigneter Stelle gewürdigt werden soll. Nur so viel sei hier gesagt, daß auch er über eine Darstellung von ländlichen oder kleinstädtischen Zuständen und die dadurch angestrebte Ergötzung nicht hinauskam. Wie dann die niederdeutsche Literatur über die Heimatkunst hinauswuchs, Menschen im allgemeinen Sinne darstellte und unter Einwirkung des hochdeutschen Schrifttums (Naturalismus) psychologische und soziale Probleme behandelte und so zur Reife brachte, was Fehrs bereits mit Glück versuchte, werden uns die Dichtungen August Wibbelts und Ferdinand Krügers zeigen.

Auch Klaus Groths Landsmann Theodor Storm wurzelt im schleswig-holsteinischen Volkstum, das übrigens bei ihm als Schleswiger Friesen schon etwas Nordisches hat. Er wurde am 14. September 1817 in der kleinen nordfriesischen Stadt Husum geboren. Sein Vater war Rechtsanwalt, ein ernster, ehrenfester Mann, seine Mutter (Luzie Woldsen) stammte aus einem angesehenen Patriziergeschlechte und war eine dem Schönen zugewandte Natur. Die stille graue Stadt, Heide und Marsch, Hallig und Meer, der eigene Garten und die ländliche Ferienluft bei dem Ohm in Westermühlen waren die Welt, in der Theodor aufwuchs. Früh erwachte in der träumerischen Seele des Knaben die Vorliebe für alte Häuser und stille Stuben, die so oft in seinen Schriften wiederkehrt, und eine plattdeutsche Fabulistin, Lena Wies, die viel, zumal von alten Zeiten, zu erzählen wußte, gab dem Dichter mehr als die Husumer Gelehrtenschule. Als Primaner in Lübeck (1835) trat er dem schwäbischen Meister Uhland, den er bis dahin für einen mittelalterlichen Sänger hielt, näher, Goethes „Faust" riß ihn wie eine plötzliche Offenbarung hin, Heines „Buch der Lieder" wurde begierig genossen, eine unversiegbare Liebe zu Eichendorff gefaßt, Brentano und andere Romantiker müssen schon ihre Töne unter die Nachklänge älterer norddeutscher Lyrik gemischt haben und auch für ihn war die Zauberlaterne E. T. A. Hoffmanns dämonisch lockend aufgestellt. Stifters seelenvolle und bilderfrohe Erstlinge kamen hinzu. Im Jahre 1837 bezog Storm die Universität Kiel, setzte seine juristischen Studien in Berlin fort und schloß sie 1842 in Kiel mit dem Staatsexamen ab. Als Rechtsanwalt in seiner Vaterstadt lebend, verheiratete er sich 1847 mit Konstanze Esmarch. Da er aber mit seinem ganzen Wesen auf Seiten der deutschen Freiheitskämpfer stand, wurde ihm, als die Holsteiner den Dänen in der Schlacht bei Idstedt (1850) unterlagen, von der dänischen Regierung die Bestätigung seiner Advokatur versagt. Notgedrungen suchte und fand er in Potsdam beim Kreisgerichte als Assessor

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

eine Stellung. Obschon er in Berlin in den Kuglerschen Kreis (F. Mendelssohn, Eichendorff, Heyse, Fontane, Geibel, Eggers) aufgenommen ward, konnte er doch nicht Wurzel fassen. Seine Sehnsucht nach der Heimat wurde gestillt, als er 1864 nach dem Siege Preußens als Landvogt nach Husum zurückberufen wurde. Ein Jahr darauf begrub er Konstanze. Mit Dorothea Jensen kam neue Freude in sein vereinsamtes Haus. Nach der Einverleibung Schleswig-Holsteins in Preußen wurde er Amtsrichter, in der Folge Amtsgerichtsrat. Seit 1880 lebte er im Ruhestand und starb am 4. Juli 1888 in dem Dorfe Hademarschen. (Abb. S. 1324.)

Man nennt Storm den Dichter seiner Heimat und in der Tat wurzeln seine Lyrik und seine Novellistik, die zwei Schaffensgebiete, auf die er sich weise beschränkt, zum großen Teile in ihr; auf friesischem Boden fühlt er sich am sichersten, hier kennt er jeden Fleck und Raum und nicht minder vertraut sind ihm deren Bewohner. Doch geht er auch über die Grenzen seiner Heimat hinaus und erzählt in seinen Novellen auch von Menschen anderer Städte und Dörfer, und zwar aus allen Volkskreisen, und alle die Lebensschicksale, von denen er berichtet, sind poetisch wahr im besten Sinne. Mit gleicher Liebe versenkt er sich, beobachtend und forschend, in die Erlebnisse der unteren Volksschichten wie der obersten; sie alle bieten ihm Typen zur Darstellung; besonders gern wählte er sie aus dem bürgerlichen Mittelstande. Fast ausnahmslos sind ernste, tragische Lebensfragen und niederdrückende Familienschicksale Gegenstand seiner Dichtungen. Von den aufregenden sozialen Ereignissen des letzten Jahrzehntes seines Lebens fühlte er sich abgestoßen und hat sie nie zum Gegenstande seiner Dichtung gewählt; er flüchtete sich lieber in die Vergangenheit seines Heimatlandes, das er in seinen Dichtungen wieder erstehen läßt. Obwohl Skeptiker und nur einer diesseitigen Weltanschauung huldigend, in der für den Glauben an Unsterblichkeit kein Platz war, ließ er sich in seiner vornehmen Gesinnung und Denkart und in seinem echt künstlerischen Fühlen, im Gegensatze zu G. Keller und anderen, nie zu Angriffen auf das Christentum, überhaupt auf Andersdenkende hinreißen. Er gehört zu den wenigen Dichtern, die eine sichere Selbstkenntnis besaßen und eben darum hat er selbst die Form der Novelle dem großen Romane vorgezogen. Bei seiner Forderung, daß der ganze Stoff in Poesie aufgehe, keine bloß fühlenden, keine betrachtenden und rednerischen Episoden enthalten sollte, bei seiner Weise, jede Szene mit dem feinsten Dufte ihrer Eigenart zu umweben, würde er kaum einen ihm völlig zusagenden Stoff gefunden und sich noch schwerer der unvermeidlichen Breite des Romans anbequemt haben. Denn Storm ist kurz und knapp, oft bloß andeutend, auffallend sparsam in der Führung des Dialogs, so daß man selten von einem eigentlichen Zwiegespräche reden kann. Unmittelbar aus den inneren Eigenschaften der poetischen Natur erwuchsen die entzückende Reinheit, die plastische und malerische Anmut der Sprache, die Vollendung und charakteristische Besonderheit seines Stils; seine Künstlerschaft beruht auf dem sicheren Grunde sinnlicher Macht der Anschauung und seelischer Tiefe. Auf äußere Technik, Spannung, kunstvolle Verwicklung, starke Effekte verzichtet er, sucht auch nicht mitfühlende Teilnahme zu erwecken; überall merkt man seine schlichte Herzenseinfalt, die mäßigende Ruhe in Leidenschaftsszenen und die tiefe Seelenkenntnis. Von ihm ist eine Wirkung ausgegangen, die unbekannte Seiten des Lebens erschlossen, tiefere Blicke in das rätselhafte Ineinanderspiel von Überlieferung und Freiheit, von Naturzwang und sittlichem Willen in der Menschenseele eröffnet und uns die Poesie wenig beachteter Erscheinungen erwiesen hat. Erzähler, wie Jensen, Heiberg, Timm Kröger und Lyriker, wie Schönaich-Carolath, Gustav Falke und andere Poeten, zumal Norddeutschlands, haben an ihm gelernt.

Seine Liebe zur heimatlichen Scholle strömt er aus in lyrischen Gedichten. Anfangs zwar legte er geringeren Wert auf seine Verse als auf seine Prosa; aber je älter er wurde, desto höher schätzte er den Vers. „Von allem, was an Leidenschaftlichem und Herbem, an Charakter und Humor an mir ist, ging die Spur nur in die Gedichte hinein.“ So sind denn alle seine Gedichte auf das Gemüt gegründet. Deren Zahl füllt nur ein dünnes Bändchen; denn Storm, der die erste vortreffliche deutsche Anthologie, das „Hausbuch aus deutschen Dichtern seit Claudius“ (1875) herausgab, übte auch an seinen eigenen Dichtungen strenge Kritik und veröffentlichte nur Wertvolles. Mit den aus Schleswig stammenden Brüdern Tycho Mommsen, dem Shakespeare- und Pindar-Übersetzer, und Theodor, dem nachmaligen berühmten Geschichtschreiber, gab er 1843 das „Liederbuch dreier Freunde“ heraus, zu dem er etwa 40 Nummern

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

beigesteuert hatte, die, obzwar frisch und lebendig, doch noch sehr die unmittelbare Einwirkung der Romantik, Heines, Mörikes und besonders Eichendorffs zeigen und daher von ihm in seine „Gesammelten Werke“ nicht aufgenommen wurden. Nur mehr leise klingt die Romantik nach in den Sommergeschichten und Liedern (1851), einer Sammlung von lyrischen Gedichten und kleinen Novellen, und in den Gedichten (1852) wandelt er bereits seine eigenen Wege. Verschmelzung von innerer Empfindung und poetischem Bilde, Tiefe des Gefühls und volle Ursprünglichkeit, reiner Klang der Sprache und edle rhythmische Bewegung sind die Vorzüge seiner Lyrik. Keines seiner Gedichte ist „gemacht“, sondern jedes voll empfunden; es fehlt alles Pathos, alle Deklamation, alle Redensartlichkeit, es fehlt die Reflexion, dafür aber neigt er zur äußersten Verdichtung des Ausdrucks; seine meisten Gedichte füllen kaum eine kleine Seite, aber wie viel weiß er in wenigen Versen auszusprechen.

Zwei Töne sind es vor allem, die er mit Vorliebe anschlägt: Natur und Liebe. Die Natur ist ihm nichts Totes; er beseelt und durchdringt sie mit seinem eigenen Fühlen. Er führt uns über weite, einsame Heideflächen, an das wogende Meer, das sich dem Blicke unendlich dehnt, über beiden der brütende Sonnenflimmer, worin die Umrisse der Dinge zerfließen, oder wogende Wolkenmassen und graue Nebelballen, die die Landschaft in bleiernes Dunkel hüllen. Und auf diesem landschaftlichen Hintergrunde einzelne stimmungsvolle Genrebilder mit wenigen, aber charakteristischen Zügen, sauber und prägnant hingeworfen wie bei der westfälischen Heidedichterin Annette von Droste-Hülshoff. Auch Storms Menschen und Natur gehören innig zusammen. Die Menschen sind einsam, weich und träumerisch wie die weite Landschaftsbreite, wenn sie in Ruhe träumt, aber auch trotzig und entschlossen, stolz, furchtlos, wenn der Sturm die Meereswogen aufwühlt und verheerend ans Land peitscht. Storms Gedichte sind ganz von Stimmung durchzogen, die geschilderten Menschen, Vorgänge und Empfindungen nebelhaft verschwommen wie die Landschaft. Das Glück ist ihm immer getrübt durch den Gedanken an dessen Unbestand: es ist unsicher wie die nordische Natur in ihrer so häufig wechselnden Zuständlichkeit. Und so läßt sich der Mensch von plötzlichem Unglück nicht zermalmen; wenn zwei Herzen sich trennen müssen, so tun sie es in schwermütigem Entsagen ohne Leidenschaftsausbrüche. „Abseits“, „Die Stadt“, „Meeresstrand“, „Weiße Rosen“, „Mondlicht“, „Im Herbste“, „Sturmnacht“, „Über die Heide“, „Waldweg“ und die kleinen Gedichte, mit denen Storm den ganzen Kranz der Jahreszeiten schmückt, mögen das Gesagte bekräftigen. Herbweich wie Storms Naturlyrik ist auch seine Liebeslyrik. Gleiche Wehmut und Dämmerung liegt über der Freude wie über dem Schmerz der Liebe: mit Vorliebe singt er in den Liebesliedern den Preis der ehelichen Liebe, wie sie denn auch dem innigen Zusammenleben mit seiner Gattin entsprungen und diesem gewidmet sind. („O süßes Nichtstun an der Liebsten Seite“, „Wer je geruht in Liebesarmen“, „Schließe mir die Augen beide“, „Zur Nacht“, „Im Herbste“, „Gedenkst du noch?“, „Du warst es doch“, „Tiefe Schatten“, „Begrabe nur dein Liebstes“, „Dämmerstunde“, „Trost“.) Auch wilde, leidenschaftlich glühende Liebesgeständnisse sind darunter („Die Stunde schlug“, „Hyazinthen“), und zuweilen erklingen selbst sinnliche Töne. Der dahingeschiedenen Schwester widmet er die ergreifenden Strophen „Einer Toten“.

Weniger echt, zu empfindsam und gekünstelt sind bei aller Anmut die volksliederartigen Gedichte, wie sie sich hauptsächlich in den Novellen finden („Meine Mutter hats gewollt“, „Die neuen Fiedellieder“, „Lied des Harfenmädchens“). Der Romanzenpoesie neigt Storm nicht zu; seine erzählenden Gedichte wandeln sich entweder in lyrische Balladen im Volkston, wie „Geschwisterblut“, oder sind Märchen, wie „Tannkönig“ und das köstliche „In Bulemanns Haus“. Als echter Lyriker hält sich Storm auch dort, wo er das Gebiet der Gedankenpoesie betritt, fern von jeder reflektierenden Betrachtung der Dinge; so in den Gedichten „Im Zeichen des Todes“, „Für meine Söhne“, „Geh nicht hinein“ und in dem als Kunstwerk großartigen „Ein Sterbender“, dem Glaubensbekenntnisse des Dichters: „Der Glaube ist zum Ruhen gut, doch bringt er nicht von der Stelle; Der Zweifel in ehrlicher Mannesfaust, der sprengt die Pforten der Hölle.“ Schmerzlich muß den „anders Geführten“ Storms Mangel einer religiösen Perspektive und einer beruhigenden, mit allem Leben und Leid wenigstens im Liede versöhnenden Weltanschauung berühren. Was über Tod und Grab hinausliegt, dünkt ihm „Nacht“ und „Nichts“; erschütternd greift er uns ans Herz, wenn er Klänge anstimmt und Klagen Melodien verleiht, darin hörbar die Sehnsucht nach dem verlorenen Kinderglauben nachzittert, wie z. B. in seinen Weihnachtsliedern und in vielen anderen, die uns wehmütig fühlen lassen, daß die Resignation doch kein Friede ist. Wohl hört der „Sterbende“ aus der Kirche den Gesang herüber und sieht „mit dem inneren Auge“ „Mann und Weib“ in beglückender Hoffnung „am Stamm des Kreuzes liegen“; aber was deren Glück ist, sind ihm nur bunte Bilder, durch die Todesangst ausgebrütet, und abwehrend streckt er seine Hände aus: „Was ich gefehlt, des einen bin ich frei. Gefangen gab ich niemals die Vernunft. Auch um die lockendste Verheißung nicht; Was übrig ist — ich harre in Geduld.“ Von diesen tiefernsten Gedichte heben sich jene ab, in denen er seinen Humor, der in den Novellen in prächtigen Situationen und Zügen wiederkehrt, anmutig spielen läßt („Vom Staatskalender“, „Von Katzen“, „Gesegnete Mahlzeit“, „Seufzer des Edelfräuleins“). Kräftigere Töne schlug Storm an, als ihn der Kanonendonner bei Idstedt aus seinen Träumen aufschreckte. Seine Lyrik wird jetzt auf einen kräftigeren, männlicheren Ton gestimmt. Aus den Kampfliedern spricht sein friesischer Eigentrutz: „Wir können auch die Trompeten blasen Und schmettern weithin durch das Land.“ Seinen Schmerz und Zorn über die Vergewaltigung Schleswig-Holsteins, über die Niederlage seiner Landsleute entladet er in tief patriotischen Liedern, die zu den schönsten und edelsten Blüten dieser Gattung Lyrik in deutscher Sprache gehören; dann wieder begleitet er in jubelnden Klängen die deutschen Siege und singt den gefallenen Kriegern ehrende Lieder in die Gruft nach („Ostern“, „Im Herbst“, „Gräber an der Küste“, „Ein Epilog“, „Abschied“, „Gräber in Schleswig“.) Damit ist der Inhalt der Lyrik Storms nicht erschöpft. Das Getriebe der Menschen, in deren Unwahrhaftigkeit und Hohlheit er tief hineinschaut, weckt

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

seine sittliche Entrüstung und veranlaßt ihn zu scharfen, bisweilen selbst satirischen Ausfällen dawider („Für meine Söhne").

Aus seiner Lyrik erwächst auch seine Novellistik. Das ersieht man am besten aus den Novellen der ersten Zeit, die noch ganz von lyrischer Stimmung durchsetzt sind. Die thematischen Töne, die er in seiner Lyrik angeschlagen, wurden in den Novellen breiter und voller entwickelt. Äußerlich geschieht wenig in allen diesen Novellen; die inneren Erlebnisse überwiegen die äußeren Geschehnisse. Mit Vorliebe schildert er den sinkenden Tag, die Dämmerung, das milde Mondlicht, das sich schweigend über die Erde ergießt; unglückliche Liebe, Vereinsamung im Alter sind die Hauptmotive, zu deren Ausgestaltung er mit Vorliebe die Form der Erinnerungsgeschichte und Resignationsnovelle verwendet. Die bekannteste und beliebteste dieser lyrischen Stimmungsnovellen ist „Immensee" (1849) mit ihrem stark sentimentalen Einschlage, wie ihn der Modegeschmack der damaligen Zeit bevorzugte. Es ist die Geschichte zweier Liebenden, deren Herzen von Jugend auf füreinander schlugen. Reinhard aber muß auf die geliebte Elisabeth verzichten, weil er für seine Liebe nie Worte gefunden hat und ihm daher ein anderer mit der Brautwerbung zuvorgekommen ist. Nach zwei Jahren treffen beide sich wieder; das Liebesfeuer flammt noch einmal kurz auf, aber sie können doch nicht mehr glücklich sein und so entsagen sie für immer. Auf jede psychologische und Charakterschilderung ist hier verzichtet, es werden nur die Stimmungen festgehalten, worin die Personen durch die Ereignisse versetzt werden. Reinhards Blick fällt in der Dämmerung auf das vom Monde beleuchtete Bild Elisabeths und er spricht den Namen leise für sich hin. Es erwacht in ihm die Erinnerung an das zerstörte Glück seiner Jugend, von dem ihn nun der Dichter erzählen läßt. „Meine Mutter hat gewollt, daß ich einen anderen nehmen sollt"; dieses Wort Elisabeths ist der Grundton, der durch die Novelle klingt. Sie ist typisch für alle die feinen Stimmungsnovellen („Ein grünes Blatt", „Martha und ihre Uhr", „Im Saal", „Posthuma"). In der Erzählung aus der Vergangenheit werden größere Zeiträume übergangen, nur einzelne Ereignisse hervorgehoben, Bild an Bild gleitet an uns vorüber, wir sehen nicht die Menschen oder Dinge selbst, sondern wir schauen sie in der Spiegelung, wie sie dem Geiste des sich Erinnernden erscheinen. Darin liegt ein Nachklang der Dichtweise Eichendorffs, während die Detailmalerei an Stifter gemahnt. Auf den Ton leidvollen, tatlosen Entsagens, wie „Immensee", sind auch noch einige spätere Novellen Storms gestimmt; so „Im Sonnenschein" (1854), „Drüben am Markt", „Angelika", „Im Schloß" (1863), „Abseits", „Eine Malerarbeit", „Ein stiller Musikant" und die schönste und kräftigste der Resignationsnovellen: „In St. Jürgen" (1867), die Geschichte zweier Liebenden, die durch widrige Geschicke getrennt werden und aufeinander verzichten; erst nach 50 Jahren sieht er sie, aber als Leiche, in St. Jürgen wieder.

Theodor Storm.

Allmählich entwickelte sich Storm zu größerer Festigkeit in den Umrissen seiner Gestalten, zu einer mehr realistischen Durchführung und psychologischen Motivierung, zu leidenschaftlicherem Ausdrucke der Liebe; doch erhielt er sich die schönen Grundtöne seiner Poesie, den Hang zur Heimat, die Vorliebe für ihre eigenartige Natur, die Erinnerung an entschwundenes Glück, den Traum, die sanfte Verklärung des Todes. Form und Inhalt werden mannigfaltiger. Psychologische Konflikte wechseln mit Konflikten sozialer und religiöser Natur. Oft wirft die Vergangenheit ihre Schatten herein in die Gegenwart, die Resignation ihren Schleier auf die ernsthaften und schweigsamen Männer und Frauen. Ein elegischer Ton klingt durch die meisten Novellen Storms und nur selten wird die wehmütige Stimmung in einzelnen Szenen aufgehellt durch den anmutig spielenden Humor, wie etwa in den Erzählungen „Beim Vetter Christian" (1872), „Die Söhne des Senators" (1879), „Es waren zwei Königskinder" (1884), der hochpoetischen „Psyche" (1875), der Novelle von der „in Liebe sterbenden holden Scham" und „Bötjer Basch" (1885). Herber sind die Novellen, deren Inhalt ein Konflikt in der Ehe bildet, wie in „Späte Rosen" (1859) und Viola tricolor (1873), worin dargestellt wird, wie die zweite Frau von Eifersucht auf die tote erste Frau und das mit ihr gestorbene häusliche Glück gequält wird, und in „Von jenseits des Meeres", in der der Konflikt eines Mädchens sich friedlich löst (1853). Mit zunehmenden Jahren wandte sich der Charakter von Storms Novellen immer mehr dem Ernsten und Schweren zu. Die Novelle soll ja nach des Dichters Anschauung, gleich der Tragödie, die tiefsten Probleme des Menschenlebens behandeln und verlangt daher, wie das Drama, einen im Mittelpunkte stehenden Konflikt, von dem aus sich das Ganze organisiert. Nach dieser Richtung hin hat Storm die Novelle zu der größtmöglichen Höhe entwickelt, und unter seinen tragischen Novellen finden sich auch die besten; so die drei Liebesnovellen, die von dem Leide und frühen Tode liebender Mädchen erzählen; „Auf dem Staatshof" (1859), „Auf der Universität" (1862), und „Zur Wald- und Wasserfreude" (1878); ferner „Karsten Kurator" (1877), „Hans und Heinz Kirch" (1882) und „John Riew" (1884), drei Novellen, in denen die Helden Opfer der ererbten Schuld vergangener Geschlechter werden; eine moderne Frage behandelt „Ein Bekenntnis" (1887), worin dargestellt wird, wie ein Arzt durch die Qualen und Bitten seiner sterbenskranken Gattin sich endlich bewegen läßt, durch todbringendes Gift ihrem Leiden ein Ende zu machen, dann aber von dem Gedanken

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

gepeinigt wird, gegen die Heiligkeit des Lebens gefehlt zu haben. Daran reiht sich die düstere, in das soziale Leben hineinspielende Novelle „Ein Doppelgänger" (1886); an E. T. A. Hoffmanns dunkle Phantasie erinnert die Schilderung düsterer Lebens- und Seelenzustände in den Erzählungen „Im Nachbarhause links" (1875), „Der Herr Etatsrat" (1881), „Bulemanns Haus" (1864), ein grausiges Nachtbild, und „Im Brauerhause" (1878). Im Gegensatze dazu stehen die traumhaften Märchennovellen „Der kleine Häwelmann" (1849), „Hinzelmeier" (1850), „Regentrude" und die reizende Kindergeschichte „Pole Poppenspäler". Aus dem Leben gegriffen sind die schwül sinnlichen Novellen „Waldwinkel" (1874) und „Draußen im Heidedorf" (1871), in denen gezeigt wird, wie die Sinnlichkeit den Menschen zugrunde richtet.

Kaum eine deutsche Dichterentwicklung ist so gleichmäßig, immer mehr ansteigend, wie die Storms; er verliert nichts und gewinnt immer noch hinzu, und zwar in dem Maße, daß seine Stimmungsnovelle zuletzt fast als Charakternovelle erscheint und seine letzten Novellen in dieser Richtung die bedeutungsvollsten sind. Der großen Bewegungen der Zeit hat sich Storms Dichtung nicht bemächtigt und auch in seinen fünf historischen Novellen, in denen er sich auf den Boden vergangener Zeiten und Zustände zurückversetzt und die Handlungen und Konflikte aus der anders gearteten Bildung und der Härte der Gewohnheit hervorgehen, liegt dem Dichter an dem allgemein menschlichen Schicksale und der menschlichen Empfindung weit mehr als an der Zeitfarbe, so trefflich er diese auch wiederzugeben versteht. Als wirksamstes Mittel hiefür dient ihm die Erfindung alter Aufzeichnungen und der Gebrauch eines altertümlichen Stiles. Die Reihe dieser archaistischen Novellen setzt mit der tieftragischen und hochpoetischen Erzählung Aquis submersus (1875), einem Meisterwerke der Erzählungskunst, ein und hält sich in „Renate" (1877) und „Eckenhof" (1879), worin das Geschick eines aussterbenden Adelsgeschlechtes in halb dämmerndem Zwielicht geschaut und dargestellt wird, auf derselben bewundernswerten Höhe, während sie die beiden anderen, „Zur Chronik von Grieshuus" (1883) und „Ein Fest auf Haderslevhuus" (1884), trotz schöner Einzelheiten nicht mehr erreichen. Der Hintergrund dieser zwei letzten Novellen ist meisterhaft entworfen; das Geschick des jungen Rolf Lembeck und der schönen Dagmar Kavenstrupp zieht uns mit aller Poesie einer alten tragischen Ballade in die Welt des Mittelalters des vierzehnten Jahrhunderts hinein, während wir durch die „Chronik von Grieshuus" in die verworrenen Zustände Schleswig-Holsteins um die Wende des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts blicken. Familienerinnerungen, Sagen und Volksüberlieferungen aus der Unheilszeit geben die Tatsachen, Dämmerung und Nebel über der Heidelandschaft, die der Schauplatz ist, Düsternis in den Gemütern die Stimmungen zu den Schicksalen, in deren Mittelpunkt ein Brudermord und gegen das Ende hin der Tod des schönen Rolf von Grieshuus steht. Die Reihe der 50 Novellen schließt Der Schimmelreiter (1888), die Krone seiner Werke, worin der Kampf der nordischen Welt mit den zerstörenden Elementen in der dämonischen Figur des Schimmelreiters personifiziert wird. Hauke Haien hat sich durch seinen Fleiß vom Knechte zum Deichgrafen emporgearbeitet. Durch einen von ihm gebauten Deich hat er dem Meere ein gutes Stück Land abgerungen. Die Bauern wollen trotz seiner Warnungen den alten, bereits schadhaften Deich nicht umbauen. Haiens Befürchtung erfüllt sich, der Deich wird an der schadhaften Stelle vom Meere durchbrochen, das Land überflutet. Weib und Kind des Deichgrafen werden vor seinen Augen vom Meere verschlungen; da reitet er auf seinem Schimmel in die Wogen, um mit den Seinen begraben zu werden. Von da an war Hauke Haien im Aberglauben der Leute zum „Schimmelreiter", den man zu sehen glaubte, wenn vom Meere her Gefahr drohte. Wie in diese Novelle spielt der Volksaberglaube auch in andere Erzählungen Storms hinein, am meisten in „Renate", wo Aberglaube und Hexenwahn das Glück zweier Liebenden zerstören.

An Stimmungskraft Storm verwandt, an Menschengestaltung aber reicher, als Weltanschauungsdichter tiefer und überdies von einer Wirkung des Humors, wie ihn die deutsche Literatur seit Jean Paul nicht mehr kannte, ist der Niedersachse Wilhelm Raabe. Als ihn einmal ein Freund fragte, ob er nicht, wie so viele andere Poeten, gesonnen sei, seine Lebensgeschichte zu schreiben, erwiderte er: „Ich habe nichts erlebt — oder was ich erlebt habe, steht längst in meinen Büchern". Äußerlich erlebt, was man so erleben nennt und was sich farbenreich erzählen ließe, hat Raabe wirklich sehr wenig. Er lebte jederzeit in der Stille, ohne ein Amt oder eine Stellung innezuhaben, und wollte nie etwas anderes sein als Dichter ganz allein. In Eschershausen, einem Städtchen des Herzogtums Braunschweig, wo er am 8. September 1831 als Sohn eines Beamten geboren wurde, verlebte er eine still umhegte Kindheit. Die Grundlage seiner Bildung erwarb er sich auf dem Gymnasium in Holzminden. Des Vaters Versetzung nach Stadtoldendorf hatte, da es hier keine höhere Schule gab, eine Unterbrechung des regelmäßigen Unterrichtes zur Folge und erst in Wolfenbüttel, wohin sich die Mutter nach des Vaters frühem Tode zurückgezogen hatte, konnte er wieder aufgenommen werden. Dann gestalteten sich dem Gymnasiasten die vier Lehrjahre bei einem Buchhändler in Magdeburg (1849—1854) zu einer privaten Fortbildungsschule besonderer Art; ausgedehnte Lektüre befruchtete seinen Geist und bereicherte sein erstaunliches Gedächtnis. Des Handels ersättigt, bezog er mit 23 Jahren die Universität in Berlin, um sich philosophischen und geschichtlichen Studien zu widmen. Eine Prüfung aber hat er ebensowenig gemacht wie sein Stopfkuchen. Dafür veröffentlichte er 1857 unter

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

dem launigen Namen Jakob Corvinus Die Chronik der Sperlingsgasse, ein kleines Buch, in dem er in zwanglos plaudernder Erzählung ein feines, intimes Bild entrollt von Stadt und Land, von Staat und Volk, von dem Werden und Vergehen der Geschlechter, von der Kindheit, Schulzeit, Liebe, Arbeit und Freude bis zur Trauer um die Toten. Raabes Erstlingswerk fand Beifall, und mochte er auch später unvergleichlich Besseres liefern, für die Leserwelt blieb er zu seinem Ärger ebenso der Dichter der „Chronik", wie Storm der Verfasser von „Immensee".

Immerhin war das mit Frische geschriebene, von einer humoristischen Grundstimmung durchzogene Büchlein für einen Jüngling seines Alters von erstaunlicher Reife und es verlor dadurch nichts von Bedeutung, daß darin Töne Jean Pauls und Th. Hoffmanns angeschlagen wurden. Der Ouvertüre, wie Hebbel die „Chronik" Raabes nannte, folgte eine Reihe von Romanen und Novellen, zu denen dem Dichter die Gegenwart und Vergangenheit des Vaterlandes den Stoff lieferten. So bieten Die Kinder von Finkenrode (1859) ein mit Humor und Witz belebtes Kleinstadtidyll; straffer komponiert, obwohl nicht von voller Naturfrische, ist der Roman Ein Frühling mit seiner kunstvoll verschlungenen Fabel und eindringenden Zeichnung der handelnden Personen. In Briefform geschrieben ist die romantische Erzählung Nach dem großen Kriege (1861); sie versetzt uns in die Zeit nach dem Freiheitskriege und schildert die Verbitterung, in die die besten deutschen Männer gerieten, als sich von den vielen Hoffnungen der Jahre 1813 und 1814 keine einzige erfüllte. Auch Der heilige Born (1862) ist noch ganz und gar mit Romantik erfüllt. Es ist dies der Gesundbrunnen in Pyrmont, der seit 1556 Besucher aus allen Ständen anlockte, so daß sich um ihn bald ein buntes Treiben entwickelte, ein Bild der damaligen Welt im kleinen. Auf diesem farbigen Hintergrunde bauen sich zwei kontrastierende Erzählungen auf, von denen die eine berichtet, wie der letzte Graf von Pyrmont der dämonischen Kurtisane Fausta zum Opfer fällt, während die Geschichte des Reitknechtes Klaus und der Pfarrerstochter Monika die echte Liebe und Treue verherrlicht und zeigt, wie diese dem Menschen Kraft geben, die Versuchungen der Welt zu bestehen und die größten Hindernisse des Glückes aus dem Wege zu räumen. In die Geschichte spielen die religiösen Gegensätze hinein und das Ganze läuft auf eine Verklärung des Protestantismus hinaus. Dem katholischen Priesterstand wird darin zwar allerlei Gutes nachgerühmt, sein Vertreter aber, der sentimentale Vikar Festus, ist nicht der Mann, den Leser davon zu überzeugen. Wieder eine Verherrlichung der Lehre Luthers und der für sie kämpfenden Bürgerschaft ist der Roman Unseres Herrgotts Kanzlei (1862), dessen Anfänge in des Dichters Lehrzeit in Magdeburg zurückreichen. Nach einer alten Bezeichnung dieser Stadt ist das Werk betitelt; ihre heldenmütige Gegenwehr gegen die Armee des Interims und eine mitten in den Kampfeswirren sich abspielende Liebes- und Eifersuchtsszene zwischen dem Rottmeister Markus Horn und des Buchdruckers Lother schönem Töchterlein Regina bilden den Inhalt der farbenprächtigen Dichtung. Auf historischem Gebiete bewegen sich auch zum großen Teile die Novellen, die Raabe in den Sammlungen Halb Mär, halb mehr (1859) und Verworrenes Leben (1862) vereinigte.

Seit dem „Frühling" erkennt man deutlich des Dichters Wachsen und Steigen. Man sieht, wie der glänzende englische Erzähler Charles Dickens auf seine Weltanschauung Einfluß gewinnt und neben Thackeray seine Entwicklung fördert. Zuweilen, am meisten wohl im „Heiligen Born," geht unter dieser Einwirkung die gesteigerte stoffliche Erfindung bis fast an die Grenzen des Sensationellen, während der Dichter sich anderswo, wie in den Novellen Sankt Thomas und Der Junker von Denow, bereits zu seinen besten eigensten Höhen hinaufschwingt. Raabes reiche Jugendtätigkeit, die er in Wolfenbüttel (1856—1862) entfaltet hatte, schließt ab mit zwei ebenso umfangreichen als innerlich bedeutenden Romanen: Die Leute aus dem Walde (1863) und Der Hungerpastor (1864).

Von diesen beiden sind Die Leute aus dem Walde Raabes poesievollstes Buch, das am unmittelbarsten von allen zum Herzen spricht, und zugleich liegt in ihm der Schlüssel zum Verständnisse seiner übrigen Dichtungen, da er hier in einer überaus reichen und vielfach verschlungenen Handlung seine Weltanschauung am ergreifendsten dargestellt hat. „Gib acht auf die Gassen!" ruft der Polizeischreiber Fiebiger dem Helden des Romans, Robert Wolf, zu und wird ihm zum Führer durch die wirkliche Welt. Nach und nach zeigen sich dem aufmerksamen Schüler die irdischen Dinge in ihrer wahren Gestalt: das Glänzende verliert seinen Schein und manches Unscheinbare gewinnt hohe Bedeutung; das scheinbar Große schrumpft zusammen und das Kleine wächst empor. Er lernt die Verhältnisse des Lebens durchschauen und sich in der wirklichen Welt zurechtfinden; er sieht ein, daß Edelsinn wie Niedertracht, Glück und Leid nicht an bestimmte Stände und Verhältnisse gebunden, sondern überall daheim sind. Und noch etwas bringt der welterfahrene Meister seinem Zögling bei. Fiebiger ist nicht nur ein Realist, der alle Verhältnisse kennt, sondern auch ein echter Humorist, der sich durch seinen Humor mit den Torheiten und Falschheiten der Welt abzufinden weiß. Darum gibt er dem Zögling in dem Humor ein Mittel, das ihm über vieles im Leben hinweghelfen kann. Aber Fiebiger ist auch nicht unbekannt, daß es im Leben Lagen gibt, wo alle Menschenkenntnis und Welterfahrung, ja, wo uns selbst der Humor im Stiche läßt. Um seinen Schutzbefohlenen auch für solche schwere Kämpfe zu rüsten, führt er ihn zu einem anderen Lehrer, dem Sternseher Ulex. Von diesem Vertreter des hohen Idealismus nun erhält Robert die zweite Lebensregel: „Blick auf zu den Sternen!" Liebe, Freundschaft, Geduld, Barmherzigkeit, Mut, Demut, Entsagung, Ehre sind Sterne,

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

die das wirkliche Glück schaffen; sie allein sind auch die Waffen, mit denen wir die größten Kämpfe bestehen. Auf sie weist Ulex den Jüngling hin und führt ihn ein in alle Weisheit, die die größten Genien der Menschheit ausgesonnen haben. Mannigfache Stürme treten an Robert heran; aber Weltkenntnis, Humor und vor allem der Blick zu den Sternen führen ihn glücklich an das Ziel, während der Bankier Wienand, der die „Sterne" verspottet hat, ein Opfer der Habgier wird.

Den Gedanken, den Raabe in den „Leuten aus dem Walde" nach allen Seiten beleuchtet, hat er in vielen Variationen noch weiter in späteren Dichtungen ausgeführt. So in dem biographischen Roman Der Hungerpastor. Zwei grundverschiedene Arten von Hunger treten uns in diesem Werke entgegen, nämlich einmal der Hunger nach Liebe, Arbeit und wahrer Herzensbildung, also nach dem Idealen, und zum anderen der Hunger nach Reichtum, Macht und Genuß, also nach dem Materiellen. Mühsam zwar und langsam muß sich der Schustersson Hans Unwirsch nach oben emporringen; eine Welt voll Bitterkeit und Entbehrungen stellt sich ihm entgegen und droht, ihm den Frieden und das Glück seines Herzens zu zerstören. Doch der Hunger, der in seiner Seele wohnt, der Idealismus, das Aufblicken zu den Sternen hält ihn aufrecht und führt ihn an das Ziel. Endlich wird ihm auf der Hungerpfarre zu Grunzenow im trauten Heim an der Seite seines Fränzchens das zuteil, was er erstrebt: ein Glück, bedingt durch Arbeit und Liebe. Der Hunger aber, der in der Seele seines Jugendfreundes Moses Freudenstein wohnte, die Selbstsucht, Genußgier und das schlechten Zwecken dienende Wissen zerstörten dessen Lebensglück.

Mit dem Hungerpastor, dem sich ein Jahr später noch Die drei Federn anschlossen, hatte Raabe seine innere Lernzeit vollendet. Auch nach außen hin stand er jetzt auf einer Höhe des Erfolges, von seinem Ruhm umkränzt, ein gemachter Mann; sein „Hungerpastor" fand eine der „Chronik" nahekommende günstige Aufnahme und so konnte er in der alten Literaturstadt Stuttgart, wo er sich 1862 mit seinem jungen Weibe niedergelassen hatte, eine gute Gegenwart genießen und der Zukunft froh entgegensehen. Und noch darüber hinaus: Raabe mußte fühlen und wissen, wie hoch er in diesen zehn Jahren von Stufe zu Stufe gestiegen war. Er hatte gestaltend von sich abgestreift, was ihm von fremder, wenn auch innerlich verwandter Art und Anschauung noch hinzugeflossen war, seine Kreise kraftvoll erweitert und war unmerklich aus der ihn umgebenden Literaturwelt heraus- und ganz in sich selbst hineingewachsen. Mitten in seines Lebens Laufbahn konnte er dem Publikum ein großes Meisterwerk „Abu Telfan oder die Heimkehr vom Mondgebirge" (1867) übergeben; aber es hatte einen großen Mißerfolg und der zwei Jahre später folgende Schüdderump (1870) erregte nicht mehr bloß Kopfschütteln, sondern geradezu Ärgernis. Der Tiefe seiner Gedanken, der Größe und Feinheit seines Kompositionsstils und allerdings auch mancher Dunkelheit in der Darstellung konnten die an eine leichte Lektüre gewohnten Leser nicht folgen und so wiesen sie ihn ab, gerade als er ihnen in einigen Werken tief tragischen Gehaltes sein Bestes bot.

Die beiden Romane Abu Telfan und Der Schüdderump sind mit dem „Hungerpastor" durch den leitenden Grundgedanken verbunden und bilden mit den Akten des Vogelsanges (1895) und den kleineren Erzählungen Der Junker von Denow, Sankt Thomas, Unruhige Gäste (1885), Des Reiches Krone, der Perle von Raabes Novellen (1873), eine Gruppe von Dichtungen, die von dem schwülen Hauche der tiefsten Tragik oder doch von einer hohen Entsagungsstimmung durchweht sind und dem Humor den geringen, zumeist nur episodenhaften Raum gewähren. Man hat diese Werke Raabes grausam genannt, dem Leser unerträglich; man warf dem Dichter schmählichen Pessimismus vor und man dichtete ihm ganz willkürlich eine Jüngerschaft Schopenhauers an, ja, von der meisterlichen Erzählung Zum wilden Mann, die ganz in der gleichen Linie liegt, meinte selbst ein Freund des Dichters, das Buch müsse polizeilich verboten werden, weil es den Leser durch übermäßige Bitterkeit der Menschenanschauung geradezu vergifte. Nein, Pessimismus ist das nie und nimmer, vielmehr ein gewaltiger, idealistischer Glaube. Wohl sieht Raabe mit festem, kühnem Blicke der nüchternen Lebenswirklichkeit gelassen ins Auge; er erkennt deren ganze grausame Furchtbarkeit und kahle Gemeinheit, er hört überall hinter allem menschlichen Glücke den schauerlichen Leichenwagen, den Schüdderump rollen; doch dadurch unbeirrt, sieht er über all dem Greuel jene feinsten und edelsten Menschenwesen als Sieger schweben, gerade wenn sie das rauhe Leben beiseite schiebt oder zu Tode martert. Raabes Menschen sind die glücklich Unglücklichen, die gequält werden von dem Hunger nach dem Wahren, Guten und Schönen und sich darum zu Tode ringen; sie mögen äußerlich zugrunde gehen, ihr Innerstes lassen sie nicht versinken; um den Einsatz des Lebens gewinnen sie erst voll ihre Seele. So flüchten sich im „Abu Telfan" Leonhard Hagebucher und Nicola von Einstein, die vom Leben Verschlagenen, entsagend in die Katzenmühle; doch sie haben überwunden, das Gemeine liegt hinter ihnen. Antonie Häußler im „Schüdderump" stirbt als gebrochene Blume, doch der erhebende Sieg ihrer Seele bleibt ihr und uns. So siegt auch Phöbe in den „Unruhigen Gästen" in Weltüberwindung und freudiger Entsagung, so auch die holdselige Mechthild in „Des Reiches Krone" mitten im fürchterlichen Jammer des Sondersiechenhauses der Aussätzigen, in das sie freiwillig dem Geliebten folgt, und sterbend findet auch Velten Andres die zeitlebens vergeblich gesuchte Versöhnung von Ideal und Wirklichkeit, die Lösung der Widersprüche und braucht sein Herz nicht mehr zur Gefühllosigkeit zu verdammen.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Festhalten also am Glauben an den endlichen Sieg des Hohen und Göttlichen über das Schlechte und Gemeine und Entsagung, das sind die Mittel, durch die Raabe in tragischer Lösung das Leben bezwingt. Er hat aber noch eine zweite Waffe in der Hand, das Gemeine sich zu unterwerfen; das ist das große freie Lachen über die Kleinheit der Dinge und das Großtun des Menschen, jene heitere, ruhige, auf reicher Lebenserfahrung beruhende Gemütsstimmung, die über die Unbilden des Lebens, auch wenn sie Schmerzen verursachen, lächelt, weil sie weiß, daß sie darüber triumphieren wird; das ist der Raabesche leuchtende Humor. Im Humor kehrt der Dichter seine tragische Weltauffassung einfach um; die Entsagung bildet nicht mehr den Schluß der Erzählung, sondern sie liegt schon an ihrem Anfange; er verzichtet von vornherein, im großen Harmonie in das verworrene Weltgetriebe zu bringen; aber er sucht und findet nun das Versöhnende und Tröstende im einzelnen, im kleinen. Er sieht weniger nach den Sternen und mehr auf die Gassen, und indem er die Dinge nicht mehr an so hohen Idealen mißt, erscheinen sie ihm nicht mehr in häßlichem, sondern in komischem Lichte. Der tragischen, erst im Tode den Kampf um das höhere Dasein bestehenden Gestalt des Velten Andres tritt der Humorist Stopfkuchen an die Seite, der bei vollem, fröhlichem Leben die Welt überwindet, aber auch nur dadurch, daß er sich von der Welt absondert und lachend und lächelnd seine eigenen Ideale pflegt. Das ist Wilhelm Raabe, der in dem langen, mühevollen Werben seiner Jugendwerke vor seiner „roten Schanze" gelegen und sie endlich errungen hat: das stille Reich seiner Dichtung, seines Humors, seiner Lebensanschauung, darinnen er nun einsam in beschaulicher Sicherheit wohnt, immerfort etwas erlebt und das Erlebte „in wundervoll erleuchteter, in lichter Seele zum Austrag bringt". Jetzt erstanden Raabes humoristische Dichtungen, die aber um so wirksamer sind, je mehr Ernst der sprühenden Heiterkeit beigemischt ist. So Horacker (1876), ein Meisterstück übersichtlicher, gefälliger Komposition und lebensvoller Darstellung, nicht minder das Horn von Wanza (1881) und der Marsch nach Hause, zwei kürzere Stücke, ferner der prächtige Wunnigel (1879), die ideenreiche Erzählung Alte Nester (1880), die internationale Liebesgeschichte Christoph Pechlin (1872), Der Dräumling (1872), Stopfkuchen, „Das Odfeld" (1888), Gutmanns Reisen (1891) und andere mehr.

In allen diesen Dichtungen offenbart sich Raabes echte Humanität; mit Vorliebe geht er den Bedrängten, Bescheidenen, beiseite Geschobenen nach, hinab bis zu dem Dorftaugenichts Horacker, den die Angstphantasie der Philister zum Räuberhauptmann aufbläht, und selbst dem trunksüchtigen Poeten in Pfisters Mühle und dem verkommenen Phantasten im Deutschen Adel bleibt sein Mitgefühl nicht versagt. Der echte Humor sieht eben in den menschlichen Schwächen, sofern sie nicht bei dem Agenten Pinnemann in den Drei Federn innerer Verworfenheit entstammen, nichts Häßliches oder Verächtliches, sondern etwas, das mit dem Lachen zugleich auch das Mitleid anreizt. Der Dichter liebt die drolligen Käuze seiner Phantasie, denn bei fast allen ist die Wunderlichkeit und Schrullenhaftigkeit nur eine äußere Hülle, hinter der sich ein reiches Gemüt, ein gesunder Menschenverstand und eine reiche Lebenserfahrung verbergen. Ja, es geschieht wohl, daß eben diese Narren, indem sie sich selbst als solche erkennen, zu den wahren Weisen werden, die in ihrer bescheidenen Art auch die Welt überwinden, das Widersinnig-Gemeine des alltäglichen Lebens getrost von sich weglachen. Und wie verschiedenartig bei aller Ähnlichkeit, wie wahr und natürlich sind alle die Gestalten, an denen sich Raabes herzlich teilnahmsvoller Humor offenbart! Der Onkel Grünebaum, die Base Schlotterbeck, der Leutnant Götz und der Oberst Bullau, Pechlin, Wunnigel, der Karikaturenmaler Ströbel, der Vetter Wassertreter, die Tante Grünhage, der Meister Grünbaum, die Mamsell Horoborstel, der Rektor von Paddenau, der Tischler Spörenwagen mit dem großen Hobel, welch drollige Käuze und doch liebenswerte, nicht abnorme, sondern kerngesunde Naturen! Und all diese Leute sind aufs innigste verwachsen mit der Örtlichkeit, auf der sie sich bewegen; darum malt sie der Dichter so anschaulich, daß sie uns lieb und vertraut wird, als seien wir selbst da schon jahrelang gewesen. Mit Vorliebe wählt er Bilder aus dem Leben und Treiben entlegener Städte, die für die Entwicklung individueller Art und Unart noch Raum genug bieten, oder er führt uns auf einsame Höfe, in stille Winkel, in Wald und Feld, und wenn er uns in große Städte versetzt, dann bringt er uns in die engen Gassen, in alte, verfallene Klostergebäude, Dachkammern und Lumpenkeller, denn deren Bewohner scheinen ihm ein originelleres, sonderbareres Völkchen zu sein als die „Leute der modernen Viertel". Nirgends aber ist die Schilderung Selbstzweck, sondern dient nur, um Stimmung zu erwecken, und Stimmungsmenschen müssen wir sein, wollen wir den Dichter vollauf würdigen. Die meisten seiner Dichtungen zwar spielen in Norddeutschland, aber darauf hat sich sein Schaffen nicht beschränkt; es hat vielmehr alles deutsche Land umsponnen, den Norden und den Süden, von der Hungerspfarre an der norddeutschen Ecke bis an die alte Königsstadt an der Moldau, den Stefansdom und den im Sonnenlichte funkelnden Säntis. Doch gleitet Raabe nicht durch die Jahrtausende und über den Erdball hin, sondern bleibt daheim bei den germanischen

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

Braunschweig, 31 März 1891.

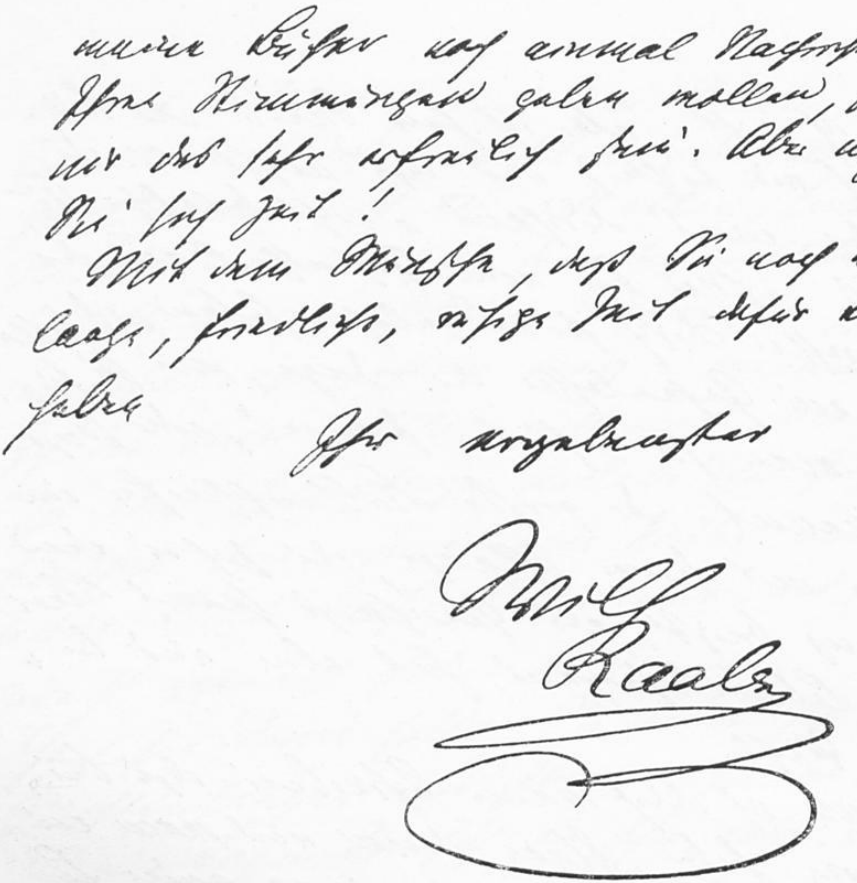
Hochgeehrter Herr!

Ihr Schreiben vom 25ten d. M. habe ich erhalten, und es verdient. Ihr Wunsch, mich über Matthäus XI, 5 u. 16: des Land Zabulon und des Land Naphthalim und die fernere Galiläa — des Volk, das im Finstern saß, hat ein großes Licht gesehen! — Aber Herr bei Ihnen, die Sache selbst zu erklären, daß Sie nicht von mir genaues [illegible] : der ganze Satz bezieht sich auf [illegible] saß in wahrem Heidenthum, Finsterniß, Schatten, und der Lehrer Israel zu Capernaum. Nun bitte ich also sehr, daß Sie mich Ihr Interesse, Ihr freundliches Herz erhalten. Ihr dem Hingegangenen und die Freude von Morgen den Trost d. Hoffnung und den Trost und d. Hilfe der Lebens, gestärkt auf den Weg der Ehre: d. Vollendung. — Mich nachher bauen, in Ihre Hände an, in Gnaden, Glück, Heil, Trost — Alles

Ich ich nicht, aber ich finde Ihnen doch die Bitte (wie köstlich) und dass wirklich als die Sache einen Anfang nicht bekommen soll? Was Sie von Gesundheit und Ihrem Befinden sagen, ist alles als ein Gespenster der Angst, wie bei Ihnen das man so "Furcht Ihrem", oder Angst so nennt. Die grosse Dankbarkeit die Sache mit Ihrem Plane, die Sie in den Plan brachte, als Überhaupt Ihrem Leben und Lebensbefinden, hat eben auch die gröbste Kraft.

Wenn ich Ihnen meine Schreiberei dazu bei, gebungen habe, Ihnen nun und nun ein wenig Vorwurfsvoll in einem guten Ton, Ihnen Ihnen Ihnen zu lassen, so beides Sie nur nicht zu ändern: ich hatte den nun einen Ihrschreibenden Anfang zu so vorgenommen.

Wenn Sie nun es Ihnen weiter Mut der



Ein Brief von W. Raabe an Debois in Waidhofen an der Ybs.

Original im Besitze Arthur Kopetzkys in Waidhofen an der Ybbs (Niederösterreich).

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Stämmen und erzählt von ihrem Fühlen und Denken, ihrem Träumen und Sehnen, ihrem Sterben und Ringen, oder setzt sich zu seinen lieben alten Chronikenschreibern des vierzehnten, fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts. An diese erinnert auch Raabes eigenartige Form der Darstellung: in die fortlaufende Erzählung fügt er lose Tagebuchblätter, Liedstrophen, einen Brief, eine betrachtende, kritische Randglosse, ein Märchen, eine Sage, eine Grabrede, eine echte, alte Chronikseite, einen Traum oder eine Erinnerung aus dem verschwundenen Zauberlande der Jugend ein. Durch diese lose Art der Darstellung erinnert er an Jean Paul, dem er an erfindungsreicher Phantasie und an Reichtum tiefer Gedanken gleichkommt. Wie die Art der Erzählung, paßt er auch die Sprache dem jeweiligen Inhalte an und es ist wunderbar, wie die verschiedenen Töne und Stilformen Raum haben, oft hart nebeneinander.

Seit dem „Abu Telfan" wandelte Raabe auf der mühsam errungenen Höhe fort, und wenn er auch zuweilen der Gefahr nicht entging, aus dem erworbenen festen Stil in Manier zu verfallen, oder von seinem sprudelnden Gedankenreichtum einen zu ausgiebigen Gebrauch machte, so durchbrechen doch auch Raabes spätere Dichtungen die Vorzüge seiner Darstellungskunst und in seinen mehr denn 60 Erzählungen finden sich so viel echte Perlen, daß wir ihn den besten, deutschesten und liebenswürdigsten unserer Erzähler beizählen dürfen. Stolz hat er sich jederzeit zu seinem Volke bekannt; gleich in der „Chronik" ruft er aus: „Vergesse ich dein, Deutschland, so werde meiner Rechten vergessen", und seinem letzten Buche Hastenbeck (1898) setzte er das stolze Wort des Freiherrn von Stein als Motto vor: „Ich habe nur ein Vaterland, das ist Deutschland." Mit dessen Vorzügen und Schwächen durch das Studium der Geschichte wohl vertraut, tritt er mahnend, strafend und ermunternd vor sein Volk hin und mit der Liebe zu seinem Lande vereinigt sich eine hohe Ehrfurcht vor dem Göttlichen, die ihn in den Geschicken der Völker wie des einzelnen die lenkende Hand Gottes erkennen läßt. Er war Protestant, aber frei von jeder Engherzigkeit und Unduldsamkeit gegen andere Anschauungen, und ist er auch den Katholischen nicht immer gerecht geworden, absichtlich hat er, wie er selbst sagt, nie etwas Verletzendes gegen sie geschrieben. Mit nüchtern beobachtenden Augen hat er das Leben des Alltags gesehen, wie es ist, und den Sternenschein eines höheren Daseins darübergegossen. Seinem teilnehmenden Blicke erschloß sich die ganze Größe des Elendes auf Erden („Schüdderump", „Im alten Eisen" 1887), aber während die „Modernen", die ja auch so gern das menschliche Elend schildern, nur mit dem Verstande in diese Verhältnisse einzudringen suchten, erfaßt er die Welt der Armen zugleich auch mit seinem tiefen Gemüte, und während jene nur die rohen Äußerlichkeiten sehen und roh darstellen, weiß Raabe in den Herzen der Mühseligen und Beladenen zu lesen und nach echter Dichter Art warm und schön allem Ausdruck zu geben, was ihre Seele durchflutet.

Wilhelm Raabe.

Raabe ist nie in Mode gekommen; die „Chronik" und der „Hungerpastor" haben die Leser noch gefesselt, dann aber haben sie sich von dem Dichter abgewendet und dieser sah sich jahrzehntelang auf ein kümmerliches Einkommen angewiesen. Doch lieber ertrug er die Abweisung, als daß er dem obersten Gesetze des Künstlers untreu wurde, das ihm gebot, nur das zu schaffen, was in aller Welt und aller Zeit kein anderer, auch der Größte nicht, auf diese Art ebensogut machen kann. Goethe schuf Größeres, er schrieb einen „Faust"; aber einen „Horacker", ein „Horn von Wanza", um nur ein paar harmlose Sachen zu nennen, konnte er nicht zustande-

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

bringen. Raabe hatte mit seiner Novelle „Die schwarze Galeere" gezeigt, daß er auch eine bequemere und dem Publikum genehme Schreibart zu handhaben wisse, aber sie entsprach nicht seinem geistigen Wesen. Dieses stand im Widerspruch zu seiner Zeit, der modernen Bildungsverflachung und Wichtigtuerei mit der neuesten Kulturhöhe, jener gemeinen Jagd nach Gewinn und Genuß, die in den siebziger Jahren hervortrat und in der Dichtung nichts anderes sehen wollte als einen gefälligen Spiegel einer schon angefaulten Kulturherrlichkeit. Raabe aber hielt ihr den Narrenspiegel eines überlegenen Humors vor und ließ hinter der schimmernden Oberflächlichkeit das innerlich wunde Herz und das Unbefriedigtsein des Kulturlebens deutlich herausspüren; der Veräußerlichung setzte er die ruhige, sichere Innerlichkeit des Gemütes, der wohlfeilen Wichtigtuerei des Ewig-Gestrigen die unerbittliche Kritik des Ewig-Bleibenden entgegen und wandte den Blick auf alles noch vorhandene gesunde, wenn auch noch so bescheidene und von der Welt in den Winkel gestellte Leben. Unbeirrt von der Meinung der Tagesschriftsteller, ging Raabe einsam seine Wege, nur von einem kleinen Kreise bewundernder Verehrer umgeben. Erst nach 25 Jahren konnte eine zweite Auflage des „Schüdderump" herausgegeben werden (1894), und eben dies war die Zeit, da sich beim Publikum ein Umschlag in der Schätzung Raabes vollzog. Jetzt begann man zu erkennen, daß er einer unserer tiefsinnigsten Dichter sei, und die Ehren und Auszeichnungen, die ihm zu seinem siebzigsten Geburtstage zuteil wurden, waren unzählig. Er verlangt tiefsinnige Leser; wem das Lesen nur ein Mittel ist, eine müßige Stunde auf bequeme Art auszufüllen, wird mit Raabes Schriften nicht auf seine Rechnung kommen. „Wer aber den Dichter Raabe einmal kennt," sagt mit Recht A. Bartels, „der bekommt von Zeit zu Zeit das Raabe-Heimweh." Im Jahre 1870 war Raabe von Stuttgart nach Braunschweig übersiedelt und hier ist er am 15. November 1910 gestorben. (Beilage 161.) (Abb. S. 1329.)

Auch die Werke des Schweizers Gottfried Keller sind erst langsam aus einer kleinen Gemeinde in einen größeren Kreis von Empfänglichen gedrungen. Heute erscheint uns Keller als eine poetische Kraft, die ihre weiteste und tiefste Wirkung noch vor sich hat, als eine der Gestalten, die der Literaturgeschichte nicht zur Bestattung, sondern zur fröhlichen Auferstehung angehören. Denn der Dichter der „Leute von Seldwyla" gehört nicht zu den Lyrikern und Erzählern, die beim zweiten und dritten Lesen ihrer Schöpfungen bis auf den versteckten feinsten Zug erschöpft sind; vielmehr offenbart er bei wiederholtem Genuß immer neue Reize der Empfindung, der schalkhaft halbverborgenen Schilderung, immer neuen Reichtum der Beobachtung, des Witzes, neue Tiefen des Gefühls, sprachliche Kühnheiten und Feinheiten, hinter denen das klare Antlitz des Verfassers hervorblickt in all seiner Freude an dem guten Weltlauf, in der Lust an der bunten Mannigfaltigkeit des menschlichen Treibens. G. Kellers Lebensgeschichte gesellt den Dichter den großen Talenten der deutschen Literatur zu, bei denen alles: Naturanlage, Jugendschicksal, Bildungsgeschichte, innere Neigung und äußere Erfahrung, künstlerische Richtung und geistige Persönlichkeit von ausgeprägter, unvergleichlicher Eigentümlichkeit erscheint. In der Schichte der bürgerlichen kleinen Leute am 19. Juli 1819 zu Zürich geboren, hatte Keller Naturen einfachster Lebensführung, aber entschiedener geistiger Prägung, einen bildungsdurstigen, ideenfreudigen Vater und eine gemütsreiche, seelenstarke Mutter von lebhaften Vorstellungen und großer Frische des schriftlichen Ausdruckes zu Eltern, beides Leutchen jener besten Art, die den Kindern ein Erbe ethischer Sicherheit zuwendet, als schlichtes Beispiel im Leben, als einfach-großen Nachklang über den Tod hinaus. Schon früh vaterlos und mitten in den Lernjahren wegen eines jugendlichen Streiches aus der Züricher „Industrieschule" (1834) hinausgejagt, sah er sich mit dem bitteren Gefühle erlittenen Unrechtes auf eigene Füße gestellt. Unklar über die besondere Richtung seiner Kraft, wandte er sich der Malerei zu und wanderte Jahre lang die Straße zu einer Kunst, die nicht die seine war. Auch der Aufenthalt in München (1840—1842) war für seine künstlerische Ausbildung ohne Erfolg. Krankheit und Verarmung traten hinzu und er mußte, wie sein „Grüner Heinrich", als Anstreicher

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

von Flaggenstangen sein Dasein fristen. Dann führte er durch sechs „verlorene Jahre" ein sorgenvolles Einsiedlerleben in der Heimat, reifte aber dabei innerlich zum Dichter. Es waren politisch-freiheitliche Gedichte, mit denen er zuerst die Aufmerksamkeit auf sich lenkte. Als Radikaler trat er 1845 in die Freischarenzüge ein, die hauptsächlich gegen die Jesuiten in Luzern gerichtet waren. Ein Stipendium, das ihm die Kantonregierung verlieh, machte ihm den Besuch der Universität in Heidelberg möglich, wo er dem Kunst- und Literarhistoriker Hermann Hettner näher trat, und wurde als Hörer des Philosophen Feuerbach, der „gleich einem Zaubervogel, der in einsamem Busche sitzt, den Gott aus der Brust von Tausenden hinwegsang", auch religiös ein Radikaler; im „Grünen Heinrich" und in den Gedichten klingen die Lehren Feuerbachs nach. Der Malerei gab er den Abschied, der Dichter tat sich auf, freilich zunächst nicht mit Glück, denn zur Dramatik, der er zustrebte, war er, so fein er auch in den Briefen an Hettner über dramatische Dinge urteilte, nicht geboren. Zum Dramatiker konnte ihn auch der Aufenthalt in Berlin, wohin er, um die richtige Anschauung vom Theater zu gewinnen, 1850 gezogen war, nicht machen. Im Verkehr mit literarisch bedeutenden Persönlichkeiten bildete sich hier sein Charakter aus. Eine gewisse Rauheit blieb zwar als Grundzug, neben ihr aber ein tiefes, ja weiches Gemüt, in dem eine ganz besondere Sonne schien: der Humor, der sich allerdings erst im reifenden Menschen zu voller Klarheit läuterte. Gedarbt hat Keller in Berlin nicht weniger als in München, denn nur zweimal war ihm das Stipendium erneuert worden. Inzwischen rang ihm der Verleger Vieweg in Braunschweig in einem Kampfe wunderlicher Art das Manuskript des „Grünen Heinrich" ab, Kellers eigene Jugendgeschichte abgeklärt und erhoben zum Kunstwerk, und damit war der Weg für sein Dichten gefunden. Mühelos flossen ihm die ersten der „Seldwyler Geschichten" aus der Feder, womit er seine Kunst aus der Selbstschau in die Betrachtung eines weiteren, außer ihm liegenden Gebietes hinüberleitete, und daran schloß sich alles andere. Nochmals mit einer Unterbrechung. Keller, der grimme Feind aller Tagfrone, lenkte, seit 1856 wieder in Zürich weilend, auf einmal willig ein in die gesunde bürgerliche Anschauung von der Notwendigkeit praktisch-sicher gegründeter Nährarbeit, worauf Elternhaus und vaterländische Art ihn hinwiesen und wie sie jedem wohltut, jenem erst recht, in dem Genius haust. Keller wurde 1861 erster Staatsschreiber von Zürich und waltete als die Berufsgewissenhaftigkeit selber fünfzehn Jahre dieses Amtes. Veröffentlicht hat er in diesen Jahren wenig, aber er ist innerlich reifer geworden. Dann zog er sich zu seinen tiefinneren Gesichten, zu beschaulicher Künstlerschaft zurück (1876) und förderte aus sinnender Tiefe noch eine bescheidene Reihe von Werken der Reife zutage, ein in Kraft und Schönheit prangendes Geschlecht warmblütiger Gestalten. Keller blieb nach allerlei kummervollen Liebesplänen Junggeselle; seine Schwester Regula führte ihm den Haushalt. Die letzten einsamen Lebensjahre wurden ihm erhellt durch einen innigen brieflichen Verkehr mit Theodor Storm und durch den freundschaftlichen Umgang mit dem ihm geistesverwandten Arnold Böcklin. Am Ende seiner Tage von hellem Ruhm umleuchtet und als Siebzigjähriger hochgefeiert, starb Keller am 15. Juli 1890 in seiner Vaterstadt (Abb. S. 1331).

Gottfried Keller.
Gem. Frz. Buchser, rad. Leemann.

Gottfried Keller ist von der Romantik ausgegangen und hat ihr Bestes mit dem Besten des Realismus im Goetheschen Geiste zu kräftiger Poesie vereinigt. Was bei Jeremias Gotthelf

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

als elementare Veranlagung vorhanden war, aber nicht zu maßvoller Künstlerschaft gedeihen konnte, das war Keller mit ebensolcher Stärke ursprünglicher Begabung beschieden, nur gebändigt und erhöht durch seinen künstlerischen Takt und künstlerische Selbstzucht. Auch Kellers Dichtung wurzelt in der Heimat, aber während Gotthelf Partikularist ist, dessen Horizont die Schweizergrenze vollständig abschließt, verlor Keller trotz seines Schweizertums, dem er ein gut Teil derber Kraft, volkstümlicher Lust und wohl auch seines barocken Humors verdankte, nie die Verbindung mit Deutschland und ist gleich mit seinem ersten großen Werke in die große nationale Literatur hineingewachsen. Ein innerer Drang trieb Keller zuerst zur Aussprache in lyrischen Gedichten und die Lyrik, am eifrigsten allerdings in der Jugend gepflegt, begleitete ihn sein ganzes Leben hindurch. Die erste Sammlung seiner Gedichte besorgte sein Freund A. L. Follen (1846); in Berlin kamen Neue Gedichte (1851) heraus und 1883 erschienen seine Gesammelten Gedichte. (Beilage 166.)

Als ursprünglich und bei allen Bildungseinflüssen immerhin von Grund aus volkstümlich, mit ihrem Urheber tief verwachsen, konnte Kellers Lyrik, unnachahmlich und kernig, niemals Schule machen, wie etwa das bewußte und kunstmäßige Gedicht eines Heine. Technisch stehen sie nicht auf der Höhe; sie sind wenig wohllautend, herb im Ausdruck, aber ihr Gehalt ist vollwertig. Anfangs folgte er fremden Mustern, besonders Heine, auch Lenau und Eichendorff, bald aber stand er auf eigenem Boden. Seinen langjährigen malerischen Studien entspringt wohl seine Vorliebe für die Naturbilder; er lebt und webt mit und in der Natur, deren wechselreiche Erscheinungs- und Zeitformen, vom lieblichsten Genrebildchen bis zur grausigsten Wetternacht, jede Tages- und Jahreszeit sich ihm ganz in Stimmung auflösen. Auch der Reichtum der Farben und Lichter, die er über seine Bilder ausgießt, läßt überall den Maler erkennen und erinnert zuweilen, wie z. B. in der „Winternacht", an Böcklins Bilder. Von dem wilden, wunderbaren und tief verborgenen Rosenstrauch der Volksdichtung pflückte er die Alten Weisen mit ihrem schalkhaften Lachen und ihrer stolzen, aber zarten Sinnlichkeit („Mir glänzen die Augen", „Tretet ein, hoher Krieger"). Die Natur ist für unseren Dichter nicht bloß der künstlerische Rahmen seiner Geschichten; sein Verhältnis zu ihr bedeutet einen intimsten und köstlichsten Teil seines Wesens, sie ist ihm von einsamen Jünglingstagen her, da er sich, im Verworrenen suchend, leidenschaftlich an sie geschmiegt, die große Trösterin, die große Schützerin im Streit und im Mühen des Tages, die Spenderin aller Kraft, der Urquell und das Ziel. Mit der Natur verknüpft der Dichter auch seine sozialen und politischen Gedanken. In einer Art Naturkultus besteht des Dichters Gottesverehrung; zerfallen mit der Kirche, feiert er in der Natur unter lautem Jauchzen, das den Föhrenwald füllt, sein „wildestes Kirchenfest" und der „Unsichtbare läßt lächelnd es geschehen". Neben Gedichten, in denen seine christusfeindliche Gesinnung hervortritt, finden sich herzerfreuende Naturlieder und es sind dies die reifsten und bedeutendsten seiner lyrischen Schöpfungen. („Sonnenuntergang", „Waldlieder", „Abendlied an die Natur", „Trübes Wetter", „Stille der Nacht".) Die Natur ragt in fast alle Dichtungen Kellers hinein, selbst in die Liebeslieder („Via mala"); deren Zahl ist nicht groß, aber darunter findet sich manche Perle („Wenn schlanke Lilien wandelten", „In der Trauer", „Trauerweide", „Jugendgedenken", „Begegnung", „Die Entschwundenen"). Weltfreude atmen die „Fahrenden Schüler" und in dem „Abendlied" sucht der Dichter, der als Jünger Feuerbachs das „Trugbild der Unsterblichkeit" sich „ganz aus dem Sinn geschlagen" („Wochenpredigt"), die allen drohenden Schatten des Todes zu verscheuchen durch fröhliches Erfassen des Lebens: „Trinkt, o Augen, was die Wimper hält. Von dem goldenen Überflusse der Welt!" Novellistisch-idyllisch, vielfach barock und an der Grenze des guten Geschmacks ist der Zyklus „Gedanken eines lebendig Begrabenen", an die Idylle streifen auch das tränenfeuchte und doch so hoffnungsvolle „Bei einer Kinderleiche" und die ergreifende Dichtung „Am Sarge eines 99jährigen Landmanns vom Zürichsee"; in prachtvoller Eigenart, Bild- und Klangfülle stehen da die episch-lyrischen Gedichte „Der Taugenichts", „Der alte Bettler", „Waldfrevel", „Der Narr des Grafen von Zimmern", „Aroleid". Auch der Humor fehlt nicht in Kellers Lyrik („Das Köhlerweib ist trunken", „Ehescheidung", „Alle meine Weisheit", „Frau Röfel", „Wie glänzt der helle Mond") und in einem größeren satirischen Gedichte „Der Apotheker von Chamounix" hält der Dichter in grotesker Weise Abrechnung mit Heine, dessen „Romanzero" er die Form dazu entlehnte. Die Teilnahme an den patriotischen Kämpfen in den vierziger Jahren, in denen er mit A. L. Follen, Herwegh, Freiligrath und anderen Flüchtlingen in Zürich verkehrte, machte Keller zum politischen Sänger und an Herwegh vor allem hat seine von Radikalismus glühende Freiheitslyrik sich entzündet. Zwar hat er auch später noch manches grimmige, blutig höhnende Trutzgedicht voll Haß gegen „Jesuiten" und „Pietisten" gesungen, aber auch das Lied „An mein Vaterland", das trotz der schwierigen Melodie Wilhelm Baumgartners eines der volkstümlichsten Schweizerlieder geworden ist. Auch der vaterländischen Festesfreude hat Keller gern die Weihe des Liedes verliehen und ist der Poet des nationalen Feierns geworden, der Stätten, „Wo im Feierkleide Ein rüstig Volk zum Feste geht Und leis die feine Bannerseide Hoch über ihm zum Himmel weht!"

Aus der lyrischen Naivität, aus dem unmittelbaren Aufklingen des Gefühls erwuchs Keller allmählich der ruhige Laut des Erzählens, wie etwa das stürzende Gebirgswasser sich zum schön und breit hinströmenden Flusse erweitert. Den Übergang von der subjektiven Lyrik zur objektiven Prosa bildet der Roman Der grüne Heinrich, in jedem Sinne das Hauptwerk Kellers,

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

Morgen.

Wo oft die Dame aufgestanden,
Schmückt sich mein Hoffen
Und bleibet, bis sie wieder geht.
Wie eine Blume offen;
Dann glänzet es von allen
Im Zimmer Gästen rein,
Doch eilig wacht es wieder auf
Mit ihrem vollen Schein.

Wo ist die Pracht, die einmal blieb
Und immer wieder scheinet,
Das gute Glück, das nie zerfällt,
Gesammelt Mark vereinet!
O lang vor Morgenwind
Wann die Dame wache,
Wird mir das Herrlichste bereitet sein
Zu Putz und Schlafgemache!

Gedicht von Gottfried Keller.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

das zwar an Gestaltungskraft und Sicherheit des Vortrages von den späteren Dichtungen übertroffen wurde, aber deren Gedankeninhalt, Motive und Weltbild bereits vollständig enthält, so daß man sein ganzes kommendes Schaffen darin wurzeln, daraus allmählich hervorblühen sieht und unschwer auch daraus ableiten kann.

Ursprünglich sollte „Der grüne Heinrich" ein Seitenstück zu Goethes „Werther" werden, ein kleines elegisch-lyrisches Werk „mit heiteren Episoden und einem zypressendunklen Schlusse, wo alles begraben würde", die Geschichte des vergeblichen Strebens und des Unterganges eines jungen Künstlers, der auch die ihn über alles liebende Mutter mit zugrunde richtet. Schon 1846 beschäftigte sich Keller mit dem Entwurfe dazu, aber erst während des Aufenthaltes in Berlin ging er, gedrängt von dem Verleger, ernstlich daran und nach fünfjähriger Arbeit hat er das Werk 1854 mit dem vierten Bande vollendet. Aus dem ursprünglich geplanten Büchlein war aber ein umfangreicher Roman geworden, der zwar den Geist „Werthers" nicht verleugnet, aber sonst in jedem Betracht eher dem „Wilhelm Meister" ähnlich ist, nur weniger vollkommen in der Komposition und bedeutend ungleichmäßiger in der Ausführung. Auch der „Grüne" ist ein Bildungsroman und reiht sich den Erziehungsromanen an, deren Stammbaum über „Wilhelm Meister" bis auf Lohensteins „Arminius" zurückreicht, und wie Goethes Künstlerroman ist auch Jean Pauls „Titan", unmittelbarer aber noch Mörikes „Maler Nolten" für ihn vorbildlich gewesen. Keller schrieb den Roman zu einer Zeit, wo sich seine Weltanschauung ein für allemal festsetzte, und so kam es von selbst, daß er die ihn bewegenden Ideen nicht bloß darzustellen, sondern auch aus seiner bisherigen Entwicklung abzuleiten und zu begründen versuchte. Daher hat er aus seinen wirklichen Erlebnissen und Erfahrungen nur verwertet, was ihm geeignet schien, seiner damaligen Lebensstimmung Ausdruck zu geben; das Werk ist also nicht als eine Jugendbiographie, sondern rein als Dichtung zu fassen. Es ist die Geschichte der Entwicklung eines jungen Menschen, der tätig und leidend an sich die lebendige Zeit vorüberwandeln sieht und von ihr in starker unvermeidlicher Beziehung gleichsam unmittelbar geformt wird, so daß er selbst wieder ein Typus seiner Gesellschaft ist und im weiteren Sinne auch seiner Zeit. Das üppig wuchernde Beiwerk, zu dem vor allem die Festbeschreibungen und Betrachtungen über wichtige Lebensfragen gehören, verleiht dem Werke, so sehr auch der Gang der Erzählung dadurch gehemmt wird, einen großen Wert und die Frische und Unmittelbarkeit der Darstellung hat Keller später in keiner seiner Schöpfungen wieder erreicht.

In der Folgezeit hat er mit seinen Mitteln haushalten gelernt und ist gleich den beiden großen Klassikern zum denkenden, maßvollen Künstler geworden, der formvollendete Werke schuf, aber die Ursprünglichkeit der Jugendarbeit darangeben mußte. So hat auch „Der grüne Heinrich" in der Umgestaltung, der ihn der Dichter an der Schwelle des Alters unterzog (1880), in künstlerischer Beziehung gewonnen. Durch Kürzung der philosophischen und politischen Erörterungen und des sonstigen zu üppig wuchernden Beiwerkes ist er ebenmäßiger, durch Einfügung lebender Szenen in seiner Gliederung gefestigter und geschlossener, durch die Übertragung aller Teile aus der Er-Form in die Ich-Form technisch einheitlich geworden. Der Gang der Entwicklung von Heinrichs Charakter blieb in den beiden Fassungen im wesentlichen ungeändert. Das Leben Heinrichs zieht an uns vorüber, die Zeit der unschuldvollen, sorgenvollen Kinderjahre, das Knabenalter mit seinem Eigensinn und der Neigung zum Lügen, was von der Schule hart bestraft wird, der idyllische Aufenthalt bei seinem Oheim, der Lehrzeit bei den unfähigen Malern Habersaat und Römer, seine Neigung zur Jugendgeliebten Anna und die Beziehungen zur ungeliebten Witwe Judith, sein Aufenthalt in München und Heidelberg, wo er gleichfalls scheitert, dann die Einkehr beim Grafen, der auf seine religiösen Anschauungen einen schlimmen Einfluß übt; denn Heinrich, der anfänglich an den „lieben Gott" glaubte, wird zu einem Hasser der Dogmen der Kirche, zu einem Neuheiden. Der „Grüne Heinrich", so genannt nach der von ihm bevorzugten Farbe seiner Kleidung, ist nicht imstande, den Widerspruch zwischen Wollen und Können, in den er sich gesetzt sieht, zu lösen; in seinen Künstlerhoffnungen gescheitert und außerstande, das Leben zu meistern, kehrt er nach sieben Jahren in die Heimat zurück und begegnet bei seiner Ankunft dem Leichenzuge seiner Mutter. Der Gram um den verlorenen Sohn hat ihr das Herz gebrochen. Das vermag Heinrichs feinfühlige Natur nicht zu ertragen; nach einigen Wochen wird er selbst zu Grabe getragen. So der Abschluß des Romans in seiner ersten Form. — Der Optimismus Kellers, seine helle Weltanschauung und vielleicht auch die freundliche Wendung, die sein Lebensgeschick erfahren, bewogen ihn, der zweiten Fassung des Romans einen für den Helden günstigen Abschluß zu geben. Heinrich findet bei seiner Rückkehr die Mutter sterbend; Reue erfaßt ihn, aber er wird endlich von ihr frei und tritt, die Kunst verlassend, als Beamter in den Dienst des Staates und findet in der pflichttreuen Hingabe für das Gemeinwohl sein Lebensziel. So erklärlich dieser Schluß aus Kellers Leben ist, das im Roman sich spiegelt, den tragischen Voraussetzungen entspricht er nicht und es wäre trotz Kellers Verbot noch immer geraten, die erste Fassung des Romans abzudrucken.

Schon in den „Grünen Heinrich" hat Keller kleine Novellen eingeschoben und damit gezeigt, daß es ihn von der Selbstbetrachtung zu einem objektiven Schaffen drängte. So schrieb er denn nach Vollendung des Romans sieben Novellen, von denen er fünf unter dem Titel *Die Leute von Seldwyla* veröffentlichte (1856). Die beiden zurückgelegten folgten dann mit drei weiteren in der neuen Ausgabe der Sammlung als dritter und vierter Band (1874). In dieser Sammlung, die er zwar nicht zyklisch abrundete, aber doch durch den Schauplatz und die Verhältnisse zusammenband, zeigte sich Keller vollauf als *Meister der Novelle* und auf einer Höhe der

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Kunst, über die er nicht wohl mehr hinauskommen konnte. An die „Leute von Seldwyla" knüpft sich denn auch hauptsächlich Kellers Ruhm und insofern mit Recht, als man ihn hier am leichtesten und sichersten in allen Eigentümlichkeiten seiner dichterischen Persönlichkeit zu fassen vermag.

Die „Leute von Seldwyla" leben merkwürdigerweise nicht weniger im Lande der Dichtung als in der Wirklichkeit, wofür die Einleitung einen überaus charakteristischen Beleg bietet: „Seldwyla bedeutet", heißt es, „nach der älteren Sprache einen wonnigen und sonnigen Ort und so ist auch in der Tat die kleine Stadt dieses Namens gelegen irgendwo in der Schweiz." Auch die Begebenheiten dieser Novellen können sich irgendwo ereignen, im Sinne unseres modernen Realismus sind es Märchen, es ist nur die Kunst des Dichters, sie mit dem Reize höchster Lebenswahrheit ausgestattet zu haben. Denn so ungewöhnlich im Grunde alles ist, so selbstverständlich sieht es wieder aus; so individuell beschränkt diese Menschen, ihr Treiben und ihre Schicksale sich darstellen, so typisch sind die Seldwyler doch für all das Menschenwesen, das, vom Alltag umfangen, aus ihm herausstrebt, um als Narr des Glückes und Narr der eigenen Torheit und Leidenschaft wieder in den Alltag zurückzusinken oder aber kraft der eigenen gesunden Tüchtigkeit sich fester auf den Boden des wirklichen Lebens zu gründen und doch ein erhöhtes Leben darüber hinaus zu gewinnen, auch den Alltag in das Licht des Ewigen zu erheben. Und Keller beherrscht alle Stimmungen, das Phantastische so gut wie die Wiedergabe der trockensten Wirklichkeit, das Tragische wie das Humoristische, er ist ein Schalk und ein Satiriker, ein Dichter für alle Welt und doch am meisten für die Schweizer, deren große und kleine Schwächen in ihrem privaten und öffentlichen Leben er kennt und mit der schalkhaften Miene des Eingeweihten beurteilt.

So führt uns Keller eine Reihe anschaulich gezeichneter Charaktere vor, die zugleich fesseln und zu denken geben. Da ist Pankraz, ein eigensinniger und zum Schmollen geneigter Junge, der nie lachte und auf Gottes lieber Erde nichts tat oder lernte, in den Lehrjahren seines Lebens aber das Schmollen verlernte. Da ist ferner Frau Regel Amrain, eine kluge Frau und noch klügere Mutter, die alle Schäden, an denen Seldwyla krankt, wohl übersieht und darum ihren Jüngsten, in dem sie am meisten Hoffnungsgrund für zukünftige Entwicklung merkt, zu einem Manne heranzieht, der, statt zu werden wie die anderen, lieber sittsam, fleißig und tatkräftig sein und seiner Familie Wohl, auch zuletzt das der Allgemeinheit fördern soll. Unschwer erkennen wir in dem eigenwilligen, verzogenen Pankraz den Dichter selbst und in der Frau Regel seine Mutter. In Romeo und Julie auf dem Dorfe hat Keller in reiner und großer Erfassung der von ihm erkannten Gesetze das Tragische aus den Charakteren und den durch sie geschaffenen Situationen heraus entwickelt. Alles Detail und Milieu ist nur insoweit behandelt und angedeutet, als es zur Grundstimmung und zur Klarheit notwendig ist. Und lebendig steht alles vor uns: die spielenden Kinder, die Väter an den Pflügen, dann der Streit der Alten, die Liebe der Kinder, tragisch vom Anfange an; darauf der Entschluß Salis' und Dortchens, sich zu trennen, zuvor aber noch einmal fröhlich zu sein; hierauf ihre gemeinsame Sonntagswanderung, der Tag, die Mondnacht, das Ende im Wasser. Schade, daß dem Leser der Genuß durch die schwüle Erotik der letzten Szene getrübt wird, die auch von rein künstlerischem Standpunkte aus verurteilt werden muß. Unter den Seldwyla-Novellen schätzte Keller am höchsten Die drei gerechten Kammacher, wohl, weil darin der Humor die Wirklichkeit am eigenartigsten umspielt. Die drei „Gerechten", die dasselbe Mädchen, die Tochter ihres Meisters, lieben, sind denn auch Prachtgestalten humorvoller Satire und voll des hellsten Humors sind auch Kleider machen Leute, der stellenweise ein wenig zu verwegene Schwank Der Schmid seines Glückes und Die mißbrauchten Liebesbriefe, eine Satire auf ein gewisses trauriges Literatentum und daneben eine Liebesgeschichte. Aus der Gegenwart heraus in Märchenzeiten schreitet Spiegel, das Kätzchen, ein romantisches Märchen, während Dietegen auf Grund einer Chronik aus dem fünfzehnten Jahrhundert eine Schaudergeschichte bringt, in der das katholische Priester- und Mönchtum verspottet wird. Die letzte Seldwyla-Novelle, Das verlorene Lachen, ist gegen die demokratischen Wirren und Auswüchse in Zürich gegen Ende der sechziger Jahre und gegen die protestantisch-reformtheologischen Bestrebungen gerichtet.

Noch vor dem zweiten Bande der Seldwyler Geschichten hatte Keller die Sieben Legenden veröffentlicht. Es sind Erzählungen, die man ganz von fern als ein Seitenstück zu den Schwankdichtungen des sechzehnten Jahrhunderts gelten lassen kann, in denen über St. Peter und andere Heilige allerlei Schwankhaftes zusammengetragen, das Himmlische in Weltliches verkehrt wurde, aber mit dem Unterschiede, daß bei den spätmittelalterlichen Erzählungen alles schalkhaft naiv, bei Keller hingegen ironisch, oft zynisch wirkt und fast aller poetischer Zauber gewichen ist.

Von den Verehrern Kellers werden die Legenden an die Spitze seiner Novellen gestellt und in der Tat steht seine Sprach- und Stimmungskunst hier, wie z. B. im „Tanzlegendchen", auf dem Höhepunkte, aber das Tendenziöse dieser „erotisch-geistlichen Historien" wirkt verletzend, und daß sie wirklich in antikatholischer Absicht geschrieben sind, sagt er selbst in einem Briefe an Th. Vischer, wo er von ihnen als „einer deutlichen, gut protestantischen Verspottung katholischer Mythologie" redet. Die stoffliche Grundlage bot Keller die Legendensammlung des protestantischen Theologen Theobul Kosegarten (1804). Keller gestaltete aber die Legenden nach freiem Gutdünken um, ohne irgendwelche Rücksicht auf die Heiligkeit der Personen rückt er die Erzählungen ganz in den Bereich des einfach Menschlichen, entkleidet sie alles Christlichen und erklärt alles Handeln aus rein menschlichen, oft den niedrigsten Beweggründen. Die ersten vier

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

„Legenden" gehören den ersten christlichen Jahrhunderten an, die anderen sind Marienlegenden. Da macht Keller die heilige Eugenie zu einem Blaustrumpf, zu einer Studentin und Gelehrtin und läßt sie schließlich Abt werden, um dann nach demütiger Reue über die Verleugnung ihrs Geschlechtes einen Prokonsul zum Gatten zu nehmen. Der heilige Vitalis, der verlorene weibliche Seelen aufsucht, um sie zu retten, wird von einem Mädchen überlistet und aus einem Mönche ein Weltmann und zärtlicher Gatte. In der Legende Jungfrau und Nonne kehrt die Klosterküsterin Beatrix nach achtzehn Jahren aus dem Weltleben wieder in das Kloster zurück, wo Maria während dieser Zeit alle ihre Dienste verrichtet hat. Eines Tages erscheint ein alter Ritter mit acht Jünglingen; Beatrix bekennt sich stolz als ihre Mutter und stellt sie unter den Schutz der heiligen Jungfrau. Maeterlinck hat diesen alten Legendenstoff in seinem Mysterienspiel „Schwester Beatrix" behandelt.

Auf festem historischen Boden steht Keller in den Züricher Novellen (1877), mit denen er seiner Vaterstadt ein Denkmal setzte. Er schildert darin Menschen aus Zürichs vergangenen Zeiten, ihre Sitten und Gebräuche, den Wandel der früheren gesellschaftlichen und staatlichen Zustände. Durch eifriges Studium hat er sich mit seinen Stoffen vertraut gemacht, die Spuren aber davon in den Dichtungen verwischt und nur die feinsten echten Zeitstimmungen festgehalten. Kellers Art, die Natur in allen Gestalten poetisch aufzufassen, macht es begreiflich, daß es ihm schwer fiel, den mühsam gefundenen Stoff in allen seinen Einzelheiten durch die Phantasie zu verlebendigen.

So erzählt er in Hadlaub die Entstehung der Manessischen Liederhandschrift, deren Niederschreibung den frischen jungen Bauernsohn Johannes Hadlaub selbst zum Dichter macht und ihm die Liebe der Fides erwirbt, die bei Keller zur natürlichen Tochter des Konstanzer Bischofs und der Fürstäbtissin von Zürich wird. Auch Der Narr von Manegg beschäftigt sich mit der Manesse-Handschrift. Weit bedeutender ist Der Landvogt von Greifensee, die Geschichte des Landvogtes Salomon Landolt und seiner fünf Liebsten. Hier, namentlich in der Gestalt der Figura Leu, bewährte Keller wieder seine Kraft, weibliche Charaktere zu gestalten. Es folgt Das Fähnlein der sieben Aufrechten, des Dichters populärste, schon 1861 in Auerbachs Volkskalender erschienene Erzählung. Voll Frische, echten schweizerischen Volkstums, wird die Geschichte von den sieben „alten Krachern" erzählt, die zum eidgenössischen Schützenfeste ziehen und für die dann der junge Karl Hediger die Festrede hält, die ihm nicht nur alle Herzen, sondern auch die Zustimmung des Vaters der Geliebten zur Verlobung gewinnt. Die farbensatte Novelle Ursula führt uns in die Zeit des Wiedertäuferwesens in Zürich zu Beginn der Reformationszeit; mitten drin stehen Ursula und Hans Gyr: sie seine Retterin auf dem Kappeler Felde, seine Liebe Ursulas Erlöserin aus den Banden des religiösen Irrwahns. Eingeflochten in die Erzählung ist die kraftvolle Darstellung von Zwinglis Tod.

Zum Danke für die „Züricher Novellen" verlieh Zürich dem Dichter das Ehrenbürgerrecht. Dieser aber griff in den folgenden Dichtungen wieder in das volle ihn umwogende Menschenleben hinein und verdichtete, was er da beobachtete, mit seiner Phantasie zu neuen, poetischen Schöpfungen. Fast gleichzeitig mit der Umarbeitung des „Grünen Heinrich" erschien der schon in der Berliner Zeit entworfene „Galathea-Zyklus" unter dem Titel Das Sinngedicht (1882).

Es sind eigentlich sieben Geschichten, denn die Rahmenerzählung von dem jungen Naturforscher Reinhard ist selbst eine Novelle, und zwar die beste von allen, mit ihrer Romantik Eichendorffs „Taugenichts" wohl vergleichbar. Reinhard kommt auf das Landhaus Luziens und dort nun werden, teils von ihm, teils von ihr, die sechs Novellen erzählt; sie behandeln das Thema der Ehe. Sind auch nicht alle Novellen von gleichem künstlerischen Werte, Don Correa, Die Verlocken und Die Geisterseher eigentlich schwache Leistungen, so leuchtet der ganze Zyklus doch von hellen Farben; aus feinen Seelenzügen und trefflich gezeichneten Charakteranlagen wachsen die Handlungen hervor, und ein Humor scheint so hell und goldig über allem, daß gerade dieser Band der Kellerschen Novellen von vielen Lesern besonders hoch geschätzt wird. Die schwüle Erotik früherer Novellen ist verschwunden, das Zeitkolorit und die Lokalisation zeigen reiche Abwechslung, aber trotzdem greifen die einzelnen Rahmendichtungen so ineinander wie die Speichen eines Rades in der Nabe. Auch von den tendenziösen Verletzungen Andersgläubiger, die in seinen älteren Werken zuweilen aufdringlich hervortreten, hat er sich bis auf die Novelle „Don Correa", in der er gegen die katholische Kirche wettert, fern gehalten.

Von ethischen Verhältnissen, mit denen sich Kellers Novellen vorwiegend beschäftigen, ging er in seinem letzten Werke, dem Roman Martin Salander (1886), auf das Gebiet des politischen und sozialen Lebens über, das er allerdings auch früher schon in einzelnen Novellen gestreift hatte. Der Roman ist nicht in freudigem Zuge entstanden, und als er fertig war, befriedigte er nicht. Die Schweizer fanden ihn zu pessimistisch, das Ausland zu schweizerisch, — und in der Tat wird zum Verständnisse des Werkes eine genaue Kenntnis der schweizerischen Verhältnisse erfordert und Keller hatte selbst empfunden, daß nicht alles voll Poesie geworden

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

ist; es wird zuviel berechnet und abgewogen, zu viel symbolisiert und über die modernen Zustände gelehrt, als daß ein unbefangener Genuß der Sachen recht möglich wäre.

Der alternde Dichter sah in politischen und gesellschaftlichen Dingen vieles wanken, sah die Streber emporkommen, sah ihre Charakterlosigkeit, und davor sein geliebtes Volk zu warnen, das war seine Absicht. Der Held des Romans ist ein Optimist, aber er ist nicht klug genug für die Umgestaltung der Dinge. Weder der honigsüße Betrüger Wohlwend, noch die beiden Schufte Weidelich können ihm seinen Idealismus rauben; sein Sohn Arnold öffnet ihm zwar die Augen, aber er bleibt Optimist. Sein „Schifflein fuhr zwischen Gegenwart und Zukunft dahin, des Sturmes wie des Friedens gewärtig, aber stets mit guten Hoffnungen beladen", heißt es schließlich von ihm. Einen rechten Schluß hat das Werk nicht; vielleicht hätte der geplante zweite Teil in den Roman mehr Ebenmaß gebracht; an Charakteristik lebendiger Menschen, Salanders, seiner wackeren Frau und seines Sohnes, der Weidelich und ihrer Eltern, wie auch an Zeichnung des kulturellen Hintergrundes ist das Buch so reich wie irgend ein früheres des Dichters, aber wir genießen die Einzelheiten nur als solche und nicht zusammen als einheitliche Kunstschöpfung.

Die Veröffentlichung des literarischen Nachlasses Kellers, darunter wahrer Schmuckstücke deutscher Prosa („Traumbilder", „Bettagmandat" von 1862), und seines an Originalität und Frische einzigartigen Briefwechsels vervollständigte das Bild Kellers als Dichters und Menschen. Er schrieb einmal: „Ich habe noch nie etwas produziert, was nicht Anstoß dazu aus meinem äußeren oder inneren Leben empfangen hat." Damit kennzeichnete er sich selbst als Realisten: aber er ist ein poetischer Realist, kein Naturalist; Romantik und Realismus, Phantasie und Wirklichkeit sind in seinem Schaffen innig vermählt. Wir besitzen in ihm einen durchaus wahren und reichen, aus wirklicher Eigenbedeutung schöpferischen und daher genialen Künstler, der in die Erzählung eine Fülle innerlicher Werte eingeführt hat, der eigene Dinge in eigener, volltönender, markiger, sorgfältigst zubereiteter, edler und bildkräftiger Sprache sagt und wie wenige unter den Neueren mit seiner ganzen Persönlichkeit für sein ganzes Werk bürgt und keine Münze ausgibt, die nicht in ihm geschlagen wurde. Seine Werke sind die reiche Ernte eines kraftvollen Geistes, in dem die Phantasie in leuchtenden Märchenlanden sich erging und der Lebensernst aufs aufmerksamste die Wirklichkeit erfaßte; eines Träumers und eines Denkers, eines Dichters und einer Persönlichkeit. Schätzenswert wie der Dichter ist der Mensch; schlichte echte Bürgerlichkeit, unbestechliche Pflichttreue, Achtung jeder geordneten Tätigkeit schmückten diesen Lobredner echter Bürgertugenden und wohl nur auf Rechnung der vielen Entbehrungen und Enttäuschungen seiner Jugend ist das Bittere und Schroffe in seinem Wesen zu setzen, durch das er oft verletzte. Auch durch seine harten Ausfälle gegen jegliches Christentum, insbesondere gegen das katholische, gegen Glauben und Unsterblichkeit beleidigt er oft, und zwar um so mehr, als die Angriffe mit bewußter, verletzender Absicht gemacht wurden. In späteren Jahren hat er von seinem radikalen Atheismus manches abgestreift, aber seine Weltanschauung ist bis zu seinem Ende ein Bekenntnis reiner Diesseitigkeit geblieben. (Beilage 166 a.)

Den großen realistischen Schilderern gesellt sich eine Schar *kleinerer realistischer Talente*, von denen einige ihr Bestes zum Teil aus dem *heimischen Volkstum* schöpfen. Zu ihrer Zeit viel gelesen, mehr als die großen Realisten, sind ihre Werke heute fast vergessen. Mag das für viele kein Verlust sein, so verdienen doch einzelne Werke auch heute noch gelesen zu werden, weil in ihnen der Flügelschlag echten Dichtergeistes zu spüren ist. Das Schicksal schnellen Aufsteigens und ebenso schneller Vergessenheit traf besonders *Levin Schücking* (geb. 1814 auf Schloß Clemenswerth bei Meppen, gest. 1883, S. 1287), dessen zahlreiche Romane und Novellen ihm auch den Ehrentitel eines deutschen Walter Scott eintrugen. Ein feinsinniger, gewandter Schilderer und scharfer Beobachter, ein genauer Kenner der kulturellen Verhältnisse seiner Heimat, beklagt er selbst, daß er nicht, ungehemmt von äußeren Rücksichten, seine ganze Kraft und Gestaltungsfähigkeit für die Schöpfung eines großen Kulturromans in der Art eines Willibald Alexis habe einsetzen können. Seine Romane sind nur zu oft zusammenhanglos im Aufbau, sprunghaft in der Entwicklung, reich an bizarren Einzelheiten, unwahrscheinlich in der Lösung. Dichterisch wertvoll sind eigentlich nur die Werke, in denen er als „der Heideheimat Sohn" Heimat und Bewohner der roten Erde in kraftvoller Treue schildert. Heide und Moor, Wälder und Fluren, einsame Bauernhöfe und wallumhegte Kämpe in der münsterischen Tiefland-

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Gottfried Rudolphi.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

bucht, deren eigenartigen Reiz und poetischen Schauder schon Immermann und Annette Droste-Hülshoff uns mitfühlen und mitschauen lehrten, das reiche Innenleben ihrer wortkargen, kernfesten Bauern, biederen Kleinbürger und adelsstolzen Geschlechter hat er mit liebetiefem Einfühlen zur Darstellung gebracht.

Dies zeigen das heute noch unübertroffene monographische Werk „Das malerische und romantische Westfalen" (1841), und seine großen Romane „Die Ritterbürtigen" (1846), deren Handlung durch die Einwirkung der großen, zeitbewegenden, gesellschaftlichen und politischen Fragen auf die Zeitgenossen, insonderheit die westfälischen Adelskreise, bestimmt wird, „Ein Sohn des Volkes" (1849) und „Der Bauernfürst" (1851), die anziehende Momente aus der Vergangenheit westfälischen Lebens zum Vorwurfe haben, während sein bedeutendster Roman „Paul Bronckhorst oder die neuen Herren" (1858) sich auf dem wechselvollen Untergrunde der aufwühlenden Geschehnisse zu Anfang des vorigen Jahrhunderts abspielt; ferner „Verschlungene Wege" (1867), „Der Held der Zukunft" und „Schloß Dornegge" (1869). An Stelle der jungdeutschen Draufgängerei seiner älteren Romane tritt später eine vielfach gehässige Polemik gegen das christliche Dogma, überhaupt gegen die religiösen Wahrheiten und kirchlichen Institutionen, so in den vom Kulturkampfgeiste durchtränkten Tendenzromanen „Luther in Rom" (1870) und „Die Heiligen und Ritter" (1873). Für die Zeitgeschichte bedeutsam sind noch seine „Lebenserinnerungen" (1886).

Karl von Holtei.
Nach einer Photographie lith. von Tilch.

Von Skizzen zum sozialen Roman schritt Friedrich Wilhelm Hackländer aus Burtscheid bei Aachen (1816—1877). Unerschöpflich, aber nicht tief und lebenspendend, sprudelt der Quell seiner Erzählungen, deren Gegenstand die vielen Erlebnisse seiner abenteuerlichen Lebensfahrt bilden, die er als Kaufmannslehrling, Soldat, Orientreisender, Hofrat, Direktor der königlichen Bauten und Gärten in Stuttgart und als Kriegsberichterstatter durchmessen. Seine leichtflüssige Weise zu erzählen, die frohlaunige, leicht ironisierende Schilderung der allgemeinen Gebrechen und Schwächen der Alltagsmenschen, ohne die sonst bei vielen Zeitgenossen übliche politische und religiöse Tendenzbeimischung, eroberten ihm den ausgedehntesten Leserkreis und den Namen des „deutschen Boz" (Dickens).

Von seinen soldatischen Erfahrungen plaudern seine „Bilder aus dem Soldatenleben im Frieden" (1841), „Wachtstubenabenteuer" (1845), „Der letzte Bombardier" und die „Bilder aus dem Soldatenleben im Kriege" (1849), von seinen Kaufmannsjahren „Handel und Wandel" (1850). Ein leichter Unterton des Mitleids mit den sozial Bedrückten klingt durch seine „Namenlosen Geschichten" (1851) und „Eugen Stillfried", während er in dem „Europäischen Sklavenleben" (1844), seinem ernstesten Werk, schon zu stärkerem Klange anschwillt, ein deutlicher Vorklang der Sturmakkorde des nachmaligen sozialen Romans. Angeregt durch das Aufsehen erregende Buch der amerikanischen Dichterin Beecher-Stowe „Uncle Toms Cabin" (1851), worin diese auf Grund eigener Erfahrung die Lebensschicksale der Negersklaven schildert, zeigt er hier, daß in gleicher Weise wie in Virginien auch bei uns die sozial und wirtschaftlich Schwächeren durch ihre hartherzigen Brotherren ausgebeutet und geknechtet werden. Allmählich gelangte Hackländer zur Schablone, obwohl er immer ein guter Unterhalter blieb, der die „Stadtgeschichte" der „Dorfgeschichte" gegenüber vertrat („Der neue Don Quixote", „Künstler und Kavalier", „Künstlerroman", „Das Geheimnis der Stadt"). Ganz in der Zeit wurzelnd, sind seine Erzählungen heute nicht mehr wirksam. Auch als dramatischer Schriftsteller hat er Erfolge eingeheimst, namentlich mit den beiden Lustspielen „Der geheime Agent" (1851) und „Magnetische Kuren" (1853) mit flottem, an Scribe studiertem Dialog.

Fast noch abenteuerlicher gestaltete sich das Leben des schlesischen Schauspielers, weiland Theaterdirektors und Shakespearerhapsoden Karl von Holtei aus Breslau (1798—1880), dessen Wanderfahrten ihn durch ganz Deutschland und noch weit darüber hinaus führten. Von den politischen Strömungen, die so viele in ihren Strudel hinabzogen, hielt er sich, wie Hackländer, gänzlich fern; die hochgehenden Bewegungen der Jahre 1848/49 waren ihm geradezu verhaßt. Aber alles rein Menschliche, was für einen vagabundierenden Komödianten und

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Dichter von Interesse sein konnte, griff er begierig auf und verarbeitete es in weitschweifigen, sentimentalen, meist locker gefügten Romanen.

Seine „Vagabunden" (1851) spiegeln recht anschaulich das Tun und Treiben in den Kreisen herumziehender Künstler, ein Abbild seines eigenen, unstäten Wanderlebens. Schätzbarer wegen der frischen Unmittelbarkeit in der Darstellung der provinziellen Eigenart ist sein schlesischer Heimatroman „Christian Lammfell" (1853), aus dessen historischem Hintergrunde die Gestalten Maria Theresias und Friedrichs des Großen deutlich hervortauchen. Ebenso empfehlen sich die Romane „Ein Schneider" (1854), „Noblesse oblige" und „Die Eselsfresser" (1860). Am unmittelbarsten tritt uns Holteis dichterische Originalität in seinen lyrischen Dichtungen entgegen („Gedichte" 1826, „Deutsche Lieder" 1834, „Stimmen des Waldes" 1848), vor allem in den prächtigen dialektischen „Schlesischen Gedichten" (1830), wozu ihn nach seinem eigenen Geständnis Peter Hebel angereizt hat. Denkweise und Empfinden des Volkes hat er ausgezeichnet getroffen. So volksmäßige Stücke wie „Gänsebliemel", „Tälsches Zeug", „Su gärne", die spaßhaften „De Farrn" und „Sassafras und Sassaparille", sowie das unnachahmliche „Suste nischt ack heem" sind noch heute jedem Schlesier geläufig. Seine überaus zahlreichen dramatischen Stücke, darunter viele Singspiele, sind noch von romantischen Ideen (Raimund) beeinflußt, wie „Leonore" (mit der bekannten Liedeinlage „Schier dreißig Jahre bist du alt"), „Der alte Feldherr" (darin das Lied „Denkst du daran, mein tapfrer Lagienka"), „Lorbeerbaum und Bettelstab", „Hans Jürge", „Shakespeare in der Heimat"; viel gespielt wurden zu ihrer Zeit „Die Wiener in Berlin" und „Die Berliner in Wien", die schlesischen Possen „Der Kalkbrenner" und „Dreiunddreißig Minuten in Grünberg". Das „Trauerspiel in Berlin", worin der Berliner Dialekt zur Geltung kommt, weist auf die spätere Armeleuteschilderung der Naturalisten hin. Schon vor seinen Romanen hatte Holtei die inhaltsreiche Selbstbiographie Vierzig Jahre geschrieben, die eines der ehrlichsten und unterhaltendsten Bücher dieser Gattung ist und den Typus des liebenswürdigen Schlesiers für unsere Literatur feststellte. (Abb. S. 1337.)

Vielverheißend waren die ersten Romane des pommerischen Novellisten Edmund Hoefer aus Greifswald (1819—1882), deren herbe Realistik ihm die Stelle neben Theodor Storm und Klaus Groth anweisen. Wie markig fest zeichnet er die Gestalten der trotzigen, zähen, verschlossenen Bauern und schicksalbedrohten, spröden Fischer, der starrköpfigen Junker und kernigen, arbeitsamen Bürger seiner nordischen Heimat, wie sicher trifft er die melancholische Stimmung der träumenden Dünenlandschaften und der geheimnisvoll rauschenden Ostseewogen! Hierher zählen die Geschichten „Aus dem Volk" (1852), „Aus alter und neuer Zeit" (1854), „Erzählungen eines alten Tambours" (1855), „Schwanwiek" (1856), „Bewegtes Leben", „Norien" (1858) und „Vergangene Tage". Später verfiel Hoefer, der mit Hackländer viele Jahre die Stuttgarter „Hausblätter" herausgab, verflachender Vielschreiberei (90 Bände) und nur selten spürt man noch den Geist früherer Gestaltungs- und Stimmungskraft wie im „Alterman Ryke" (1864), „Unter der Fremdherrschaft", „Der verlorene Sohn" und „Stille Geschichten".

Einiges mit Hoefers Kunst, wenn sie auch schwächer ist, hat die seines Landsmannes Gustav von Struensee (Gustav vom See) gemein, dessen Familiengeschichten „Die Egoisten", „Vor fünfzig Jahren", „Zwei gnädige Frauen", „Herz und Welt" einst sehr beliebt waren. Die dunkle Tat, die in Hoefers Romanen als Stimmung eine Rolle spielt, trat dann auch literarisch selbständig heraus und wir erhielten die Kriminalnovelle, deren Hauptvertreter der äußerst fruchtbare Westfale Hubert Temme (1798 bis 1881) war. Wie dieser suchten auch Ewald August König (Ernst Kaiser) aus Barmen (1833—1888) und der Schlesier Max Ring (1817—1901) in zahlreichen Sensationsromanen, Humoresken, „Stadtgeschichten" ihre Gestalten möglichst treu nach der Wirklichkeit zu zeichnen. Der Erfolg, den Hackländer mit seinen Humoresken aus dem Soldatenleben erntete, reizte Julius von Wickede aus Schwerin (1819—1896) und den erstaunlich fruchtbaren Adolf von Winterfeld (geb. 1824 zu Alt-Ruppin, gest. 1889 in Berlin) zur Nachahmung an, ohne daß es ihnen gelungen wäre, wirkliche Typen zu schaffen.

Der in den Jahrzehnten 1850—1870 erwachte Wirklichkeitssinn wies auch der Geschichtschreibung neue Pfade: es erblühte die diplomatische Geschichte wie der geschichtliche Essay und das kulturhistorische Genrebild. Sogar die Form der Darstellung ändert sich; man hielt den allzugelehrten Apparat zurück, der Stil ward schwungvoller und eleganter, mit kühnem Griff entwarf Mommsen die Umrisse seiner historischen Porträts, aus denen eine sprühende, geniale Gestaltungskraft hervorleuchtet. Unter dem Einflusse dieser neuen Wissenschaft stand auch der historische Roman; allein mit den Historikern nahmen die Romanschriftsteller den Wettkampf nicht auf, höchstens noch an Zahl der Bände, nicht an Wert des Inhaltes. Nur so weit war der geschichtliche Sinn auch bei den Romanschriftstellern schon gereift, daß sie den Größen kein Denkmal setzten ohne den Versuch, gleichsam an dessen Sockel Geist und Inhalt der Zeit in Gruppenbildern zu charakterisieren. Darüber geriet man freilich in die Anekdote und verlor,

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

was im Grunde die Größe ausmacht; dem Lesepublikum war diese Herabziehung recht, denn es wollte auch hinter den berühmtesten Namen den Menschen sehen, und zwar am liebsten den Menschen, der gerade so empfand wie es selbst.

Nichts kennzeichnet den geschichtlichen Geist, der in dem Durchschnitt dieses Genre lebendig war, besser, als die Werke der Luise Mühlbach. Sie war als die Tochter des Oberbürgermeisters Müller zu Neubrandenburg in Mecklenburg-Strelitz 1814 geboren, bildete sich durch die Werke der Jungdeutschen, machte große Reisen, trat unter dem Namen „Mühlbach" zuerst mit sozialen Romanen hervor, heiratete 1839 Th. Mundt, hatte mit Ausnahme zweier Jahre, die sie an der Seite ihres Gemahls in Breslau verlebte, ihren Wohnsitz in Berlin und starb 1873. Sie entwickelte als Schriftstellerin eine erstaunliche Fruchtbarkeit, denn sie überschwemmte im Laufe von 36 Jahren den Büchermarkt mit 290 Bänden. Davon gehören die Berichte über ihre Reisen nach Italien, Ägypten und in die Schweiz zu ihren besseren Leistungen. Von ihren Romanen umfaßt eine Gruppe die sozialen Romane. Etwas Unweiblicheres als diese Schandgemälde, in denen Gift, Dolch, Ehebruch, Notzucht und Blutschande mit der größten Behaglichkeit sich breit machen, ist wohl kaum jemals von einem Weibe geschrieben worden. („Erste und letzte Liebe" 1838, „Frauenschicksal", „Justin", „Eva", „Ein Roman in Berlin" „Hofgeschichten" usw.) Die beiden Romane „Die Tochter der Kaiserin" und „Die letzten Lebenstage der Kaiserin Katharina II." (1859), in denen mitten im Schoße der modernen Gesellschaft eine wahre Vegetation von Verbrechen emporwuchert, leiten uns zu den historischen Romanen. Mag in diesen die Phantasie der Dichterin einen maßvolleren Flug nehmen, die Roheit der Darstellung einer gesetzteren weichen, die Art und Weise, wie sie zusammengeschmiedet sind, raubt ihnen alle Vorzüge, die man an guten historischen Romanen zu finden gewohnt ist. Aus einer reichen Memoiren-, Brief- und Anekdotenliteratur sammelte sie die interessantesten Züge und Aussprüche berühmter Persönlichkeiten, spann sie dann in dürftigem Zusammenhange zu Handlungen aus und erzählte sie dem Publikum in sensationeller Weise. Dieses war sehr erfreut, wenn ihm in einer Fußnote durch die Bemerkung „Eigene Worte" oder „Historisch" versichert wurde, es handle sich wirklich um Geschichtliches. Daß bei der verzweifelten Hast, mit der die Verfasserin in einem Jahre die Leihbibliotheken oft mit 12 Romanbänden versorgte, an eine künstlerische Durchbildung nicht zu denken ist, liegt auf der Hand. Ihrem ersten derartigen Romane, übrigens einem ihrer besseren, „Johann Gotzkowsky, der Kaufmann von Berlin" (1850), folgte ein Romanzyklus, in dem sie Friedrich II. von Preußen verherrlichen wollte; der Erfolg bestimmte sie, nach ähnlichen Romanhelden zu suchen und sie in einer Unzahl von Romanen zu mißhandeln. So entstanden „Kaiser Josef II. und sein Hof", „Napoleon in Deutschland", „Maria Theresia und der Pandurenoberst Trenk", „Der große Kurfürst und seine Zeit", „Kaiser Josef und sein Landsknecht", der Romanzyklus über Mehemed Ali (1872), und hätte ihr der Tod die Feder nicht aus der Hand genommen, so wäre sie sicher nicht bei dem einbändigen Roman „Kaiser Wilhelm und seine Zeit" (1873) stehen geblieben. Außer diesen größeren Werken verfaßte sie noch verschiedene Novellenbücher, von denen die „Historischen Charakterbilder" die bedeutendsten sind. Luise Mühlbach war nicht ohne Talent, aber sie ist im trüben Strome der Vielschreiberei und Effekthascherei untergegangen und heute der wohlverdienten Vergessenheit anheimgefallen. Auch Eduard Maria Öttinger (geb. 1808 zu Breslau, gest. 1872 zu Blasewitz bei Dresden) verfaßte eine Reihe anekdotenmäßig geschriebener Geschichtsromane, die er überdies romantisch aufputzte und durch Witz und Pikanterie wirksam zu machen suchte („Potsdam und Sanssouci", 1848, „König Jérôme Napoleon und sein Capri", „Auf dem Hradschin", „Mademoiselle Mars und ihr Hof", „Meister Johann Strauß und seine Zeitgenossen", „Die nordische Semiramis oder Katharina II. und ihr Hof"). Ein gewandter Journalist, gab Öttinger in verschiedenen Städten Deutschlands satirische Zeitschriften heraus, so den „Eulenspiegel" und den „Figaro" in Berlin, „Das schwarze Gespenst" in München, den „Argus" in Hamburg, das Spottblatt „Charivari" in Leipzig, und zog sich durch seine Satiren zweimal die Ausweisung aus Bayern zu. In den letzten Lebensjahren beschäftigte er sich vorzugsweise mit bibliographischen und biographischen Arbeiten, von denen sein Moniteur des Dates (1866 ff.) und seine Bibliographie biographique universelle (1854 ff.) besonders hervorzuheben sind.

Zuweilen nahm der anekdotenhafte Geschichtsroman gewisse politische Tendenzen an, indem er auch in der Vergangenheit Fühlung mit den Ideen der Gegenwart suchte, oder sich auf die Bearbeitung der Zeitgeschichte warf. So trat der Kreuzzeitungsmann Georg Hesekiel (geb. 1819 in Halle, gestorben 1874 als Hofrat in Berlin), der noch von Fouqué ausgegangen war, in seinen historischen Romanen für altpreußische und feudale Anschauungen ein und stellte den Adel über alles („Von Turgot bis Baboeuf", „Vor Jena" mit drei Fortsetzungen) und war in einigen Romanen („Berlin und Rom", „Menschen und Priester") konfessionell gehässig. Unter dem Namen Bernd von Guseck schrieb Gustav Berneck (geboren 1803 zu Kirchhain in der Niederlausitz, gest. 1871 als Major in Berlin) historische Erzählungen und Romane („Nach der Flut", „Im Strom der Zeit"). Ihm reiht sich an der Schauspieler Georg Hiltl (geb. 1826 in Berlin, gest. 1878 als zweiter Direktor der Ruhmeshalle), von dem zahlreiche historische Novellen und Romane („Gefahrvolle Wege", „Das Geheimnis des Fürstenhauses", „Eine Kabinettsintrige, 1871") und einige historische Schriften („Der französische Krieg 1870—71") stammen. Der Schlesier Hermann Goedsche (geb. 1815 zu Trachenberg, gest. 1878 als Verwaltungsbeamter in Warmbrunn), der unter dem Namen Armin, später „Sir John Retcliffe" schrieb, wurde der Begründer des sensationellen Zeitromans („Sebastopol", „Nena Sahib", „Villafranka", „Puebla oder die Franzosen in Mexiko", „Biarritz" 1876). In diesen bändereichen Darstellungen setzt er die großen Ereignisse der Zeit in Romane um, schildert mit einer ausschweifenden Phantasie und den glühendsten, die Sinne reizenden Farben Völker, Fürsten, Kriege, Verschwörungen und Greueltaten und gebärdet sich dabei wie einer, der in alle Geheimnisse der Kabinette und revolutionären Umtriebe eingeweiht ist. Ihm folgten Julius Gundling (geb. 1828 in Prag, ge-

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

storben als Kommunalbeamter 1890), der unter dem Hehlnamen „Luzian Herbert" schrieb, Martin Cohn (geb. 1829 zu Berlin, gest. 1894 nach einem selten wechselvollen Leben in Chicago), dem 1852 gestattet wurde, den Namen „Mels" zu führen, und Oskar Meding (geb. 1828 zu Königsberg in Preußen, gestorben 1903), der unter dem Namen Gregor Samarow seine zahlreichen politischen Erfahrungen, die er als preußischer und hannöverischer Staatsbeamter gemacht hatte, in seinen Romanen verwertete. So in dem 20bändigen Romanzyklus „Um Szepter und Kronen" 1872, ferner in „Die Römerfahrt der Epigonen", „Gipfel und Abgrund", „Europäische Minen und Gegenminen" u. s. f.

Als eine Ergänzung des Geschichtsromans trat der philosophisch-historische Roman auf, der die Zeitläufte der Vergangenheit nach ihrem Ideengehalt messen und in den Charakteren Träger bestimmter politischer und ethischer Gedanken zeichnen wollte. Die Richtung vertrat mit Glück und Entschiedenheit der Theaterkritiker Berlins Karl Frenzel (geb. 1827 in Berlin, gest. 1914,) den eine Mischung der gelehrten und poetischen Natur zu einem glänzenden Geschichtsessayisten macht. Seine Romane „Watteau" (1864), „Papst Ganganelli", „Luzifer" spielen mit Vorliebe im Zeitalter des achtzehnten Jahrhunderts, dessen Geist er an einzelnen Gestalten, wie z. B. an Washington in „Freier Boden" (1868), Voltaire in „La Pucelle" (1871) in glänzender Sprache darstellte. Dagegen zeigt sich in seinen Zeitromanen „Vanitas", „Silvia" und anderen der Einfluß des jungen Deutschland. Als eine Frenzel verwandte Natur offenbarte sich Julius Rodenberg in seinen geschichtlichen Romanen, nur daß der lyrische Stimmungsgehalt seines Talentes sich überall hervordrängte und Dinge und Personen mit einem Gemütszauber umhüllte.

Als eine Abart des Geschichtsromans können wir auch den kulturhistorischen Roman ansehen, dessen ältesten und gediegensten Vertreter wir in dem Schwaben Hermann Kurz kennen gelernt haben (S. 1108). Unmittelbar an ihn reiht sich Otto Müller (geb. 1816 in dem oberhessischen Dorfe Schotten am Vogelsberge, gest. 1894 in Stuttgart). An Tieck anknüpfend, schrieb er die literarhistorischen Romane „Bürger. ein deutsches Dichterleben" (1845), „Aus Petrarcas letzten Tagen" (1862), „Eckhof und seine Schüler" (1863), „Der Professor von Heidelberg" (1870), den Hamburger Theaterroman „Charlotte Ackermann" (1854) und verfaßte einige lebensvolle Volksromane, von denen „Der Tannenschütz" (1852), „Die Försterstochter von Neuenkirchen" (1869), „Monika" (1877) und die schöne humoristische Erzählung „Münchhausen im Vogelsberg" (1880) besondere Beachtung verdienen. Romane mit einem Dichter, Musiker usw. als Helden wurden dann geradezu Mode. So schrieb die ungemein fruchtbare Schriftstellerin Elise Polko (geb. 1823 in Leipzig, gest. 1899 in München), die in Leipzig und Berlin in musikalischen Kreisen verkehrte und eine Zeitlang der Bühne sich widmete, in geziertem Stil „Musikalische Novellen", d. h. Novellen aus dem Künstlerleben, denen eine lange Reihe von Erzählungen und Novellen unter verschiedenen Titeln („Sabbathfeier", „Brautstrauß") folgte, dann wieder andere, die sich auch an das Leben und die Schicksale großer Musiker anschließen. Sie sind aber von geringer Kraft der Darstellung, meist Schablonenarbeit und im Stoffe wenig wählerisch. Auch A. E. Brachvogel, der uns noch einmal begegnen wird, versuchte sich, aber ohne Glück, auf dem Gebiete des literargeschichtlichen Romans („Schubart und seine Zeitgenossen", „Beaumarchais", „William Hogarth"). Wie in diesen Romanen kam auch in seinen anderen die Phrase bald nur der Oberflächlichkeit der geschichtlichen Kenntnis gleich; so in seinen ersten und vielleicht besten „Friedemann Bach" (1858), „Der deutsche Michel", „Der fliegende Holländer" usw.

Gediegener sind die Künstlerromane („Chopin und Berlioz", „Der Schattentanz der Dinorah", „Cherubini") des Hamburgers Adolf Schirmer (geb. 1821, gest. 1886 in Wien). Die Eindrücke und Erfahrungen während seiner Seereisen und transatlantischen Kreuz- und Querzüge hat er in den Erzählungen und Romanen „Lütt Hannes", „Die Spionin", „Die Sklavenbarone" usw. niedergelegt; zahlreich sind seine sozialen Romane, zu denen noch Zeit- und Tendenzromane („Altkatholisch" 1872) und Humoresken kommen. Zuweilen grell in der Farbengebung, tragen Schirmers Romane das Gepräge des Erlebten und mit scharfem Auge Geschauten und verraten das Streben, künstlerisch zu gestalten. An einem großen kulturhistorischen Roman „Schiller" (1856) versuchte sich der Schwabe Johannes Scherr (geb. 1817 zu Hohenrechberg, gest. 1886 als Professor in Zürich), und in dem von politischen Tendenzen stark durchsetzten „Michel, die Geschichte eines Deutschen unserer Zeit" (1858), wie in anderen zeitgeschichtlichen und humoristischen Romanen hat er wenigstens nicht uninteressante Anläufe genommen. Besser gelangen ihm die „Historischen Novellen" (1873) und die schwäbischen Volkserzählungen „Reicher Bursch und armes Mädchen", „Der Wildschütz", auch „Rosi Zurflüh" (1860). Scherrs belletristische Tätigkeit stand unter dem Einflusse seiner wissenschaftlichen Arbeiten, die sich auf den Gebieten der Welt-, Kultur- und Literaturgeschichte bewegten und ihm großes Ansehen verschafften, ja, eine Zeitlang ihn zum Modeliteraten machten. Nur die „Geschichte deutscher Kultur und Sitte", „Geschichte der Frauenwelt", „Aus der Sündflutzeit", „Blücher und seine Zeit", „Menschliche Tragikomödie", „Geschichte der deutschen Literatur", „Schiller und seine Zeit", (1859) seien hier genannt. Die derbkörnige Ursprünglichkeit des demokratischen Verfassers, das rücksichtslose Vorgehen gegen die herkömmlichen Anschauungen, gegen das Heilige, z. B. das Christentum, der überall hervortretende Pessimismus und der prophetische Ton der Darstellung gewannen ihm viele Leser, und heute noch holen sich manche ihre Weisheit aus seiner jeder wissenschaftlichen Tiefe entbehrenden „Allgemeinen Geschichte der Literatur".

Die Chronikenerzählung, wie sie Wilhelm Meinhold geschaffen, wurde von dem Münchener Franz Trautmann (1813—1887) mit vielem Geschick weiter ausgebaut. Seine kulturhistorischen Erzählungen und Romane haben fast sämtlich die heimatliche bayerische Geschichte zum Hintergrunde, viele die seiner Vaterstadt München, so „Die gute alte Zeit" (1855), „Das Münchener Stadtbüchlein" (1857), „Münchener Geister" (1858), „Das Plauderstüblein" und die

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

Altmünchner Geschichten „Aus dem Burgfrieden" (1886). In dem Büchlein „Traum und Sage" (1887) lebt die Romantik der Ritterzeit mit Feen und allerlei Zauberspuk wieder auf. Bedeutender sind seine großen romanartigen Erzählungen, so der mittelalterliche Roman „Eppelein von Geilingen" (1852) und das große Volksbuch „Die Abentheuer Herzog Christophs von Bayern, genannt der Kämpfer" (1852—1853); meisterlich ist darin alles aus dem Geiste und der Zeit des ausgehenden Mittelalters erfaßt und dargestellt: das ritterliche Treiben und das derbfrische Volksleben, das sich im bunten Szenenwechsel um die Figur des wackeren Bayernherzogs gruppiert. Einheitlicher und straffer ist die Komposition in dem Stadt- und Familienroman „Die Glocken von Sankt Alban" (1875), worin die bewegten revolutionären Vorgänge aus den Tagen des Kölner Warenhändlers Niklas Gülich, eines ehrgeizigen, schurkischen Gewaltmenschen, im ausgehenden siebzehnten Jahrhundert geschildert werden; die Charakterdarstellung ist psychologisch vertieft. Ferner der dreiteilige Roman „Meister Niklas Prugger, der Bauernbub von Trudering" (1879), gleichfalls dem siebzehnten Jahrhundert angehörend. Um das Bild des liebenswürdigen, besonders durch seine humoristischen Schilderungen ergötzenden Erzählers zu vervollständigen, sei auch auf seine in das vierzehnte und fünfzehnte Jahrhundert führende Novellensammlung „Heitere Städtegeschichten aus alter Zeit" (1862) hingewiesen, von denen sich einige („Der Meister von Nürnberg", „Türmers Töchterlein", „Der Wettermacher von Frankfurt") schon durch ihre künstlerische Form den besten Stücken unserer Novellistik anreihen. Von frommer Wärme für Sitte und Religiosität erfüllt, haben Trautmanns Werke, weil sie alles Verletzende meiden, auch außerhalb der katholischen Kreise viele Leser gefunden.

Minder harmlos bei aller sonstigen Ähnlichkeit sind die vielbewunderte „Geschichte vom Scharfrichter Rosenfeld und seinem Paten" (1852), „Der Schelm von Bergen", „Die Äbtissin von Buchau" und die Dorferzählung „Der Gebirgspfarrer" des Österreichers Alexander Julius Schindler (geb. 1818 und gest. 1885 in Wien), der seine Schriften unter dem Namen „Julius von der Traun" veröffentlichte. Darunter finden sich auch das Trauerspiel „Eines Bürgers Recht" und das Volksdrama „Theophrastus Paracelsus" (1858), lyrische und lyrisch-epische Gedichte („Rosenegger-Romanzen") und die epischen Dichtungen „Salomon, König von Ungarn" und „Toledaner Klingen" (1876).

Stärker als bei Schindler erscheint die Belebung des Epos durch den Realismus in den Dichtungen des Schlachtenmalers Christian Friedrich Scherenberg. Er war 1798 zu Stettin geboren und hatte ein kampfreiches Leben als Kaufmann, Schauspieler, kleiner Beamter, Agent und Schriftsteller zu bestehen, ehe er in seinem 57. Lebensjahre als Bibliothekar im Berliner Kriegsministerium eine seinem Wesen entsprechende Stellung erhielt. Seine „Vermischten Gedichte" (1845) hatten keinen Eindruck gemacht. Dagegen fanden die Schlacht-Epen „Waterloo" (1849), „Ligny" (1850) und „Leuthen" großen Beifall und durch die damals auftretenden Rhetoren Schramm und Palleske Verbreitung in ganz Deutschland. Das rednerische Pathos dieser Dichtungen erwies sich für Bravourleistungen der Deklamatoren dankbar, die markigen, kräftigen Schilderungen, die Freude des Dichters am großen und kleinen Leben des Krieges erweckten überall Begeisterung und darüber achtete man nicht auf den Mangel eines schönen und klaren Ausdruckes. Wie Meinhold suchte auch Scherenberg das Kolorit der Zeit durch sprachliche Mittel zu beleben und verfiel dadurch in eine Manier, deren Wiederholung in den Epen „Abukir" (1864) und „Hohenfriedberg" die Wirkung dieser Dichtungen abschwächt. Scherenberg starb 1881; die von ihm geschaffene poetische Gattung verblieb in der deutschen Literatur, nur daß man, wie z. B. Bleibtreu und Liliencron, statt der gebundenen die ungebundene Redeform anwendete.

In die realistische Literatur der fünfziger und sechziger Jahre des neunzehnten Jahrhunderts ragt auch die eigentliche Unterhaltungs- und Volksliteratur hinein, obwohl sie im Grunde noch in älteren Epochen wurzelt, stofflich vielfach in der Romantik, mit ihren sittlich-belehrenden Absichten im Aufklärungszeitalter und mit ihrem fromm gestimmten Ton selbst noch im Pietismus. J. P. Hebel, der launige, praktische Moralist mit seinem „Rheinländischen Hausfreund", der Pädagoge Pestalozzi mit seinem Erziehungsroman „Lienhard und Gertrud", der fruchtbare Volkserzähler und Volksaufklärer Zschokke mit seinem „Aufrichtigen und wohlerfahrenen Schweizerboten" gehören zu den bemerkenswertesten Ahnen. Als der eigentliche Vertreter der ganzen Richtung, insbesondere der Jugendschriftstellerei, gilt Christoph Schmid (geb. 1768 in Dinkelsbühl, gest. 1854 als Domherr in Augsburg), dessen „Erinnerungen aus meinem Leben" uns den Erzähler noch immer nahe rücken.

Seine zahlreichen Geschichten („Ostereier", „Rosa von Tannenburg", „Heinrich von Eichenfels") behaupteten Generationen hindurch ihren Rang als die besten Jugendschriften. Schon der Titel mancher

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Erzählung, wie etwa „Der gute Fridolin und der böse Dietrich", verrät die belehrende Absicht, die den Dichter bei seinen Geschichten leitete. Deren Stoff entlehnt er mit Vorliebe dem Leben der mittelalterlichen Ritter oder der frommen Legende. Er erzählt einfach, in einem kunstlosen, jetzt veralteten Stil und nimmt, insbesondere in den älteren Geschichten, um die Lösung herbeizuführen, allzu oft seine Zuflucht zum Eingreifen der göttlichen Gerechtigkeit. Aus allen Erzählungen aber leuchtet des Dichters reines Gemüt, seine priesterliche Milde, reine Liebe zu den Kindern und eine fromme Heiterkeit, von der auch sein durch die Komposition gerettetes Waldhornlied („Wie lieblich schallt Durch Busch und Wald Des Waldhorns süßer Klang") Zeugnis gibt, und noch immer entzückt das Weihnachtslied „Ihr Kindlein kommt, o kommt doch all".

Die Unterordnung des Dichterischen unter das Religiös-Ethische tritt in den Anfängen der erbaulichen Unterhaltungsschriften protestantischer Herkunft besonders stark hervor und geht in den Erzählungen des Holsteiners Johann Christoph Biernatzky (geb. 1796 zu Elmshorn, gest. 1840 als Prediger zu Friedrichstadt) bis in das Theologische.

Er selbst bezeichnet seine Erzählungen als „Wanderungen aus dem Gebiet der Theologie im Modekleid der Novelle". Sie haben sich durch ihre umständliche, wenn auch oft treuherzige Art der Erzählung und mit ihren zahlreichen Belehrungen und Ermahnungen kaum je einer allgemeinen Verbreitung erfreut. So sind denn auch sein „Weg zum Glauben", „Der braune Knabe", „Des letzten Matrosen Tagebuch" vergessen und nur seine beste Erzählung „Die Hallig oder die Schiffbrüchigen auf dem Eilande in der Nordsee" (1836) hat seinen Namen in der Literatur erhalten. Ihren künstlerischen Höhepunkt und damit ihre Anziehungskraft verdankt sie der ergreifenden Schilderung einer Sturmflut, die der Dichter als Pfarrer auf einer kleinen Nordsee-Hallig 1815 miterlebt hat. Das Ungewöhnliche des Hintergrundes macht auch die Bekehrung des alten und jungen Mander zu dem „Einen, was not tut" wahrscheinlich.

Der erste vom Volke vielgelesene Schriftsteller seit Hebel war Philipp Friedrich Wilhelm Örtel (geb. 1798 zu Horn auf dem Hundsrück, gest. 1867 als Superintendent in Wiesbaden), der seine Erzählungen unter dem Namen W. v. Horn zuerst in dem Kalender „Die Spinnstube" veröffentlichte.

Daraus wuchsen seine Gesammelten Erzählungen (1850—1863) hervor. Von ihnen trafen die „Rheinischen Dorfgeschichten" die Art und Weise des Volkes viel besser und unverfälschter als die damals vielgelesenen Dorfnovellen Auerbachs, obschon Horn die Fäden der Erzählung lange nicht so künstlich und bunt zu verknüpfen weiß. Sein „Friedel", „Auch ein Menschenleben", „Des alten Schmiedjakobs Geschichten" erwärmen bei aller Einfachheit der Geschehnisse und der Entwicklung durch die Echtheit der religiösen Gefühle, durch ihre zutrauliche Sprache und liebevolle, frische und charakteristische Darstellung aus dem Leben der unteren und mittleren Volksschichten. Horn hat auch zahlreiche Stoffe aus der Geschichte bearbeitet und damit eine Art der Volks- und Jugendschriftstellerei angeregt, die dann der sächsische Lehrer Gustav Nieritz, der seit 1850 den „Deutschen Volkskalender" herausgab, vor allem zur Geltung brachte.

Dagegen steht Rudolf Ludwig Öser (geb. 1807 zu Gießen, gest. 1859 als Pfarrer zu Lindheim in der Wetterau), der unter dem Namen Otto Glaubrecht schrieb, mit seinen Geschichten „Anna, die Blutegelhändlerin", „Die Schreckensjahre von Lindheim" (1842), „Die Goldmühle" (1852), „Zinsendorf in der Wetterau" und seinen „Erzählungen aus dem Hessenlande" (1851) dem kräftigen Realismus, wie ihn Gotthelf vertreten hatte, noch weit näher als Örtel. Wie die Denkart, die Gefühle des Volkes, kennt er auch dessen Sitten und Sprache. Im Grunde strebten alle die genannten Erzähler darnach, die ererbte fromme Gesinnung dem Volke zu erhalten oder neu zu beleben. Auch die reinste künstlerische Kraft unter den populären Schriftstellern dieser Zeit, Maria Nathusius, stellte ihr liebenswürdiges Erzählungstalent in den Dienst der konservativen Ideen.

Als Tochter eines Predigers 1817 zu Kalbe an der Saale geboren, heiratete sie den Großindustriellen Philipp Nathusius, der das „Volksblatt für Stadt und Land" herausgab und damit für die strengsten konservativen Lebensanschauungen auf jedem Gebiete wirkte. Für dieses steuerte sie Geschichten für Kinder und junge Mädchen bei und auf diese Weise entstand das bekannteste ihrer Werke, Das Tagebuch eines armen Fräuleins (1853), das noch heutzutage trotz seines weichen, fast schwärmerisch-pietistischen Tones sehr ernst zu nehmende Lobredner findet. Und in der Tat liegt in der Schilderung des verarmten Edelfräuleins, das als Gouvernante in fremdem Hause unter mancherlei Demütigungen sich ein kindlich frohes Herz bewahrt, eine solche Frische und Zartheit, in der Charakterisierung der Nebenpersonen, vor allem der Frauen, eine solche Feinheit und Wahrheit, über dem Ganzen ein solcher Hauch von unschuldiger, frommer Menschen- und Gottesliebe, daß man begreift, wie das kleine Büchlein alle anderen Schriften der 1857 verstorbenen Verfasserin („Langenstein und Boblingen", „Die alte Jungfer", „Die beiden Pfarrhäuser", „Elisabeth") an Popularität übertreffen konnte.

Den äußeren Umständen nach hätte Luise von François (geb. 1817 zu Herzberg bei Weißenfels a. d. Saale, gest. 1893) das Urbild zu dem „armen Fräulein" der Nathusius ab-

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

geben können, und zwar damals, als sie mit Mutter und Stiefvater, gänzlich verarmt, nach Weißenfels übersiedelte. Aber dem Wesen nach sind die beiden Frauencharaktere grundverschieden: das Fräulein adeliger Herkunft ist viel kräftiger, wohl auch trockener als die sanfte Pastorstochter, Luise von François hat auch ganz andere Tendenzen und Anschauungen, ist ein Fräulein mit altmodischem Geschmack und anderer, liberaler Weltanschauung oder, wie es K. F. Meyer in einem Briefe an sie ausdrückt, eine Mischung von konservativen Überlieferungen und freien Standpunkten. Tapfer fügte sie sich in ihr Geschick, das sie Vermögen und Bräutigam zugleich verlieren ließ, ward durch diese bittere Erfahrung zum tiefsten Mitleid erzogen und zum Nachdenken über die Grundlagen unserer sozialen Existenz geführt. Schon als Mädchen lernbegierig und daher von ihrem Lehrer „Jungfer Grundtext" genannt, holte sie in späteren Jahren durch Lesen und Lernen nach, was sie an Bildung von den Besten trennte, denen sie sich sonst zugehörig fühlte. Vor allem wandte sie sich der Geschichte, insbesondere der Epoche der Befreiungskriege, zu, und so sehr hat sie sich mit allen darauf bezüglichen Werken vertraut gemacht, daß sie eine lesenswerte „Geschichte der preußischen Befreiungskriege" schreiben konnte. Und nicht bloß die politischen Ereignisse, auch die Sitten und Anschauungen dieses farbenbunten Zeitalters lagen offen vor ihrem Geiste und gaben ihr den Stoff zu ihren Romanen und Novellen. Es war die äußere Bedrängnis, die Sorge für die Ihren, die sie zur Schriftstellerin machte. So veröffentlichte sie in Zeitungen und Zeitschriften Novellen, von denen erst 1868 eine Auswahl erschien („Jubiläum", „Die Schnackenburg", „Die Sandel", „Judith die Klauswirtin"). Bis 1875 folgten dann noch drei Sammlungen ihrer Erzählungen, berühmt aber wurde sie erst, als G. Freytag ihren 1871 gedruckten Roman Die letzte Reckenburgerin entdeckte, für den sie lange vergeblich einen Verleger gesucht hatte.

Der Roman fand insbesondere in den Dichterkreisen begeisterte Leser: Fritz Reuter und K. F. Meyer waren darüber des Lobes voll und Maria Ebner-Eschenbach erklärte in überströmendem Enthusiasmus, sie würde für die „Reckenburgerin" gern ihr ganzes poetisches Schaffen hergeben. Was die süddeutsche Dichterin an dem Meisterwerke der norddeutschen Freundin bewunderte, war die ihr nicht in gleichem Maße gegebene Herbheit, die männliche Unerbittlichkeit. Beide Dichterinnen gleichen einander in dem Grundzuge ihres Wesens, in dem tiefen Mitleide mit allem Elende; an Vielseitigkeit des Talentes und gestaltenschaffender Kraft steht die François hinter der berühmteren Freundin zurück, in der Menschenzeichnung kommt sie ihr gleich. Mit voller Deutlichkeit stehen die Gestalten des Romans, eines Selbstporträts der Dichterin, vor uns: so vor allem die beiden starken Frauennaturen, die hoheitsvolle alte Gräfin von Reckenburg und ihre Enkelin Hardine, die Letzte ihres Stammes, beide durch ein hartes Schicksal um ihre Lebensträume betrogen und zum Entsagen verurteilt. Treu und wahr ist die herbe, anmutsvolle Gestalt der Reckenburgerin, diese Verkörperung des kategorischen Imperativs, der die Liebe zu einem fremden Waisenkinde spät, und doch nicht zu spät, der verjüngende Quell ihres bisherigen rechtlichen, aber freudlosen Daseins wird. Dann Dorl, Hardinens Jugendgespielin, die durch ihre Schönheit den Prinzen, den Geliebten der Freundin, berückt und Ursache ihres Unglückes wird, ferner der Doktor, die fast gespenstische Figur der Herrin der „schwarzen Linie", und selbst die episodischen Gestalten erwachsen lebenswahr aus dem engen Raum des Schloßbezirkes, in dem die Handlung spielt. Anschaulich ist auch deren Hintergrund, die stürmischen Jahre der französischen Revolution und die ihr folgende Zeit bis zur Befreiung Deutschlands, gezeichnet. Der Aufbau des Romans ist großlinig, ohne Aufwendung von besonderen Künsten, in den rückschauenden Berichten in Brief- und Beichtform sogar altmodisch, das Ganze aber durchdringt eine Poesie und Lebenswärme, die mehr wert ist als der Bilderreichtum viel gepriesener Stilkünstler. Den Ruhm, den „die Reckenburgerin" erntete, haben die späteren Romane der François nicht mehr erreicht. Von diesen ist Frau Erdmutens Zwillingssöhne (1873) vom Geiste der Befreiungskriege durchweht, Freunde des Vaterlandes neben Bewunderern des Korsen treten auf in der kleinen Erzählung Fräulein Muthchen und ihr Hausmaier (1875), die auch allerlei Standes- und Glaubensfragen aufrollt und zeigt, wie die Verfasserin bei all ihrer Vorliebe für die alte Zeit doch auch die Gegenwart nicht aus dem Auge verliert und voll Vertrauen in Deutschlands Zukunft blickt. Dies offenbart sich noch mehr in dem Romane Die Stufenjahre eines Glücklichen (1877), der in dem Revolutionsjahre 1848 spielt und die Schicksale eines Hirtenjungen erzählt, der es nach vielen Mühen und harten Schicksalsschlägen zu einem Universitätsprofessor bringt. Mit seltener Kunst hat die Dichterin in die Geschicke ihres Helden die ihn umwogenden Ereignisse des Sturmjahres verflochten und ihm Worte in den Mund gelegt, die zeigen, mit welch klarem Blicke sie die berechtigten Wünsche jener Zeit und deren Fehler erkannte, und die optimistische Lebensanschauung bekunden, an der die François trotz ihrer bitteren Lebenserfahrungen festhielt. Die Handlung in den „Stufen" ist reicher als in der „Reckenburgerin", der Aufbau durchsichtiger und kunstvoller, die Zeichnung der Personen nicht minder lebenswarm und anschaulich, die Erzählungsweise hat denselben ursprünglichen Hauch, gleichsam den Erdgeruch der frisch angebrochenen Scholle; gleichwohl fand der Roman nicht soviele Leser wie „Die Reckenburgerin" und auch der Katzenjunker (1879) erntete, obwohl er viel Schönes enthält, nicht mehr den gleichen Beifall.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Nach dem Vorgange berühmter Muster traten in großer Zahl Frauen mit Romanen und Novellen auf, die, ohne gerade immer den höheren Anforderungen der Kunst zu genügen, manches realistische Talent bekunden. So offenbart Eliza Wille (geb. 1809 zu Itzehoe in Holstein, gest. 1893 zu Meilen am Zürichersee), die zuerst unter ihrem Mädchennamen Eliza Sloman „Dichtungen" veröffentlichte, energische Darstellungskraft und eigenen Blick für das Leben in den Romanen Felizitas (1850) und Stilleben in sturmbewegter Zeit (1878) und Olaf (1871).

Das Tagebuch der Gräfin „Felizitas" ist ein Meisterstück in der Art, wie das allmähliche Werden der Dinge, das Hereinbrechen großer Lebenskatastrophen mit der Schilderung von Alltäglichkeiten verbunden wird. In viel größerem Stil ist der Roman „Olaf" angelegt, der von Island bis Italien in ganz Europa spielt und für den Reichtum seiner Charaktere, die Überfülle der vorgeführten Lebensschicksale eines so breiten Hintergrundes bedarf. Mit diesem war die Dichterin auf den großen Reisen vertraut geworden, die sie mit ihrem Gemahl, einem bekannten politischen Schriftsteller, unternommen hatte.

Als feinsinnige, poetisch gestimmte Erzählerin bewährte sich Claire von Glümer (geb. 1825 zu Blankenburg am Harz, gest. 1906), deren Vater durch seine Teilnahme an den liberalen Bewegungen der dreißiger Jahre in Hannover mißliebig geworden war und sich gezwungen sah, bis zum Ausbruch der Revolution von 1848 seinen Aufenthalt im Auslande zu nehmen. Seine Tochter wurde 1851, da sie ihrem wegen Beteiligung an dem Maiaufstande verurteilten Bruder zu einem Fluchtversuche verhelfen wollte, aus Dresden verwiesen und durfte erst nach dessen Begnadigung dorthin zurückkehren (1859). Nachdem sie schon 1848 mit Parlamentsberichten für die „Magdeburger Zeitung" und andere Blätter hervorgetreten war, veröffentlichte sie die anmutigen halbnovellistischen Skizzen „Aus den Pyrenäen" (1854) und „Aus der Bretagne" (1867) und ließ dann eine größere Anzahl von Romanen und Novellen folgen, von denen „Die Augen der Valois" (1871), „Novellen aus dem Béarn" (1878), „Düstere Mächte", „Lutin und Lutine" (1884) durch Klarheit und Anmut der Darstellung, wie durch Lebendigkeit des Inhaltes sich auszeichnen. Für die Zeit der dreißiger Jahre charakteristisch ist ihr Buch „Aus einem Flüchtlingsleben", in dem sie die Geschichte ihrer Kindheit erzählt.

Gern gelesen wurden einst die Familienromane „Natalie", „Thekla", „Erinnerungen aus Graf Gustavs Jugendleben" der Fanny Tarnow aus Güstrow in Mecklenburg (1779—1862) und viel Glück hatte Julie Burow aus Kybullen in Ostpreußen (1806—1868) mit den Romanen „Frauenlos", „Aus dem Leben eines Glücklichen", „Ein Arzt in einer kleinen Stadt", sowie mit manchen historischen Erzählungen. Auf diesem Gebiete versuchte sich auch Amely Bölte (geb. 1817 zu Rhena in Mecklenburg, gest. 1891 in Wiesbaden) mit „Marie Antonia", „Franziska Hohenheim", „Juliane von Krüdener". Sie ist darin etwas derb und hausbacken, und auch ihre zahlreichen Familienromane enthalten wenig Poesie. Mit Talent und in guter Form schrieb Mathilde Raven (geb. 1817 in Meppen) historische Romane („Galileo Galilei" „Elisabeth von Ungarn", „Ein Adjutant Bonapartes") und Kulturromane aus der Gegenwart („Eversburg", „Der Briefträger", „Eine Familie aus der Gesellschaft", „Moderne Pharisäer"). Einen großen Ruf erlangte Ottilie Wildermuth, geborene Rooschüz, aus Rottenburg am Neckar (1817—1877) mit ihren „Bildern und Geschichten aus dem schwäbischen Leben", in denen sie bei echter Frömmigkeit mit Frische und Humor das stille Frauenleben, zumal im schwäbischen Pfarrhause, schildert. Beifall fanden auch die Schriften „Aus dem Frauenleben", „Die Heimat der Frau", „Lebensrätsel", „Zur Dämmerstunde", während ihre größeren Werke „Olympia Morata" und „Auguste" weniger anzogen. Noch immer werden trotz der altmodischen Form gern ihre treuherzigen Kindergeschichten („Eine seltsame Schule", „Die treue Dienerin" u. a.) gern gelesen.

Sind schon die kleinen Erzählungen der Wildermuth eine beliebte Lektüre junger Mädchen, so ist als gemütvolle Schriftstellerin, die für das eigentlich kindliche Alter schrieb, Thekla von Gumpert (geb. 1810 zu Kalisch, vermählt als Frau von Schober, gest. 1897) zu nennen. Sie war die Herausgeberin des „Töchteralbums", der „Erzählungen für meine jungen Freundinnen" und von „Herzblättchens Zeitvertreib." Auch Luise Zeller (geb. 1823 zu Wangen in Württemberg, gest. 1889 in Stuttgart) schrieb außer zahlreichen historischen Erzählungen („Konrad Wiederbald", „Der Schreckenstag in Weinsberg") Märchen und kleine Geschichten für die Jugend.

Die Literatur für die Jugend begann um die Mitte des neunzehnten Jahrhunderts sich mächtig zu entfalten. Friedrich Güll (geb. 1812 in Ansbach, gest. 1879), der lange Zeit Leiter einer Privatschule für weibliche Bildung war, gab die „Kinderheimat in Liedern und Bildern" (1836) heraus, die, 1846 von dem Grafen Franz Pocci mit Illustrationen geschmückt, aufs neue ihren Rundgang in der Kinderwelt antrat. Pocci (geb. 1807 zu München, gest. 1879) war ein bekannter Zeichner und Komponist und hat sich auch als Dichter mit seinen Romanzen und Balladen, Kinder-, Studenten-, Landsknecht- und Soldatenliedern einen Namen erworben; überaus großen Beifall fanden die mit Kobell herausgegebenen, mit Holzschnitten und Singweisen ausgestatteten „Alten und Neuen Jägerlieder" (1843). Für die Jugendliteratur wirkte Pocci durch den mit Guido Görres herausgegebenen „Festkalender" (1834—1837), durch die

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

Bearbeitung und Illustrierung von Märchen und durch die Mitarbeit an den von Isabella Braun (1815—1886) redigierten „Jugendblättern". Weniger Glück hatte er mit seinen Dramen („Gevatter Tod" 1855), doch gelang ihm der Wurf durch eine Anzahl heiterer Spiele, die, anfänglich nur für die Jugend berechnet, durch das Münchener „Puppentheater" auch ein weiteres Publikum eroberten und heute noch dankbare Zuhörer sammeln. Es sind gegen 40 Stücke, die unter dem Titel Lustiges Komödienbüchlein gedruckt wurden.

Vielfach gemahnt Pocci darin an Raimund, denn auch den meisten seiner Stücke liegt eine tiefe Wahrheit zugrunde, die, durch eine Fülle der heitersten Schwänke überkleidet, immer wieder durchdringt und vom Zuschauer leicht erfaßt wird. Als stehende komische Figur erscheint in allen möglichen Verkleidungen der Kasperl Larifari, der verkörperte Volkshumor mit spezifisch altbayerischer Färbung. Mit Recht nennt man den Dichter des „Komödienbüchleins" den Klassiker des deutschen Puppentheaters. Als Klassiker der deutschen Kinderstube galt lange Zeit Johann Wilhelm Hey (geb. 1789 zu Laucha bei Gotha, gest. 1854 als Superintendent zu Ichtershausen), dessen „Fabeln für Kinder", geschmückt mit den Speckterschen Bildern, zuerst 1833 erschienen und dann des öfteren wieder aufgelegt und in fremde Sprachen übersetzt wurden. Nicht bloß für die Jugend schrieb der Schweizer Pfarrer Abraham Emanuel Fröhlich (geb. 1796 zu Brugg im Aargau, gest. 1865 zu Gebensdorf) „Hundert neue Fabeln" (1725), mit denen er deren Gebiet wesentlich erweiterte und ihnen geradezu neues Leben einhauchte. Er ging dabei von reiner Beobachtung des Naturlebens aus, so daß die Moral als deren notwendiges Ergebnis erschien, und lieferte zugleich durch Aufnahme religiöser und patriotischer Elemente bedeutsame Zeitbilder, zuweilen auch Spiegelbilder ewiger Ideen. Sonst haben Fröhlichs Fabeln einen mehr lyrischen Charakter, wie er denn auch „Lieder" voll Rosenblüt und Lerchenschlag gesungen und in den „Elegien an Wiege und Sarg" ein tiefes religiöses Gefühl geoffenbart hat. Minder bedeutend ist er als Epiker, denn sein „Ulrich Zwingli", „Ulrich von Hutten" und „Johannes Calvin" (1864) sind doch nur in Verse gebrachte Lebensbeschreibungen.

Den realistischen Erzählern reihen sich einige Talente an, deren Schriften zwischen Poesie und Prosa stehen, Humoristen und Skizzisten, Reise- und Lebensschilderer. Das ursprünglichste von ihnen ist der Westpreuße Bogumil Goltz, der, 1817 in Warschau geboren, nach dem Besuche der Universität Breslau zuerst in der Landwirtschaft sein Glück versuchte, sie aber 1846 mit der Feder vertauschte, sich in Thorn ansiedelte und als Schriftsteller schnell einen geachteten, vielgenannten Namen erwarb. Dann machte er, wie es sich bei den Literaten jener Zeit von selbst versteht, große Reisen, durchstreifte Europa und Ägypten und schrieb nach der Rückkehr von seinen jeweiligen Fahrten die wundersamsten Bücher, in denen er die Ergebnisse seiner feinfühligen, scharfäugigen Beobachtungen niederlegte.

Alle möglichen und unmöglichen Gegenstände, praktische Lebensphilosophie, schöngeistige Wissenschaftlichkeit, „Menschen und Dinge" werden durchgesprochen; sein Stil, unruhig, hastig, voll gesuchter Wortbildungen, dick unterstreichend, erinnert an den seines Landsmannes und Vorbildes Hippel, mit dem er auch die gern betonte „Schämigkeit" teilt, die Furcht, seine besten Gefühle zu offen zu zeigen. Wo er auf seinen Wanderzügen erschien, überraschte und verblüffte er mit geplanten und extemporierten Vorlesungen, die nicht selten zu fesselnden, immer neuen sprudelnden Paroxysmen anschwollen. Dabei war er ein grundehrlicher, gemütstiefer Mann, der über einen glänzenden Schatz reichen Geistes verfügte, ihn aber, wie Jean Paul und Brentano, mit allzu freigebiger Hand ausstreute und Maß und Form, den alles verbindenden Faden, nicht beachtete. Wo es ihm aber gelingt, die Überfülle seines Geistes und seiner Kraft in künstlerische Formen einzudämmen, da schafft er Vortreffliches; so das Buch der Kindheit (1847) mit den herrlichen Porträts seiner Eltern und anderer seltsamer Menschen, ferner das noch gelungenere Jugendleben (1852), das er selbst ein „biographisches Idyll aus Westpreußen" nannte. Die Tugenden und Fehler, die Pracht der Darstellung und die nach Seltsamkeiten im Stil, in der Wort- und Satzbildung haschende Schreibweise gipfeln in dem Buche Der Kleinstädter in Ägypten (1853), worin der geistvoll-humoristische Schriftsteller die Erlebnisse seiner Reise in das Land der Pharaonen niederlegte. Man war entzückt von der herzerfrischenden Grobheit des Mannes und von seinen wundersamen Stilkünsten, aber die bis zur Manie getriebene Sucht, um jeden Preis paradox und witzig zu sein, konnte ihm das Interesse des Publikums nicht auf die Dauer erhalten. Durch ein paar Jahrzehnte vergessen, wurde er in der Gegenwart, die alles Gewicht auf die Persönlichkeit legt, wieder entdeckt und bewundert. Und Goltz ist in der Tat eine „Persönlichkeit" im modernen Sinne, denn er gibt lediglich sich selbst und ist interessant genug, uns zu fesseln. Freilich fehlt ihm der Zug ins Große und eine gewisse Abgeschlossenheit, ein gewisses Fertigsein mit sich selbst, was wir mit dem Begriffe Persönlichkeit gerne verbinden. Von seinen Büchern, unter denen außer den genannten die „Naturgeschichte der Frauen", „Geschichte und Charakteristik des deutschen Genius" (1860) und die satirischen „Typen der Gesellschaft" (1860), „Die Bildung und die Gebildeten" (1864) die bedeutendsten sind, ist keines ein eigentliches geschlossenes Kunstwerk, aber in einem jeden sprüht es von Geistesfunken eines ursprünglichen, gemütvollen Humors, an deren Reichtum Dutzende von Dichtern hätten zehren können.

Wie Goltz wurde auch Hermann Allmers aus Rechtenfleth bei Bremen (1821—1902) aus einem Landwirte zum Schriftsteller. Reisen durch Europa und der Verkehr mit ausgezeichneten Männern haben ihm eine höhere wissenschaftliche und künstlerische Bildung verschafft. In seinem prächtigen Buche „Römische

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

Schlendertage" (1869) hat er die Ergebnisse seines Denkens und Forschens in Italien niedergelegt und in seinem „Marschenbuche" (1857) machte er zum ersten Male auf die Schönheiten der Elb- und Wesermarschen aufmerksam. Von dort nahm er auch den Stoff zu seinen Gedichten, die eine nicht gewöhnliche Frische und Wärme atmen („Friesengruß", „Feldeinsamkeit" usw.).

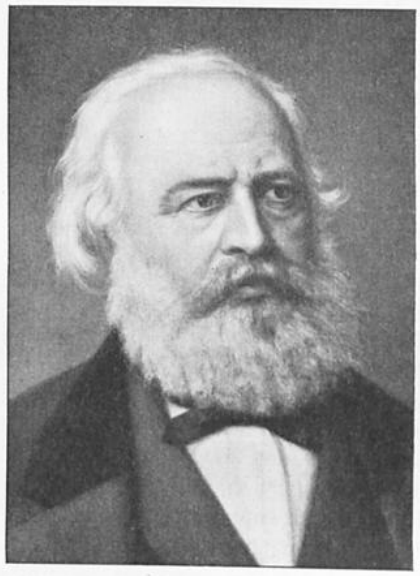
An ihn reihen wir den liebenswürdigen Wilhelm von Kügelgen aus Petersburg (1802—1867), dessen „Jugenderinnerungen eines alten Mannes" (1870) im köstlich unbefangenen Humor ihresgleichen suchen. Echt deutsch in ihrer Biederkeit und Sinnigkeit wie die Autobiographie des Bernburger Hofmalers sind auch die „Lebenserinnerungen" Ludwig Richters (geb. 1803 in Dresden, gest. 1884), des volkstümlichsten unter den Illustratoren unserer Volkslieder und Märchen, unserer klassischen Dichtungen, unserer Gebete. In dem engsten Kreis des häuslichen Lebens und seiner Poesie hält sich der anmutige Schilderer und sinnige Beobachter Rudolf Reichenau (geb. 1817 zu Marienwerder, gest. 1879 in Berlin), dessen Skizzen und Bilder „Aus unsern vier Wänden" (1864) mit ihren Fortsetzungen einen unvergänglichen Reiz durch die stimmungsvolle und launige Wiedergabe jener Momente des Alltags übten, die eigentlich alle sehen, mitfühlen sollten, und für die es doch des poetischen Blickes bedarf. Wieder in einen engen Kreis führen uns die Schriften des Max Maria von Weber (geb. 1822 zu Dresden, gest. als hervorragender Ingenieur 1881 in Berlin), der in den Skizzen „Aus der Welt der Arbeit" (1865), „Werke und Tage", Schauen und Schaffen", „Vom rollenden Flügelrad" (1882) die Welt der Technik, des Eisenbahnlebens in ihren poetischen Seiten zu erfassen und zu gestalten versuchte.

Die Entwicklung des Dramas im Zeitalter des poetischen Realismus läßt sich mit der des Romans und der Novelle nicht vergleichen, doch wurde auch hier etwas wie ein Realismus für den Tagesbedarf geschaffen, und namentlich im Lustspiele zeigten sich die erfreulichsten Ansätze. Hebbel hatte in seiner „Maria Magdalena" dem bürgerlichen Trauerspiele, das durch Iffland und Kotzebue einst die Bühne beherrschte, noch einmal eine ernste künstlerische Bedeutung gegeben, aber er täuschte sich, wenn er glaubte, das bürgerliche Drama könne durch tiefere Auffassung der ihm eigentümlichen Konflikte zu neuem Leben erweckt werden. Die Zeit war dahin, die auf einem durch Standesunterschiede begründeten Zwiespalt eine Tragödie aufbauen konnte. Je mehr seit der französischen Revolution diese Unterschiede an Schroffheit verloren, desto mehr mußten die aus ihnen hervorgehenden Konflikte an einschneidender Schärfe aufgeben. Wohl blieben sie noch lange ein beliebtes theatralisches Motiv, aber sie neigten nicht mehr zu theatralischer Unversöhnlichkeit, sondern zu freundlicher Schlichtung im gemütlichen Sinne. Das bürgerliche Drama verengte sich allmählich in das bürgerliche Lustspiel; es zog sich in den Schoß der Familie zurück und seine Personen verbreiteten die Atmosphäre der Alltäglichkeit um sich. Und die Neigung, die praktische Moral dieser Alltäglichkeit zu predigen, die der großen Masse der volkstümlichen Unterhaltungsliteratur um die Mitte des neunzehnten Jahrhunderts ihr Gepräge gibt, ist auch den Repertoire-Bühnenstücken dieser Zeit nicht fremd. Damit kamen sie einem Verlangen des großen Publikums entgegen, das auch im Theater sich gern moralisch anfassen läßt, wenn ihm die Moral auf greifbare und doch nicht langweilende Art gepredigt wird.

Noch Bauernfeld, der Verfasser geistreicher Wiener Konversationsstücke, schließt sich insofern enger an das ältere bürgerliche Drama, insbesondere Kotzebuescher Richtung, an, als seine Lustspiele nicht rein familiäre, sondern gesellschaftliche Konflikte mit stark satirischen Untertönen behandeln. Julius Roderich Benedix, der nach ihm als einer der fruchtbarsten und erfolgreichsten Lustspieldichter hervortritt, und sich in seiner deutschen Biederkeit näher zu Iffland stellen läßt, hat in seinen rund 100 Dramen soziale Verhältnisse nur selten zum Vorwurfe genommen, soziale Schäden nur gelegentlich und sehr von außen gestreift. Er war überhaupt weder Satiriker noch Komödiendichter und den Titel eines „deutschen Molière" konnte ihm nur eine sehr oberflächliche Betrachtung zulegen. Er war viel zu harmlos, zu gutmütig, um in seinen Stücken die Geißel über seine Zeitgenossen zu schwingen wie etwa Aristophanes, viel zu offenen Gemütes, zu bieder, um in versteckter Ironie an menschlichen Schwächen sich selbst am meisten zu belustigen wie Bauernfeld, schließlich viel zu schwerfällig im Tone, zu plump in der Charakterisierung, um Lustspiel-Persönlichkeiten von so feiner, durchgearbeiteter Spaßhaftigkeit zu schaffen wie Molière. Das Schwergewicht seiner Stücke liegt einerseits in der Situationskomik, anderseits in der Schilderung traulich deutscher Art und Sitte, insbesondere soweit sie die Familie angeht, und in dem herzhaften Eintreten für die diese Sitte beherrschende Moral. Die innere Tendenz der Lustspiele ist also wesentlich eine bejahende und ihre Komik eine mehr oder weniger

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

äußerliche Zutat. Benedix, 1811 in Leipzig geboren, fühlte sich schon während seiner Gymnasialjahre zur Bühne hingezogen und ging nach bestandenem Maturitätsexamen zum Theater, dem er von 1831 bis in die vierziger Jahre als Darsteller angehörte. Die günstige Aufnahme seiner ersten Lustspiele und eine wachsende Abneigung gegen Engagements bei mittleren Theatern bestimmten ihn 1841, sich als Schriftsteller und Redakteur der volkstümlichen Zeitschrift „Der Sprecher" in Wesel niederzulassen. Dann war er als Regisseur und Theaterleiter in Elberfeld, Köln und Frankfurt tätig. 1861 kehrte er in seine Vaterstadt zurück, wo er sich rastloser schriftstellerischer Tätigkeit hingab, bis ihm 1873 der Tod die Feder aus der Hand nahm (Abb. S. 1347).



Nach einer Photographie aus dem Verlage von Sophus Williams, Berlin.

Benedix hat sich auf verschiedenenen Gebieten versucht; doch weder die halb biographischen „Bilder aus dem Schauspielerleben" (1850) und der Roman „Die Landstreicher" noch die wohlgemeinte, aber armselige Schrift „Die Shakespeareomanie" 1873), in der eine biedermännische und ehrlich bestrebte Mittelmäßigkeit jede höhere Schätzung des Genius verurteilt, noch die deklamatorischen Unterrichtsbücher würden seinen Namen in der Literatur erhalten. Auch von seinen Dramen spielen die ernsten weder der Zahl noch dem Erfolge nach eine bedeutende Rolle. Er wurde leicht rührselig, wenn er ernste Töne anschlug, und es stand ihm viel besser, wenn er sein Gemüt hinter dem gutmütigen Spaß seiner Lustspiele verbarg. Man hat ihn treffend mit einem „Marketender mit wohlgefülltem Fäßchen" verglichen, dem man wegen der Gewöhnlichkeit und Possenhaftigkeit vieler seiner Figuren, wegen der Übertreibungen seiner Charakteristik, der Unwahrscheinlichkeit seiner Voraussetzungen und der Unmöglichkeit seiner Verwicklungen nicht recht gram werden könne, weil er immer einen komischen Einfall bereit habe und immer wieder zu herzhaftem Lachen zwinge. Der heiteren Kombinationen des Zufalls, der Verwicklungen, Verwechslungen und äußerlichen Täuschungen, dazu der Komik des Altfränkischen, Ungeschickten oder possenhaft Übertriebenen ist bei ihm kein Ende. So beruht die Komik der Stücke „Doktor Wespe" (1842), „Der Vetter", „Relegierte Studenten" einzig auf Verwechslungen. Außer diesen Lustspielen erfreute sich „Das bemooste Haupt oder der lange Israel", „Das Gefängnis" „Der Weiberfeind" „Die Hochzeitsreise", „Ruf", „Das Lügen", „Das Konzert", „Der Störenfried", „Aschenbrödel". „Ein Lustspiel". „Die zärtlichen Verwandten", „Eigensinn" und andere der größten Bühnenwirkungen und ergötzten ein Menschenalter hindurch große Kreise des deutschen Publikums.

Man hat es Benedix zum Verdienste angerechnet, daß er den französischen Stücken, die damals die deutsche Bühne überschwemmten, mit seinen der Sittenschilderung und den Charakteren nach durchaus deutschen Stücken erfolgreiche Konkurrenz gemacht habe. Ein künstlerisches Bewußtsein hat ihn dabei kaum geleitet, wenigstens machte er nicht den Versuch, die Franzosen auf ihrem eigensten Felde, dem des eleganten Konversationsstückes, zu schlagen. Dies unternahm der sprachlich weit elegantere, in der Ausarbeitung einzelner Szenen viel feinere und sorgfältigere Gustav zu Putlitz, der, in ganz anderen Verhältnissen lebend, die Personen seiner Stücke in eine feinere und gebildetere Gesellschaft hineinstellte (S. 1236), als Benedix es getan hatte. Seine Stellung und seine Beziehungen zu den entscheidenden Persönlichkeiten ebneten den Stücken Putlitzens den Weg zur Bühne. Dagegen versandte der Rheinpfälzer Hippolyt Schaufert (geb. 1835 zu Winnweiler, gest. 1872) vergeblich Stück um Stück an die deutschen Bühnen, bis ihm endlich ein Wurf gelang. Als nämlich nach Heinrich Laubes Abgang vom Wiener Burgtheater zur Auffrischung des Repertoires eine Preiskonkurrenz ausgeschrieben wurde und dabei 197 Komödien aus allen deutschen Landen einliefen, fesselte vor allen ein Schach dem König betiteltes Stück die Aufmerksamkeit der Preisrichter. Man war nicht wenig erstaunt, als herauskam, der Verfasser sei „keiner vom Fach", sondern der in der literarischen Welt völlig unbekannte Polizeibeamte Schaufert in Germersheim (1868).

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

Das Stück spielt in der Zeit König Jakobs I. von England und gipfelt in dem bekannten Hasse des Königs gegen das Tabakrauchen, wovon indessen der Fürst schließlich in Verkleidung selbst eine Probe macht und dabei von seinen Widersachern ertappt und erkannt wird. Das Drama fand großen Beifall, machte die Runde über fast alle Bühnen Deutschlands und öffnete diese auch seinen früheren Lustspielen, die, wie „Assessor Lackmanns Hochzeitsreise", „Paganinis Brautwerbung", „Die Zipperlinger", „Verwechselte Annoncen", bis dahin zurückgewiesen worden waren. Dem Stücke „Schach dem König", einem unserer besten historischen Lustspiele, eignet unleugbar ein starker Zug Shakespearischer Buntheit und Beweglichkeit, ein sicheres Gefühl für dramatische Wirkungen; aber eben diese Leichtigkeit des Dramatisierens verführte Schaufert zu allzu rascher und daher minder sorgfältiger Arbeit. Das Wiener Publikum, vielleicht beeinflußt durch eine dem Dichter nicht günstige Presse, blieb ihm nicht treu und lehnte nicht bloß das in der Zeit der Türkenbelagerung spielende Schauspiel „1683", sondern auch die Lustspiele „Der Erbfolgekrieg" und „Ratlose Erben" ab, die doch auf anderen Bühnen beachtenswerte Erfolge errangen, wenn sie auch den Dichter nicht überlebten. Ja die Wiener Zensur ging so weit, Schauferts soziales Trauerspiel Vater Brahm (1871), das in Berlin geradezu begeistert aufgenommen wurde, zu verbieten, weil man darin, freilich mit Unrecht, ein Kokettieren mit den Sozialisten zu sehen wähnte. Im übrigen ist das Stück aus so einfachen, natürlichen Elementen der greifbaren Wirklichkeit aufgebaut, daß sie die volkstümliche Kraft des Stoffes nur erhöhen können; die Sprache ist kernige Prosa mit einem belebten, oft drastischen Dialog, die Charaktere der Hauptpersonen sind scharf gezeichnet und in ihren Abstufungen, bei denen selbst das komische Element nicht fehlt, folgerichtig durchgeführt. Stofflich deutet es von dem bürgerlich volkstümlichen Drama der älteren Richtung schon auf die soziale Strömung der späteren Literaturbewegung hin, ist aber von dem aufgeregten Naturalismus der achtziger Jahre noch weit entfernt.

Große und zwei Generationen hindurch anhaltende Erfolge erzielte Charlotte Katharina Birch-Pfeiffer. Sie war 1800 zu Stuttgart geboren, wurde als Vorleserin ihres erblindeten Vaters, der ein Mitschüler Schillers an der Karlsschule war, schon in ihrer Kindheit mit den klassischen Dichtern bekannt und durch die vom Vater ererbte Vorliebe für Schiller und seine Dramen für das Theater begeistert. Früh trat sie als Schauspielerin am Hoftheater zu München auf, verheiratete sich mit dem Schriftsteller Dr. Birch (1823), unternahm Kunstreisen durch ganz Deutschland und begründete als Leiterin des Theaters in Zürich (1837—1843) das goldene Zeitalter der schweizerischen Bühnen. Seit 1844 war sie am Hoftheater in Berlin engagiert, setzte hier ihre literarische Tätigkeit, die schon gegen Ende der dreißiger Jahre begonnen hatte, rüstig fort und starb dort 1868. Sie gehört zu den erfolgreichsten dramatischen Autoren ihrer Zeit, indem sie das Geheimnis der theatralischen Kunst, eine rasch fortschreitende Handlung und die Bühnenwirkung, besonders in rührenden und großen Schlußszenen, erfaßt hatte. Ohne poetische Erfindungskraft oder eigentliche Gestaltungskraft zu besitzen, war sie im Grunde nur Fabrikantin, die nach eben beliebten französischen, englischen und deutschen Romanen und Erzählungen theatralisch wirksame Stücke bearbeitete, mit seltenem Geschick und sicherer Kenntnis des Bühneneffektes die passenden Situationen der Erzählungen benutzte, zusammenschob oder änderte, die Gestalten zu mehr oder minder dankbaren Rollen wandelte, bald sentimental und rührend, bald keck bis ans Frivole streifend, und weder ängstlich nach Motivierung noch nach Folgerichtigkeit, weder nach künstlerischer Durchbildung noch nach Lebenswahrheit fragte. Es war genug, daß die Stücke für den Augenblick dem Bedürfnisse der Bühnen entsprachen.

Die von ihren 74 Stücken am meisten aufgeführten sind „Pfefferrösel" (nach G. Dörings Roman), „Hinko, der Freiknecht" (nach L. Storchs gleichnamigem Roman), „Der Glöckner von Notre Dame" (nach Viktor Hugos „Notre Dame de Paris"), „Nacht und Morgen" (nach Bulwer), „Anna von Österreich (nach Dumas' „Drei Musketieren") und die drei noch lebensfähigen „Dorf und Stadt" (nach Auerbachs „Frau Professorin"), „Die Weise aus Lowood" (nach Currer Bells Roman „Jane Eyre") und „Die Grille" (nach George Sands Dorfgeschichte „La petite fadette"). Gleich diesen durch Zurechtrückung und Zuschneidung gegebener Stoffe für das Theaterbedürfnis entstandenen Dramen, erwuchsen auch die anderen Stücke der Dichterin, wie etwa „Rubens in Madrid", „Die Marquise von Viletta", „Ulrich Zwinglis Tod" usw. nicht zu echten dramatischen Schöpfungen empor, an die man Maßstäbe der inneren Lebenswahrheit und bleibenden Wirkung legen konnte. Gereizt durch die Erfolge der Birch-Pfeiffer, hätte es ihr gern eine Reihe Theaterlieferanten gleichgetan und viele versuchten durch bloße Anregungen der Phantasie und flache Rührung gleiche Wirkungen zu erzielen; aber ihr Vorbild blieb Herrscherin im Bereich des um jeden Preis wirksamen Stückes und ließ sich nicht entmutigen, als sie es erlebte, daß viele ihrer früheren Stücke nur mehr von Wandertruppen dargestellt wurden.

Auch der durch seine dramaturgischen Bausteine bekannte Schlesier Feodor Wehl, eigentlich von Wehlen (geb. 1821 zu Kunzendorf, gest. 1890 in Hamburg), der 1870 als artistischer Direktor, 1874—1886 als Generalintendant das Hoftheater in Stuttgart leitete, schrieb einige gut entwickelte und anziehende Lustspiele, wie „Liebe aus Caprice und Caprice aus Liebe", „Die Tante aus Schwaben", „Romeo auf dem Bureau", „Man soll den Teufel nicht an die Wand malen", „Ein Bräutigam, der seine Braut ver-

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

heiratet". Ein ernsteres Schauspiel ist „Hölderlins Liebe". Nicht wieder erkennt man den heiteren Lustspieldichter in seinen gewandt geschriebenen Novellensammlungen „Herzensgeschichten", „Allerweltsgeschichten", „Unheimliche Geschichten". Durch zarte Schilderung der Seelenvorgänge, nicht unbedeutende Kunst der Charakteristik, geschickte Anlage und Entwicklung der Handlung zeichnen sich die Dramen der Herzogin Amalie von Sachsen (geb. 1794, gest. 1870 zu Dresden) aus, die unter dem Hehlnamen Amalie Heiter Lustspiele („Der Landwirt", „Der Verlobungsring", „Das Fräulein vom Lande", „Der Majoratserbe") schrieb und auch mit ihren ernsteren Stücken („Der Oheim", „Die Fürstenbraut", „Vetter Heinrich") wohlverdienten Beifall erntete.

Burleske Komik, Laune und Verstandesschärfe finden sich in den rund 50 Stücken, die Rudolf Kneisel (geb. 1832 zu Königsberg, eine Zeitlang Direktor einer Wandertruppe, gest. 1899 zu Pankow bei Berlin) selbst als Regisseur und Mitdarsteller dem Publikum vieler norddeutscher Städte vorgeführt hat. Kneisels Muse ist noch heute in der preußischen Provinz, in Sachsen, Thüringen usw. auf kleinen Bühnen ein bewillkommneter Gast und brachte nicht nur feste Repertoirenummern, sondern damit auch Kassamagneten. So die Lustspiele „Die Tochter Belials", „Die Anti-Xantippe", „Fürst und Kohlenbrenner" (alle drei von 1872), „Die Philosophie des Herzens" (1877), „Sein einziges Gedicht", „Der Stehauf" (1894), ferner die Schwänke „Der liebe Onkel", „Sie weiß etwas!", die Volksstücke „Die Lieder des Musikanten" (1866), „Der Herr Stadtmusikus und seine Kapelle" (1872), die Posse „Papageno", das Schauspiel „Das böse Fräulein" (1876) und andere mehr. Auch von den Schwänken Julius Rosens (eigentlich Nikolaus Duffek, geb. 1833 in Prag, gest. 1892) kommen, obschon sie keine neuen Motive bringen, um ihrer Frische willen noch immer einige auf die Bühne („O diese Männer", „Die Dilettanten", „Zitronen").

Ernst v. Wichert.
Nach einer Zeichnung von W. Rohr.

Mit den Lustspielen „Der Narr des Glückes", „Ein Schritt vom Wege" (1873), „Biegen oder Brechen" und „Die Realisten" versuchte der Ostpreuße Ernst von Wichert (geb. 1831 zu Insterburg, gest. 1902 als Landesgerichtsrat i. R. in Berlin) nicht ohne Geschick das deutsche Lustspiel in der Grenze der Lebenswahrheit und der poetischen Möglichkeit festzuhalten, zu charakterisieren, statt zu karikieren, und die Handlung zur Verkörperung einer komischen Idee zu machen. Weniger Beifall als mit den Lustspielen erntete er mit den ernsten Stücken, wie dem vaterländischen Schauspiele „Unser General York", der trefflichen Tragödie „Der Withing von Samland", „Licht und Schatten", „Kaiser Otto III.", „Moritz von Sachsen" und anderen. Dagegen hat er sich als Erzähler einen geachteten Namen erworben; so mit seinen „Kleinen Romanen" (1871), „Novellen", „Littauischen Geschichten" und den größeren Romanen „Ein häßlicher Mensch" (1867), „Das grüne Tor" „Heinrich von Plauen" (1883), „Eine vornehme Schwester", „Tilemann am Wege", „Der große Kurfürst in Preußen". An künstlerischem Werte Freytags „Ahnen" gleichkommend, erfreuen Wicherts Erzählungen aus der Ostpreußischen Geschichte auch durch die vorurteilsfreie Beurteilung katholischen Wesens. (Abb. S. 1349.)

Gedenken wir, um ein annähernd vollständiges Bild von der Pflege des Lustspieles im Zeitalter des poetischen Realismus zu erhalten, noch der anderwärts besprochenen Stücke Gottschalls, Freytags, Gutzkows, Raimunds, Bauernfelds und Hackländers, so sehen wir, daß zu einer Blüte des deutschen Lustspiels viele Ansätze vorhanden waren; sie kam aber nicht, das deutsche Lustspiel wurde durch das französische Sittenstück wieder zugrunde gerichtet.

Auf dem Gebiete des Dialekt- und Lokalstückes, das durch Raimund veredelt worden war und einen romantischen Schimmer erhalten hatte, trat man seit den fünfziger Jahren aus der Periode harmlosen Witzes in die eines brutalen wie rücksichtslosen Realismus, einer pessimistisch gestimmten Wirklichkeitsschilderung ein, die sich bis zum frechsten Hohn gegen jede Regung edleren Gefühls steigerte. Nur um der Bühnenwirkung willen hielt der Hauptvertreter dieser Richtung in Wien, Johann Nestroy, gelegentlich Situationen und Charaktere der älteren Volksstücke fest, in der Hauptsache aber führte er sein Publikum in den Sumpf frecher Freude an verächtlichen, schmutzigen und innerlich armseligen Lebenserscheinungen. Doch allmählich wurde durch Friedrich Kaiser und andere der Weg gebahnt, der zu Anzengruber führte. Fr. Kaiser (geb. 1814 zu Biberach, zuerst Beamter, dann Theaterdichter in Wien, gest. 1874), der durch seine lebhafte Beteiligung an der Revolution von 1848 eine volkstümliche Persönlichkeit geworden war, schrieb in der Zeit von 1839—1862 weit über hundert ein- oder mehraktige Stücke, zumeist Possen, die zwar derb, aber doch auch mit feineren Zügen ausgestattet sind, Humor und innere Lebenswahrheit aufweisen und treffliche Bilder des Wiener Lebens bieten. Viele dieser Schwänke und Lebensbilder haben sich,

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

besonders auf österreichischen Bühnen, bis heute auf dem Repertoire erhalten. Auch der poetisch begabte Karl Elmer (eigentl. Swiedack, geb. 1815 zu Wien, gest. daselbst 1888) pflegte mit Erfolg die Gattung des lokalen Lebensbildes. Gleichzeitig mit Nestroy, dem es an Nachahmern nicht fehlte, entwickelte sich auch ein Berliner Lokaldrama, das einen noch peinlicheren Eindruck hinterläßt als das realistisch und pessimistisch gewordene Wiener Volksstück. Die „Berliner Posse" löste allmählich den dramatischen Zusammenhang völlig auf, machte die Handlung zu einem bloßen Gerüste für die zahlreichen Wortwitze und satirischen Anspielungen auf Zeitereignisse, verzichtete auf eine tiefere Charakteristik und auf die Durchführung der Handlung. Sie setzte ihre Wirkungen in den geschickten Wechsel phantastischer Überraschungen mit grob realistischen Sittenbildern. Ihren geistigen Reiz empfing sie vom Couplet mit politischer oder sonst tendenziöser Spitze, das rasch zu einer besonderen Kunstgattung durchgebildet wurde und in dem Stücke den Sinn vertrat. Der geistig bedeutendste Vertreter der Berliner Posse, die in den fünfziger Jahren geboren wurde, war David Kalisch (geb. 1820 zu Breslau, gest. 1872 in Berlin), der Vater der satirischen Berliner Wochenschrift „Kladderadatsch". Gleich die erste Posse „Einmal hunderttausend Taler" mit der Figur des Zwickauers (1847) erzielte einen ungeheueren Erfolg, und einen nicht geringeren ernteten die folgenden Stücke „Doktor Peschke", „Ein gebildeter Hausknecht", „Der Aktienbudiker", „Aurora in Öl" „Berlin wird Weltstadt", „Berlin, wie es weint und lacht", „Herr Karoline", „Berlin bei Nacht" usw. Kalisch hielt noch auf einheitliche, häufig bestimmte Persönlichkeiten karikierende Charakterzeichnung und Einheit der Handlung, sah noch auf äußeren Anstand und besaß echten, sprudelnden Witz.

Unter seinen Nachfolgern, Friedrich Beckmann (geb. 1804 zu Breslau, gest. 1866), August Weyrauch (1818—1883), dessen „Maschinenbauer von Berlin" noch manchmal über die Vorstadtbühnen schreiten, Emil Pohl (1824—1901), dem Verfasser des „Goldonkel", ging die Berliner Posse der Verrohung entgegen. Harmloser sind die Stücke des talentvollen Dresdener Komikers Gustav Räder (geb. 1810 in Breslau, gest. 1868), der an die Wiener Richtung der Bäuerle und Raimund anknüpfte, ohne freilich wie diese aus dem kindischen Spiel einen tieferen Sinn hervorleuchten zu lassen. Seine wirksamste und dauerhafteste Posse ist „Robert und Bertram, oder die lustigen Vagabunden"; von seinen anderen Possen erfreuten sich auch der „Weltumsegler wider Willen", „Der artesische Brunnen", „Aladin oder die Wunderlampe" und „Purzel in Spanien" eines anhaltenden Erfolges.

Hebbel hatte das moderne realistische Drama höheren Stils geschaffen und mehrere Poeten zur Nachahmung gereizt. Daneben aber traten Dichter auf, die das ernste Drama in der von den Klassikern und Romantikern ererbten idealisierenden Form pflegten und immer neue Mischungen der alten Elemente des theatralischen Erfolges versuchten. Noch immer überwogen die historischen und sagenhaften Stoffe und die meisten Dichter glaubten genug getan zu haben, wenn sie irgendeine durch ihr ungewöhnliches Schicksal auffallende Gestalt der Vergangenheit ergriffen, ihr Leben in Akte und Szenen einteilten, die Höhepunkte des äußeren Verlaufes kräftig hervorhoben und dem Helden diejenigen typischen Eigenschaften verliehen, durch die sich sein Schicksal allgemein menschlich erklärte. Die besonderen Verhältnisse von Zeit und Ort, die feineren Beziehungen untereinander, alles Psychologische wurde völlig vernachlässigt. Man wollte es Goethe, Schiller, Grillparzer gleichtun, brachte es aber nur zu Stücken, in denen die glatte äußere Form alles war, die innere Wärme und Wahrheit aber, der Gehalt und die Lebenskraft fehlten. Daher errangen die Dichter dieser Richtung trotz ihres Hinarbeitens auf starke äußere Wirkungen selten auch nur einen Augenblickserfolg, und nur hie und da konnte ein höherer poetischer Gehalt oder der Reiz des Stoffes über die Mängel hinwegtäuschen. Der Niedergang der Bühne und des deutschen Lebens überhaupt trug weiter dazu bei, daß ein ernstes historisches Drama in den sechziger und siebziger Jahren sich nicht lebendig erhalten konnte.

Salomon Mosenthal.
Stahlstich von Karl Mayers, K. A. Hbg.

Dem erfolgreichsten Vertreter dieser Gruppe, Friedrich Halm, folgten Salomon Mosenthal, (Abb. S. 1350), Weilen, Mosen, Gottschall, Redwitz, mehrere Dichter der Münchener Schule, A. Wilbrandt und andere. So auch Hermann Hersch (geb. 1821 zu Jüchen in der preußischen Rheinprovinz, gest. 1870 in Berlin), der mit seinem durch glückliche Anlage und Durchführung, wie durch meistens gelungene Charakteristik ausgezeichneten historischen Lustspiele „Anna-Liese"

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

(1859), das die Liebe des damals noch jungen „Alten Dessauers" zu der schönen Apothekerstochter darstellt, einen ziemlich lange andauernden Erfolg errang, mit den Tragödien „Sophonisbe" (1859), „Maria von Burgund" (1860), „Merope" usw. aber nicht fesseln konnte.

Als eine Mischung des historischen Lustspieles Scribescher Richtung und des kraftgenialischen Dramas stellt sich der im intrigenreichen Zeitalter Ludwigs XV. spielende Narziß (1857) dar, mit dem Albert Emil Brachvogel (geb. 1824 in Breslau, eine Zeitlang Schauspieler, dann Theaterdichter, gest. 1878 in Berlin) einen glänzenden, aber nicht dauernden Erfolg errang. Brachvogel besaß ein starkes, ursprüngliches Talent, das aber nicht zu voller Klarheit und Läuterung gelangte. Überall trifft man bei ihm bedeutende Züge, aber teils steigert er die Effekte bis zur Übertreibung, teils mischt sich ein starkes Element der Reflexion hinein, das ihm die Unmittelbarkeit der Empfindung und Wirkung raubt. So bleibt der Eindruck eines Durcheinandergärens verschiedener Züge und der Drang zu einer klaren, sicheren Durchführung kommt nicht zu wahrer Ausgestaltung (Abb. S. 1351).

A. Brachvogel

Den Erfolg des „Narziß" erlebte in gleichem Maße keines seiner folgenden Stücke, weder „Adalbert vom Babanberge" (1858), das sich durch größere Einfachheit der Handlung und Unmittelbarkeit der Empfindung vor jedem Erstling auszeichnet, noch „Die Prinzessin von Montpensier", „Der Sohn des Wucherers", „Der Usurpator", obschon sie gute Theaterstücke sind und öfters gegeben wurden. Der Art Brachvogels verwandt sind die Dramen des Preußen Robert Giseke (geb. 1827 zu Marienburg, Journalist und Dichter, gest. 1890 in der Heilanstalt zu Leubus), der auch mit Romanen („Moderne Titanen" 1850) hervortrat. Von seinen Dramen stehen „Die beiden Cagliostro" dem „Narziß" nahe; außerdem stammen von ihm „Moritz von Sachsen", „Der Hochmeister von Marienburg", „Der Burggraf von Nürnberg", „Johannes Rathenow, Bürgermeister von Berlin" usw.

Eine tiefere Natur beseelte die Dramen des Österreichers Franz Nissel, eines Dichters mit schönen Gaben, der aber kein eigener, kein selbständiger Mann war und darum nicht durchdringen konnte. Als der Sohn eines Schauspielers (geb. 1831 zu Wien) hatte er von Kindesbeinen an Gelegenheit, mit dem Theater sich vertraut zu machen, aber es fehlte ihm der richtige Blick für die Bedingungen der Bühnenwirksamkeit und so kam er um den Erfolg seines dichterischen Strebens. Auch als Mensch war er nicht glücklich, sondern, wie aus seiner Selbstbiographie erhellt, ein äußerlich und innerlich gebrochener Mann.

Als sein Vater an das Burgtheater in Wien berufen wurde, setzte er die in Linz begonnenen Gymnasialstudien am Schottengymnasium fort. Nicht zu seinem Heile war es, daß er in die Bewegung von 1848 eingriff, denn durch sie gelangte er zu dem eudämonistisch-kosmopolitischen Liberalismus, in dem er zeitlebens als Dichter und Bürger befangen blieb. Die Verheiratung mit der verwitweten Opernsängerin Serafine Konrad (Baronin Binder von Krieglstein) führte ihn, nachdem er Deutschland und die Schweiz bereist hatte, 1867 nach Graz. Die bald eintretende Erwerbsunfähigkeit seiner Frau und der im ganzen geringe Erfolg seiner Dramen brachten ihn in bittere Not, die erst 1878 durch die Zuerkennung des Schillerpreises für die „Agnes von Meran" gelindert wurde. Gleichwohl schrieb er 1884 in sein Tagebuch: „Gebrochen, tief gedemütigt und verloren!" Nach dem Tode seiner Frau (1868) war er nach Wien übersiedelt. Andauernde Kränklichkeit, die Mißerfolge vieler seiner Dichtungen, Todesfälle in der Familie verdüsterten das zum Grübeln geneigte Gemüt des Dichters, und seine Freiheitsschwärmerei, seine Begeisterung für die Politik Beusts konnten es ebensowenig aufhellen als seine Reformgedanken über christliche Lebensanschauungen und die offene Bekämpfung des Katholizismus. 1893 starb er, als Dichter längst vergessen, in Gleichenberg.

Von seinen Dramen hatte sich nur Die Zauberin am Stein (1864), ein gerade nicht künstlerisches, aber immerhin nicht übel geratenes Volksstück, längere Zeit auf der Bühne behauptet, während

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

die beiden anderen Volksstücke „Ein Wohltäter" und „Ein zweites Leben", eine Art Zauberposse, bald wieder von ihr verschwanden. Über seine und des Dramatikers Aufgabe überhaupt hat er sich in seinen Tagebüchern ausgesprochen. Als Hauptsache erschien es ihm, eine große, erhabene Idee in einer einheitlichen Handlung und in einer schönen, durchgebildeten Sprache zum Ausdrucke zu bringen. Wie Schiller reizt ihn nicht ein bedeutsames Menschenschicksal als solches zum dichterischen Nachschaffen und gleich seinem großen Vorbilde erblickt er das einzige Mittel, zur Höhe der Kunst emporzusteigen, in dem Aufgeben individuell charakteristischer Zeichnung und in dem Ausmalen typischer Züge. Auf diesem Wege sollte das Sehnen nach einem schöneren Dasein in der Dichtung Befriedigung finden. Nissel aber besaß nicht den gewaltigen Geist Schillers und so kam es, daß seine Personen oft nur zu personifizierten Abstraktionen wurden, die in schönen Phrasen sich ergehen. Die Freiheitsidee und die österreichischen Verhältnisse wirkten bei den Grundgedanken seiner Dramen bestimmend mit. So ist sein „Perseus von Mazedonien" (1862) eine „Warnung vor dem Schreckensystem", eine Anklage gegen die Regierung; in dem republikanisch angehauchten „Rudolf von Erlach" wird der Bürgeradel verherrlicht, im „Königsrichter" wendet er sich vermahnend an seine liberalen Parteigenossen: noch schärfer tritt sein Liberalismus in dem Prosadrama „Die Jakobiten" zutage, das den Sieg des „Kurfürsten" Georg über den letzten Stuart zum Inhalt hat: das Volkskönigtum siegt über das angestammte Regentengeschlecht, der Liberalismus über den Nationalismus. In dem Trauerspiele „Dido" tritt Nissel ein für das freie, von vermeintlichen Vorurteilen befreite Recht der Liebe und wieder die Liebe im Kampfe gegen das Vorurteil, d. h. das geheiligte Sittengesetz, bildet den Inhalt der Tragödie Agnes von Meran (1877). Der Dichter hielt diese für sein reinstes und bedeutendstes Werk, und gewiß ist sie unter seinen Dramen streng idealistischer Richtung das gelungenste Stück. Uns aber gefallen jene Dramen besser, in denen er bei Vorliebe für die „große erhabene Idee" doch in der Ausführung innerhalb der Grenzen lebensvoller Natürlichkeit bleibt. Sind in den genannten Dramen die Personen der Eigenart entkleidet und zu Typen verschiedener Stände umgestaltet, so erscheinen die Charaktere in „Heinrich dem Löwen" (1858) im ganzen individuell gezeichnet und an Grillparzer erinnert das realistisch gehaltene, von rhetorischem Pathos freie historische Lustspiel „Ein Nachtlager Corvins" (1887).

Technik und Form sind in Nissels Dramen immer dieselben: der Held ist der Träger der „Idee", der Vertreter des feindlichen Prinzips, der Träger der äußeren Macht, die den Helden zur Katastrophe führen muß, wenn er sie angreift. Um diese zwei unbedingt mit dem Untergang des Helden endenden Kontrastfiguren in Berührung zu bringen, also zum Konflikte, zur „Handlung", bedarf Nissel der Nebenpersonen, deren je eine oder je eine Gruppe ein Motiv bringt, das den Konflikt herbeiführen hilft. Ist dieses in Tätigkeit, dann verschwinden meistens die nun unbrauchbaren Nebenpersonen. Der Gegner ist außer in dem „Nachtlager" immer eine Weltmacht, wie sie gerade in das Stück paßt; verkörpert wird sie durch einen „typischen" Vertreter; so werden im „Perseus" die Römer durch Aurelia, im „Heinrich" das deutsche Kaisertum des Mittelalters durch den Rotbart, in der „Agnes" die römische Kirche durch Pierre von Kapua und in dem „satirisch-phantastischen Gemälde mit Gesang" „Ein zweites Leben" die außerirdische Welt durch Mephistopheles vertreten. Der Held muß an der von ihm getragenen Idee scheitern, weil er sie mit moralisch anfechtbaren Mitteln durchsetzen will oder kann; aber wenn er auch einer höheren geschichtlichen Gerechtigkeit weichen muß, so triumphiert doch in ihm die verteidigte Idee und sein äußerer Untergang ist sein moralischer Sieg; so läßt der Dichter zwischen Perseus und Aurelia eine Liebe aufflammen, die Perseus durch ihre Unterdrückung Gelegenheit gibt, über die schwächere Feindin und das von ihr vertretene Prinzip schließlich gerade durch seinen Untergang moralisch zu triumphieren.

Der Widerspalt hochfliegenden Strebens und hoffnungsloser Mühe war auch das Schicksal Albert Lindners aus Sulza bei Weimar (geb. 1831). Für sein Trauerspiel Brutus und Collatinus, 1866 mit dem Schillerpreis gekrönt, gab er seine Stelle als Rudolstädter Gymnasiallehrer auf und ging nach Berlin, wo er ein gleiches Lehramt zu erlangen und in der Nähe der Hofbühne sein dramatisches Talent nach der praktischen Seite hin wieder auszubilden hoffte. Doch die Schulbehörde erfüllte des Dichters Wunsch nicht und er mußte froh sein, nach drei harten Jahren die Stelle des Bibliothekars des Reichstages zu erhalten. Als er diese verlor, sah er sich auf den Ertrag seiner Feder angewiesen, und da dieser nicht zur Ernährung seiner Familie ausreichte, verfiel er in Geistesumnachtung und starb 1888 in einer Heilanstalt bei Berlin. So war ihm die Preiskrönung verhängnisvoll geworden; der Tragödie aber verhalf sie fast auf alle deutschen Bühnen. Hernach gewann die Tragödie Bluthochzeit oder die Bartholomäusnacht (1871) durch die glänzende Darstellung der Meininger wie wenige der neueren Tragödien wahrhaftes Leben und Eingang im Publikum. In beiden Tragödien überwiegt eine virtuose Situationsphantasie die Bedeutung der poetischen Grundidee und die Kraft der Motivierung; die Charakteristik ist lebendig und sicher, ein Streben nach psychologischer Vertiefung unverkennbar. In der Ungunst der Zeit und der Bühne, die sich für ein historisches Drama nicht erwärmen konnte, lag es begründet, daß beide Tragödien trotz des augenblicklichen Erfolges sich auf dem Theater nicht hielten, und den anderen historischen Trauerspielen Lindners: „Stauf und Welf" (1867), „Katharina II." (1868), „Marino Falieri" (1875), „Don Juan d'Austria" (1875) blieb ein dauernder Erfolg schon darum versagt, weil deren Aufbau und Gestaltung an mancherlei Mängeln leiden, die aus dem Wunsche hervorgehen, die poetisch notwendige Gestaltung des Stoffes mit dem theatralischen Effekt in Einklang zu bringen.

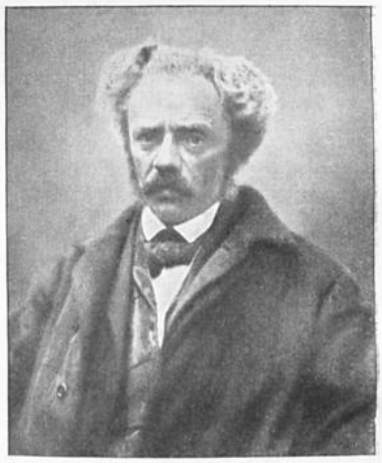
Zwar nicht den Schillerpreis, aber einen zweiten Preis erhielt 1868 das Drama Die Gräfin des langjährigen Chefredakteurs der „Kölnischen Zeitung" Heinrich Kruse (geb. 1815 in Stralsund, gest. 1902 in Bückeburg). Der Journalist Kruse war in der poetischen Welt längst bekannt, als er mit der „Gräfin" in Wettbewerb mit Geibels „Sophonisbe" trat und nun auch als Dichter die Aufmerksamkeit auf sich lenkte. Die unzweifelhaften Vorzüge der Tragödie, eine lebendig bewegte Handlung, eine realistische Charakteristik, Schlagkraft und leidenschaftliche Färbung der Sprache kehrten mehr oder minder

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

in den fünfzehn Tragödien wieder, die Kruse seinem Erstlinge folgen ließ. („Wullenweber" 1870, „König Erich" 1871, „Moritz von Sachsen", „Brutus" 1874, „Marino Falieri" 1876, „Rosamunde" 1879, „Arabelle Stuart", „Raven Barnekow" 1880, usw.). Ein Bühnenerfolg ist Kruses Dramen nicht beschieden gewesen, auch der preisgekrönten „Gräfin" nicht. Es fehlt ihnen jener tiefere Anteil des Dichters an dem von ihm dargestellten Leben, die den Hörer und Leser unwillkürlich in eine poetische Schöpfung hineinzieht, dann auch die reiche Mannigfaltigkeit der Anschauung, die mit jedem neuen Stoffe neue Anschauungen zu geben hat, während sich in grundverschiedenen Stoffen die gleichen Typen wiederholen und insbesondere die Darstellung der unbarmherzigen Brutalität, die sich auf Recht, Staatswohl und angeblich große Zwecke beruft, mit beinahe ermüdender Eintönigkeit wiederkehrt. Weit williger als den Dramen wurde den in fließenden Hexametern geschriebenen epischen Dichtungen Kruses Anerkennung gezollt, der humorvollen „Kleinen Odyssee" und den bald heiter, bald ergreifend wirkenden „Seegeschichten", in denen der Dichter niedergelegt hat, was er als Knabe und Jüngling in seiner Heimatstadt erlebt und geschaut hat. Von den in Hans Sachsens Manier geschriebenen Fastnachtsspielen hat die „Standhafte Liebe" eine dankbare Aufnahme gefunden.

Groß ist die Zahl der Dichter, die, ohne eine nähere Verbindung mit der Bühne zu gewinnen, sich der dramatischen Form für ihren Gestaltungstrieb bedienten. Da schrieb der Bankier Friedrich Röber (geb. 1819 zu Elberfeld, gest. 1900) in seinen Mußestunden einen „Appius Claudius", eine „Sophonisbe" und eine Reihe dramatischer Märchen, darunter die „Gräfin von Toulouse" und „Von den sieben Spinnweibern". Röbers Stärke lag in der energischen Charakteristik und farbig-anschaulichen Detailmalerei; dagegen strebte der bekannte Ästhetiker und Literarhistoriker Robert Prölß (geb. 1821 in Dresden) in seinen Dramen („Sophonisbe", „Michael Kohlhaas" 1863, „Katharina Howard") nach unaufhaltsamer Entwicklung eines starken Grundmotivs. Von anderen Dramatikern wie Hans Köster („Heinrich IV.", „Ulrich von Hutten"), Tempelten („Klytämnestra") sehen wir wegen ihrer Mittelmäßigkeit ab und nennen nur noch den Weimarer Alexander Roß (1816—1875), in dessen romantisch angehauchten Volksschauspielen („Kaiser Rudolf in Worms", „Landgraf Friedrich mit der gebissenen Wange", „Ludwig der Eiserne" usw.) sich Züge von wahrhaft poetischem Realismus mit Nachklängen der sententiös-rhetorischen Dramatik oft in wunderlicher Weise mischen.

Nicht so groß wie der Gegensatz zwischen dem realistischen Drama, das Hebbel und Otto Ludwig geschaffen, und dem idealisierenden Schillers und seiner Nachahmer ist der zwischen der realistischen Lyrik und jener, die von den Neuromantikern und der Münchener Schule gepflegt wurde. Unberührt von den beiden letzten Richtungen, wahrten eine Reihe von Dichtern ihre Selbständigkeit; mehrere von ihnen (Keller, Hebbel, Fr. T. Vischer, J. G. Fischer) haben wir in anderem Zusammenhang schon genannt; andere mögen hier ihren Platz finden. Den Reigen eröffnet Franz von Kobell, der gelehrte Professor der Mineralogie an der Münchener Universität (geb. 1803, gest. 1882). Ihm gebührt das Verdienst, die altbayerische und die pfälzische Mundart in die Literatur eingeführt zu haben. Und er war nicht bloß mit dem Idiom des Altbayern und des Pfälzers wohl vertraut, sondern wußte auch das innerste Wesen der beiden Stämme in seinen Dichtungen genau darzustellen. Seine Muse kennzeichnet sich durch Reichtum der Gedanken und Gemütstiefe, durch ursprünglichen Humor und treffende Ausdrucksweise; vor allem aber trägt sie das Gepräge des Wahren und Unmittelbaren und es ist oft schwierig, festzustellen, was er selbst gemacht und was er dem Volksmunde abgelauscht hat. Kein Wunder daher, daß seine „Gedichte in oberbayerischer und pfälzischer Mundart" und seine „Schnadahüpfeln und Sprüche" (1847) bald gang und gäbe waren und nicht bloß in Bayern, sondern auch in anderen Ländern gesungen wurden. Dieselben Vorzüge zeichnen auch seine Volksstücke („Gschpiel") und seine Prosaerzählungen („Pfälzische G'schichte") aus, von denen der „Brandner-Kaspar" den Perlen unserer Erzählungsliteratur angereiht zu werden verdient. Mit den „Erinnerungen in Liedern und Gedichten", denen nebst der dichterischen auch eine kulturhistorische Bedeutung zukommt, schloß Kobell 1882 seine poetische Tätigkeit ab (Abb. S. 1353).



Franz von Kobell.
Aus dem photographischen Album der Zeitgenossen von A. Löcherer.

Einen Jünger Kobells nennt sich der Münchener Karl Stieler (geb. 1842, gest. 1882 als Reichsassessor in München). Auch bei ihm beruhte der Gebrauch der oberbayerischen Mundart

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

auf genauester Kenntnis, da er im Sommer gewöhnlich in Tegernsee weilte und als „Stieler-Karl" eine ganz populäre Person geworden war. Die Erwartungen, die er mit der ersten Sammlung seiner Gedichte („Bergbleameln") weckte, hat er in den folgenden („Weil's mi' freut", „Habt's a Schneid?", „Um Sunnawend") erfüllt. In diesen besaß er selbst, was er an Kobell rühmte, die absolute Herrschaft über die Sprache und das feine Naturgefühl, das stets den poetischen Kern der Dinge trifft, jene Doppelnatur, die einerseits dem Volksgeiste so kongenial ist, daß sie in ihm gewissermaßen denkt und schafft, anderseits ihm wieder so überlegen ist, daß sie mit klarer Sicherheit alles ausscheidet, was sich künstlerisch nicht ausprägen läßt. So wußte er in naiv-einfacher Darstellung innig-rührende und tragisch-düstere Bilder aus dem Volksleben zu entrollen, nicht minder aber auch der urwüchsig-munteren Laune und dem schlagfertigen Witze der Älpler den treffendsten und lustigsten Ausdruck zu verleihen. Getrübt wird der Genuß durch die häßlichen Angriffe auf die Geistlichen, die uns in seinen Versbüchlein begegnen. Die Liebe zum bayerischen Hochland regte ihn auch zu seinen hochdeutschen Gedichten an (Hochlandslieder 1879 und 1881), in denen sich trotz aller Freiheit der Phantasie die landschaftliche Natur, Geschichte und Sage treulich spiegeln. An die „Hochlandslieder" schloß sich das warme, tiefsinnige Winter-Idyll, das liebenswürdige Vermächtnis des Dichters, dessen Herzensgüte sich in den künstlerisch vollendeten Gesängen auf sein zärtlich gehegtes Familienglück am schönsten ausgesprochen hat. Dieselbe Leichtigkeit und Gewandtheit offenbaren auch Stielers prosaische Schriften, Schilderungen deutscher und fremder Gegenden, die in verschiedenen Sammelwerken und Zeitungen veröffentlicht wurden und an Wahrheit, Kraft und plastischer Darstellung zunahmen, je mehr er sich von Heines Einfluß befreite.

Aus dem Bayerlande stammte auch Alois Dreyer (geb. 1861 zu Landshut), der seine Gedichte unter dem Titel „Aus mein' Hoamatland", „Fürs Gmüat" herausgab. Als Dialektdichter in pfälzischer Mundart gewann auch Karl Gottfried Nadler (geb. 1809, gest. 1849 in Heidelberg als Rechtsanwalt) großen Ruhm mit der Gedichtsammlung „Fröhlich Pfalz, Gott erhalt's". In vielen dieser Gedichte zeigt er sich als ein würdiger Nachahmer Hebels; er gibt die Gefühle des Volkes mit Gewandtheit und Mutterwitz, oft mit dichterischer Tiefe und Innigkeit; manche aber sind Zerrbilder aus dem aufgeregten staatsbürgerlichen Leben der vierziger Jahre, das er in seiner vollen Bedeutung nicht erfaßt hat. In naturwüchsiger Sprache und scharfer Ironie bietet der Pfälzer Friedrich Lennig aus dem Bauernwesen „Etwas zum Lachen". Die Teilnahme an den Bewegungen der Jahres 1848 nötigte Ludwig Pfau (geb. 1821 zu Heilbronn, gest. 1894 in Stuttgart) zu jahrelanger Flucht aus der Heimat; seine Übertragungen der „Bretonischen Volkslieder" (1859) und die Sammlung seiner „Gedichte" (1874) erweisen sein lyrisches Talent, einen Reichtum inniger Empfindung und treffen den einfach herzlichen Ton schlichter Volkspoesie, so insbesondere in den „Burschen- und Mädchenliedern". Die „Stimmen der Zeit" sind politische Gedichte von beißender Schärfe. Aufsehen erregte Pfau als Kunstschriftsteller mit seinen „Freien Studien", in denen sich das Bestreben bemerkbar macht, die künstlerische Tätigkeit vom Standpunkte des Volkswirtes aus zu betrachten; mit dem Buche „Kunst und Gewerbe" arbeitete er der modernen Richtung auf das Kunstgewerbe vor. Andere Schwaben, wie Johann Georg Scheifele (1825—1880), Hyazinth Wäckerle, d. i. Josef Fischer (1836—1895, „Gau! Stau! Bleiba lau!"), Wilhelm Stein, d. i. Ferdinand Weibert („Us'm Neckerdtal"), dichteten in ihrer Mundart. Als der bedeutendste von ihnen gilt Franz Keller, Dekan von Unterroth, dessen Gedichtsammlungen „Erdbörla", „Hoidbörla", „Duranand", „Ella Hagabutzla", „Braubörla" durch Versgewandtheit sich auszeichnen und Liebe zu den Menschen, zur Heimat und Natur atmen. Prächtige Volksgeschichten bringen Richard Weitbrechts „Neue Schwobageschichta". Im Verein mit G. Seuffer gab er die Sammlung „Schwobaland in Lied und Wort" heraus.

Von den Nachbarn der Schwaben verdankte der Badener Ludwig Eichrodt (geb. 1827 zu Durlach, gest. 1892 als Oberamtsrichter in Lahr), der unter dem Namen Rudolf Roth schrieb, sein Ansehen in weiteren Kreisen weniger seinen ernsten Gedichten („Leben und Liebe", „Lieder") und Dramen („Die Pfalzgräfin", „Alboin"), als vielmehr dem Humor, den er in seinen übrigen Sammlungen niederlegte. Deren früheste, „Gedichte in allerlei Humoren", erschien 1853 und lenkte die Aufmerksamkeit durch ihre satirischen Lieder nach berühmten Mustern auf sich. Später hat er die Gedichte zu der Sammlung „Lyrische Karikaturen" erweitert, die dann in die dritte Auflage seiner Gedichte („Biedermaiers Liederlust") überging. Dankbar sind ihm die Studenten für die Mitherausgabe eines Kommersbuches. Seinen Humor kleidet er in „Rheinschwäbisch" mit Geschick in die mittelbadische Mundart und folgt den Spuren Kobells. Idyllen und Lustspiele im Dialekte dichtete außer Liedern und Naturschilderungen der Schweizer Wilhelm August Corrodi aus Zürich (1826—1885); an ihn reihen wir Theodor Meyer-Merian (geb. 1818 in Basel, gest. 1867 als Direktor des Bürgerspitals daselbst), der Gedichte in alemannischer Mundart schrieb („Wintermaiele" 1857, „Us der Heimet" 1860), den Philologieprofessor Jakob Mähly in Basel (geb. 1828) mit Gedichten in Baseler Mundart („Rhigmurmel"), ferner Josef Joachim (geb. 1835 zu Kestenholz bei Solothurn), der auf dem Gebiete der Schweizer Dorfgeschichte eine große Rührigkeit entfaltet, dann den Marineleutnant Daniel Hirtz (geb. 1830, gest. 1887 in Straßburg), der in seiner heimatlichen Mundart „Fufzig Fawle frei nooch'm Lafontaine" und als Anhang dazu das Sittengemälde „Unsri Dienstbotte"

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

schrieb. Im Frankfurter Dialekt gab Friedrich Stoltze (geb. 1826. gest. 1891 in Frankfurt) die „Frankfurter Krebbelzeitung“ und eine Sammlung von Gedichten heraus („Wie kann nor e Mensch net aus Frankfort sei'?“). Im Westrich dichtete Ludwig Schandein (1813—1894), in der Lahrer Mundart Karl Steinmann („Lohrer Prozeß“), für den Mittelrhein Josef Müller (1802—1872), und Philipp Laven (1805—1859), für Altenburg Friedrich Ullrich („Volksklänge“), für das hennebergische Sprachgebiet Kaspar Neumann (1800—1890), für Westfalen Ferdinand Zumbrock (1817—1890) und der treffliche Friedrich Wilhelm Grimme (geb. 1827 zu Assinghausen, gest. 1887 in Münster), der viele Schwänke und Gedichte in sauerländischer Mundart verfaßte.

b) Neuklassizismus. Münchener Dichterschule.

Im Gegensatze zu der jungdeutschen Tendenzpoesie wie gegen den Realismus trat um die Mitte des neunzehnten Jahrhunderts eine Dichtergeneration auf, die den klassisch-romantischen Kult des Schönen auf ihre Fahne schrieb und eine harmonische Verbindung von klassischer Form, romantischen Stoffen und moderner Empfindung anstrebte. So entstand eine idealistische l'art pour l'art-Poesie, eine Art Neuklassizismus, der mit der gleichzeitigen Neuromantik Hand in Hand ging. Dichter und Publikum begannen wieder den Wert der Kunstform in der Poesie zu schätzen, den ästhetischen Reiz des geschlossenen Kunstwerkes gegenüber dem ins Formlose und Fragmentarische zerflatternden Experimentieren mit den Sachlichkeiten des Tages, wie es bei den Jungdeutschen in Übung war. Die Poesie sollte wieder für sich gelten, als Kunst, ganz abgesehen davon, wie sie der Zeit diente; man drang wieder auf das eigentlich Poetische in der Poesie und griff, zum Teile ganz bewußt, auf Platen zurück. Die Pflege und Ausbildung der äußeren Form, auf die es zunächst ankam, war für die deutsche Dichtung unbestritten von großer Bedeutung, aber sie ging zuweilen auf Kosten des inneren Gehaltes und gemahnte im üblen Sinne an Platen oder streifte bedenklich an das Virtuosentum. Mit Recht zwar hielt man sich fern von der Tendenz des Tages und dem rohen Tone der Tendenzpoesie, verfiel aber nicht selten in den Ton des eleganten Salons oder des Künstlerateliers, und indem man sich von der Kehrseite der Natur, vom Leben und seinen schwersten Problemen abwandte, die tieferen geistigen Bewegungen der Zeit im allgemeinen übersah, statt sich mit ihnen gestaltend auseinanderzusetzen, ward die Poesie zu einem geistreichen Spiele, das als Schmuck des Lebens und zur Erholung von der Arbeit dienen kann, aber der ewigen Menschheitswerte entbehrt. Gewiß hat auch eine solche stilisierte eklektische Schönheitskunst ein gewisses Lebensrecht und bewahrte unsere Dichtung vor Verrohung, einem vorzeitigen Versinken im Naturalismus, aber eine große neue Literaturepoche mit schöpferischen Leistungen von nachhaltiger Kraft und Würde hat sie trotz einiger bedeutender Talente nicht eingeleitet. Es war eine liebenswürdige Kunst, aber doch nur eine Kunst von Gebildeten für Gebildete und Besitzende, für die bessere Gesellschaft, und da sie als solche dem Geschmacke einer Zeit des lebhafter und leichter werdenden Verkehrs und wachsender Wohlhabenheit entsprach, darf es uns nicht wundern, daß die Neuklassizisten und die mit ihnen verbundenen Neuromantiker gleich nach ihrem Auftreten Einfluß gewannen und in den späteren sechziger, vor allem aber in den siebziger Jahren geradezu die literarische Herrschaft besaßen, während die gleichzeitige große und in die Tiefe gehende Kunst der poetischen Realisten auf ihre Zeit noch warten mußte. Unter mancherlei Wandlungen hat sich die poetische Richtung, die Geibel als ihren Ahnherrn betrachtete, bis zum Ende des Jahrhunderts erhalten. In der Reihe der bedeutenderen Dichter der Geibelschen Richtung waren hauptsächlich jene „Alten“ zu suchen, gegen die die „Jungen“ der achtziger Jahre so heftig Sturm liefen, ohne sie überwinden zu können. Denn eine in ihrer Art gültige Poesie war das Beste, was die Münchener geleistet haben, eben doch, und wenn sie in ihren natürlichen Grenzen blieben, konnten sie wenigstens, was sie wollten.

Wenn man die Geibelsche Richtung die Münchener Schule getauft hat, so hat das nur eine bedingte Berechtigung. Allerdings erhielt die neue literarische Bewegung ihren Mittelpunkt in München, wo König Maximilian II. seit den ersten fünfziger Jahren durch Berufung einer Anzahl norddeutscher Dichter für die Poesie leisten wollte, was sein Vater für die bildende Kunst getan hatte, um so ein neues Weimar zu schaffen. 1852 kam Geibel nach München, zwei Jahre

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

später folgte Paul Heyse. Andere in München bereits lebende oder sich dort niederlassende Dichter schlossen sich den Berufenen an und so kam ein Dichterkreis zusammen, der sich in dem nach einem launigen Gedichte Linggs benannten „Krokodil" eine gesellige Vereinigung schuf und durch Aufnahme jüngerer Talente bis in die siebziger Jahre hinein regsam erhielt. Außer Geibel und Heyse, den Häuptern der ganzen Richtung, sind Melchior Meyr, Bodenstedt, Hermann Lingg, Scheffel, Grosse, Karl Heigel, F. Dahn und die Ästhetiker M. Carrière, Karl Lemcke und Adolf Zeising die bekanntesten Genossen der älteren Generation. Schack und Riehl, die auch in München lebten, nahmen an den Sitzungen des „Krokodils" nicht teil. Von jüngeren Dichtern kamen dann hinzu W. Hertz, Hopfen, Leuthold, Wilbrandt und Jensen. Von allen diesen Poeten waren die wenigsten Münchener, nicht einmal Süddeutsche, sondern Norddeutsche, einige weilten nur auf kurze Zeit in München, so daß man von einer örtlichen Schule, die aus der Isarstadt ihre besondere Kraft gezogen hätte, nicht reden kann. Allerdings bildete sich eine bestimmte und bewußt gemeinsame Richtung, die sich geltend zu machen suchte und auch etwas schulmäßige Ansprüche erhob; anderseits fand diese Richtung auch außerhalb Münchens Vertreter und Verbreiter und ging so ziemlich durch ganz Deutschland. Alte Talente, die nicht durch eine besonders starke Individualität auf eine andere Bahn gewiesen wurden, schlossen sich dieser geistigen Richtung an, die sie, wie M. Meyer, entweder schon früher eingeschlagen hatten oder, wie Dahn, Hopfen, Jensen, Wilbrandt, in ihrer weiteren Entwicklung wieder verließen, mochten sie auch mit ihren Münchener Freunden manches Verwandte beibehalten. Selbst die Hauptvertreter der neuen Kunst wurden nicht nur von dieser, sondern auch von ihrer Eigenart so sehr bestimmt, daß von Schule fast so wenig zu reden ist wie bei den Schwaben.

Die Bestrebungen der sogenannten „Münchener Dichter" gehen vielmehr auf die Welt- und Kunstanschauungen zurück, wie sie in Berlin in den vierziger und fünfziger Jahren im Hause des Dichters und Kunsthistorikers Kugler gepflegt wurden. Hier lernten sich Geibel und Heyse kennen und hier wurden sie mit dem nachromantischen, auf die Kultur der Form gerichteten Eklektizismus vertraut. Dieselbe Richtung verfolgte ein Teil des Berliner „Tunnel", einer für die Mitte des Jahrhunderts sehr charakteristischen Dichtergesellschaft, die Kugler und Heyse zu ihren Mitgliedern, Geibel längere Zeit zu ihren Gästen zählte. Ihr gehören neben Strachwitz Wilhelm von Merkel, Hugo v. Blomberg (S. 1229) und Bernhard von Lepel an, lyrische Talente, denen hier und da etwas gelang. Die beiden letzten waren auch Maler und unverkennbar kündigte sich in ihrem Schönheitskulte das aus dem „Tunnel" herauswachsende Streben der „Münchener" an. Zu der Kunst- und Weltanschauung der älteren Romantik hatten Geibel und Heyse keine Beziehung; wohl aber wirkten auf sie Tiecks Novellen, Brentanos Lyrik und Prosa und mit der Romantik im allgemeinen verband sie die Liebe zum sangbaren, gefälligen Liede und das Interesse für das fremdländische Schrifttum, besonders das antike, romantische und orientalische. Daher haben sich auch die meisten „Münchener" vielfältig und in geschickter Weise als Übersetzer betätigt. Diese Tätigkeit drängte zu einer besonderen Beachtung der Form; die Betonung aber der über alles heilig gehaltenen formalen „Schönheit" führte zu einer Gleichgültigkeit gegen die national begründeten Unterschiede fremder Gedankenwelten von der unseren und schließlich auch nicht selten zur Geringschätzung des seelischen Gehaltes. So war es auch möglich, daß sich unter dem Banner „Schönheit der äußeren Form" Dichter von den verschiedensten Weltanschauungen vereinigen konnten: Männer von positiv christlicher Gesinnung, wie Geibel, und solche, die in ihren Schöpfungen eine weitgehende Gleichgültigkeit oder gar entschiedene Feindseligkeit gegen das Christentum offenbaren.

Die ganze Richtung der „Münchener" darf man mit Fug und Recht an den Namen Emanuel Geibel anschließen. Er war am 18. Oktober 1815 als Sohn eines evangelischen Predigers in Lübeck geboren, erhielt seine erste Ausbildung auf dem Katharinengymnasium seiner Vaterstadt, studierte dann in Bonn und Berlin Philologie und weilte 1838 bis 1840 als Lehrer im Hause des Fürsten Katakazi, des russischen Gesandten in Athen. Von hier aus bereiste er mit dem ihm befreundeten Philologen und später berühmten Historiker Ernst Curtius Attika

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

und die griechischen Inseln. Nach der Rückkehr führte er, durch ein ihm von König Friedrich Wilhelm IV. gewährtes Jahresgehalt der Sorge um einen Beruf enthoben, ein Wanderleben, das mit seiner Berufung nach München ein Ende nahm (1852). Als Ehrenprofessor an der Universität und als Haupt des Dichterkreises, den König Maximilian II. um sich versammelte, gewann Geibel eine nur wenigen Poeten gewährte Stellung. Da er sich aber im Jahre 1866 durch seine Parteinahme für Preußen die Ungnade des Königs Ludwig II. zuzog, legte er 1868 seine Professur und seine Würde als Kapitular des Maximiliansordens nieder und verlebte den Rest seines Lebens in seiner Vaterstadt, wo er am 6. April 1884 langjährigen Leiden erlag und durch eine Bestattungsfeier geehrt wurde, wie sie seit Klopstock keinem deutschen Dichter zuteil geworden war. (Abb. S. 1357.)

Gez. von W. Kaulbach, gest. von C. Gonzenbach.

Geibel gehört zu jenen Dichtern, die sich vom Boden des Gegebenen und einer gewissen Nachbildung aus zur Selbständigkeit erheben. Jene erste Sammlung der Gedichte (1840), mit der er seinen glänzenden Triumph feierte, enthält noch allenthalben Anklänge an Vorbilder, an Chamisso, Goethe, Rückert, Uhland, Lenau und selbst Heine („Lieder als Intermezzo"), und wo immer er die Knappheit des einfachen lyrischen Stimmungsbildes oder des ganz gedrungenen Liedes zu erreichen oder zu erstreben sucht, erscheint er von ihnen abhängig. Gleichwohl hat er gerade mit diesen Liedern seiner Zeit aus dem Herzen gesungen und die hundert Auflagen, die sie in nicht 50jähriger Dauer ihres Vorhandenseins erlebt haben, sind ein untrügliches Zeichen von dem echt poetischen Leben dieser Lieder. Die Zeiten, in denen man den Dichter wegen des Beifalls, den diese Lieder besonders bei der weiblichen Jugend gefunden haben, als „Backfischlyriker" zu charakterisieren und zu verspotten beliebte, sind vorbei. Noch heute werden sie mit der gleichen Freude gelesen und gesungen; denn mit Recht verfiel die Musik auf diese süßen, melodischen, einschmeichelnden, durch die Schönheit der Sprache fesselnden Balladen, Studenten- und Liebeslieder, um ihnen ein dauerndes Leben zu sichern.

Kräftige und selbständige Töne schlug Geibel bereits in den Zeitstimmen (1841) an und die Bedrängnis der Nachbarländer Schleswig-Holstein entlockte ihm 1846 die Zwölf Sonette für Schleswig-Holstein. Der Inhalt seiner Lyrik vertiefte sich und die Juniuslieder (1848) zeigten ihn reifer, als die Gedichte der ersten Sammlung hatten ahnen lassen. Den Namen erklärt er nach einem „alten Liede" mit dem Hinweise auf den Monat Juni, der den Übergang vom Frühling zum Sommer darstellt, womit er auf den Fortschritt von der Jugend zum Alter in sich selbst hindeutet. Von dem großen Sturmjahr merkt man freilich nicht viel in diesen Gedichten und bezeichnend für seine Stimmung ist ganz besonders das in Terzinen geschriebene Gedicht „Mein Friedensschluß", worin er den Gang der Freiheit mit der Offenbarung der Schönheit in der Entwicklung der menschlichen Kunst zusammenstellt und auf die vielen verfehlten Ansätze hinweist, aus denen allmählich erst die volle Blüte und die höchste Entfaltung der Schönheit ans Licht getreten sei. Eine Reihe von „Sprüchen", die in der Sammlung sich finden, zeigen des Dichters erwachende Neigung zu ernsterer Betrachtung. Was ihn zu den Dichtern höheren Ranges gereiht hat, findet sich in den Neuen Gedichten

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

(1856) und in den Gedichten und Gedenkblättern (1864); in beiden Sammlungen zeigt sich Geibels zunehmende Reife und Tiefe bei der gleichen Beherrschung der Form in den lieblichsten Weisen, während sich in der letzten Sammlung Spätherbstblätter (1877) der Charakter wehmütigen Verzichtes und ruhiger Betrachtung, zuweilen auch ein Ermatten und Erstarren geltend macht. Doch sind hier und in die beiden vorhergehenden Sammlungen die „Lieder aus alter und neuer Zeit" aufgenommen, Geibels schönste Dichtungen. Schon vorher war die Sammlung Heroldsrufe (1871) erschienen, in der er alles zusammenfaßte, was er jemals in patriotischer Stimmung gesungen hatte. (Beilage 158.)

Geibel hat sich als Lyriker in die Literatur eingeführt und als solcher wird er, wenn er auch nicht ein Klassiker im Sinne unserer Größten ist, fortleben. In seiner Lyrik ist er durchaus typisch; es ist Innenlyrik. Die Nachwirkungen der Erlebnisse in seinem Innern, nicht ihre Gestaltung selbst, sind Gegenstand seiner Kunst. Jene wunderbare Verdichtungskraft der Phantasie, die wir an Mörike, Storm und der Droste bewundern, besaß Geibel nur in geringem Maße; er brauchte unverhältnismäßig viele Mittel der Formkunst und formellen Sprachschönheit, um eine Empfindung herauszubekommen; er sang mehr vom Gefühl, als daß er es restlos in Anschauung hätte verwandeln können. Seine lyrische Begabung ging mehr nach der musikalischen und rhetorischen, als nach der plastischen Seite, und was er lyrisch auszusprechen hatte, waren mehr voll sich ergießende Einzelgefühle als den ganzen Menschen durchzitternde, alle seelischen Kräfte in Mitschwingung versetzende Stimmungen. Seine Töne sind weich und zart, gesund und wahr, rein und ungemacht, alles in ihm war edel, jugendhaft stark, nichts roh oder derb, sondern alles aristokratisch gemildert, gedämpft, daher geklärt, feiertäglich. Ihm fehlt das Hinreißende, Leidenschaftliche, Wuchtige, Sieghafte; Gemüt, nicht leidenschaftliche Bewegung spricht aus seinen Gedichten. Die vielbesungene Liebe gleicht bei ihm niemals einem reißenden Strom, der aufwühlt und mit sich fortreißt, sondern einem klaren, durch Wiesengrün sich hindurchschlängelnden Bächlein, und wenn er am bewegtesten erscheint, dann schweigt er sich aus. Überall Fassung, Mäßigung, selbst wenn ihn der Schmerz packt. Auch in der Natur behagen ihm nur die sanfteren Erscheinungen: die Jahreszeiten des Überganges, Frühling und Herbst, Abenddämmerung und Mondenschein, niemals die starken Akzente. Dazu geht ein frommer, religiöser Zug durch seine Dichtungen, aber wenn es sich um nationale Angelegenheiten handelt, dann weiß er auch männlich-kräftige Töne seiner Leier zu entlocken.

Im Gegensatze zu den eigentlich politischen Lyrikern, die mit Gewalt eine Umgestaltung der staatlichen Verhältnisse predigen, verlangt Geibel für die Neugestaltung vor allem Mäßigung und Festhalten an dem Kreuzesglauben. Entgegen den entfesselten, umstürzlerischen Leidenschaften, der Leugnung aller religiösen und moralischen Werte verfocht er mit Mannesmut das Positive und warf vor allem dem das Christentum hassenden Herwegh den Fehdehandschuh hin („Die Aufgeregten"). Insbesondere in den Zeitstimmen hat er seine politischen Ideale ausgesprochen. Er ersehnt einen deutschen Kaiser, ein einiges und darum starkes Deutschland und verlangt Zurückeroberung der von den Franzosen und Dänen geraubten Landesteile („Protestlied für Schleswig-Holstein"). Sein Kaiserideal überträgt er auf Friedrich Barbarossa, der wieder aus dem Kyffhäuser emporsteigen möge. („Friedrich Rotbart", „Barbarossas Erwachen", „Lied des Alten im Bart".) Und als der Kaisertraum in Erfüllung ging, ein deutsches Kaiserreich erstand, hat er die deutschen Siege von 1870 und 1871 gefeiert. („Nun laßt die Glocken Von Turm zu Turm Durchs Land frohlocken Im Jubelsturm", „Kriegslied", „Friedensfeier").

Vom Vaterlandssänger läßt sich der Gottessänger nicht trennen; seine christliche Gesinnung bekundet er in vielen Gedichten („Ostermorgen", „Auferstehung", „Pfingsten", „Ave Maria", „Abendfeier in Venedig".) In den kirchenpolitischen Kämpfen der siebziger Jahre hat er sich leider mit seiner Leier ins Lager der Kulturkämpfer begeben und scharfe Sprüche gegen Rom geschleudert.

Das Hauptthema aber seiner Lyrik bildet die Liebe und man hat ihn mit einigem Rechte mit Rücksicht auf die häufig wiederkehrende Gleichmäßigkeit in den Grundmotiven einen modernen Minnesänger genannt. Er singt von Vaterland und Liebe, von Wald und Wanderluft („Mädchenlieder", „Wenn sich zwei Herzen scheiden", „Wo still ein Herz von Liebe glüht", „Es gibt wohl manches, was entzücket", „O stille dies Verlangen", „Und legt ihr zwischen mir und sie auch Strom und Hügel"). Die wechselnden Stimmungen in der Natur bringt er in Zusammenhang mit dem Glück und den Sorgen in seiner eigenen Brust. Er liebt das Waldesrauschen und Glockenklingen, den Waldhornklang („Der Knabe mit dem Wunderhorn"), fühlt sich als Romantiker hingezogen zum wandernden Zigeuner („Zigeunerleben", „Der Zigeunerbube im Norden"), zum fahrenden Spielmann („Spielmannslied"). Manche Lieder dieser Art sind zum Volksliede geworden: „Der Frühling ist ein starker Held", „Wer recht in Freuden wandern will". das tief empfundene „Herbstliche, sonnige Tage", „Die Liebe muß als Nachtigall", „Und als ich aufstand

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

früh am Tage", „Vöglein, wohin so schnell"", „Der Mai ist gekommen".) Dieselben Motive kehren, doch plastischer herausgearbeitet, in den späteren Dichtungen wieder. Auch das Meer begeistert ihn zu einigen Gesängen („Nachts am Meere", „Am Meere", „Ostseelieder"). Noch immer werden Geibels fröhliche Trinklieder gesungen: („Der Ritter vom Rhein", „Lieder eines fahrenden Schülers", „Kein Tröpflein mehr im Becher") und das humoristisch feine „Lob der edlen Musika".

Weitaus die Mehrzahl von Geibels Gedichten ist rein lyrischer Art. Daneben stehen Balladen und Romanzen oder größere epische Dichtungen; so die herrliche Ballade vom jugendlichen Sänger des Stabat mater „Pergolese", der Zyklus „Sigurds Brautfahrt", die grausige „Des Woiwoden Tochter", die Balladen vom „Pagen und der Königstochter", „Eine Septembernacht", „Deutschritters Ave", die von Max Bruch vertonte Ballade „Schön Ellen", „Wittenborg" und andere mehr. Kunstvoll sind Geibels historische Situationsgedichte, von denen das grandiose Prunkstück „Der Tod des Tiberius" dauernd seinen Wert behalten wird; und mit ungetrübtem Genuß wird man die im „Münchner Dichterbuch" stehende „Kalypso" lesen. In dem kraftvoll-tiefen „Judas Iscarioth" will Geibel psychologisch den Verrat des Jüngers am Heilande begreiflich machen; Ehrgeiz läßt ihn zu Falle kommen. Aus „Tausend und eine Nacht" entnahm er den Stoff für seine epische Erzählung „Morgenländischer Mythus". Das groß entworfene epische Gedicht in Stanzen „Julia" ist Fragment geblieben.

Damit ist die poetische Tätigkeit Geibels noch nicht erschöpft; wie vielseitig er war, zeigen ferner noch seine geschichtsphilosophischen Gedichte („Tempora mutantur", „Geschichte und Gegenwart"), seine poetischen Nachrufe auf Mendelssohn-Bartholdy, Körner, Schiller, König Max, Platen und andere, seine zahlreichen Gelegenheitsgedichte, ferner Distichen, Sprüche, Gnomen, in denen er ganz als Goetheaner erscheint, nicht zuletzt seine humoristischen Stücke („Von des Kaisers Bart", „Krokodilromanze", „Vom Genius", „Des Zechers Traum", „Der Geist von Würzburg", „Schulgeschichten", „Seeräubergeschichten".)

Geibel ist ein Meister der Form; nicht umsonst war er in Platens Schule und römischer Zucht gewesen. Zur strengen reinen Form in Vers, Rhythmus und Sprache fügte sich ihm auch der sprödeste Stoff. Das erweisen einmal seine eigenen Gedichte, ebenso auch seine Übersetzungen, mit denen er sich einen Platz neben unseren besten Übersetzern gesichert hat. Besonders rühmenswert sind seine Nachbildungen aus dem Lateinischen und Griechischen (Klassisches Liederbuch 1875), dann die aus dem Romanischen (Volkslieder und Romanzen der Spanier, im Versoriginal 1843, Spanisches Liederbuch 1851, mit Paul Heyse, Romanzero der Spanier und Portugiesen 1860, mit Schack), aus dem Französischen (Fünf Bücher französischer Lyrik 1862) im Verein mit Leuthold herausgegeben. Der Geist des Originals ist aufs genaueste gewahrt, nach Geibels Grundsatz: „Was Quadern sind im Bau der Dichtung, muß man treu festhalten; Füllungen und Mörtel, die Zutaten, können wir aus eigenen Mitteln geben, wenn Rhythmus und Reim ihr Recht fordern" (Brief an Carrière).

Auch im Drama hat sich Geibel versucht; aber seine Stücke beweisen nur, daß er den äußeren Aufbau eines Dramas zu bewältigen und mit lyrisch-rhetorischer Poesie zu füllen vermochte, nicht aber, daß er ein geborener Dramatiker gewesen wäre. Seine Dramen weisen viele sprachliche Schönheiten und einzelne hochdramatische Szenen auf, auch die Handlung ist einheitlich, ganz im Stil der von ihm bewunderten französischen Klassizisten durchgeführt, aber ihm fehlt das eigentlich Dramatische, das Bewußtsein der dramatischen Notwendigkeit, aus der sich allein die Charaktere entwickeln sollen. In Geibel war der Lyriker am stärksten und daher besticht auch in seinen Dramen vor allem der lyrische Gehalt, die graziöse Form; das moderne Drama aber stellt dem Dichter andere Aufgaben.

Sein aus spanischen Romanzen geschöpftes Jugenddrama König Roderich (1844) nennt Geibel selbst ein unreifes Jünglingswerk; für Mendelssohn-Bartholdy schrieb er 1846 das „lyrische Drama" Lorelei, das sich stofflich auf Brentanos bekannte Romanze stützt, mit vielen lyrischen Einlagen ausgestattet ist und 1861 zum Andenken des verstorbenen Freundes gedruckt wurde. In dem zweiaktigen Lustspiele Meister Andrea (1855) dramatisierte Geibel die altflorentinische Novelle „Der dicke Tischler", einen tollen, an die Posse streifenden Schwank, der, um zu wirken, mit rücksichtsloser Lebendigkeit in Szene gesetzt werden müßte, damit Zuschauer und Hörer zur Erwägung seiner Möglichkeit gar nicht kommen können. Statt dessen versucht Geibel die lustige Geschichte zu vertiefen, den Vorgang psychologisch wahrscheinlich zu machen, und erreicht damit eher die entgegengesetzte Wirkung, so reizend und anmutig auch einzelne Szenen sind und so anschaulich auch einzelne Figuren aus der Blütezeit der florentinischen Kunst dargestellt werden. Mit der Tragödie Brunhild (1857) eröffnete Geibel den Reigen der neueren Nibelungentragödien und faßte mit ihr Fuß auf der Bühne. Doch verdankt sie ihren theatralischen Erfolg nicht den dichterischen Vorzügen, die sie unbestritten besitzt, nicht dem reifen Gleichmaße der einzelnen Teile, nicht der klangvollen Sprache, sondern dem Versuche, die übermächtigen Gestalten der Nibelungensage auf ein Maß zurückzuschrauben, das gewissen Anschauungen und Gewöhnungen des modernen Theaterpublikums entsprechender ist, und dem Übergewichte der heroischen Titelheldin. Mit richtigem Griff hat er deren ver-

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

ratene Liebe als Hauptmotiv der dramatischen Handlung verwendet. Da aber dieses Motiv im Mythischen wurzelt und Geibel das Mythische ausschaltet, Siegfried in reiner Unschuld zu halten sucht, Hagen zu einem altersschwachen, neidischen Höfling macht, gelangt jenes Motiv zu keiner großen Entfaltung und die tragische Wucht der Sage geht durch die Modernisierung verloren. Vermählt mit Gunther, einem ihrer unwürdigen Manne, den sie nicht lieben noch achten kann, besiegt von jenem, dem ihr Herz allein zugetan ist, der sie aber verschmäht, findet Brunhilde nur einen Ausweg. Sein Tod sühnt die ihr zugefügte Schmach, bedeutet aber auch für sie die Vernichtung: sie stürzt sich in Siegfrieds Schwert. Eher als der Nibelungenwelt wäre Geibel dem Stoffe der Sophonisbe gewachsen gewesen, die 1869 erschien und mit dem Schillerpreise gekrönt wurde, sich aber die Bühne nicht erobern konnte. Auch hier fehlt die Kraft der dramatischen Handlung, obgleich die Charaktere viel sicherer herausgearbeitet sind. Den Stoff zur Tragödie, der Mommsens römischer Geschichte entlehnt ist, hat Geibel frei gestaltet: die karthagische Fürstin und Szipio treten in persönliche Beziehungen zueinander, aus denen der Konflikt zwischen Vaterlandsliebe und Herzensneigung erwächst. Die Katastrophe, Sophonisbens Selbstmord, erfolgt mit dramatischer Notwendigkeit. Einen viel größeren Erfolg auf dem Theater als die an poetischen Reizen reiche „Sophonisbe" erzielte durch den vortrefflichen Aufbau und die gute Charakterisierung Echtes Gold wird klar im Feuer (gedr. 1877), ein dramatisiertes Sprichwort, aber ohne dramatischen Gehalt. Mehr der Schilderung der südfranzösischen Zustände und dem wohlklingenden Verse als der dramatischen Anlage verdankt das Fragment Die Jagd von Bézieres seinen Reiz.

Ungefähr ein Vierteljahrhundert, bis zur Gründung des Reiches, war Geibel in der Literatur tonangebend; er hat das seltene Glück genossen, die Jugend seine Lieder singen zu hören und das reifere Alter durch seine Kunst zu fesseln, den Frauen zu gefallen und von Fürsten geehrt zu werden, andere Dichter um sich zu sammeln und ihnen Richtung zu geben, auch seine dramatischen Werke auf der Bühne zu sehen. Woher dieser Erfolg? Die Gründe dafür lagen einmal in der Zeit. Die Tendenzliteratur hatte jeder Lyrik, soweit sie nicht politische Poesie sein wollte, den Krieg erklärt. Was Wunder, wenn diejenigen, die das Bedürfnis der unmittelbaren und künstlerisch schönen Gefühlsaussprache empfanden und die Überlieferungen der klassischen und romantischen Dichtung nicht verloren geben wollten, Geibel zujubelten, der ein wirklicher Dichter war, und zwar ein Dichter nach ihrem Herzen. Als dann das Interesse der Zeit sich wieder mehr der Poesie als solcher und dem Reize der Formschönheit zuwandte, war der inzwischen gereifte Dichter erst recht der Mann der Gebildeten. Überdies hatte Geibel die nationale Entwicklung Deutschlands in maßvoller Weise mit seiner Dichtung als „Herold" bis 1870 begleitet. Als aber das neue Staatsgebäude aufgerichtet war und der Ausbau kräftig in Angriff genommen wurde, der Blick sich nur in die Zukunft richtete, eine neue Weltanschauung heraufkam, da war für Geibel kein Platz mehr. Der alternde Dichter fühlte selbst, daß er nicht mehr Führer sein könne; die Jugend verlangt nach einer kräftigen Kost und bei seinem Tode scholl ihm der Lärm der Jungen gegen die Alten ins Grab, der auch an ihm nichts Gutes lassen wollte.

Schon von Berlin her mit Geibel befreundet war sein Altersgenosse, der Mecklenburger Adolf Friedrich von Schack. Er war 1815 zu Schwerin geboren, verbrachte seine Jugend auf dem nahe gelegenen Familiengute Brüsewitz, oblag in Bonn, Heidelberg und Berlin juristischen Studien, beschäftigte sich daneben mit den orientalischen Sprachen und europäischen Literaturen, trat dann in den Staatsdienst, gab ihn aber nach dem Tode des Vaters (1852) auf und lebte auf seinen Gütern in Mecklenburg. Der Einladung des Königs Maximilian II. folgend, ging er 1855 nach München und wurde durch das künstlerische und literarische Leben daselbst derart gefesselt, daß er hier seinen dauernden Aufenthalt nahm. Hochgeschätzt als Kunstmäzen, starb er, vom deutschen Kaiser in den erblichen Grafenstand erhoben (1876) und von der Berliner Akademie der Künste zu ihrem Mitgliede ernannt, am 14. April 1894 in Rom. Seine weltberühmte Gemäldegalerie, in der sich die Hauptwerke von Meistern wie Schwind, Spitzweg, Feuerbach und Böcklin vereinigt finden, hat er testamentarisch dem deutschen Kaiser überwiesen (Abb. S. 1361).

Als Schack nach München kam, war er bereits ein vielgereifter Mann; wiederholt hatte er Spanien, Italien, Sizilien, Ägypten, Syrien, die Türkei und Griechenland bereist und dabei zahlreiche Anregungen für sein literarisches Schaffen empfangen. So entstanden die literarhistorischen Werke: „Geschichte der dramatischen Literatur in Spanien" (1846), „Poesie und Kunst der Araber in Spanien und Sizilien" (1865), „Die englischen Dramatiker vor, neben

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Lübeck, d. 15 März 1878.

Habe besten Dank, lieber Bodenstedt, daß du bei der Anwesenheit deines fürstlichen Königshauses über Land und Mann auf meinen freundlich gedacht hast. Zu meinem aufrichtigsten Bedauern bin ich jedoch, wenigstens zur Zeit, nicht im Stande, deiner liebenswürdigen Aufforderung folge zu leisten. Ich habe bei Acte zunehmender geistiger Leiden seit dem Abschlusse der Pyät. Fortsetzblätter schlechterdings nichts Eigenes mehr produciert, und die ganze Anerkennung, die ich noch zu Lande erlebte, sind von der deutschen Landen längst mit Dankbarkeit erlangt worden.

Ein Brief von Emanuel Geibel an Fr. Bodenstedt.
Nach dem im Besitz Dr. Rudolf Wolkans in Wien befindlichen Original.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Ob mag Dirsen traurigen Ton die Flut noch einmal zurückführen wird, vermag ich nicht zu sagen? Ich wage bei meinem jetzigen aufgeregten Zustande kaum daran zu hoffen. Dessen aber darfst Du versichert sein, daß, sobald sich mir die Mittel wieder günstiger herzeigt, deinen Wünsche in vor. der Reise berücksichtigt werden sollen.

Für Auffindung des alten Dirsens meinen besten Glückwunsch. Die mitgetheilten Verse beweisen viel und ich bezweifle nicht, daß deine Behandlung diesen dichterischen Reiz lebhaftesten Anklang finden wird.

Mit dem Wunsche, daß Dir zusammenfindende Frühling dir, wie mir, bessere Tage bringen möge, grüßt Dich herzlichst

Dein alter

Emanuel Geibel.

und nach Shakespeare" (1893), ferner poetische Übersetzungen romanischer und orientalischer Dichtungen: „Spanisches Theater" (1845), „Heldensagen des Firdusi" (1851) und dessen „Epische Dichtungen" (1853), dann „Stimmen vom Ganges" (1856), eine kleine Sammlung östlicher Poesie, im Verein mit Geibel „Romanzero der Spanier und Portugiesen" (1860) und die „Strophen des Omar Chidjam" (1878). Alle Übersetzungen Schacks zeugen von seiner bewundernswerten Fähigkeit, sich in den Geist des Originals einzufühlen und dessen Eigenheiten in der Nachdichtung möglichst genau zum Ausdrucke zu bringen.

Erst spät trat er mit eigenen Dichtungen hervor; auf allen Gebieten der Poesie hat er sich versucht und doch damit nicht annähernd jenen Beifall gefunden, den Geibel erntete. Oft hat er sich über die geringe Wirkung seiner Poesie ausgesprochen und den Mangel der Empfänglichkeit seines Volkes für das, was er ihm bescherte, beklagt. So z. B. schreibt er am Schlusse seiner Schrift „Meine Gemäldesammlung" (1884): „Bei der eisigen Kälte und tödlichen Gleichgültigkeit, welche die ganze Nation von jeher meinem eigenen geistigen Schaffen gezeigt hat und noch zu zeigen fortfährt, wo mein Abend hereinbricht, liegt es wohl oft nahe, daß mich tiefe Niedergeschlagenheit befällt und ich den Wunsch nicht zurückweisen kann, ich möchte lieber in England oder Italien, in Frankreich oder Spanien geboren worden sein." Vielleicht hätte Schack mit seinen Dichtungen in Frankreich wirklich eine ansehnlichere Stellung errungen, denn hier gedieh jene nur für einen kleinen Kreis höchst gebildeter Leser berechnete Dichtung (Leconte de Lisle, Hérédia), wie sie von ihm gepflegt wurde. Wir Deutschen aber verlangen von der Poesie starke Subjektivität des Dichters und Lebensgehalt; beides ist in Schacks Dichtungen nur in geringem Maße vorhanden.

Adolf Friedrich von Schack.

Er war absichtlicher und ausschließlicher Kunstdichter, ohne Sinn für die Volkstümlichkeit, der typische Vertreter jener Münchener Bildungspoesie, die auf ganz bestimmten Bildungsvoraussetzungen ruht und dementsprechende Anforderungen, auch formal-ästhetischer Art, an ihr Publikum stellt. Ein feiner und reicher Geist von weitem Horizont, Weltkenntnis und Gedankenfülle in Verbindung mit einer beweglichen Phantasie, ausgebreitetes Wissen und eindringliche Kennerschaft auf mancherlei Gebieten der Literatur, Kunst, Geschichte, dazu ein an den verschiedensten Sprachen und Literaturen gebildeter Formensinn — ferner ein vornehmer Charakter und äußere Lebensverhältnisse, die es ermöglichten, sein ganzes Leben nur in den Dienst der Kunst und Poesie und der angrenzenden Wissenschaften zu stellen: das und dergleichen sind Vorzüge, die den Grafen Schack zu einer interessanten Persönlichkeit des Münchener Dichterkreises zu machen geeignet waren. Aber um von so hoher Warte der Geistesbildung doch zugleich hinunterzugreifen in die einfachsten Tiefen des Volksgemütes, dazu hätte eine poetische Naturausrüstung von solch elementarer Kraft gehört, wie sie eben Schack doch nicht besaß. Von frühauf war er unter dem Einflusse großer Meister gestanden und hatte gewisse Elemente aller in sich gesogen; mochte er nun auch der eigenen Elemente nicht entbehren und kein bloßer Nachbildner sein, seine eigene poetische Kraft, sein Subjektivismus, ist doch nur in einzelnen Fällen so stark gewesen, daß er mit seiner Flamme alle nährenden und anregenden Elemente großer Dichter, in und mit denen er aufgewachsen ist, verzehrt und mit jenem Lichte durchleuchtet hätte, das den einen mit keinem zweiten zu verwechselnden Dichter umstrahlt. Daher erscheint er in seinen Werken als Eklektiker; wir vermissen darin die Lebenswärme und kommen bei aller Bewunderung seiner Kunst doch in kein inneres Verhältnis zu ihr. Der Universalismus hat Schack zu einem aus-

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

gesprochenen Kosmopoliten gemacht; auch in religiöser Beziehung; er ist Pantheist und Prediger der modernen Humanitätsreligion, die gegen sich äußerst duldsam ist, gegen fremde Überzeugung, namentlich gegen den christlichen Glauben, sehr inhuman vorzugehen pflegt. Geradezu unbegreiflich erscheint es, wenn der sonst so geistvolle Mann, geblendet von seinem Pantheismus, in der christlichen Kirche mit ihren Dienern und ihrem Kulte nur ein Ungeheuer erblickt, den Glauben ein Wahnbild, das Christentum eine Karikatur von der Lehre seines Stifters nennt („Nächte des Orients"), den Völkerapostel Paulus als einen Abtrünnigen von der „reinen johanneischen" Christuslehre bezeichnet und ihn der Verzweiflung anheimfallen läßt („Der Tod des Apostels").

Von Schacks selbständigen Dichtungen kamen zuerst heraus die Gedichte in drei Büchern (1867). Hier zeigt sich sofort, daß es ihm nicht gegeben ist, eine Gefühlsstimmung schlechthin und unmittelbar auszudrücken; dazu fehlt das ursprüngliche Dichterfeuer, immer mischt sich die Reflexion ein. Als lyrisch im relativen Sinne können höchstens die „Lieder der Trauer" und einige Liebesklagelieder angesprochen werden. Dagegen hat er im Naturgedicht Achtenswertes geleistet, mag er nun den Leser nach den schneebedeckten Alpen („Die Jungfrau") oder dem sonnigen Süden („Auf dem Pik von Teneriffa", „Rede von Rhodos", „Auf dem Nil", „Barcarole") oder zu verfallenen Ruinen, zu den Tempeln von Theben und Ägina oder zum Dionysustheater führen („Gedichte aus Granada"). Auch das kleine Geschichtsbild hat er mit Glück gepflegt (die Romanzen „Ragnars Tod", die volkstümlichen „Der Kadett", „Tembinsky" und „Der Husar von Auerstädt"; die Balladen „Die Athener in Syrakus", „Das Bahrrecht", „Der Triumphator", „Metella", „Malcolms Mörder"). Es schließen sich an Weihnachtsgesänge (1878), dithyrambische Strophen über Gegenstände aus der Natur („Atlantis", „Amerika", „In den Savoyschen Alpen"), Leben und Kunst; er schlägt Akkorde an zum Preise Zoroasters, Michelangelos, Tizians, Dantes, des Columbus und Perikles, aber ereifert sich gegen das Christentum (so in „Osterfest" und „Die Märtyrin"). Diesen religiös-philosophischen Dichtungen folgten die neuen Gedichte Lotosblätter (1882), Episteln und Elegien (1894).

In den Episoden (1869) gibt Schack in der Form der Versnovelle einige kulturhistorische Gemälde aus Griechenland („Glycera"), Italien („Giorgione", „Ubaldo Lapo", „Heinrich Dandolo", „Stefano"), dem Orient und Deutschland, während er in den „Nächten des Orients oder die Weltalter" (1873) in geschichtsphilosophischen, oft farbenprächtigen Bildern die einzelnen Weltalter (d. h. die verschiedenen Phasen der menschlichen Kulturentwicklung) vorführt. Deutlicher und entschiedener als in anderen Dichtungen tritt hier des Dichters eigene, dem Christentum feindliche Auffassung von Welt und Menschen zutage. Es ist der Standpunkt des modernen Naturforschers, der sich die Lehren Darwins voll angeeignet hat. Seine Absicht ist, zu zeigen, daß die Menschheit nicht, wie die Bibel lehrt, ursprünglich monotheistisch war, dann entartete und in den Polytheismus verfiel, aus dem sie die christliche Religion in ihrer Missionstätigkeit wieder erretten will, sondern daß sie eine sehr langsame Loslösung vom tierischen Leben aufwärts durchlebt habe. Dem Dichter wird diese Offenbarung vermittelt durch Zaubertränke eines Magiers und in Traumbildern; daher der Doppeltitel. Statt des Paradieses der wildeste, grausamste Kampf ums Dasein, dann ist der Mensch ein Knecht in der Periode des Pfahlbaues, darauf enthüllt sich das griechische Leben mit den olympischen Spielen, die Einsamkeit Buddhas, das ritterliche Mittelalter, die Epoche der italienischen Renaissance. Immer kommt es darauf hinaus, zu zeigen, daß alle die wegen ihrer Herrlichkeit gepriesenen Zeiten eine schreckliche Kehrseite von Roheit und Verderbnis hatten und daß der Gang der Menschheit, wenn auch langsam und in spiralförmiger Windung, doch nach oben sich richte. Nach solchen Träumen unter den Ruinen Assyriens kehrt der Dichter mit ruhigem Gemüte nach Europa zurück; er hat es während des Vatikanischen Konzils geflohen und ihn begrüßt die Nachricht von dem Siege der Deutschen in Frankreich und der Gründung des neuen Deutschen Reiches. In einem späteren epischen Gedichte, Memnon, worin sich der Dichter wieder in den Orient versetzt fühlt, schildert er die Zustände der ägyptischen Vergangenheit.

In dem epischen Gedicht Lothar (1872) läßt Schack der abenteuer- und schicksalsreichen Lebensgeschichte der Hauptperson die wichtigsten Ereignisse aus den ersten Jahrzehnten des neunzehnten Jahrhunderts (die deutschen Befreiungskriege, den spanischen Aufstand unter Riego und Zuiroga, den Befreiungskampf der Griechen) an unserem Geiste vorüberziehen. Seine humoristisch-satirische Kunst übt er in den beiden, durch Wohllaut der Sprache und glatte Form ausgezeichneten Volksromanen Durch alle Wetter (1870) und Ebenbürtig (1876). In beiden gereimten Romanen schlägt der Dichter trotz der Beziehung, die zwischen ihnen und Byrons „Don Juan" und „Beppo" obwaltet, eine durchaus eigene Bahn ein und läßt seine eigenen Lebenseindrücke und Lebensanschauungen am freiesten und unmittelbarsten walten. Der erste Roman enthält phantastisch ausgesponnene Liebesabenteuer und ist eine Verspottung moderner Schauer- und Schreckromane, der zweite eine Verspottung der Standesvorurteile des Adels. Seine epische Dichtung Die Plejaden (1881) hat zur Folie die Kämpfe der Griechen mit den Persern und klingt aus in eine hymnenartige Schilderung der Schlacht von Salamis. Man darf diese Dichtung mit der Liebesgeschichte des Kallias und Arete zu den selbständigsten Dichtungen Schacks zählen, denn die Begeisterung für den Sieg der freien, beweglichen Kraft gegenüber der schweren Masse ist gerade den Deutschen in Fleisch und Blut übergegangen. Kleinere epische Erzählungen vereinigte Schack noch in den Tag- und Nachtstücken (1884); andere sind Iris (1891) und das Gedicht Weltmorgen (1891).

In Schacks Dramen fehlt den Figuren die warme Teilnahme des Dichterherzens, die auch den Leser und Hörer in ihren Bann zieht. Trotz aller Feinheiten konnten sie sich daher die Bühne nicht er-

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

obern. Die Pisaner (1872) führen in die wilden Kämpfe zwischen den Welfen und Ghibellinen, wobei der Dichter in absichtlicher Weise alle Schatten auf den Erzbischof Ruggiero fallen läßt, der seinen Gegner, den Grafen Ugolino, samt seinen Söhnen im Hungerturm dem Hungertode preisgibt. In dem Kulturkampfdrama Heliodor (1878) ringen Christentum (Eusebia), Heidentum (Alarich) und Hellenentum (Heliodor) miteinander. Seinem besten Drama, der Tragödie Timandra (1880), liegt der Konflikt zwischen Mutter- und Vaterlandsliebe zugrunde, wobei letztere siegt. Timandra hilft selbst mit, als ihr Sohn Pausanias im Tempel eingemauert wird. Die Tragödie Gaston (1883) spielt in der Zeit der Kämpfe der savoyischen Waldenser gegen die alte Kirche. Mit seinen politisch-satirischen Lustspielen Der Kaiserbote (1873) und Cancan (1873) kommt Schack nicht über jene Tiecks und Platens hinaus, wenn sie auch an launischer Satire und lustigen Tollheiten übersprudeln.

Wie Schack war auch Julius Waldemar Grosse (geb. 1828 in Erfurt, gest. 1902 in Weimar) aus dem Norden nach München gekommen, freilich nicht vom Könige eingeladen, sondern um Maler zu werden. Der Verkehr mit dem Dichterkreise aber führte ihn in die Schriftstellerlaufbahn. Äußeren Erfolg hat auch Grosse mit seinen Dichtungen noch weniger als Schack geerntet und doch hätte er ihn verdient, denn er war ein nicht unbedeutendes lyrisches Talent und manches seiner Gedichte (1857) trägt den Stempel der Vollendung bis ins einzelne („Sehnsucht"). Obwohl auch er, wie alle „Münchener", auf dem Grunde der erreichten poetischen Kulturhöhe dichtete, weiß er doch einen eigenen starken Ton anzuschlagen und sich ein großes Stück lyrischer Empfindungswelt zu vollem Eigentum abzugrenzen.

Hermann Lingg.

Seine „Gedichte" sind oft schwungvoll und hinreißend, reich an farbigen Bildern, die seine lebhafte Phantasie ihm zuführt und sein Temperament zu üppigem Strauße verbindet. Und dieses war vorzüglich lyrisch gestimmt und waltete selbst in seinen Gedankendichtungen, wie den „Tagebuchblättern", weitaus vor. Außer viel erotischer, gelegentlich auch polemischer Lyrik gegen Tyrannen und Klerus dichtete Grosse auch Romanzen und Balladen (darunter die vortreffliche von den drei Jägern im Oberland) und „poetische Erzählungen", von denen die durch Charakteristik ergreifende „Das Mädchen von Capri" (1860), die Idylle „Die Gundel vom Königssee" (1861), „Des Ketzers Beichte", „Der graue Zelter", die geistreich-phantasievolle Erzählung „Abul Kazims Seelenwanderung" (1872) würdig den verwandten Chamissos zur Seite stehen. Später wandte sich Grosse mehr der prosaischen Form der Erzählung zu und wurde ein fleißiger Verfasser von Novellen und Romanen. Doch legt derselbe Dichter, der dem bloßen Klang und Reiz des Verses so große Wirkungen beimißt, daß er Hebbels „Judith" in Jamben umschrieb und das esthnische Volksmärchen „Die Abenteuer des Kalewiden" (1857) nachsang, in allen Prosaerzählungen auf die Form im höheren Sinne, auf völlige Durchbildung des Stoffes, Klarheit und Kraft des Stils so gut wie gar keinen Wert, wie unter anderem die Romane „Ein Revolutionär", „Maria Mancine" (1869), „Der neue Abälard" (1871), „Daponte und Mozart" (1874), „Sophie Monnier" (1876) erweisen. Die merkwürdige Ungleichheit, die die epischen Werke Grosses in Vers und Prosa zeigen, kehrt auch in seinen Dramen wieder. Im allgemeinen leiden sie unter einem Übergewicht mehr epischer und lyrischer als dramatischer Momente, im besonderen aber an dem Mangel an Wärme, an innerer Teilnahme des Dichters für seine Stoffe und vor allem für seine Charaktere, obwohl gelegentlich ein hinreißendes Feuer durchbricht. Auf der Bühne ist weder „Cola di Rienzi" (1851) noch eines der folgenden Dramen („Die Ynglinger", „Johann von Schwaben", „Gudrun", „Der letzte Grieche"), auch nicht das gelungenste, „Tiberius" (1876), heimisch geworden. Einen modern romantischen Stoff voll Satire behandelt Grosse im Volkramslied (1889), einer großen epischen Dichtung von 10000 Versen, in der er einen Abenteurer in die verschiedensten Länder, selbst nach Amerika führt und ein Bild von der neueren deutschen Entwicklung entwirft. Nicht minder reich an Beobachtungen und Gedanken ist das Mysterium Fortunat (1893), und wie sehr Grosse durch und durch Phantasiemensch ist, zeigen nicht bloß seine Dichtungen, sondern auch seine sehr interessante Selbstbiographie „Ursachen und Wirkungen" (1896).

Auch der Alemanne Hermann Lingg (geb. 1820 in Lindau am Bodensee, gestorben 1905 als Militärarzt i. R. in München) wird hauptsächlich als Lyriker fortleben und gleich Grosse weist auch er, im Gegensatze zu den meisten anderen „Münchenern", eine sehr bestimmte lyrische Physiognomie und dichterische Eigenart auf. (Abb. oben.) Gleich der erste Gedichtband mit seinen prächtigen historischen Stücken begründete endgültig den Ruhm des Dichters. Das waren ganz andere Klänge, männlicher und kräftiger, auch derber als die seines Meisters Geibel, an Gedankengröße und unmittelbarer Darstellungskunst mit Freiligrath wett-

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

eifernd, in den historischen und kulturellen Gedichten ihn sogar überragend. Der ersten lyrischen Sammlung folgte 1868 ein zweiter, 1880 ein dritter Band „Gedichte"; 1878 die Schlußsteine; 1885 Lyrisches, Neue Gedichte; 1888 die Jahresringe; endlich noch Schlußrhythmen und Neueste Gedichte (1901).

Lingg hat, von einigen Anfängen bei Uhland und Freiligrath abgesehen, zuerst das Geschichtgedicht ebenbürtig neben die Ballade gestellt, wie denn seine poetische Kunst ganz unter dem Gesichtspunkte der Geschichte steht. In den historischen Stoffen hebt er mit Vorliebe das lyrische Element hervor, ohne jedoch den weiten geschichtlichen Ausblick zu verlieren. Auch in der Natur sieht er mehr das Werden und Vergehen als das ruhige Verharren. Sein Gebiet ist die historische Lyrik, und zwar sind es die Leidensschicksale des einzelnen wie der Allgemeinheit, der Wechsel von Lebensglück und jähem Tod, die sein inniges Mitempfinden erregen, so daß die Grundstimmung seiner lyrischen Kunst eine düstere ist. Doch ist es nicht bloß das Leiden und Ringen der Menschheit, das ihn bewegt, sondern auch ihr Triumph, die siegende Kraft, mit der sie Ketten zerreißt. Sein Blick geht von der Vergangenheit zur Gegenwart zurück, ja hinaus in die Zukunft der Menschheit und philosophische Gedankenfäden spinnen sich zwischen die historischen Anschauungen.

Nimmt schon in seinen Gedichtsammlungen das Historische einen breiten Raum ein, so vollends in seinem Epos in schwungvollen Ottaverimen Die Völkerwanderung (1865 bis 1868), worin er seine dichterische Kraft in einem der großartigsten Stoffe der Weltgeschichte mißt; er bezeichnet es selbst als sein Hauptwerk. Es ist ein grandioses lyrisches Gemälde der Völkerzüge in einzelnen Bildern.

In 24 Gesängen wird der Untergang des weströmischen Reiches, das germanische Völkergewoge und der Einbruch der Langobarden in Italien (mit der Tragödie von Alboin und Rosamunde) in farbenprächtigen, stimmungsreichen Bildern dargestellt; so der Aufbruch der Hunnen, das Erscheinen der gotischen Abgesandten vor Kaiser Valens, die Schlacht bei Adrianopel, die Erstürmung Roms, das wahrhaft poetische Gemälde der Schlacht auf den Katalaunischen Gefilden („Ein grauer Tag erhebt sich fern von Osten"). Im ganzen betrachtet fehlt dem Epos das Einheitliche, der konzentrierende Mittelpunkt, die straffe Handlung, so daß man es wohl eine „poetische Reimchronik" genannt hat. Indessen ist es im Grunde auch unmöglich, künstlerische Einheit zu wahren in der poetischen Darstellung von Ereignissen, die sich über einen Zeitraum von 200 Jahren erstrecken, von Innerasien über Europa bis nach Afrika hineinführen und eine Unmasse Helden und Völker durcheinanderwirbeln. Aber trotzdem ist dieses Epos reich an wahren Prachtstücken, die von der poetischen Gestaltungskraft beredtes Zeugnis ablegen, weit größer geschaut als die exotischen Gedichte Freiligraths, weit elementarer und plastischer als die verwandten Dichtungen Geibels. Dies gilt auch von den anderen weltgeschichtlichen Meisterbildern aus seinen Gedichtsammlungen, so von „Pausanias und Kleonike", „Salamis", „Spartakus", „Julius Cäsars Bestattung", „Timur", „Attilas Schwert", „Nomadenzug", „Lepanto", „Die Feme", „Erwartung des Weltgerichts". Wie gewaltig wirkt ferner die symbolische Darstellung des „Schwarzen Todes", der Pest, als des großen Völkertodes („Exzittre, Welt! Ich bin die Pest!") oder die Personifikationen des Hungers als eines großen, graubärtigen Hirten in grauem Wams mit abgedorrtem Kiefer und dünnem Scheitel, ekelhaftem Gram in den hohlen Augen, gefolgt von Mäusen, Raupen und Heuschrecken.

Auch in rein lyrischen Gedichten, in warm empfundenen Stimmungsbildern und feinen Naturschilderungen („Winter im Gebirge", „Mond im See", „Bergesstille", „Die Priesterin der Isis", „Edelweiß", „Stanzen") zeigt sich der ganze Dichter. Linggs Lyrik übertrifft durch persönliche Tiefe und eigentlich lyrisches Gewicht so ziemlich alles, was die Geibelsche Richtung auf diesem Gebiete hervorgebracht hat. Das gilt zwar nicht von jedem Stücke: manches ist nur wohl erwogene Formkunst; aber hierin liegt nicht das Charakteristische von Linggs Lyrik. Im Gegenteil hat er in seinem ganzen Wesen und in den Formen seiner Lyrik etwas Hartes und Sprödes, Ecken und Kanten, an denen man sich zuweilen stößt; wo es ihm aber gelingt, den Gehalt ganz in die Form hineinzuarbeiten, da übertrifft er Geibel in der Unmittelbarkeit, mit der sich die persönliche Stimmung in ihr Bild ergießt und dieses völlig ausfüllt, und namentlich in der wortkargen, knappen Verdichtung der poetischen Anschauung; die Form ist dann von innen herausgewachsen und nicht als ein schimmerndes Gewand über die Sache gehüllt. Gut hat er auch den Balladenton getroffen, so in „Lepanto", „Sparta", „Tannhäuser", „Macerin". Daß bei Linggs reicher lyrischer Produktion auch sehr viel Prosaisches, ja Triviales mit unterlaufen ist, darf nicht verschwiegen werden. Daher hat P. Heyse das Andenken des Freundes durch die Veröffentlichung einer Auswahl der Gedichte am besten geehrt (1905).

Nach der Vollendung seines großen Völkerepos wandte sich Lingg der dramatischen und novellistischen Dichtart zu, wobei er gleichfalls in die farbenreiche historische Vergangenheit zurückgreift. Aber keines seiner vielen Dramen („Katilina" 1864, „Die Walküren" 1865, das Hohenstaufenstück „Violante" 1871, „Der Doge Candiano" 1873, „Berthold Schwarz", „Macalda", die Geschichte der Sizilianischen Vesper,

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

1877) hat sich die Bühne erobert. Dem Dichter fehlt es an eigentlicher dramatischer Begabung. Der Stoff allein ist noch nicht dramatische Poesie, das wird er erst durch die Beseelung des Dichters, der Leser und Hörer mit sich fortreißt. Teils sind Linggs Stücke handlungsarm, teils ganz lyrisch gehalten.

Besser gelang es ihm mit der Novelle. Unter dem Titel Dunkle Gewalten (1872) faßte er eine Reihe gereimter Erzählungen zusammen. Er schildert darin, wie eine dämonische Gewalt verderbend oder glückbringend den Menschen, der sich mit ihr einläßt, unwiderstehlich mit sich fortreißt. Vortrefflich ist seine Sammlung Byzantinische Novellen (1881) mit ihren farbensatten Schilderungen, weniger die Zyklen „Furchen" (1889) und Von Wald und See.

Der Dichter hat sein Leben selbst höchst anziehend erzählt im ersten Bändchen der Sammlung „Zeitgenössische Biographien" unter dem Titel „Meine Lebensreise" (1899). Auch sein Sangesfreund Hans Hopfen hat in seinen „Streitfragen und Erinnerungen" (1876) ausführlich über Lingg gehandelt. Hans von Hopfen (geb. 1835 in München, gest. 1904 in Berlin) kündigte sich im „Münchener Dichterbuch", das Geibel 1862 herausgab, als einen begabten Lyriker an, der viele poetische Verwandtschaft mit Lingg zu haben schien. Am besten und reinsten bewährte sich das Talent dieses Jungmünchners in seinen Gedichten, die, 1882 gesammelt, die Originalität und den inneren Reichtum des Poeten bekunden.

Gedichte von tiefster Innigkeit und schlichtestem Ausdrucke stehen neben anderen, in denen ein mächtiger Gedanke nach Verkörperung in einem großartigen Bilde und in klangvoller Sprache ringt. Außerordentlich glücklich treffen die Balladen den Ton der älteren volkstümlichen Ballade und „Die Sendlinger Bauernschlacht" zählt zu den Perlen der neueren Poesie. Den Gedichten reiht sich das kleine humoristische Epos „Der Pinsel Mings, eine chinesische Geschichte" (1868) an, eine Verspottung der Modeschriftsteller, die sogar ein Krokodil zum Gähnen bringen. Leider hat auf ihn die Literatur des zweiten französischen Kaiserreichs ihren Einfluß ausgeübt und, was die parfümierte Erotik einzelner Gedichte schon ankündigte, trat in den auch von Ausfällen gegen den Katholizismus nicht freien Prosaerzählungen und Romanen offen hervor. Sie tragen zwar eine realistischere Prägung, als man bei den „Münchenern" gewohnt ist, aber der Dichter hat auf diesem Gebiete dem großstädtisch Angekränkelten und der Sensation unheilvolle Zugeständnisse gemacht. So zeugen die Romane „Peregretta" (1863), „Verdorben in Paris" (1867), „Arge Sitten" (1869), „Der grüne Freund" und „Juschu, Tagebuch eines Schauspielers" (1875), in denen zum Realistischen das Romantische sich gesellt, dann „Verfehlte Liebe", „Die Heirat des Herrn von Waldenburg" (1879), „Mein Onkel Don Juan" (1881) von lebhafter, durch alle äußeren Welteindrücke rasch angeregter Phantasie, aber auch von einem krankhaften Zuge der Phantasie, der sich dem Häßlichen, Peinlichen zuwendet und die pikante Wirkung geradezu anstrebt. In den „Bayrischen Dorfgeschichten" (1878) und den „Tiroler Geschichten" (1871) findet sich manches gute Stück, aber nicht selten verfällt der Dichter dort, wo er kraftvoll sein will, in die falsche Genialität. Glücklicher ist er in den „Geschichten des Majors" (1880), die, einem süddeutschen Offizier in den Mund gelegt, von einem poetischen Hauche durchzogen sind, prächtige Situationen bieten und hauptsächlich Erinnerungen an den Krieg von 1870 ihren Stoff verdanken. Künstlerisch schwächer sind Hopfens spätere, zumeist in der Künstlerwelt spielenden Erzählungen und Romane („Der Genius und sein Erbe", „Robert Leichtfuß" usw.), aber in ihnen ist die Dekadenz überwunden. Von seinen Dramen ist „In der Mark" nicht ohne Kraft, dagegen „Aschenbrödel in Böhmen" wenig dramatisch, und mit dem mißlungenen Verführungsschauspiel „Helga" erschien er vergeblich auf dem Kampfplatze des sozialen Dramas.

Die Formkunst der „Münchener" paarte sich mit den Vorzügen der schwäbischen Dichtergruppe in Wilhelm Hertz (geb. 1835 in Stuttgart, gest. 1902 als Professor der Literaturgeschichte am Polytechnikum in München). Er nahm an Geibels wie an Heyses (1882) Münchener Dichterbuch lebhaften Anteil, wahrte aber seine schwäbische Eigenart und wie Uhland, dessen Vorbild in seinem Leben, seiner wissenschaftlichen Methode und in seiner Dichtung unverkennbar ist, läßt auch er seine Phantasie mit Vorliebe bei Bildern weit zurückliegender Zeit verweilen und vertraut uralten Überlieferungen in der vollen Sicherheit, eigenes Leben in ihnen zu erkennen und das eigene Blut in ihnen rauschen zu hören. Was Uhland, mit dem er während seiner Studienzeit in Tübingen persönlich verkehrte, dazu brachte, mit frischerer Unmittelbarkeit und größerem Glück als alle romantischen Zeitgenossen aus der Fülle mittelalterlichen Lebens zu schöpfen, bewährte am Ende des Jahrhunderts seine volle Wirkung auch bei Wilhelm Hertz. Wo immer aber der klaräugige, weltfrohe, schwungreiche und maßvolle Poet sich einzelner Kerne aus der Welt der mittelalterlichen Sage und Dichtung bemächtigte, hat seine frische Phantasie sie befruchtet, belebt und gestaltet; er hatte erkannt, daß alles, was in die Phantasie des Dichters eintritt, erst zu Fleisch und Blut werden muß, wenn es als lebendige Poesie wirken soll. In siegreicher Weise tritt uns dieses Gefühl beim Vergleich seiner kleinen epischen Dichtungen mit

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

einer langen Reihe von Epen und Romanzen, die gleich den seinen poetische Früchte des großen Baumes der germanistischen Studien sind, entgegen.

So spiegeln seine Epen, Romanzen und Balladen („Radbod der Friese", „Helgi und Hedin") bei aller scheinbaren Objektivität seine individuelle Art aufs klarste und deutlichste und zeigen, wie tief Anschauung und Gefühl des Dichters von der „blühenden Erdenherrlichkeit" getränkt sind. Nicht nacherzählt, sondern nacherlebt sind die kleinen Epen; so sehr hauchte Hertz den Begebenheiten und Gestalten, die ihm die Überlieferung bot, der Erzählung Charakteristik, Schilderung und Sprache den eigenen Atem ein. Bei der Stärke seines poetischen Gefühls und der sicheren Bildkraft seines poetischen Gestaltungstriebes hatte er eben nicht nötig, sich ängstlich an alte Vorbilder anzulehnen, und war gewiß genug, den Hauch und Schimmer des Sagen- und Märchenhaften, der zu seinen Stoffen gehörte, doch niemals mit plumper Hand wegzuwischen.

In Lanzelot und Ginevra (1861), Hugdietrichs Brautfahrt (1863) und Heinrich von Schwaben (1868) zwar ist das Mitspiel der Überlieferung erkennbar; die bretonische Sage vom König Artus, die deutsche Kaisersage und die gotisch-lombardische Sage bilden gleichsam den jeweiligen grauen Hintergrund, von dem sich die frischen Farben und der warme Hauch der subjektiven Beteiligung des modernen Dichters hell, doch niemals grell abheben. Im „Bruder Rausch, einem Klostermärchen" (1882), aber ist die ganze Erfindung, wie die Einzelbelebung und der Vortrag so ganz in die Weltanschauung und das Gefühl getaucht, die Wilhelm Hertz eigen sind, daß eben nur noch ein paar Fäden das Gedicht der Gegenwart mit der Überlieferung, einem Volksbuche des sechzehnten Jahrhunderts, verbinden. Hertzens tiefsinniges Werk ist eine symbolische Dichtung, in der an den Erlebnissen einer einzelnen Person, des Bruders Rausch, ein jahrhundertlanger Wandlungsprozeß veranschaulicht wird, ein Spiegelbild der Geschichte religiöser Vorstellungen, des Sinkens und der Entartung einer mystischen Welt, der Unterwerfung eines alten Glaubens unter einen neuen. Durch den gewinnenden Fluß und Reiz des Verses, wie durch die Farbenpracht der Bilder stellt sich Hertz in allen vier Epen, insbesondere in den beiden zuletztgenannten, als echten Geibelianer dar. Wenn Hertz mitten im epischen Behagen und in der Freude an der Fülle der Welt doch nach Kürze und knapper Begrenzung strebt und immer nur mäßigen Wortaufwandes bedarf, um das Zuständliche klar vor Augen zu stellen und die ganze Poesie, die in einer Situation liegen kann, voll auszuatmen, mahnt er an Uhland. Die Beigabe des schalkhaften süddeutschen Humors hilft die Wirkung des Erzählten steigern, und deren konnte Hertz gewiß sein, denn mit klarem Blicke hat er das Dauernde in den Überlieferungen erkannt und das Leben, das andere vor ihm gestaltend ergriffen haben, in neuer Jugend schöpferisch erlebt und geschaut.

Aber auch wo Hertz als Übersetzer und Bearbeiter aufgetreten ist, in seiner Übertragung des Rolandsliedes (1861), der altfranzösischen Novelle Aucassin und Nicolette (1863), der poetischen Erzählungen der Marie de France und der anderen Gedichte des prächtigen Spielmannsbuches, das französische Novellen des zwölften und dreizehnten Jahrhunderts mit all ihrer kecken Weltlichkeit, ihrem Übermut und ihrem Humor wie mit all ihrer Lust an farbiger Schilderung wiedergibt, in seinen hochdeutschen Bearbeitungen von Meister Gottfrieds Tristan und Isolde und Meister Wolframs Parzival, namentlich aber in der ersten, macht sich seine selbständige, ureigene Dichtergabe so stark geltend, daß die eingeschlagenen Farben in neuer Frische wieder hervortreten, die Sprache den unmittelbaren Fluß des ursprünglichen lebendigen Vortrages zurückgewinnt und alles Buchmäßige, das anderen Bearbeitungen anhaftet, bei ihm verschwindet. Kaum gibt es unter den Neueren einen Dichter, der den alten Reimvers der höfischen Epiker des Mittelalters, unserem modernen rhythmischen Empfinden angepaßt, mit solch vollendeter Gewandtheit und Sicherheit, mit solch bestrickendem Zauber des Wohllautes zu handhaben wußte wie Wilhelm Hertz. Begabung und Geistesrichtung, die dichterische und die wissenschaftliche, haben sich bei ihm gegenseitig ergänzt, er kannte keinen Zwiespalt von Neigung und äußerem Beruf. Als Privatdozent und später (1868) als Professor veröffentlichte er eine Reihe sagengeschichtlicher Abhandlungen („Der Werwolf" 1862, „Deutsche Sagen im Elsaß" 1872.) Als Dichter aber hatte er sich während seines Aufenthaltes in München mit einem Bändchen lyrischer Gedichte (1859) in die Literatur eingeführt (Abb. S. 1367).

In ihnen merkt man hie und da noch ein Anklingen an fremde Töne, an Goethe, Mörike („Der erste Kuß"), Heine („Mein Herz"), an Geibels fromme Art („Die Verlassene"), sonst aber durchaus individuelle Prägung: starkes und frohes, ja glühendes, sinnlich ausgelassenes Lebensgefühl, in den „Umbrischen Nächten", „Liebesfrühling", „Segen der Nacht" eine nahezu antike Genußfreudigkeit im Sinnenglück, dann innig und weich empfundene Töne („Heimkehr", „Liederstille", „Daheim", „Mein Engel hüte dein"), Stimmungslyrik („An die Nacht", „Bergeinsamkeit", „Komm, süßer Schlaf", „Unter blühenden Bäumen"), politische Lyrik („Gruß an das Heer"), Gedankenlyrik („Blick ins All", „Lautlose Nacht", „Vision", „Am Grabe", „Immer stiller fließt das Leben"). Das Leben, sein letztes Ziel und sein Zweck, ist für Hertz nicht minder ein Rätsel, als für seine sinnenden und grübelnden Genossen; er fühlt die Schmerzen und die

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

seelischen Erschütterungen, die dem Menschen nicht erspart bleiben, aber die Stärke seines Lebensgefühls und der frische Wellenschlag, der ihm durchs Herz gegangen ist, verhindern ihn, die elegische oder pessimistische Stimmung Herr über sich werden zu lassen. In der ungebrochenen Lebensfreude, in der Lust am Reichtum der Wirklichkeit, in der Liebe und in der Ehe sieht er alles Glück, in allem „ein stolzer Zecher an des Lebens Tisch", wie ihn P. Heyse nennt.

Unglücklich gestaltete sich das Leben eines anderen Dichters der Münchener Tafelrunde, des Schweizers Heinrich Leuthold aus Wetzikon im Kanton Zürich (geb. 1827). Bitter war seine Jugend, in derber Lust und mit Sorgen ringend, verbrachte er die Studienjahre, ein haltloser Charakter auch im Mannesalter, ging er, zum Teile durch eigene Schuld, zum Teile an dem Kampfe seiner Neigungen mit des Lebens Notdurft, früh zugrunde. Er starb 1879 in dem schweizerischen Irrenhause Burghölzli bei Zürich. Wohl vertraut mit der französischen und italienischen Poesie, war er 1857 nach München gekommen, wo er durch Geibel in die Literatur eingeführt wurde. In den sechziger Jahren kämpfte er als Mitarbeiter der „Süddeutschen Zeitung" für nationale Politik unter Preußens Führung und ging, als 1862 das Blatt nach Frankfurt verlegt wurde, mit A. Wilbrandt dorthin. In München, wohin er noch in demselben Jahre zurückkehrte, setzte sich der Kampf mit den Nahrungssorgen fort und überdies ließen ihn allerlei Liebeshändel zu keiner Ruhe kommen. Eine der von ihm verehrten Frauen, eine Enkelin Wilhelms v. Humboldt, begeisterte ihn zu dem Epos Penthesilea in zwölf kurzen Gesängen, einem würdigen Erzählungsseitenstücke zu Kleists gewaltigem Drama. Des Dichters zweites Epos, Hannibal (in fünf Rhapsodien), wurde erst aus seinem Nachlasse vollständig veröffentlicht; es ist eine formschöne Dichtung mit manchen glänzenden Bildern, aber ohne rechten Nachhall in der Seele, und überdies wirkt, wie auch in der „Penthesilea", der rhythmische Gleichklang ermüdend. Leutholds Gedichte wurden kurz vor seinem geistigen Zusammenbruch von G. und Keller J. Bächtold herausgegeben (1878).

Wilhelm Hertz.

Goethe und Schiller, Lenau und Herwegh, Byron und Heine, Freiligrath und Hölderlin, die Antike und die französischen Lyriker, vorab die von Gautier ausgehenden Parnassiens (Leconte de Lisle, Banville, Baudelaire) haben auf ihn eingewirkt; bald machte sich auch der Einfluß Platens geltend, für den Leuthold wirkliches Verständnis hat; er ist ihm zwar der formale Vollender neben Goethe als dem Meister vollendeten Gehaltes, aber bei dieser bequemen Einseitigkeit steht er nicht still; „Denn, mag man auch die Reinheit deiner Töne antiken Marmorbildern oft vergleichen, ist immer ihre Seele doch das Schöne". Daher stammt die Vorliebe für Sonett und Ghasel, obwohl für jenes außer ihm, Goethe die Romantik, die Übersetzung romanischer Lyriker, auch Geibel in Betracht kommen, für das Ghasel Hafis selber. Aber alle diese Anregungen heben Leutholds Selbständigkeit nicht auf. Selbständigkeit wird immer heißen, selber auf fremden Schultern stehen. Und für Stoff und Form, deren Identität allein einen Wert in der Kunst bedeutet, kann nur der Maßstab gelten: Erlebtes und lebendig Erzeugtes lebt und Totes kommt nicht wieder. Bleibend aber ist der lebendige Wert auch nur dann, wenn er das Zufällige abzustreifen und das Allgemeine auszudrücken imstande ist. Das aber hat Leuthold vermocht, gibt man es auch nur für etwa zwölf Gedichte zu. Ströme von Wohllaut hat er fließen lassen; mit der Formenschönheit verbindet sich die berückendste Melodie und diese bezaubert, selbst wenn wir mit Storm den „schmackhaften Herzschlag" in manchem Gedichte vermissen. Mag man Leuthold den Dichter für Dichter oder für Musiker nennen, mag ihn auch der Kenner attischen Wesens leichter würdigen können, Gedichte, wie „Blätterfall", „Die zerfallene Vigne", „Nacht", „Das Mädchen von Rekko", „Das Meer", werden auch Leser, die außerhalb jener Kreise stehen, fesseln. Wie er es voraussah, ist er kein Goethe, auch kein Mörike, Keller, Meyer an Gehalt geworden, ob auch an Form kein Platen? Er ist weniger reich, persönlich weniger fest und sicher, aber an Klang und Leidenschaft ihm oft überlegen.

Daß ein Formenkünstler wie Leuthold auch als Übersetzer Bedeutendes leistete, versteht sich fast von selbst. Mit Geibel hat er „Fünf Bücher französischer Lyrik" herausgegeben; außer-

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

dem übersetzte er aus dem Griechischen und Englischen mehreres und Lesenswertes bieten auch seine Prosaschriften über französische Dichter.

Eine selbst Geibels Erfolge übertreffende Popularität verdankte Friedrich Martin Bodenstedt (geb. 1819 zu Peine in Hannover) seinen Liedern des Mirza Schaffy, die er in sein Reisewerk „Tausend und ein Tag im Orient" verflochten und einem Weisen von Tiflis, seinem Lehrer im Tatarischen in Tiflis, in den Mund gelegt hatte und 1851 als selbständige Sammlung herausgab.

Die Anmut, Lebensfülle, Farbenfrische und der Wohllaut erwarben dem zierlichen Büchlein einen fabelhaften Erfolg und namentlich wurden die Lieder auf den Schwingen der Musik von Mund zu Mund getragen. Sie wurden fast in alle europäischen Sprachen übersetzt und nach einem halben Jahrhundert erschienen sie in 150. Auflage. Und doch kann man ihnen weder Tiefe noch Gediegenheit nachrühmen: ein behagliches Epikuräertum breitet sich in einschmeichelnden Formen vor uns aus, das in seiner ganzen Art an Horaz gemahnt, aber der Ton, auf den die Lieder gestimmt sind, entsprach ganz dem Geschmacke der damaligen, von der Politik übersättigten deutschen Bourgeoisie. Man freute sich der im Grunde alltäglichen Weisheit, die in spielerisch-pikanten Sprüchen leicht faßlich geboten ward und auf Variationen des Spruches „Wein, Weib und Gesang" zurückgeht. „Mein Lehrer ist Hafis, mein Bethaus die Schenke, Ich liebe gute Menschen und stärkende Getränke", so sang der Dichter und die Durchschnittsbildung ließ sich durch den weinfeuchten und liederreichen Mund Mirza Schaffys gern belehren. In dem Wechsel gewohnter lyrischer Töne mit den fremdartigen, in der spärlichen, aber immer treffenden Verwendung der Ghaselen, der Klangreime, der witzigen Wortwendungen, in der Durchbildung beider zu durchsichtiger Klarheit lag ein hoher Reiz und die sehr geschickte Wiedergabe der Szenerie und Stimmung ließen die Lieder selbst Kenner für echt, d. h. für Übersetzung, halten. Und dieser Irrtum waltete bei vielen so lange vor, bis 1874 der Anhang zu der Nachlese Aus dem Nachlaß Mirza Schaffys den Schleier lüftete. Der Sänger ist älter geworden und trägt hier eine beschauliche Lebensweisheit vor. Diese fand aber nicht mehr den Beifall der Mirza Schaffy-Lieder und auch mit seinen anderen Sammlungen lyrischer Gedichte und Sprüche („Aus der Heimat und Fremde", „Altes und Neues", „Einkehr und Umschau", „Aus Morgenland und Abendland", „Neues Leben") konnte er, obschon sich darunter manch ethisch Gehaltvolles findet, nicht mehr durchdringen.

Die alte Erfahrung, daß das deutsche Publikum, das an einer ausgeprägten Eigentümlichkeit Geschmack gewonnen hat, diese fort und fort vom Dichter begehrt und auf die Ansätze zu einer anderen Auffassung des Lebens, zu einer anderen poetischen Aussprache nicht eingeht, mußte auch Bodenstedt machen. Weder seine epischen noch die dramatischen Dichtungen erfüllten die Hoffnungen, mit denen er sie in die Welt hinaussandte.

Von den ersteren verherrlicht Ada, die Lesghierin (1852), den Verzweiflungskampf der Tscherkessen gegen die Russen. Der Dichter schwelgt dabei in glänzenden Bildern aus jener exotischen Sphäre, die schließlich wie Schlingpflanzen Handlung und Charakteristik nicht vorwärts kommen lassen. Poetischer, lebensvoller und mehr zusammengedrängt sind die kleineren Epischen Dichtungen (1862): „Harun und Habakuk", „Nino" und „Der Edelfalk"; „Andreas und Marfa", das den Fall Nowgorods und das Wüten des Großfürsten Iwan des Schrecklichen schildert, und „Sakuntala", die, an Kalidasas altindisches Drama sich anlehnend, an kunstvoller Beschreibung und glänzenden Einzelbildern der „Ada" vergleichbar ist. Seit 1863 war Bodenstedt, mehr der Not gehorchend als dem eigenen Triebe, in der einträglicheren Prosadichtung sehr tätig. Aber seinen „Kleineren Erzählungen" wie der langen Reihe von Romanen und Novellen („Aus deutschen Gauen", „Vom Hofe Elisabeths und Jakobs", „Das Herrenhaus im Eschenwald", „Die letzten Falkenburger", „Die Zigeunerherberge" usw.) fehlt das feste Rückgrat, die Stimmungsfülle und der beseelende Zusammenhang mit dem inneren Leben des Dichters, der auch durch keine realistische Sicherheit in der Beobachtung vergütet wird. Schon gar nicht war Bodenstedt für das Drama beanlagt. Er wählte dafür nicht alltägliche Stoffe, aber sowohl in den Tragödien „Demetrius" und „Kaiser Paul" (1882), als in dem Lustspiele „Autharis Brautfahrt" und in dem Drama „Alexander in Korinth" (1876) offenbarte es sich, daß ihm die Spannkraft, eine Handlung in unablässiger Steigerung darzustellen, und die Schlagkraft des dramatischen Ausdruckes gebrach.

Bodenstedt hatte, als er 1854 dem Rufe König Maximilians II. nach München folgte und zum Professor der slavischen Sprachen und Literaturen ernannt wurde, bereits ein an Erfahrungen reiches Leben hinter sich. In Moskau war er in dem Hause des Fürsten Galitzin Hauslehrer gewesen, dann hatte er in Tiflis in der kaukasischen Provinz als Leiter eines Erziehungsinstitutes und Lehrer der neueren Sprachen am Gymnasium gewirkt, von dort die Krim, Kleinasien und die griechischen Inseln bereist und nach seiner Rückkehr in München das einst vielgelesene Buch Die Völker des Kaukasus und ihre Freiheitskämpfe gegen die Russen (1848) geschrieben. Nach einer Reise durch Italien entfaltete er eine reiche publizistische Tätigkeit und schloß sie ab, als sein Reisewerk Tausend und ein Tag im Orient

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

(1851) vom Publikum mit großem, hauptsächlich den eingeschalteten Liedern geltenden Beifall aufgenommen wurde. Der ungeahnte plötzliche Tod Maximilians II. löste den Dichterkreis, den dieser um sich gesammelt und an dessen Symposien in den Kaiserzimmern der alten Residenz Bodenstedt regelmäßig teilgenommen hatte. Bodenstedt leitete hierauf kurze Zeit als Intendant das Hoftheater und die Hofkapelle in Meiningen, ließ sich 1878 in Wiesbaden nieder, unterbrach sein Stilleben durch eine Reise nach den Vereinigten Staaten, die er 1882 in dem Werke „Vom Atlantischen zum Stillen Ozean" beschrieb, und starb 1892 in der Badestadt. (Abb. nebenan.)

Friedrich Bodenstedt.

Gez. von W. Kaulbach, gest. von C. Gonzenbach.

Die Kenntnis mehrerer Sprachen ließ ihn eine große und verdienstliche Betriebsamkeit als Übersetzer entfalten. Den Übertragungen aus den Russen Puschkin, Lermontow und Koslow schlossen sich an: Shakespeares Zeitgenossen und ihre Werke (3 Bde., 1860), eine Auslese in trefflicher Verdeutschung, ferner die Übersetzung mehrerer Dramen für die von ihm herausgegebene Sammlung Shakespeares dramatische Werke (1872), an der auch andere „Münchener", wie P. Heyse, A. Wilbrandt, O. Gildemeister, mitarbeiteten, und Shakespeares Sonette in deutscher Nachbildung (1862), eine musterhafte und verdienstvolle Tat, da sie diese merkwürdige und wundervolle Lyrik der deutschen Lesewelt erobert haben dürfte. In den siebziger Jahren kehrte Bodenstedt zu der persischen Lyrik, die ihm in seiner Jugend Anregungen und Muster gegeben hatte, zurück und veröffentlichte seine vorzüglichen Übertragungen Der Sänger von Schiras (1877), denen 1881 die Lieder und Sprüche des Omar Chajjâm folgten. Nicht unerwähnt bleiben dürfen die kulturhistorisch wertvollen Vorträge Aus Ost und West und die Russischen Fragmente (1862), zu denen er durch die Teilnahme an den Zyklen öffentlicher Vorträge am Münchener Hofe angeregt worden war. Im Genusse seiner reichen Erinnerungen lebend, schrieb Bodenstedt am Abende seines Lebens die Bücher Aus meinem Leben und Erinnerungen aus meinem Leben; es sind dies keine abgeschlossenen Biographien, sondern eine Reihe interessanter, in Art und Umfang ungleicher Aufzeichnungen.

Der fruchtbarste und allseitigste der Münchener Dichter ist Paul Heyse, in dem die jüngere Generation ihr Haupt verehrt. Er wurde am 15. März 1830 in Berlin als der Sohn des bekannten Sprachforschers und Universitätsprofessors Karl Wilhelm Ludwig Heyse geboren, dessen Gattin einer angesehenen, mit Felix Mendelssohn entfernt verwandten, jüdischen Familie Berlins entstammte. Nach einer sorgfältigen Vorbereitung bezog Heyse, siebzehn Jahre alt, die Universität, um klassische Philologie zu studieren. Damals gewann er Geibels Beachtung und Unterweisung und kam in den Kuglerschen und Mendelssohnschen Kreis, wo der geistig anmutige Jüngling bald zu einer gefeierten Erscheinung wurde. So wuchs er in die widerspruchsvollsten Zustände, die geistigen Kämpfe der vierziger Jahre zwanglos hinein und verspürte auf Schritt und Tritt die letzte Wirkung der Romantik, die, wie sie um die Wende des 18. und 19. Jahrhunderts von Berlin ausgegangen, in ihren Hauptvertretern (Tieck, Eichendorff) damals wieder in die preußische Hauptstadt zurückgekehrt war. So bezeugen auch Paul Heyses poetische Erstlinge: die Märchen Vom Jungbrunnen, die ersten poetischen Erzählungen Margherita Spolentina, Urica und Die Brüder, die Erzählung Marion und die Tragödie Franzeska von Rimini, die sämtlich während der Studienjahre in Berlin und Bonn entstanden, daß der jugendliche Dichter zunächst unter den Einwirkungen der Romantik schuf und sich zu den Jungdeutschen in Gegensatz stellte. Trotz aller Abhängigkeit von der Romantik war gleichwohl in Heyses Erstlingsschöpfungen ein merkwürdiger Zug des Individuellen, Selbständigen, eine erstaunliche Zuversicht erkennbar, auf dem eingeschlagenen Wege zu ganz neuen Wirkungen zu gelangen. Nicht bloß die außerordentliche Beherrschung der deutschen Sprache, der Vers-

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

formen, die er zu einem Teil dem väterlichen Beispiele verdankte und bei seinen Studien nährte, und die frühe Gewöhnung an ernstes und klares Schauen der äußeren Dinge, die von einem entschieden zeichnerischen Talente unterstützt wurde, sondern auch das Bewußtsein lebendigster Empfänglichkeit seiner Phantasie gab sich schon bei dem Dichter der Hermen und der ersten Sammlung seiner „Novellen" so entscheidend kund, daß urteilsfähige Naturen dem 22jährigen Dichter eine große Zukunft prophezeiten. Er war 1849 nach Bonn gezogen, um dort unter Diez romanische Philologie zu studieren und hatte sich insbesondere mit der provenzalischen Dichtung beschäftigt. Im Jahre 1852 bereiste er zu Studienzwecken Italien, das ihn oft wiederkehren sehen und für sein dichterisches Schaffen von größter Bedeutung werden sollte. Entscheidend für seine weitere Entwicklung wurde, daß er 1854 durch Vermittlung Geibels von König Max II. in die Nähe des hesperischen Landes, nach München, berufen wurde. „Majestät," sagte Geibel, den Freund empfehlend, „ich bin die untergehende, Heyse die aufgehende Sonne." Durch ein Ehrengehalt des Königs von jeder Amtspflicht befreit, konnte Heyse, in der Folgezeit in den Adelsstand erhoben und zum Ehrenbürger Münchens ernannt, in der Isarstadt in regem Verkehr mit den Mitgliedern der Symposien des Königs und des „Krokodils" ganz seiner Muse leben und wurde fast zu einem Süddeutschen. Wenigstens war er der einzige der aus Norddeutschland Berufenen, der in München feste Wurzeln schlug. Sein Haus war ein geistiger Mittelpunkt Münchens und vielfach verzweigt waren seine geistigen Beziehungen zu den hervorragendsten Männern der Wissenschaft und bildenden Kunst, von denen Menzel, Lenbach und Böcklin genannt seien. Unablässig auf jedem Gebiete dichterischen Schaffens tätig, erntete er viel Anerkennung; frei von den Alltagssorgen, hat er sich bis zu seinem Tode (1914) seine Arbeitsfreude gewahrt. (Abb. S. 1371.)

Heyse war durch Natur und Bildung ein edles Formtalent, ein Schönheitssinn verliehen, der sich an den herrlichsten Werken der klassischen Literatur aller Völker entwickelte. Ein Epigone im Sinne eines Nachahmers ist Heyse deshalb nicht zu nennen, aber er stand in erster Linie auf dem Boden alter, vererbter Kultur und Poesie, und was dies bedeutet, wird klar, wenn man sich erinnert, daß Hebbel und G. Keller vor allem in ihrer Individualität, die Droste, Storm und Groth in ihrer Heimat, Freytag im Bürgerlich-Nationalen wurzeln. Heyse hat sich auf allen Gebieten der Poesie betätigt und überall das Erbe der technischen Meisterschaft angetreten, ja es noch vermehrt. Die Sprache war ihm das willige Werkzeug zur Darstellung anmutvoller Vorstellungen, aus jedem Stoffe entwickelte er eine Reihe schöner Bilder. Doch erstreckte sich sein Hervorbringungsvermögen in die Breite, nicht in die Tiefe, zur Anmut und Grazie hat sich nicht die Größe der dichterischen Persönlichkeit und das elementare Leben gesellt und daher kann er nicht in die vorderste Reihe jener schöpferischen Poeten gestellt werden, die der Literaturentwicklung seit 1848 Richtung gegeben haben. Jeden Anspruch darauf, daß er ein großer Poet, ein solcher, der seinem ganzen Volke und allen Zeiten etwas zu sagen gehabt habe, wird die Literaturgeschichte bestreiten müssen, aber dafür zugeben, daß er als Künstler und anmutiger Fabulierer, als der glänzendste Vertreter der Kunstpoesie seiner Zeit Bewunderung verdiene. Sinnenfroh ist seine Auffassung des Lebens; kühl oft seine Poesie. Fragt man nach der treibenden Kraft in der ungeheuer umfangreichen Poesie Heyses, so wird doch, was man etwa hervorheben will, immer wieder mehr von dem Auge zeugen, mit dem der Dichter die Dinge betrachtet, als von dem Leben der Dichterseele, das sich in den Dingen darstellt. Das Künstlerauge, das in der Welt der Erscheinung nach dem Schönen Umschau hält, der nach seelischen Problemen spähende Blick und der ästhetische Formsinn, der das Erschaute sich und anderen phantasiemäßig zu gestalten weiß, das sind die poetischen Hauptorgane Heyses, weniger das überquellende Gefühl persönlichen Lebensgehaltes, das nach Bildern und Worten greift, um sich Luft zu machen. Verstand und Phantasie, nicht innere Nötigung, haben vorzugsweise Heyses poetische Gebilde geschaffen, Herz und Gemüt, Begeisterung und Wärme hatten wenig Anteil daran. Das aber ergibt den ausgesprochenen Formkünstler, dem die Formgebung Hauptsache

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

und Hauptgeschäft, der zu formende ethische und ästhetische Gehalt mehr oder minder Nebensache wird. Die Kehrseite des Lebens, das Häßliche und Gemeine, Not und Elend, scheidet Heyse aus seiner Dichtung aus und entwickelt sich so zum Vertreter der schönheitsuchenden poetischen Formkunst, die Stoff und Inhalt sich eben so wählt, daß die Meisterschaft der Formgebung sich daran erweisen kann; unter günstigen sachlichen Bedingungen erzielt eine solche Kunst starke Wirkungen, ein andermal bietet sie aber auch nur ein wohlgefälliges Schauspiel, das nicht tiefer in die Seele hinuntergreift und das man auch entbehren könnte oder wieder vergessen kann. Auch Heyses staunenswerte Produktivität hängt mit seinem Formtalente zusammen, denn es liegt eben in der Art solcher Formkunst, daß sie viel leichter und rascher produzieren kann als eine Kunst, die jedes Werk dem innersten persönlichen Leben abringen muß und mit dem eigenen Herzblute tränkt. Und da Heyse bald auch das poetische Formgebiet fand, auf dem er nicht nur seine besondere Meisterschaft üben, sondern auch leicht das gebildete Lesepublikum seiner Zeit gewinnen konnte, das Gebiet der Novelle, so wurde er vom Erfolge getragen und gefördert.

Paul Heyse.

Wenn man gegen Ende der achtziger Jahre Schönheit ohne weiteres für Fälschung erklärte, die Wahrheit vorzugsweise im Häßlichen und in den Verkümmerungen des Lebens suchte und an die Stelle des ausgefeilten geschlossenen Kunstwerkes wieder die rasch hingewühlte Skizze der alltäglichen Wirklichkeit setzte, dann lag die Versuchung allerdings nahe, gerade gegen Heyse loszuschlagen. So unberechtigt der Kampf gegen den Formkünstler Heyse war, der Vorwurf der inneren Unwahrheit und Entfremdung vieler seiner Dichtungen wurde ihm mit Recht gemacht. Gleichzeitig und dann fortwährend bis in die Gegenwart, so von B. Stein in seinem trefflichen Buche „Neuere Dichter im Lichte des Christentums“, wurde auch von anderer Seite gegen Heyses Schaffen Einspruch erhoben. Dieser richtet sich gegen die Weltanschauung, die Heyse in vielen seiner Schriften versteckt oder offen predigt und der positiv gläubige Leser mit Abscheu zurückweisen muß. Heyse war mit dem Wesen des Christentums nie vertraut geworden und über eine Diesseitsschwärmerei nicht hinausgekommen. Kurz faßt er sein Glaubensbekenntnis in die Verse zusammen: „Glaubst du, daß im Jenseits auch uns ein Rückerinnern bliebe? Nicht an ew'ges Leben, Kind, Glaub' ich, nur an ewige Liebe.“ Mit dem Tode ist bei Heyse alles vorbei: „Auch wir vergehn; und das ist Trost genug“; so tröstet er sich beim Tode seines Sohnes Ernst. Der christlichen Lehre steht er feindlich gegenüber und erblickt in allem Metaphysischen nur eine Beschränkung der Freiheit der menschlichen Natur. Der Instinkt, die angeborene „Vornehmheit“, das gesellschaftliche Übereinkommen sollen die Sittlichkeit regeln und in den notwendigen Schranken halten. Eine bequeme und oberflächlichen Naturen willkommene Moral; tiefere aber mußten sich von Heyses Behandlung der christlichen Anschauung verletzt fühlen und selbst manche seiner Verehrer haben gegen seinen Kult einer verhüllten Sinnlichkeit offen ihre Bedenken ausgesprochen.

Man nennt Paul Heyse den „Altmeister der Novelle“; mit Recht, wenn man dabei nur die äußere Form im Auge hat; denn an Gehalt und Tiefe wird er von Keller und Storm weit überragt. Die Novellenform, wie Heyse sie in der italienischen Dorfnovelle und in der psychologischen Gesellschaftsnovelle zugeschnitten und ziseliert hat, ist eine völlig originale

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

und selbständige Schöpfung, sein wahres Eigentum. Darum ist er auch besonders durch die Prosanovelle populär geworden.

Seine Novelle hat immer äußerst wenige und einfache Faktoren, die Anzahl der Personen ist gering, die Handlung gedrängt, mit einem einzigen Blicke überschaubar und in der Regel so angelegt, daß an einem gewissen Punkte ein unvorhergesehener Umschwung eintritt, eine Überraschung, die, wenn der Leser zurückdenkt, sich immer in dem Vorhergehenden motiviert erweist. An diesem Punkte spitzt sich die Handlung zu; hier laufen die Fäden zu einem Knoten zusammen, aus dem sie in entgegengesetzter Richtung sich weiter spinnen. Jenes überraschende nennt Heyse den „Falken", nach einer Novelle des Boccaccio, die ihm für seine Novellentheorie als Muster diente. Dort wird erzählt, wie ein edler Ritter alles aufbietet, um das Herz seiner Dame zu rühren, doch stets ohne Erfolg. All sein Hab und Gut ist dahin, er nennt nichts mehr sein eigen als einen Falken. Und als seine Dame zu ihm auf die verfallene Burg kommt, da opfert er ihr auch das letzte, das er besitzt, — den Falken, den er ihr zum Male vorsetzt. Diese Tat des Ritters wendet das Herz der Dame und gewinnt ihm ihr Herz. Ein solcher „Falke", d. h. ein eigenartiges Grundmotiv, soll nach Heyse in jeder Novelle vorkommen und sie dadurch von tausend anderen unterscheiden. Übrigens finden sich unter Heyses Novellen manche, die gleichartige Stoffe behandeln; die Einfachheit ist oft erkünstelt, die Situationen zuweilen raffiniert, die Probleme nicht selten ausgeklügelt und weit hergeholt. Mit Vorliebe wirft er psychologische Fragen aus dem Liebesleben auf und erörtert sie in all ihrem Für und Wider, mit der ganzen Dialektik und Spitzfindigkeit der Leidenschaft. Der eigentlich seelische Inhalt der meisten Novellen dringt nicht tief in den Leser ein und die Atmosphäre sinnlicher Leidenschaft ist oft schwüler als einer nach frischer Luft verlangenden Lunge zusagt. Darüber kann weder die sorgfältige Komposition noch die bis ins letzte Wort gefeilte Kunstform hinwegtäuschen. Aus Heyses Bevorzugung der Liebesprobleme erklärt sich auch, warum er immer Frauencharaktere in den Vordergrund stellt, während die männlichen, in der Regel Schwächlinge, nur dazu dienen, jene hervorzuheben oder zu entwickeln. Da sehen wir den Mann, der in der Liebe zwischen zwei Frauen schwankt, dann wieder die ältere Frau in ihrer Liebe zu einem jungen Manne, oder das wilde Mädchen, das den Mann nicht bekommen kann, dann wieder Gatten, die hart an der Untreue vorbeistreifen und sich wiederfinden, oder ein Mädchen, das sein Gefühl zurückhält und darum leiden muß, und gerade dieses Problem behandelt er mit Vorliebe; denn nicht im Widerstande, sondern in der Hingebung sieht Heyse das Wesen des Weibes und ihre Natur und Naturanbeter, wie er ist, preist er den Eros als den Unwiderstehlichen, der alle Schranken durchbricht. Daher ist auch das Verhältnis der Ehe und die Naturkraft der Liebe ein oft wiederkehrendes Thema. Man nennt Heyse den Liebling der Frauen; wohl nur, um Reklame für ihn zu machen, denn die echte deutsche Frau weiß nichts davon und sieht ihre Bestimmung in der Tätigkeit für Familie und Menschheit, nicht in der genußfrohen und genußsuchenden Liebe. Heyses Novellenmenschen sind aristokratische Genießer, die nur lieben und sich ergötzen wollen; sie sind mit allen Vorzügen ausgestattet, oder falls diese fehlen, bergen sie in einer gebrechlichen, stark idealisierten Hülle eine schöne Seele. Heyse hat namentlich als Novellist eine Abneigung gegen das Häßliche, er wollte und konnte das große Leid des Menschen nicht darstellen. Er hat selbst offen ausgesprochen, daß er nie eine Figur habe zeichnen können, die nicht irgend etwas Liebenswürdiges gehabt hätte, nie einen weiblichen Charakter, in den er nicht bis zu einem gewissen Grade verliebt gewesen wäre. Ihre gemeinsame Eigenschaft ist, was Heyse selbst als „Vornehmheit" bezeichnet. Die Welt, in der sich diese Gestalten bewegen, ist ebensowenig eine Goethesche, wie eine wirkliche Welt, und diese selbst sind stilisiert, formvollendet wie Statuen, aber ohne Fühlung mit dem Volksleben und dem großen Leid der Menschheit.

Heyses Novellen, über 100 an der Zahl, sind, wie bei seiner Leichtigkeit des Schaffens nicht anders zu erwarten ist, von ungleichem Werte und nicht einmal jene, die er zu einer Ausgabe für das Haus zusammengestellt hat, gewähren durchweg einen ungetrübten Genuß. Seine epischen Dichtungen eröffnete Heyse mit Novellen und Versen, die einzeln seit 1851 und in zwei Sammlungen (1863 bis 1870) erschienen.

Da erzählt er, an eine Novelle Boccaccios sich anlehnend, in feingeschliffenen, gereimten Oktaven und voll fröhlicher Laune in der Braut von Cypern die Geschichte von Cimon und Iphigenie. Das Ganze ist ein heiteres Spiel, an dessen Handlung und Personen weder der Dichter warmen Anteil gewonnen hat, noch der Leser aufbringen kann. Mehr empfunden sind die Idylle von Sorrent, das Capriccio Die Furie, Die Hochzeitsreise an den Walchensee und die beste der Versnovellen, Der Salamander (1870). Ein Weib von Nixenart lockt mit einschmeichelnder Kunst einen Mann in ihre Netze: nur schwer gelingt es ihm, sich loszureißen. Es ist eine sittlich nicht unbedenkliche, an Handlung arme Geschichte, aber die schönen, leichten, nervös leidenschaftlichen Terzinen verleihen mit ihren Fragen und Antworten, Scherzen, Singen und Klagen der theatralisch natürlichen, beherrscht verliebten, blasiert koketten Heldin und der Leidenschaft, die sie einflößt, einen solchen Reiz, daß keine spannende Geschichte mit Angel- und Wendepunkt fesselnder sein könnte. Als Versvirtuos zeigte sich Heyse auch in „Michelangelo", „Raffael", „Syritha" und in den Hexametern der Thekla; es ist ein Legendenstoff, der sich dem durchaus weltlich gerichteten modernen Dichter von der plastisch-malerischen Seite, der Schilderung der Gegensätze zerbröckelnder antiker Kultur und erstarkender christlicher Kultur darstellt und das Heilige einbüßt.

Seinen Ruhm begründete Heyse mit den Novellen in Prosa, deren erste Sammlung

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

1855 erschien. Es ist nicht möglich, alle Novellen zu charakterisieren, und auch überflüssig, denn mit einigen kennt man den ganzen Novellisten Heyse.

Die erste, L'Arrabiata (1853), wurde wie ein literarisches Ereignis begrüßt und selbst von Mörike als „eine ganz einzige Perle" bezeichnet. Laurella, wegen ihres heftigen, trotzigen Wesens L'Arrabiata (Trotzkopf) genannt, liebt den Antonio, wehrt sich aber gegen diese Liebe. Als der Schiffer Antonio um sie wirbt, beißt sie ihn in die Hand und springt ins Meer. Antonio bringt sie ans Land und nun ist Laurellas Trotz gebrochen. Über diese einfache Erzählung breitet sich der Farbenglanz der italienischen Landschaft und das bunte Treiben des südlichen Volkes spielt belebend in sie hinein. Kindlich rührend ist die Novelle „Die Blinden". Das Liebesspiel der Anziehung und Abstoßung, des Suchens und Findens ist anziehend dargestellt in dem „Mädchen von Treppi" (1858). „Von den anderen Novellen Heyses ragen hervor: „Die Stickerin von Treviso", „Geoffroy und Garcinde", „Am Tiberufer", „Andrea Delfin" (1859), die eine Episode aus Venedigs Schreckenszeit erzählt, „Anfang und Ende" (1857), „Das Bild der Mutter" (1859), „Im Grafenschloß" (1862), „Der verlorene Sohn" (1869), „Er soll dein Herr sein" (1873), „Das Glück von Rotenburg" (1886). Von den historischen Novellen werden viel gerühmt die Troubadour-Novellen (1882) mit der bedeutenden, aber durch die Verherrlichung der revolutionären Albigenser auf Kosten der Katholiken in ihrer reinen Wirkung geschädigten Novelle „Die Dichterin von Carcassone". Nach der Ähnlichkeit der Motive gesammelt sind die Meraner Novellen (1864), darunter „Unheilbar", voll psychologischer Rätsel, und „Der Weinhüter", entstellt durch Unwahrscheinlichkeiten und unwürdige Zeichnung des Priesterstandes. Von den Moralischen Novellen (1869) nennen wir „Die beiden Schwestern", den romantisch überhauchten „Vetter Gabriel", „Judith Stern" und die prächtige Hochlandsnovelle „Am toten See", der sich in Behandlung des gleichen landschaftlichen Hintergrundes die Novelle „Auf der Alm" anreiht. Es folgten Neue moralische Novellen (1873), das Buch der Freundschaft (1883 und 1884), darin die schönen Novellen „Siechentrost", „David und Jonathan", „Grenzen der Menschheit". Mit einer Reihe von Novellen („Fedja", „Vroni", „Xaverl") wollte Heyse den Naturalisten zeigen, daß es ihm leicht sei, sie auf ihrem eigenen Felde zu schlagen; aber er beraubte sich mit diesen Zerrbildern seiner alten Vorzüge, ohne sich die Wirkungen zu sichern, die etwa von W. G. Conradis „Münchener Novellen" oder Sudermanns „Katzensteg" ausgingen. Unerquicklich wirken Heyses sogenannte Problemnovellen, die er mit zunehmendem Alter immer mehr liebte. Auch sonst machte sich in den späteren Sammlungen, so in Melusine und andere Novellen (1895), Novellen vom Gardasee (1902), Moralische Unmöglichkeiten (1903) die ermattende Kraft geltend. Als Heyses Meisterstück wird gerühmt das Capriccio Der letzte Kentaur (1871). Im Schnee und Eis ist vor Jahrtausenden ein Kentaur eingeschlafen. Er trabt jetzt in die moderne Kulturwelt hinein und kommt in die Kirche eines oberbayerischen Gebirgsdorfes. Er staunt über die Sitten und Einrichtungen der modernen Menschen, wird aber vom Entsetzen der Gemeinde verscheucht und trifft mit dem Maler Bonaventura Genelli zusammen, der mit ihm und seinesgleichen verwandt ist und ihm voraussagt, daß er in der „engbrüstigen, breitstirnigen, verschneiderten und verschnittenen Lumpenbagage, die sich die moderne Welt nennt", keine begeisterte Aufnahme finden werde. So geschieht es auch. Der Kentaur wird vertrieben und muß in seine Einsamkeit zurückkehren. Die Dichtung, in Anlage und Durchführung künstlerisch, ist ein Hymnus auf die Freiheit in der Kunst wie im Leben; und diese Freiheit ist dem Dichter auf religiösem Gebiete der Protest gegen das Dogma, auf dem gesellschaftlichen und sittlichen Gebiete der Protest der Natur gegen die Konvenienz. So wird der Kentaur als halb Naturwesen, halb Gottheit, der Phantasie des Dichters ein Sinnbild des Künstlers, den die moderne Gesellschaft nicht versteht und zurückweist.

Wie in dieser Novelle, so tritt Heyse auch in „Der Mönch von Montaudon", „Villa Falconieri", „Zwei Gefangene", F. U. R. I. A. (Femina universi regina in aeternum, Das Weib, der Welt Königin in Ewigkeit), und anderen mit seinen atheistischen Anschauungen und seinem Hasse gegen die Lehre des Kreuzes hervor und bringt sie am schärfsten in zwei Romanen zum Ausdruck. Von ihnen richtet der in Berlin spielende Die Kinder der Welt (1873) seine Pfeile gegen das Christentum im allgemeinen und predigt die Freiheit der Gedanken. Zwei Heerlager stehen sich gegenüber: „Die Kinder der Welt" und „Die Kinder Gottes". Jene sind durchweg Atheisten, „Moderne", aufgeklärt, ihr Sinnen geht einzig auf den Genuß des Schönen in Kunst und Natur und auf das schrankenlose Ausleben der Persönlichkeit; die Lehren Schopenhauers und D. F. Strauß führen sie beständig im Munde. Alle die Personen sind Idealgestalten und sympathisch gezeichnet; die „Kinder Gottes", die Vertreter des Christentums, aber erscheinen als geistig beschränkte, heuchlerische, unduldsame, charakterlose, zu jeder Scheußlichkeit bereite Gestalten, fast durchweg Karikaturen. Dagegen protestiert die Wahrheit und die Kunst. Die Handlung ist verworren, die Personen erweisen sich in ihrer Blutlosigkeit nur als Träger der religiösen, sozialen und philosophischen Probleme des Dichters. Besser ist der Aufbau in dem Roman Im Paradiese (1876), der sich die katholische Kirche, ihre Lehre und ihre Diener zur Zielscheibe gemeinsten Spottes und Hohnes wählt, sich insbesondere gegen die Ehe richtet und ungeschminkt für die freie Liebe eintritt, zu der sich die „im Paradiese" zechende Künstlergesellschaft bekennt. In anständigerem Tone gehalten, aber auch nicht frei von Unwahrscheinlichkeiten und rationalistischem Weisheitskram ist der Roman der Stiftsdame (1877), die Erzählung der düsteren Schicksale eines adeligen Fräuleins. Mit den Naturalisten, die ihn scharf angegriffen hatten, setzte sich Heyse in dem freigeistig-tendenziösen und überaus schwächlichen Roman Merlin (1892) auseinander, in dem das Schicksal eines Idealisten geschildert wird, der, von einer Schauspielerin verführt, im Wahnsinn durch Selbstmord endet. An dem Hofe eines mitteldeutschen Fürsten spielt sich der Roman Über allen Gipfeln (1895) ab, der gegen Nietzsches Übermenschentum sich richtet, ohne jedoch Eindruck zu machen. Im allgemeinen lebenswahrer ist der Roman „Crone Stäudlin" (1905). Mit der Geburt der Venus (1909) kehrt Heyse zu einem Lieblingsgegenstande zurück. Ein Maler verliebt sich in sein Modell,

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

heiratet es und fällt in einem Duell für die beleidigte Ehre seiner Gattin. Matt ist Heyses Roman Das Ewigmenschliche. Ein Familienhaus (1910).

Obwohl nicht immer von Erfolg gekrönt, entwickelte Heyse auch als Dramatiker eine ausdauernde Tätigkeit. Er schrieb historische Tragödien, so Die Sabinerinnen (1858), die mit dem ersten Preise gekrönt wurden, ferner Hadrian (1863), seine künstlerisch vollendetste und auch in allem Szenischen wirksamste Tragödie. Dann Alkibiades (1883), eine dreiaktige Tragödie, die von der Erkenntnis gesättigt ist, daß der Mensch sich selber Treue halten müsse, wenn er im Leben und Sterben nicht wertlos sein will, und die durch straffe Führung der Handlung ausgezeichneten Stücke Graf Königsmark und Elfriede (1887). Daneben entstanden historische Schauspiele, wie Elisabeth Charlotte (1860) und Ludwig der Bayer (1861), beide ohne Blut und Wärme, ferner die volkstümlichen Dramen Hans Lange (1866) und Kolberg (1868), die ihm seine stärksten und dauerndsten Erfolge eintrugen. Dagegen sind die Dramen, zu denen Heyse die Stoffe aus der Bibel nahm, mißglückt. Da wird in der Weisheit Salomons der orientalische Herrscher in einen Fürsten der Gegenwart mit moderner Anschauung und Gefühlsart verwandelt und in Maria von Magdala (1899) ist der biblische Stoff ganz und gar seiner Heiligkeit entkleidet und in rein menschliche Beleuchtung gerückt. Nur dem polizeilichen Verbote verdankte das leichtfertig geschriebene Stück seine Erhebung zur Tagessensation. Sagenstoffe behandelt der Dichter in dem heißblütigen Drama Meleager (1861) und in der Tragödie Don Juans Ende. Dessen innerer Zusammenbruch wird durch das Erwachen eines Gefühls herbeigeführt, das dem Leben des Leidenschaftlichen bis dahin fremd geblieben ist, der Vaterliebe. Die Voraussetzungen sind aber zu künstlich, als daß der Konflikt zur völligen Klarheit gedeihen und mit solcher wirken könnte. Wirksamer ist das soziale Trauerspiel Ehrenschulden, in dem ein Offizier, der ein falsches Ehrenwort gegeben hat, keinen anderen Ausweg sieht als den Tod. Im allgemeinen gebricht es den Dramen Heyses nicht an Klarheit und Kunstverstand, an psychologisch interessanten oder sonst wirksamen Szenen. Der Ursachen, warum Heyse trotz alledem auf der Bühne nicht entschieden durchgedrungen ist, gibt es mehrere. Fürs erste fehlt ihm das eigentliche deutsche Pathos, das Schillersche; erst wenn ein Pathos gebrochen, wenn das Pathetische halb pathologisch ist, vermag er es mit voller Ursprünglichkeit zu behandeln. Hierzu kommt, daß die Darstellung der eigentlich männlichen Aktion nicht seine Sache ist. In wie hohem Grade er auch in seinen Dichtungen über die passiven Eigenschaften des Männlichen, wie Würde, Ernst, Ruhe, Unverzagtheit gebietet, es fehlt ihm doch, wie Goethe, das aktive Moment. Ein kräftig eingreifendes Handeln, das mit aller Wucht ein Ziel verfolgt, ist so wenig der Kern seiner Dramen wie seiner Novellen und Romane. Die Handlung löst sich nicht selten in eine Reihe von Gemälden auf, die Charaktere sind zu wenig individualisiert, die Katastrophe erfolgt nicht mit Notwendigkeit, sondern mit Willkür, und kommt ab und zu eine energische Handlung vor, so geschieht sie aus Verzweiflung oder Wut: der Held ist in eine Enge getrieben, wo es keinen anderen Ausweg gibt, als das Äußerste zu wagen. Man wundere sich nicht über die angeführten Mängel, die Heyses dramatischem Schaffen anhaften. Als „Münchener Dichter" schwelgte er in einer Welt der Schönheit, in der seelische und leibliche Vornehmheit sich vereinigt und gerade das fehlt, worauf das Drama seinem Wesen nach beruht, die Macht des Gegensätzlichen, der Kampf des Menschen mit feindlichen Gewalten. Die künstlerische Durchbildung aber des Stoffes und die schöne Form allein genügen nicht für ein bühnenwirksames Drama. Viel wichtiger ist es, leidenschaftliche Konflikte wahr herauszuarbeiten und mit Wucht die Handlung ihrem unabwendbaren Ende zuzuführen. Dazu aber gebrach es Heyse an dramatischer Kraft; und weil er sich nicht immer ganz der dargestellten Welt hingibt, wirken seine Stücke bei allen poetischen Einzelheiten im ganzen etwas nüchtern, niemals hinreißend.

Von Heyses zahlreichen Dramen dürfte kaum eines fortleben; auch nicht von seinen lyrischen Gedichten? Schon zu Eingang der beiden Jahrzehnte, in denen sein Schaffen den höchsten Aufschwung nahm, im Jahre 1872, hatte Heyse die erste Sammlung seiner Gedichte veröffentlicht, der 1877 das Skizzenbuch, 1880 Verse aus Italien, 1892 Neue Gedichte und Jugendlieder, 1903 Ein Wintertagebuch und 1904 die Versnovellen Mythen und Mysterien folgten. Heyses Lyrik ist fast durchweg Kunstlyrik, nur für die Gebildeten verständlich, aber auch als solche berechtigt und wertvoll. Was seine Gedichte auszeichnet, ist zunächst die überaus sorgfältige, glatte Form. Er ist viel weniger sanglich als Geibel, obgleich auch er Lieder gedichtet hat. Die vollen, tiefen und zarten Naturlaute, die noch nach Jahrhunderten forttönen, erklingen in Heyses Lyrik kaum einige Male. Auch zeigt Heyse weniger Leichtigkeit als Geibel, gestaltet aber dafür stärker als dieser das Gedankenerlebnis. Viel schärfer tritt bei ihm überhaupt das Wirkliche hervor, so daß er in gewissem Sinne einen Übergang von der Geibelschen zur Stormschen Richtung darstellt. Heyse sagt einmal, daß er erst aus dem Süden die Sprache mitgebracht habe, die ihm „in Lust und Leid zum Ausdruck innigster Gefühle" dienen sollte. Und in der Tat kehren in der Reihe seiner mannigfaltigen Töne vor allem die romantischen Formen, Terzinen, Sonette, Rispetti, Ritornelle am häufigsten wieder, und wie seiner ganzen Dichtung bietet Italien auch seiner Lyrik Motive, Hintergrund und Anregung. Übrigens finden sich Töne von persönlicher Färbung bereits in einer Reihe von Gedichten, die vor der Zeit entstanden, die der Dichter dort vor Augen hat.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Lieder wie die aus dem Zyklus „Margarete“ („Tiefer Brunnen“, das „Brautlied“, die „Zuflucht“, das düstere „Nachtgesicht“), Bilder und Geschichten wie „Das Tal des Espingo“, „Schamyl und seine Mutter“, „Der Schenk von Erbach“, „Vorfrühling“, „Verklärung“, das stimmungsvolle Gedicht „Über ein Stündlein“, in dem die Melodie des Verses und der Inhalt zu einem echt lyrischen Ganzen sich vereinen, wird wohl niemand als Nachahmungen empfinden, so unzweifelhaft die ältesten Gedichte aus dem „Jungbrunnen“ und andere, wie z. B. das „Mondlied“ an Eichendorff und andere Romantiker anklingen. Aber in dem Zyklus „Neues Leben“, in den wundervollen Terzinen „Meinen Toten“ und den tiefschmerzlichen und doch vom Nachglanze seligen Lebens leuchtenden Liedern, die unter gleicher Überschrift folgen, schwillt der volle Ton der tiefsten Ergriffenheit. Welch eine Fülle des Lebens und wiederum welch herber, herzbewegender Schmerz geht durch diese Erinnerungen und Klagen, diese Lieder, Träume und Bilder, diese Rispetti und Sonette, welch ein erschütternder Gegensatz von jauchzendem Glück und schluchzendem Leid in einem einzigen Gedichte wie „In Florenz“! Am tiefsten wird Heyse in jenen Gedichten, die er in unheilbarem Schmerze seinem frühverstorbenen Söhnchen Wilfried nachgesungen hat. Es sind ergreifende Klagen eines zerrissenen Vaterherzens, es sind wunderbare Motive, nicht ersonnen und ausgeklügelt, sondern erlebt. Auch die poetischen Episteln, „Reisebriefe“ in verschiedenen Maßen und Rhythmen, an seine Frau, an Scheffel, Böcklin, W. Hertz und andere Freunde schließen viel poetische Stimmung und lebensvolle Bildkraft ein. In ihnen wie in den „Dichterprofile“ überschriebenen Sonetten, in den „Landschaften mit Staffage“, den „Bildern aus Neapel“, den „Römischen Sonetten“, den Distichen „Kunst und Künstler“ empfangen wir zwar nur die Aussprache des dichterisch angeregten gebildeten Geistes, keine elementare Lyrik, aber auch diese Kunstlyrik entbehrt nicht eindringlicher, unvergeßlicher Offenbarungen, die, wie sie aus der Seele des Dichters hervordringen, unserer Seele zu eigen werden und uns in den Gefühls- und Anschauungskreis des Dichters bannen. Warme Töne entlockt er seiner Leier, wenn er in den Gedichten der Sammlung „Hauspoesie“ seiner Liebe zur Heimat und seinem ehelichen Glücke Ausdruck verleiht oder stimmungsvolle Naturbilder entwirft („Frühling am Gardasee 1897“, „Trüber Tag“, „Kehraus“). Merkwürdig ist es, daß Heyse, der auf allen Nebengebieten der Lyrik, in seinen feinen und scharfen Sprüchen, in Frage- und Antwortwechsel des poetischen Gespräches, im Idyll, in der Epistel und im Epigramm den charakteristischen Ton selbständig zu treffen weiß, in der Romanze und Ballade einfache Anschaulichkeit und den echten Klang verhältnismäßig erst spät gefunden hat. Wenigstens sind die Jugendballaden „Wanda“, „Graf Lützelburg“, „Isländische Sage“ und andere mit den farbenreichen Romanzen der späteren Zeit nicht zu vergleichen. Diese sind zum Teil nach der Art Heysescher Novellen gebaut, so die „Romanzen vom Henker und dem Hexenkind“, „Gunar“ (aus der „Rialssage“), „Der Meermann“, „Das Märkische Fräulein“; in die Antike führen „Teleagos“, „Die Mutter des Siegers“, und das Bild des greisen Sophokles mochte dem Dichter vorschweben in dem durch Tiefe der Gedanken wie durch Wohllaut des Verses ausgezeichneten erzählenden Gedichte „Das Festmahl des Alten“. Übrigens hat Heyse auch einige ganz moderne Stoffe romantisch-novellenhaft gestaltet; so sind in „Studentenliebe“, „Hohes Glück“ fast alle Motive der jüngsten Generation beisammen, und alle Bestandteile einer Heyseschen Novelle finden sich in dem Gedichte „Das Hündchen“.

Das angeborene Formtalent und die Kunst des Nachempfindens befähigten Heyse auch zum poetischen Übersetzer. Mit Geibel veröffentlichte er bereits 1852 das Spanische Liederbuch. Verdienten Ruhm erntete er als Übersetzer italienischer Dichter. Hierher gehören das Italienische Bilderbuch (1860), ferner Italienische Dichter seit der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts (Übersetzungen und Studien 1890). Für Bodenstedts Shakespeare-Ausgabe steuerte er die Übertragungen von „Antonius und Kleopatra“ und „Timon in Athen“ bei. Ein großes Verdienst erwarb er sich durch den mit Hermann Kurz, später mit Ludwig Laistner herausgegebenen Deutschen Novellenschatz (1871) und den Novellenschatz des Auslandes (1872). In sechs Bänden veröffentlichte er „Italienische Novellisten in Übersetzungen anderer“ (1878). Auf eine reiche Lebensarbeit formvollendeter Kunst konnte er zurückblicken, als er 1914 starb, und durch sie hat er als der eigentliche Vertreter der Münchener Dichterschule auf die deutsche Literatur eingewirkt. Dieses Verdienst bleibt ihm ungeschmälert, wenn auch von seinen poetischen Schöpfungen nur eine Anzahl von Novellen und Gedichten fortleben werden. (Abb. S. 1371.)

In Italien schloß Heyse Freundschaft mit einem Dichter, der eben das Werk schuf, das ihn glänzend in die Literatur einführen sollte, mit Josef Viktor von Scheffel. Lebenslauf, Bildung, Besonderheit und Schranken seiner Bildung und andere Umstände haben zusammengewirkt, Scheffel zum Dichterideal weiterer Kreise seines Volkes zu machen und seinen wenig zahlreichen poetischen Schöpfungen die weiteste Wirkung zu sichern. Insbesondere erfreut er sich großer Beliebtheit in den akademischen Kreisen, doch auch der Gymnasiast schwärmt für den „Sang vom Oberrhein“ und singt aus dem Kommersbuch Scheffels Gaudeamuslieder. Die „Münchener Dichter“ wußten, was sie taten, als sie Scheffel, der mit ihnen einige

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Jahre im Verkehr stand, für sich in Anspruch nahmen: In ihm fand, wie J. Grosse es ausdrückt, die romantische Universalität und weiter der akademische Schönheitskult der Schule die Ergänzung nach der germanistischen, deutsch-nationalen Seite, und zwar in historisch-wissenschaftlicher Verdichtung. Keineswegs aber war er in seinen Gedichten ein trockener Altertümler, wenigstens nicht von vornherein, er stand mit seiner Poesie im Leben und die Hingabe an die deutsche Vergangenheit erwuchs bei ihm frischer und unmittelbarer als bei anderen Dichtern historischer Romane aus der heimischen Natur und aus den Resten der alten Zeit. Von Jugend auf tritt in ihm eine tiefe Liebe zur Natur hervor, geweckt durch die schöne Umgebung des Elternhauses, gepflegt durch die Wanderungen mit dem Vater zu den alten Heimstätten der Eltern. Dabei wächst ihm die Heimat ans Herz; er fühlt sich immer mehr als ein Angehöriger des alemannischen Stammes und alemannischem Land und Volk gilt seine heißeste und treueste Liebe; nur wenn er heimische Stoffe besingen kann, kommt seine ganze Dichterkraft zur Geltung. So ist denn auch seine ganze Dichtung eine Verherrlichung der Heimat und er ein Heimatdichter im wahrsten und weitesten Sinne des Wortes. Aus der Liebe zur Natur und Heimat erwächst seine Wanderlust und auch jener fröhliche Sinn, der ihm in seinen besten Stunden eigen ist und der so gern beim Streifen über Berg und Tal sich einstellt. Wie oft verglich er sich mit jenen wandernden Scholaren des Mittelalters, deren kecken Liedern er ein so eifriges Studium widmete! Aber über der Heimat vergißt Scheffel das große Vaterland nicht einen Augenblick. Als echter Schwabe ist er ein kerndeutscher Mann und seine Dichtung ein Spiegelbild deutschen Wesens und Lebens in Gegenwart und Vorzeit. Mit seiner offenen, geraden Gesinnung, die freilich als Derbheit zuweilen unangenehm wurde, paarte sich gemütvolle Herzensgüte und gefühlvolle Gesinnung. Mit Treue hielt er an den als wahr und echt erkannten Freunden fest, und so sehr er auch zu Zeiten die Einsamkeit liebte, verschmähte er die Geselligkeit nicht; am höchsten aber fühlte er sich beglückt, wenn er mit Männern verkehren konnte, die für Kunst und Wissenschaft begeistert waren. All sein Sinnen und Trachten, seine Leiden und Freuden brachte er in seinen Dichtungen zum Ausdruck und wie kaum bei einem anderen neueren Dichter ist alles, was er sang und dichtete, so eng mit seinem Leben verflochten und so aus seinem Innern entsprungen, daß die Kenntnis seines Lebens die notwendige Voraussetzung eines tieferen Verständnisses seiner Dichtungen ist. Er war nicht bloß der „feuchtfröhliche" Poet und der Held zahlreicher, wahrer und erdichteter Abenteuer, sondern dicht neben der übersprudelnden Heiterkeit lag in seiner Natur ein grübelnder Ernst, und während er anderen mit seinen Liedern so oft die Sorgen verscheucht, waren ihm des Daseins wahre Freuden nur karg zugemessen worden. Bei aller Freude an seinen Dichtungen dürfen wir nicht verschweigen, daß der katholische Leser durch die bitteren, ja selbst höhnischen Ausfälle gegen den Katholizismus, den Scheffel doch ererbt hatte, in vielen Schriften aber verleugnet, verletzt wird. (Beilage 159.)

J. V. Scheffel war am 16. Februar 1826 zu Karlsruhe als Sohn eines badischen Ingenieur-Hauptmannes geboren. Eine Fülle historischer Überlieferungen zurückliegenden Lebens strömte schon dem Knaben mit den ersten Erzählungen der Mutter von ihrer eigenen und des Vaters Familie zu. Sein Großvater war Oberschaffner der reichsfreien Abtei Gengenbach und Neffe ihres letzten gefürsteten Abtes gewesen, seine Großmutter mütterlicherseits stammte aus Rielasingen am Hohentwiel, ältere und andere Familienbezüge weisen auf St. Gallen und die Landschaft am Bodensee. Die Mutter weckte in dem Sohne die Lust zu „fabulieren", vom Vater erbte er den malerischen Sinn. Auf Wunsch der Eltern studierte Scheffel die Rechtswissenschaften, zuerst in München, wo er viel mit den Künstlern, so vor allem mit dem Maler Moritz von Schwind und dem Kunsthistoriker Friedrich Eggers verkehrte und sich mehr mit kunstgeschichtlichen und geschichtlichen Studien als mit dem Rechtsstudium beschäftigte. In der herrlichen Neckarstadt Heidelberg, in der er seine Studien fortsetzte, tauchte er in das studentische Treiben, trat einer Burschenschaft bei und kämpfte für einen gemäßigten Liberalismus. Nun entstand eine nicht geringe Anzahl von größtenteils übermütigen Kneip- und Wanderliedern,

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Jos. Victor von Scheffel.

A. Vischer pinx.; Heliogravure von J. Blechinger, Wien.
Das Original ist im Scheffel-Museum in Mattsee. Eigentum des Scheffelbundes. 1892.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

zum Teile aber auch von einem scharfen politischen Geiste erfüllt. Nach einjährigem Aufenthalte in Berlin brachte er in Heidelberg sein Rechtsstudium zum Abschlusse. Hier wurde er bald Mitglied einer heiteren Stammtischgesellschaft, die sich den „Engen Ausschuß", kurzweg den „Engeren" nannte und unter dem Vorsitze des Historikers Häusser jeden Mittwoch tagte. Die Fröhlichkeit des Kreises wurde erhöht durch Scheffels übermütig humorvolle Lieder, die später im „Gaudeamus" ihren Platz fanden und durch Pfarrer Schmezer, ein Mitglied des „Engeren", trefflich vertont wurden. Nach Erwerbung des Doktorates kehrte Scheffel 1849 nach Karlsruhe zurück. Und hier mußte er es erleben, wie seine politischen Hoffnungen fehlschlugen. Die eben geschaffene und von den meisten kleinen Staaten anerkannte Reichsverfassung wurde von dem preußischen König Friedrich Wilhelm IV. zugleich mit der vom Volke dargebotenen Krone abgelehnt, eine tiefe Erbitterung griff Platz, die republikanischen und radikalen Elemente gewannen die Oberhand, das Einheitswerk war gescheitert. Wieder brach in Baden eine Revolution aus. Scheffel floh, kehrte aber, nachdem preußische Truppen den Aufstand niedergeworfen hatten, zurück, fand wieder dienstliche Verwendung, wurde jedoch, da er sich weigerte, an der Untersuchung gegen politische Gefangene, deren Gesinnung er selbst früher nahegestanden war, teilzunehmen, seines Amtes entsetzt und mußte froh sein, mit der Stelle eines Dienstrevisors beim Bezirksamte in Säckingen betraut zu werden.

Wohl suchte er sich hier und dann als Sekretär am Hofgerichte in Bruchsal in seinen Beruf hineinzuleben, aber er fühlte mehr und mehr, daß all sein innerer Drang zur Kunst wies, und der alte Traum, daß es für die Ausbildung zum Maler nicht zu spät sei, erwachte aufs neue. Endlich gab der Vater seine Einwilligung und gewährte die Mittel zu einer einjährigen Reise nach Italien. Im Juni 1852 traf Scheffel in der ewigen Stadt ein und im Juli ging er mit einer ganzen Kolonie deutscher Künstler nach Albano, um unter der Leitung des berühmten historischen Landschaftsmalers Ernst Willers nach der Natur zu zeichnen. Im September übersiedelte er nach dem Sabinergebirge, wo in der Casa Baldi in Gesellschaft einer anderen Gruppe von Kunstgenossen bis Ende Oktober eine so fleißige als fröhliche Villegiatur abgehalten wurde, der ein poetischer Nachklang in Scheffels prächtigem Gedichte „Abschied von Olevano" zuteil ward. „Vergnügt bin ich umhergezogen mit dem Häuflein deutscher Maler in Berg und Tal, entzückt von der wundersamen Schönheit des Landes Italia." Dies ist die Stimmung in den launigen Prosa-„Episteln" und in den selbstillustrierten Reisebildern, die er dem „wohllöblichen Engeren" in Heidelberg einsandte. Aber allmählich erkannte er die Grenzen seiner Begabung und wie weiland Goethe gestand er sich und anderen widerstrebend zu, daß er wohl zu alt zur Erlernung dieser Kunst sein dürfte. Da schlug die Zuversicht seiner neuen, von seinem Erzählertalent entzückten Freunde, daß ein Dichter in ihm stecke, allmählich Wurzel. Erinnerungen an alles, was er durchlebt, Heimatsehnsucht und Heimatbilder, die ihn in wachen Träumen heimsuchten, der lebendige Anteil an der Kunst und Geschichte Roms, wohl auch der Drang, doch nicht mit leeren Händen heimzukehren, begannen sich zu einem Phantasiestück zusammenzuschließen, das während des römischen Winters mehr und mehr Gestalt gewann. Anknüpfend an die Inschrift eines Säckinger Grabsteines und an eine Säckinger Lokalsage schuf sich Scheffel die Reihe bunter Abenteuer, in denen sich Geschautes und Geträumtes, Erlebtes und still Ersehntes, humoristische Phantastik und energische Realität in der Wiedergabe der Schauplätze, der Sitten und Zustände des siebzehnten Jahrhunderts so glücklich mischten. Situationen und Gestalten wie lyrische Stimmungen drängten sich ihm zu, als er im Februar nach Neapel aufbrach und dann in der Einsamkeit des Eilandes Capri an die Ausführung des poetischen Werkes schritt. Besondere Gunst des Glückes führte in eben dieser Zeit einen anderen werdenden Dichter, der freilich seiner Zukunft schon gewiß war, den jugendlichen Paul Heyse, nach dem Süden und in Sorrent lasen die Poeten einander vor, was sie geschaffen hatten, Heyse die Sorrentiner Novelle „L'Arrabiata", Scheffel die Gesänge des eben vollendeten Trompeters von Säckingen (1853), der volkstümlichsten Verserzählung unserer Literatur.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Die Geschichte von dem jungen Spielmann Werner und der schönen Margareta hatte Scheffel zu tief und zu lange im Herzen getragen, um ihr nicht überall einen Hauch des eigensten Wesens mitzugeben. Wie in Jung Werner die heitere Seite des Dichters, so ist die schwermütige in dem stillen Manne zum Ausdrucke gebracht, der nach vielen Enttäuschungen im Leben Ruhe und Friede bei den Erdmännlein suchte und sich nur die Freude am Liede wahrte. Dem Dichter war das Glück seines Helden nicht beschieden; Emma Heim, zu der er Neigung gefaßt hatte, hat ein anderer heimgeführt. Ihr, dem Urbilde Margaretas, zu Ehren hat er das Lied gedichtet: „Das ist im Leben häßlich eingerichtet" mit dem Schlußrefrain: „Behüet' dich Gott, es wär' zu schön gewesen, Behüet' dich Gott, es hat nicht sollen sein". Scheffels „Sang vom Oberrhein" fand anfangs eine kühle Aufnahme. Den Radikalen mißfiel die Abfertigung, die der Hauensteiner Rummel erfuhr, andere verurteilten den kecken, selbstbewußten Ton der Dichtung, und selbst die Heidelberger Freunde, denen Scheffel als fröhlicher Gesellschafter und Verfasser feucht-fröhlicher Lieder willkommen war, hatten kein rechtes Verständnis für die Dichtung. Daß sie formelle Mängel aufwies, die Komposition lose, der Trochäenbau zuweilen holperig ist, erkannte auch der Dichter. Aber wen entschädigt nicht für die Glätte der Form die Natürlichkeit und Frische der Sprache, die herzliche Ursprünglichkeit, die echt süddeutsche, gemütvolle Zwanglosigkeit, die überall aus den Gestalten spricht, die Echtheit und Tiefe des Gefühls, die köstliche Treue der Landschafts- und Volkszeichnung mit den drolligen humoristisch-satirischen Intermezzi des Hiddigeigei, eines würdigen Nachkommen von Hoffmanns Kater Murr? Und wenn der Sturm vom Feldberg daherfährt und mit den Tannen Zwiesprache hält, wenn der Rhein dem Helden seine Lebensgeschichte ins Ohr rauscht, wenn die Wunder des Bergsees sich erschließen, das Erdmännlein das Lob der kleinen Erdgeister singt oder der Sommertag über Rom und den vatikanischen Gärten aufgeht und die wehende Tramontana die Hitze kühlt, dann schmeidigt sich der Vortrag der Dichtung, die lässigen und holperigen Trochäen geben lebendig dahinrauschenden, frei sich bewegenden Raum, der „rotwangig-ungeschliffene Sohn der Berge", wie Scheffel sein Gedicht nannte, zeigt natürliche Anmut. Um aller dieser Vorzüge willen verargen wir es dem Dichter nicht, daß er seinen Werner nicht in der Kaiserstadt an der Donau, wie es in der Sage geschieht, sondern in Rom, wo er selbst einst weilte, Margareta finden und die Verbindung mit ihr, unwahrscheinlich genug, durch den Papst vollziehen läßt. Allmählich wurde der Wert der Dichtung erkannt, zuerst von Männern, die, wie Uhland und Riehl, auf Deutschlands Vergangenheit und die in ihm ruhende Kraft hinwiesen, dann von den großen Heimatdichtern, die in der Zeit von 1850 bis 1860 auftraten. In den siebziger Jahren war der „Trompeter" eines der gelesensten Bücher und bis heute hat er seine Lebenskraft bewährt. Seiner bemächtigte sich auch das Kunsthandwerk, und überaus groß ist die Zahl der Nachahmer, die mit ihren oft nichtssagenden „Sängen", lyrisch-epischen Dichtungen in gereimten und ungereimten Trochäen, mit eingelegten Liedersträußen die Dichtung geradezu in Verruf brachten.

Nach der Rückkehr aus Italien faßte Scheffel, dem Drängen des Vaters nachgebend, den Plan, sich auf eine Professur vorzubereiten, und ging, um das Notwendige vorzubereiten, nach Heidelberg. Hier entstanden die im „Gaudeamus" unter „Naturwissenschaftlich" vereinigten humoristischen Gedichte, eigentlich Parodien der naturwissenschaftlichen Vorträge, die Pfarrer Schmezer in jenem Winter hielt. Wichtiger war die Anregung, die Scheffel durch seine Studien für die rechtshistorische Abhandlung empfing, mit der er sich für ein Universitätskatheder legitimieren wollte. Seiner Lektüre der St. Galler Klosterchroniken in Pertz' Monumenta Germaniae entstiegen die noch schattenhaften Gestalten Hadwigs von Schwaben und des Mönches Ekkehard. Dazu gesellte sich eine andere Anregung. Von Lachmann war die Frage nach der Entstehungsweise des Nibelungenliedes aufgerollt worden und in verschiedener Weise suchten die Germanisten sie zu lösen. Adolf Holtzmann behauptete, die Nibelungensage sei schon im zehnten Jahrhundert in lateinischer Sprache aufgezeichnet worden und unser Nibelungenlied sei eine Bearbeitung dieses verlorenen Epos. Diese Lehre ergriff Scheffel mit leidenschaftlichem Eifer, und zwar um so mehr, da er in der Klosterchronik von St. Gallen die Ekkeharde kennen gelernt hatte, von denen der erste eines unserer ältesten Heldenlieder, das Waltharilied, im Vergilschen Hexameter verfaßt hat. Da lag es nun für Scheffel nahe, den Mönch Ekkehard II., der mit der Herzogin Hadwig Vergil las, zum Dichter des lateinischen Heldenliedes zu machen. So erwuchs Scheffel aus den gelehrten Studien Stoff und Plan zu seinem Roman Ekkehard, den er 1855 veröffentlichte.

Eben hatte er eine Enttäuschung erlebt: Emma Heim hatte sich im November 1853 mit einem jungen Kaufmann verlobt. Da wollte nun Scheffel seinem Herzen in einer Dichtung Luft machen und nicht bloß der Qual seiner unglücklichen Liebe Ausdruck geben, sondern auch die Genesung von schwerem Leide zeigen. Ekkehard und Hadwig sollten ihm zu Trägern eigenen Schicksals werden. Die Casus sancti Galli melden nur, daß Hadwig sich den Ekkehard auf eine Zeitlang als Lehrer im Lateinischen ausgebeten habe, wissen aber nichts von einer Neigung des jungen, schönen und gelehrten Mönchs zu seiner gestrengen, hohen Schülerin, nichts von einem solcher Neigung entstammenden Konflikte. Der Mönch führte seine Aufgabe durch und erfreute sich noch lange nachher der Gunst der Herzogin. Auf deren Veranlassung wurde er später an den

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

kaiserlichen Hof gesandt, wo er Lehrer des jungen Königs Otto II. wurde und bei Otto I. in hohem Ansehen stand. Wacker vertrat er die Sache seines Klosters und starb 990 in Mainz. Die Beigabe von 283 Noten, die den Ernst seiner Studien, die historische Wahrheit einzelner Tatsachen und Züge erweisen sollte, war ein Zugeständnis an den deutschen Gelehrtengeist. Keineswegs aber können, so sehr es auch unbefangenen Lesern erscheinen mag, jene Zitate, die sich auf das Liebesverhältnis Ekkehards und Hadwigs beziehen, als wirkliche Beweise dafür gelten.

Scheffels „Ekkehard" eroberte sich allmählich die gebildete Welt und wird auch jetzt noch als einer unserer besten historischen Romane angesehen; manche wollen ihn geradezu als den besten der Gattung hinstellen. Auch Scheffel hat seine Dichtung als historischen Roman bezeichnet und erklärt, daß der Roman, der „auf der Grundlage historischer Studien das Schöne und Darstellbare einer Epoche umspanne", ebenbürtig neben die Geschichte treten und das werden könne, was in blühender Jugendzeit der Völker die epische Dichtung, ein Stück nationaler Geschichte in der Auffassung des Künstlers, der im gegebenen Raume eine Reihe Gestalten scharf gezeichnet und farbenhell vorüberführt, also daß im Leben und Ringen und Leiden der einzelnen zugleich der Inhalt des Zeitraumes sich wie zum Spiegelbilde zusammenfaßt. Im Grunde war es ihm weniger um die getreue Widerspiegelung der Sitten und die Zustände des zehnten Jahrhunderts, als darum zu tun, persönliche Schicksale in einem Liede von Lieb und Leid zur Darstellung zu bringen. Darum hat er den Helden des Romans, den die Geschichte als einen mannhaften Charakter und frommen Ordensmann schildert, mit modernen Zügen rationalistischer Weltanschauung, wie er sie damals gerade selbst hegte, ausgestattet und auf ihn sein eigenes träumerisches und empfindsames Wesen zum guten Teile übertragen. So kam in die Dichtung die Wertherstimmung und die Lösung des an sich möglichen und psychologisch richtig und künstlerisch entwickelten Konfliktes erfolgt in einer Weise, die bei der im zehnten Jahrhundert herrschenden Anschauung vom Mönchswesen undenkbar erscheint. Scheffels Ekkehard sucht nach der Katastrophe die Einsamkeit auf und hier am Busen der Natur und in der Dichtung findet er Heilung seiner verwundeten Seele. Unwillkürlich erinnern wir uns dabei an das Faustische „Natur, du hast mich wieder", aber dieser Naturkult des achtzehnten und neunzehnten Jahrhunderts war der Zeit Ekkehards fremd. Er wie seine Zeit hätten die Flucht aus dem Kloster als Treubruch aufgefaßt, den nur Entsagung und reuevolle Rückkehr ins Kloster heilen kann.

Dagegen wird es dem Dichter niemand verargen, daß er, von seinem Poetenrechte Gebrauch machend, Umänderungen seiner Quellen vorgenommen hat und etwa die Mönche Notker, Ratpert und Tutilo zu der gleichen Zeit leben, die im Roman erzählten Ereignisse in der Zeit des Abtes Crato sich abspielen läßt, während damals Purchard Abt war, den Hunneneinfall in diese Zeit verlegt und noch das eine oder andere hereinzieht, um das Kulturbild mit manchen besonders interessanten Zügen zu bereichern und für die erdichtete Handlung wichtige Momente herauszugestalten. Und diese Umwelt der Haupthandlung ist mit Geschick und plastischer Anschaulichkeit aufgebaut; nirgends bloß aufgeschichteter kulturhistorischer Stoff, sondern alles in Handlung umgesetzt: das Kriegsleben, das Treiben in der Burg, das Volksleben, der Kreis, der sich bildet, um an der Erzählung deutscher Sagen sich zu unterhalten, alles hat Fleisch und Blut und übt einen eigenartigen Reiz aus. Das Ganze ist durchweht von einem goldenen Humor, der leider zuweilen zum verletzenden Spotte und Übermute wird; so wenn Scheffel über die in St. Gallen geübte Askese sich lustig macht und von dem Klosterleben ein Bild entwirft, das im Widerspruche zu jenem steht, das die Geschichte von dem kulturellen Wirken der Benediktiner entwirft. Manche Übertreibung allerdings darf einem harmlosen Humor verziehen werden; es ist die „feuchte Fröhlichkeit" des Studenten, die zum Durchbruche kommt und alles bis ins einzelnste behandelt, was immer mit dem Trinken zusammenhängt. Er wußte, daß vielen seiner Leser Bilder von zechenden Mönchen lieber seien als die geschichtliche Wahrheit. Aber nicht alles läßt sich auf übermütigen Humor zurückführen; vieles ist ernst und bitter, voll Verstimmung und Geringschätzung und kaum können wir Achtung vor Scheffels Mönchen haben. Es sind Leute ohne ideales Streben, Genußmenschen, streitsüchtig, auf ihren Vorteil bedacht; und diese Männer sollen, wie die Geschichte berichtet, die geistige und materielle Kultur ihrer Landschaft geschaffen haben? Bei der Arbeit sehen wir kaum einen und auch Ekkehard dichtete das Waltharilied erst nach seiner „Befreiung". Alle die Szenen aus dem Klosterleben entbehren der Objektivität, sind vielmehr eine Satire auf das Klosterleben und es ist kaum erklärlich, wie Scheffel das Bild so verzeichnen konnte, wenn man nicht auch hier seine pessimistische Stimmung berücksichtigt, in der er auch der Klausnerin Wiborada allerlei andichtet, um sich damit seinen Unmut von der Seele zu reden.

Die Zeit nach Vollendung des „Ekkehard" gestaltete sich für den Dichter sehr trübe. Auf der Rückreise aus Venedig, wohin er sich mit dem Maler Anselm Feuerbach begeben hatte, erkrankte der Dichter an einer Gehirnhautentzündung, die ein Nervenleiden im Gefolge hatte und ihn schwermütig machte, ja, zuweilen mit Furcht vor dem Ausbruche des Wahnsinns erfüllte. Kaum genesen wurde er in München durch den Tod seiner Schwester von dem schwersten Schlage getroffen, der ihn treffen konnte; denn mit Marie war das Wesen dahingegangen, das ihn ganz verstand. Ihrem Andenken weihte er die kleine Erzählung Hugideo.

Deren Held ist der Dichter selbst. Auch Hugideo ist von der Geliebten, die den klösterlichen Schleier genommen hat, für immer getrennt. Die Trauer hat die Spannkraft seines Geistes und Willens gelähmt. Selbst die größten weltgeschichtlichen Ereignisse, die sich um ihn herum abspielen, können ihn nicht aus seiner unmännlichen Gleichgültigkeit aufrütteln. Als der Rhein später die Leiche der Geliebten ans Ufer schwemmt, bestattet er sie und macht seinem Leben ein Ende.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Auch Scheffels geistige Spannkraft war seit dem Tode der Schwester gebrochen; nur zuweilen kehrte die frohe Laune wieder bei ihm ein und dann gelangen wohl noch kleine Dichtungen, wie z. B. die feucht-fröhlichen Rodensteiner Lieder, aber zu größeren hat er nicht mehr die Kraft und Ausdauer gefunden. Weder der geplante venezianische Roman, in dessen Mittelpunkt Tizian und seine von den Künstlern der Renaissance gefeierte Irene von Spielberg stehen sollten, wurde vollendet, noch der Wartburgroman, für den ihn der Großherzog von Weimar gewinnen wollte. Der kunstsinnige Fürst ließ durch Meister Schwind die Wartburg aufs prächtigste ausschmücken und wollte sie nun auch durch die Poesie verherrlicht wissen. Der vielgenannte Sängerkrieg auf der Wartburg sollte den Stoff für den Roman liefern. Scheffel machte dafür Vorstudien, während er vom 1. Dezember 1857 bis Mai 1859 das Amt eines fürstlich Fürstenbergischen Bibliothekars in Donaueschingen bekleidete, und setzte sie dann auf seinen Wanderungen fort. Allerlei Umstände aber und vor allem eine schwere Gehirnerkrankung bewirkten, daß der Wartburgroman nicht zustande kam, wohl aber einige andere Werke, die als Teile für jenen gedacht waren. So die kleine Erzählung Juniperus (1868), die noch einmal alle Vorzüge der Scheffelschen Kunst, markige Darstellungsweise, treue Lokalzeichnung, straffe Entwicklung der Handlung und feine Darlegung der kulturgeschichtlichen Verhältnisse aufweist.

Die Novelle spielt in der Zeit der Kreuzzüge. Der junge Held aus ritterlichem Geschlechte tritt in ein Kloster, verläßt es aber wieder und verliebt sich in ein adeliges Fräulein, das ihm ein Nebenbuhler streitig macht. Nach manchen gegenseitigen Neckereien folgt das originelle, aber schauerliche Duell, die Fahrt über den Rheinfall hinab, wobei unser Held sich rettet, der andere aber ertrinkt. Zur Buße muß Juniperus das Gelübde tun, eine Kreuzfahrt ins Heilige Land zu machen. Im Kampfe verwundet, wird er in ein Hospital gebracht und hier erzählt er seine Lebensgeschichte.

Eine Frucht der kultur- und literaturgeschichtlichen Studien, denen sich Scheffel für den Wartburgroman unterzog, sind auch die unter dem Titel Frau Aventiure veröffentlichten „Lieder aus Heinrich von Ofterdingens Zeit" (1863).

Viele der hier vereinigten Lieder gehören zu dem Schönsten, was die neuere deutsche Lyrik hervorgebracht hat („Wächterlied", „Wartburg-Dämmerung", „Nachtlied", „Die Heimkehr", „Der Rennstieg", „Kahnfahrt", „Von Liebe und Leben scheidend", „Junge Minne", „Am Traunsee", „Auf wilden Bergen", das humorvolle „Vogt von Tenneberg"); andere Gedichte sind mehr eine Frucht gelehrter Studien und alle sind erst ganz verständlich, wenn sie als Teile des geplanten Wartburgromans betrachtet werden. In dessen Mittelpunkt sollten Heinrich von Ofterdingen und Wolfram von Eschenbach stehen; jener sollte in dem Sängerkriege zunächst überwunden werden, dann aber durch die in Österreich sich vollziehende Schöpfung des Nibelungenliedes den Sieg über Meister Wolfram davontragen, so daß damit zugleich die heimische nationale Sangesweise über die durch Frankreich stark beeinflußte höfische Richtung triumphiere.

Während Scheffel die „Lieder der Frau Aventiure" zusammenstellte, wurde er mit dem jungen Maler Anton von Werner bekannt, dem Illustrator seiner Dichtungen. Von diesen sind die Bergpsalmen (1870) das letzte bedeutende, völlig ausgereifte Werk.

Der Plan dazu entstand am Abersee im Salzkammergut. Dort hatte in der Falkensteinschlucht Bischof Wolfgang von Regensburg gehaust, um in der Einsiedelei die in den Stürmen des Lebens empfangenen Wunden ausheilen zu lassen. Was Wunder, wenn Scheffel, der aus gleichen Gründen die Einsamkeit der Alpenwelt aufsuchte, den Bischof zum Helden einer Dichtung machte? Sie ist von einem ernsten, großen, fast biblischen Zug durchweht, die Verse erscheinen in ihrer Wucht etwas spröde, und doch, welche Tiefe und welchen Reichtum offenbaren sie! Die ganze Pracht und Großartigkeit der Schöpfung steigt vor uns auf, des Schöpfers Größe und Güte verkündend; das schwere Ringen des Menschen mit den Versuchungen und Wirrnissen des Lebens, bis endlich der innere Friede erkämpft ist, findet hier ergreifenden Ausdruck und daneben wieder so mancher liebliche, idyllische Zug, bei dem wir den Ernst der Kämpfer fast ganz vergessen.

Schade, daß die „Bergpsalmen" wenig gelesen werden, während die leichten, feuchtfröhlichen Lieder des Gaudeamus (1867) massenhafte Verbreitung gefunden und ihn sofort zum Liebling der weitesten Kreise, namentlich der Studenten, gemacht haben. Im Anhange zu diesen Liedern „Aus dem Engeren" stehen die „ernsten Lieder" „Aus dem Weiteren", in der Hauptsache gelegentliche Früchte der zahlreichen Wanderungen in den deutschen und österreichischen Alpenländern, vor allem aber am Rhein und im Schwarzwald („Ausfahrt", „Graziella", „Dem Tode nah", „Schweden in Rippoldsau"). Es lag nahe, daß die vom Jugendhumor übersprudelnden Lieder des „Gaudeamus" den Sänger in den Ruf eines trunkfesten Zechers brachten. Mit Unrecht.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Dem Academischen Gesang-Verein und
Liedertafel deutscher Studenten
in Wien

zum 11 Februar 1876.

Der Mister Josephus zu Carlsruhe spricht:
„Ich kann mit fünfzig Jahren
Und zwar kaum sich im schmierigen Gift
Nach Wien wieder trinken noch fahren.

„Doch du Krug, mir zum Segen bist du gebracht
Mit bildwerken, vielgestaltigen,
Den will ich am 11 ten im Mitternacht
Auf deine Wohl vergewaltigen.

Mög' Jahr wie ich, in Kunstrosen Drang
Ein halb Jahrhundert verlaben,
Dann wird es auf Erden unser Tanz und Klang
Und wenigen Langweile geben!"

Karlsruhe im Januar 1876.

Joseph Victor Scheffel

Ein hier zum ersten Mal veröffentlichtes Gedicht Joseph Victor v. Scheffels.
Nach dem Original im Besitze des Wiener Akademischen Gesangvereins.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Sehr wenig war von dem „Gaudeamus“ und noch weniger von der Berühmtheit, zu der Scheffel jetzt gelangte, seine Gemahlin erfreut. Es war dies die Freiin von Malsen, die Tochter des bayerischen Gesandten in Karlsruhe, die Scheffel 1864 geheiratet hatte. Drei Jahre später trennten sich die Gatten, nachdem der Ehe ein Sohn entsprossen war.

Des Dichters Ruhm erreichte in den siebziger Jahren seinen Höhepunkt. Erst jetzt söhnte er sich mit der preußischen Politik aus und feierte die Vereinigung des Elsaß mit Deutschland im Liede und in seinen Skizzen aus dem Elsaß. Die Summen, die ihm seine Werke eintrugen, verwandte er zum Bau einer schönen Villa in Radolfzell am Bodensee, gegenüber dem Hohentwiel. Auf dieser Besitzung, in der ihm so lieb gewordenen, durch die eigene Poesie verklärten Gegend verlebte er mit seinem Sohne den größten Teil des Jahres; nur während der eigentlichen Wintermonate bewohnte er das Elternhaus in Karlsruhe. Was Scheffel an Dichtungen noch schuf, waren einzelne Lieder und Gelegenheitsdichtungen (Beilage 160). Die schönste Gabe war Waldeinsamkeit (1877), ein novellistisch-idyllisches Gedicht zu zwölf landschaftlichen Stimmungsbildern von J. Marak. An seinem fünfzigsten Geburtstag wurde Scheffel mit Ehren überhäuft. Der Großherzog von Baden erhob ihn in den erblichen Adelsstand, der König von Bayern übersandte ihm den Maximiliansorden. Des Dichters Schwanengesang war die Verherrlichung seines geliebten Heidelberg, das im Sommer 1886 das fünfhundertjährige Jubiläum seiner Universität feiern sollte. Der Dichter erlebte es nicht mehr. Schwer krank konnte er an seinem 60. Geburtstage der vielen Huldigungen nicht mehr recht froh werden. Wenige Tage vor seinem Tode kehrte seine Gattin zu ihm zurück. Am 9. April 1886 ist er in Karlsruhe gestorben. Groß ist die Zahl seiner Nachahmer; da ihn aber diese zum großen Teile nur von außen her kopierten und meist gerade diejenigen Besonderheiten auffaßten und mit großer Beflissenheit nachahmten, in denen jede scharfgeprägte Originalität an die Manier streift, ward das Heer der Nachahmer auch dem zu seiner Weise berechtigten Künstler verderblich.

Neben der von Geibel gegründeten und beherrschten Poetengesellschaft gab es in München auch eine Anzahl bayerischer Dichter, die sich zu dem „Verein für deutsche Dichtkunst“ zusammenschlossen. Zu ihm gehörten außer den uns schon bekannten Grosse, Lingg, Hermann Schmid, Hermann Neumann auch einige Lyriker.

So Leonhard Wohlmuth (geb. 1823 zu Hohenzell in Oberbayern, gest. 1889 als Lehrer in Bayreuth), der über ein schönes Formtalent verfügte und auf den poetischen Ausdruck große Sorgfalt verwandte, aber zu wenig Kraft und Tiefe der Phantasie besaß. Von den verschiedenen Sammlungen seiner lyrischen Gedichte („Der Kaiserdom zu Speyer“, „Blumen des bayerischen Hochlandes“) geben die „Deutschen Lieder“ der Freude des Dichters über die Siege von 1870 und 1871 Ausdruck und den Schluß der kleinen Hefte bildet die bayerische Volkshymne „O Bayerland, mein Vaterland“. Wenig Erfolg hatte Wohlmuth mit seinen dramatischen Arbeiten. Eine glänzende Beherrschung der Form und eine höchst musikalische Sprache zeichnen auch die Dichtungen des Juristen Franz Bonn (geb. 1830 in München, gest. 1894 in Regensburg) aus. Seine poetische Tätigkeit begann er mit einem an die „Amaranth“ erinnernden lyrischen Epos „Wolfram“ (1854), dem die Rheinsage „Schott von Grünstein“ (1855) folgte. Als „Freiherr von Rachwitz“ wandte er sich mit seinen „Lavagluten“ (1854) gegen die Jungdeutschen, während er unter dem Namen „Franz von Münchberg“ mit Sing- und Märchenlustspielen wieder in ruhigeres lyrisches Geleise einlenkte. Großen Erfolg auf vielen Bühnen errang das nach J. Grosses Idylle dramatisierte gleichnamige Volksstück „Gundel von Königsee“ und glänzend bewährte er seinen Hehlnamen „von Miris“ mit der „Lustigen Naturgeschichte“ (1877), der alsbald eine gleiche „Botanik“ und „Mineralogie“ folgte. Daran schlossen sich im harmlosen Schnadahüpfelton das „Nibelungen-Ringerl“ (1879), die bittere Satire von dem „Pädagogisch verbesserten Struwelpeter für große Kinder von 30 bis 60 Jahren“ und die ironischen Bummelverse „Franz der Streber“. Längst vor „Wippchen“ als Humorist berühmt, sammelte er unter dem Titel „Von mir is's“ eine Auswahl seiner durch die frischeste Laune und den mutwilligsten Humor fesselnden poetischen Beiträge zu den „Fliegenden Blättern“, während die Blätter „Für Herz und Haus“ durchweg ernste Töne anschlagen und das in Terzinen abgefaßte Epos „Jacopone da Todi“ (1884) den Dichter des Stabat mater verherrlicht. Auch Bonns Biograph, der Literarhistoriker Hyazinth Holland (geb. 1827 in München), verbindet in seinen Dichtungen („Minnelieder“ 1855, „Altes und Neues“, mit Pocci 1856 herausgegeben, „Reiseblätter“ 1856) Tiefe der Empfindung mit Humor und Satire. In der Zeit der Berufungen erfuhr auch der Ansbacher Schullehrer Georg Scheurlin (geb. 1802 zu Mainbernheim) die Gnade des Königs Max II., indem er 1852 — wegen seiner schönen Handschrift — als Kanzlist an das Oberkonsistorium nach München berufen und dann als Sekretär dem Handelsministerium zugeteilt wurde (1856). Stets in beschränkten Verhältnissen lebend, aber immer voll Gottvertrauen und Menschenliebe („Der Samariter“), ist er 1876 gestorben. Gleich mit seiner ersten Gedicht-

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

sammlung (1851) hat er sich als wahrer Dichter und Lyriker eingeführt und in der zweiten („Heideblumen" 1858) seinen Ruf behauptet. Er singt zwar fast nur von Liebe und Frühling, aber in immer neuen Variationen, und fesselt durch den Wohllaut der Sprache, durch Wahrheit der Empfindung und männlich ernste, würdige Gedanken. Es eignete seinen Liedern auch eine melodiöse Sangbarkeit und viele sind daher auf den Flügeln des Gesanges in die weite Welt getragen worden. Von seinen Balladen und Romanzen ist der „Treue Tod" eine Perle unserer Poesie und der ganze Zyklus „Das Kreuz im Altmühltale" reiht sich würdig Uhlands Schöpfungen an. In der Zeit Heinrichs des Löwen und auf der Insel Rügen spielt die episch-lyrische Dichtung Edwin (1869), deren Hauptwert nach Scheurlins Natur in den landschaftlichen Schilderungen und in den köstlichen eingestreuten Liedern liegt. Mit der Sammlung Musiker-Novellen (1872), in der auch die reizende Humoreske „Studie eines verabschiedeten Waldhornisten" (1851) Aufnahme fand, schloß Scheurlin, der auch für Kinder dichtete, seine poetische Tätigkeit ab.

Aus dem Kreise dieser Münchener Dichter stammt auch der urwüchsig-frische Artillerieoffizier und Maler Heinrich von Reder (geb. 1824 zu Mellrichstadt, gestorben 1909 als Generalmajor in München), der, nachdem er schon 1854 Soldatenlieder gesungen hatte, auf den französischen Schlachtfeldern den nur für besondere Waffentaten auf Kapitelsbeschluß verliehenen Max-Josefs-Orden erwarb. Weiteren lyrischen Sammlungen („Gedichte" 1859, „Bayerwald" 1861) ließ Reder 1892 seine halb epische Dichtung „Wotans Heer", eine Landsknechtmär aus dem Odenwald, und 1893 das Buch Rotes und blaues Blut folgen, zwei kleine erzählende Gedichte, deren zweites ergreifend wirkt. In demselben Jahre erschien sein Lyrisches Skizzenbuch, sein bestes und reifstes Werk, das die ungebrochene Frische seiner Empfindung bekundet. Leider wird der Verfasser, der besonders in dem Epos kernigen Humor mit tiefem Naturgefühl zu verbinden weiß, unter dem Einflusse des Pessimismus oft trübe, ja selbst bitter.

Als Geibelianer erscheint Emil Rittershaus (geb. 1834, gest. 1897 in Barmen) in seinen „Gedichten" (1856) und „Neuen Gedichten" (1872), in denen die warm empfundenen und formschönen Lieder den vaterländischen und Zeitgedichten, wie auch den „Freimaurerischen Gedichten" vorzuziehen sind. In der Sammlung „Am Rhein und beim Wein" folgt er der Art Wolfgang Müllers, in den „Suleikaliedern" Bodenstedt. Wie Rittershaus gehört auch Adolf Schults (geb. 1820, gest. 1858 in Elberfeld) zu dem Wuppertaler Dichterkreis, zu dem sich der schon genannte Dramatiker Roeber und die Lyriker Karl Siebel, Gustav Neuhaus, Karl Stelter, alles Kaufleute, zusammenschlossen. („Album aus dem Wuppertale" 1852.) Schults trifft in seinen lyrischen Gedichten „Haus und Welt" (1851), „Zu Hause" (1857), „Der Harfner am Herd" (1858) den einfachen herzenswarmen Ton, während es ihm in den epischen Zyklen „Martin Luther" (1853), „Ludwig Capet" (1855) an Gestaltungskraft gebricht. Ein Gartenlaubepoet wie Rittershaus war auch der freisinnige Parlamentarier Albert Träger (geb. 1830), der in seinen Gedichten (1858) ziemlich eintönige Gefühlspoesie („Wenn du noch eine Mutter hast") bietet, in den „Zeitgedichten" in schön klingenden Worten und abgebrauchten Bildern sich gefällt. Durch die schöne Form seiner Gedichte war eine Zeitlang ein Liebling in den vornehmen Kreisen der didaktische Dichter Julius Hammer aus Dresden (1810—1862), der 1851 mit seiner Gedichtsammlung „Schau um dich und in dich" hervortrat und ihr noch ähnliche („Zu allen guten Stunden", „Fester Grund", „Auf stillen Wegen", „Lerne, liebe, lebe") folgen ließ. Man erbaute sich an seinen Spruchgedichten, die zwar nichts Christliches, aber viel Sentimentalisches, uns Ungenießbares enthalten. Mit seinem „Osmanischen Liederbuch" führte er seine Leser in den Orient, bot ihnen aber nur deutsche Gedichte mit osmanischer Färbung. An Geibel erinnert in formvollendeten „Gedichten" (1858) der Ästhetiker und Kritiker Otto Bank (geb. 1824 in Magdeburg), der aber mehr durch seine Epigramme und Satiren bekannt geworden ist. Oft komponiert wurden die tief empfundenen Lieder des Pfarrers Friedrich Oser (geb. 1820 zu Basel, gest. 1891 als Pfarrer in Benken bei Basel).

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Elfte Periode.

Von der Reichsgründung bis zum neuen „Sturm und Drang".

Die Zeit des Überganges bis zur Literaturrevolution (1871—1884).

Seit den Tagen der Befreiungskriege waren in der gesamten Entwicklung der deutschen Geschicke zwei Zielpunkte erkennbar: bürgerliche Freiheit und staatliche Einheit. Der Erreichung des einen folgte 1871 mit der Aufrichtung des neuen Deutschen Reiches die des anderen. Mit Jubel empfing Deutschland seine aus dem Kriege siegreich heimkehrenden Söhne. Rascher ward im großen ganzen der innere Ausbau des Reiches vollendet, die bürgerlichen Freiheiten fest begründet. Mit der Reichsgründung lernte die Nation zum ersten Male die Segnungen der Einheitlichkeit in Gesetzgebung, in Heer und Flotte, in Geld Gewerbe, Handel, Post usw. kennen. Die kriegerischen Ereignisse und die großen Erfolge hatten jedoch auch ihre ungünstigen Folgen: die Gewährung des direkten, gleichen, allgemeinen, geheimen Wahlrechtes für den Reichstag rief ungezügelte politische Leidenschaften hervor und die Wohltaten und Segnungen der Einheit, die für viele zu rasch und mühelos gekommen waren, schienen dem Bildungsstolz der Unzufriedenen bald selbstverständlich. Dazu kam, daß der politischen Einheit keine geistige entsprach. Zu dem konfessionellen Zwiespalt trat als weitgreifende Denkrichtung immer mehr eine radikale Verneinung eines jeden sittlichen und religiösen Idealismus und damit erstand ein Feind, der jedes höhere Geistesleben und zumal auch die Dichtung in gemeiner Diesseitigkeit zu ersticken drohte. Anstatt gegen diese Gefahr alle die guten Geister zu Hilfe zu rufen, die in dem protestantischen und in dem katholischen Teile des deutschen Volkes noch lebendig fortwirkten, hat man der katholischen Kirche den Krieg erklärt und den Kulturkampf eröffnet, durch den die Erniedrigung der katholischen Kirche zu einer vom Papst tatsächlich losgelösten, dem Staate bedingungslos untergeordneten Nationalkirche erreicht werden sollte. Die Unzufriedenheit der liberal-protestantischen Kreise über das Erstarken der Kirche in Preußen, die Wühlereien der Altkatholiken, endlich parteipolitische Absichten zugleich mit altpreußischer Voreingenommenheit und übertriebenem Machtgefühl Bismarcks haben die Veranlassung zu dem Kampfe gegeben, der 1873 begann, 1876 einen Stillstand erfuhr und erst 1887 nach zweijähriger Verhandlung mit Papst Leo XIII. beendet wurde. Materiell hatte die Kirche schweren Schaden genommen; moralisch aber war der Sieg auf Seite der Katholiken: die Lebenskraft der Kirche

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

hatte sich neu bewährt. Viel hat das katholische Volk in jenen Tagen gelitten, aber es bewahrte musterhafte Haltung, der Klerus Opferfreudigkeit, der Episkopat Einheit, Pflichttreue und Hirteneifer, die Rechte der Kirche fanden mannhafte Verteidigung durch die Fraktionen des Zentrums in Landtag und Reichstag. Mallinckrodt, Schorlemer, Bischof von Ketteler, Windthorst und alle die glaubenstreuen Männer, die unerschrocken in Wort und Schrift für die Rechte der Kirche eintraten und dadurch die Augen der Welt auf sich zogen, haben sich unsterbliche Verdienste erworben. Eine ansehnliche katholische Presse trat ins Leben und es erblühte eine spezifisch katholische Poesie. Zum Angriffe gegen die Kirche wie zu dessen Abwehr mußte auch die Dichtung, insbesondere das Drama und der Roman, die Form leihen und es entwickelte sich eine Kulturkampfpoesie, die ihrer Natur und ihrem Zwecke nach nur dem Tage diente und bloß in einzelnen Erscheinungen mehr als historischen Wert beanspruchen kann. In Österreich kam es zwar nicht zum offenen „Kulturkampfe", aber an Versuchen, ihn zu inszenieren, hat es auch hier nicht gefehlt und Anzengrubers Dramen werden unter diesem Gesichtswinkel selbstverständlich.

Mit dem Wandel im staatlichen Leben vollzogen sich auch Änderungen in den wirtschaftlichen Verhältnissen und gerade diese gewannen die stärkste Bedeutung für das deutsche Leben. Was sich im einzelnen seit den fünfziger Jahren vorbereitet hatte, eilte jetzt in schnellen Schritten vorwärts. Die seit 1848 mit der Steigerung der Verkehrsmittel mächtig angewachsene Industrie führte zur fast unbeschränkten Herrschaft des Kapitalismus und gleichzeitig bei denen, die in dessen Lohndiensten standen, zum sozialdemokratischen Proletariat. Der Krieg rief nun zwar für eine Zeitlang alle vorhandenen Kräfte auf, aber nach den schnellen Siegen verschärfte sich noch die Richtung zu einem groben Materialismus, der nichts anderes kannte als den Genuß. In großen Mengen brach das französische Gold herein; der Milliardensegen ergoß sich über das Land. Schaffensfreudigkeit und Unternehmungslust regten sich allenthalben; 1869 war die Gewerbefreiheit verkündet worden, nach der das Bürgertum seit 1808 gestrebt hatte; die Freizügigkeit folgte 1871; Aktiengesellschaften und Gründungen schossen wie Pilze aus der Erde, solide, noch mehr unsolide Geschäfte steigerten die Produktion. Einerseits stieg das Großunternehmertum, andererseits schwoll die Zahl der Lohnarbeiter ungemein rasch an. Das Spekulations- und Gründungsfieber griff von den großkapitalistischen Kreisen aus um sich, bis dann 1873 mit dem großen Krach eine Zeit vorübergehenden Niederganges folgte, erfüllt von Mutlosigkeit und Mißtrauen.

Dank der im allgemeinen unversehrt erhaltenen Tüchtigkeit des deutschen Kaufmannsstandes und der Gewinnung neuer Absatzgebiete überdauerte Deutschland die Krisis. Der Handel zu Lande nahm einen mächtigen Aufschwung, die deutsche Handelsflotte ward die zweitstärkste der Welt, die Industrie führte unermeßliche Werte aus. Deutschland wandelte sich durch die Veränderung der wirtschaftlichen Kräfte aus einem Ackerbaustaat in einen Industriestaat. Im Geleite der Entwicklung zum industriellen Kapitalismus stand das ungeheure Anwachsen der Großstädte. Sie waren aber nicht bloß Industriezentren, sondern auch die Mittelpunkte des Genußlebens; außerdem hatten sie die bedeutendsten Theater und die einflußreichsten Zeitungen. Insbesondere drängten sich die verschiedensten Elemente, die in irgend einer Weise ihr Glück machen, zu Geld, Genuß, Ruhm, Einfluß, Macht kommen wollten, nach Berlin, das mit Geschwindigkeit zur Millionenstadt geworden war. In den Großstädten vor allem, freilich nur in den oberen Schichten der Gesellschaft, offenbarte sich die Aufwärtsbewegung des wirtschaftlichen Lebens auch in den einzelnen Zweigen der Kunst. Es gab viel äußerlich blendende, doch wenig innerlich vornehme Kunst. Die Kunstwerke mußten, um die äußerlich geräuschvoll auftretenden Ansprüche des Großbürgertums zu befriedigen, möglichst farbig, glänzend und prunkvoll sein und nicht so sehr durch die Form als durch den Inhalt wirken. Man strebte nach Größe und Stil; aber man verwechselte oft das Ungewöhnliche mit dem Theatralischen und das Große mit dem Pompösen. Man gefiel sich in einer Nachahmung des Historischen und lieh von der Vergangenheit den Prunk und Glanz fürstlicher Kunst, um den Ansprüchen des neubürgerlichen Stolzes zu genügen. In der Kunst und Dekoration der Innenräume konnte man dies am deutlichsten erkennen; überall ein Fliehen vor dem naturgemäß Schlichten und Einfachen, ein Haschen nach dem Effekt, ein Vermummen der Kunst in die abgelegten Gewänder vergangener Stile. Es war eine Folge des durch den Krieg von 1870 geweckten Nationalstolzes, daß man in eine Nachahmung des deutschen Renaissancestils verfiel und sich in hohen Sälen mit Möbeln umgab, die mit ihrer kostbaren Ausstattung in der Renaissancezeit nur für Festräume von Fürsten bestimmt gewesen waren. In diesen prachtvollen Räumen mit geschnitzten Truhen und alten Wandteppichen kamen dann auch die an sich

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

unbedeutenden, aber effektvollen Historienbilder („Seni vor der Leiche Wallensteins", „Nero nach dem Brande Roms" usw.) zur Geltung. Von der Renaissance wandte man sich in den achtziger Jahren zum Barock und nach diesem ward das Rokoko Mode. In Hans Makarts großen dekorativen Bildern (Die fünf Sinne, Die sieben Todsünden, Einzug Karls V., Der Jagdzug der Diana) feierte der Farbenrausch seine höchsten Triumphe. Makarts Bilder atmen die Schwüle des Vollgenusses, „der nervös erhitzten und auf der Höhe der heiß gebrühten Wonne schon halb brecherischen Sinnlichkeit" (Th. Vischer); das Durcheinanderbaumeln der Figuren, das die Augen verwirrt, die Verbindung von modernen hohen Frisuren und nacktem, blühendem Weibesfleisch in Makarts Gemälden war charakteristisch für das, was die Zeit an Wirkungen verlangte. Die großen zeitgeschichtlichen Repräsentationsszenen (Die Kaiserproklamation von Versailles, Der Berliner Kongreß, Die Reichstagseröffnung 1888) fanden in dem Maler Anton von Werner ihren Meister. Daß auch in der Musik das gewaltige Atmen des politisch und wirtschaftlich gleich mächtigen Geschlechtes und ein heftiger Drang nach einer Häufung von Einzelwirkungen sich geltend machte, sehen wir an Richard Wagners allumfassendem romantischen Kunstwerk, das jenem Verlangen am meisten entsprach.

Durch die politischen und wirtschaftlichen Neubildungen erreichte nach dem deutschfranzösischen Kriege das Bürgertum das Ziel, nach dem es seit dem Zusammenbruche des preußischen Feudalstaates (1806) gestrebt hatte. Es wurde der herrschende Stand, vereinte in sich das Selbstbewußtsein und den Reichtum der feudalen Geschlechter mit der ungeheuer sich erweiternden Bildung des Jahrhunderts und sonnte sich in den wesentlich durch bürgerliche Kraft und Tüchtigkeit errungenen Erfolgen. Gegen den Bürgerstand aber, der eigentlich kein Mittelstand mehr war, erhob sich der Arbeiterstand, der 1863 zum ersten Male als eine selbständige politische Arbeiterpartei von einigen tausend Mitgliedern erschien (S. 1251). Es war Ferdinand Lassalle (gefallen im Duell 1864) aus Breslau, der Sohn jüdischer Eltern, der, freilich nicht aus sozialen Gründen, sondern aus persönlicher Machtgier als Agitator auftrat und der Masse zurief, daß nur durch politische selbständige Vertretung des Arbeiterstandes in den gesetzgebenden Körperschaften die Interessen des Arbeiterstandes befriedigt werden könnten. So ward Lassalle, ein auch durch wissenschaftliche Werke hervorragender Mann, der Vater des deutschen Sozialismus. Die ursprünglich nationale Richtung des Lassalleschen Sozialismus haben dann Karl Marx und Friedrich Engels zum Schaden des Volkes in eine internationale verändert.

Marx stellte in seinen Schriften „Kommunistisches Manifest" (1847), „Das Kapital" (1867) eine vollständig neue Geschichts- und Weltanschauung auf. Er sah in der Geschichte überhaupt nur das Walten wirtschaftlicher Kräfte. Auf der Art der Erzeugung und des Austausches beruht nach Marx die Gesellschaftsordnung. Ändert sich die wirtschaftliche Ordnung, so muß sich auch die gesellschaftliche ändern. In der kapitalistischen Gesellschaftsordnung herrscht der Privatbesitz. Dieser aber, lehrt Marx, sei die Wurzel alles Übels; er rufe die Klassenunterschiede, diese die Klasseninteressen und diese endlich den Klassenkampf hervor. Die kapitalistische Gesellschaft von heute sei nicht mehr imstande, den Aufgaben der Fortentwicklung der wirtschaftlichen Zustände zu genügen, daher müsse die kapitalistische Gesellschaft abgelöst werden durch die sozialistische. Mit Begeisterung machte sich die Arbeiterschaft zum Träger der Marxischen Gedanken: Aufhebung des Privateigentums jeglicher Art, Beseitigung der Ausbeutung in jeder Form, Aufhebung aller politischen und sozialen Ungleichheit, aller trennenden nationalen Schranken, genossenschaftliche Regelung der Gesamtarbeit mit gemeinnütziger Verwendung und gerechter Verteilung des Arbeitsertrages, gleiche Rechte und gleiche Pflichten, alles ohne Unterschied des Geschlechtes und der Abstammung, Arbeitspflicht aller und gleiche Bildungsmöglichkeiten für alle Glieder des Volkes durch gemeinsame Kindererziehung. „Aufhebung des sozialen Elendes, Eröffnung der Glücksmöglichkeiten aller, auch der Niedersten in einem fernen Zukunftsstaat", das war das Zauberbild des Marxischen Kollektivismus, der von 1867 seinen Siegeszug durch die Welt antrat und auch heute noch nicht zu Ende ist. Millionen richten ihre Augen auf dieses utopische Zukunftsbild und suchen darin Ersatz für den Trost des verlorenen religiösen Glaubens.

Wie die unteren Volksschichten im Marxismus, so berauschten sich die höheren Gesellschaftsklassen im Pessimismus. Als philosophische Weltanschauung hatte ihn, wie wir bereits wissen (S. 1253), Schopenhauer begründet und damit der Stimmung der fünfziger Jahre, in denen das Volk sich um seine Blüten und Blütenträume, um Wirklichkeit und Hoffnung gebracht sah, Theorie und System gegeben. Schopenhauer wirkte aber auch in den sechziger und siebziger Jahren in Philosophie und Poesie als eine Macht und mit der steigenden Anerkennung Richard Wagners war nach 1870 auch die wissenschaftliche Anerkennung des Frankfurter Einsiedlers und seine Verbreitung in weitesten, verschiedenartigsten Berufsklassen gewachsen. Richard Wagner

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

fand, nachdem er sich erst Feuerbach angeschlossen hatte, in Schopenhauer den Philosophen für seine Musik der Zukunft, indem er nicht bloß dessen metaphysische Theorie der Musik zu ihrer Verherrlichung und Absolutierung verwertete, sondern auch dessen Mitleidsmoral und ihre metaphysisch-pessimistische Begründung auf die Gestaltung seiner Musikdramen und die Charakterisierung seiner Helden innerlich Einfluß gewinnen ließ. Nur vorübergehend war das Aufsehen, das Eduard von Hartmann mit seiner „Philosophie des Unbewußten" (1869) erregte. Er war 1842 in Berlin geboren, wählte zuerst die Offizierslaufbahn, gab sie aber wegen eines schweren körperlichen Leidens bald auf und lebte seit 1875 als schwerkranker Mann in Großlichterfelde bei Berlin, wo er 1906 starb. Wodurch seine Philosophie sich der Zeit empfahl und er eine Zeitlang zum Modephilosophen wurde, das war ihr Pessimismus mit ihrem Optimismus, d. h. mit den inzwischen notwendig gewordenen Konzessionen an den Optimismus und die Ergänzung der Schopenhauerschen Philosophie durch die Gedanken der Darwinschen Entwicklungslehre, mit der er sich in einer Reihe von kleineren Schriften auch besonders auseinandergesetzt hat. Man hatte den Materialismus satt, und nun kam hier ein Schriftsteller, der den Ergebnissen der Naturwissenschaften durchaus gerecht zu werden suchte und sie in ihrer modernsten Form und Fassung übernahm, an die Stelle der unbewußten Materie aber den Allgeist setzte und dadurch vor allem der Theologie Raum schaffte.

Hartmann ist mehr Empiriker als Schopenhauer. Er faßt wie dieser den Willen, der Weltgrund war, als etwas Alogisches, Irrationales auf. Da aber unmöglich das Logische dem Alogischen, das Rationale dem Irrationalen entspringen könne und da andrerseits das Logische passiv sei und deshalb nichts, also auch nicht das Alogische hervorbringen könne, so müsse im Weltgrunde von vornherein Logisches und Alogisches vorhanden gewesen sein, d. h. die Vorstellung könne nicht als etwas Sekundäres zum Willen hinzugekommen sein, sondern beide seien im Weltgrunde vereinigt gewesen. Indessen müsse man sich beides als etwas Unbewußtes denken; der Weltgrund sei „das Vorstellung und Wille als Potenz in sich enthaltende Unbewußte". Schöpferisch sei nur, auch im intellektuellen Leben des Menschen, das Unbewußte; das Bewußtsein sei niemals aktiv, niemals produzierend. Was uns ins Bewußtsein trete, sei nur das fertige Produkt des Unbewußten. Auf diesem Wege gelangt auch Hartmann zum Pessimismus, weil die Welt nur dem blinden Schaffensdrange des alogischen Willens entstamme, der beim Übergange vom „Übersein" ins Sein die „Idee" mit sich riß, so sei die Welt grundlos und zwecklos. Sie habe keine Daseinsberechtigung, ihr Dasein sei ein Übel. Wohl geht auch Hartmann davon aus, daß die Summe der Lust auf Erden stets viel geringer sei als die Summe der Unlust, doch kommt er zu dem Resultate, daß unter den möglichen Welten, die natürlich aus dem angeführten Grunde an sich immer schlecht sein müßten, die vorhandene Welt die beste sei; die Idee, die der Wille mit sich riß, als er sich objektivierte, hat nämlich, wie Hartmann ausführt, nach Möglichkeit die Fehler des blinden Willens dadurch wieder gutgemacht, daß sie das Logische, Rationale hinzufügte. Auch Hartmann gelangt zu einer diametral entgegengesetzten Beurteilung unserer Kulturwerte wie Schopenhauer. Er verlangt möglichste Aufklärung und Bildung der Menschheit, damit sie die Grund- und Zwecklosigkeit des Daseins erkennen und den Willen verneinen lerne. Es erwachse dem einzelnen der Gesamtheit gegenüber die Pflicht, aufklärend unter den Mitmenschen zu wirken und sie von der Wertlosigkeit des Daseins zu überzeugen. Wenn dann der Wille zur Verneinung des Daseins die Oberhand gewinnt, argumentiert er, hört die Welt auf und die Menschheit ist erlöst. Und damit ist auch Gott erlöst, der das All bedeutet, der in allen Menschen wirkt, ihr Leid trägt und auf Erlösung drängt. Die Persönlichkeit Gottes verneint Hartmann und weist ihm nur die Stelle des Unbewußten im Weltall zu.

Doch nicht dem mystischen Begriff des Unbewußten dankte Hartmanns philosophisches Hauptwerk seine Verbreitung, sondern wesentlich dem Kapitel über die Philosophie der Geschlechtsliebe und dem Kapitel über den Pessimismus.

Näher und näher sehen wir die Hauptströmungen des geistigen Lebens zu einer Einheit zusammenfließen. Die Marxische Richtung hatte in der Geschichte nur den Kampf wirtschaftlicher Kräfte gesehen; der Pessimismus Schopenhauers hatte menschliches Leid und menschliche Willensunfreiheit zum Gegenstande philosophischer Untersuchungen gemacht; nun kam eine Lehre, die gleichsam die naturwissenschaftliche Begründung dafür gab: Das ganze Naturgeschehen in der organischen Welt ist nur ein „Kampf ums Dasein"; das Gesetz der Vererbung von Eigenschaften schließt mit Notwendigkeit die Verantwortlichkeit des menschlichen Willens aus. Man kann wohl sagen, daß keine Lehre die Menschen dieser Zeit tiefer aufgeregt hat als die Lehre von der Abstammung des Menschen: der Darwinismus. (S. 1252.)

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Und das alles machte sich irgendwie, wenngleich erst allmählich oder nur langsam, in der Literatur geltend. Auch der deutsch-französische Krieg mit seinen glänzenden Erfolgen brachte, nicht wie man erwartet hatte, sofort einen nachhaltigen Umschwung des geistigen Lebens der Nation und schon gar nicht eine neue Blüteperiode der Poesie. Ein kurzes heftiges Aufwallen vaterländischer Begeisterung, eine massenhafte Hervorbringung von Liedern zu Schutz und Trutz, viel Phrasenüberschwang, viel wohlklingende Verse, einige frische, kräftige Lieder, so von Geibel, Freiligrath, J. G. Fischer, Hertz, Lingg, Gerok, aber im allgemeinen war ein tiefer Zwiespalt zwischen der Größe der weltgeschichtlichen Taten und deren Ausdruck in der Poesie. Nur solange die Deutschen nach nationaler Einheit sich sehnten, hatte die Poesie aus dem Gedanken der Einheit Kräfte gesogen; als die Errichtung des Reiches die Einheit gebracht hatte, hörten die Einheitsgedanken auf, poetisch fruchtbar zu sein.

Die Schuld lag nicht an den Dichtern; die Plötzlichkeit, mit der 1870 der Krieg ausbrach, die Schlag auf Schlag sich folgenden Siege, die Selbstverständlichkeit, mit der man schließlich alle diese Erfolge hinnahm, hemmten eine wirkliche Vertiefung und ließen die Dichter kaum etwas aus Eigenem hinzufügen. Ganz anders hatte am Anfang des Jahrhunderts die vaterländische Begeisterung sich jahrelang unter dem Drucke der Fremdherrschaft Napoleons I. angesammelt, die zurückgehaltene Sehnsucht nach Befreiung hatte die kraftvollen Lieder Arndts und die mutigen Gesänge Körners und Schenkendorffs hervorgerufen. Freilich, was die Zahl der Blüten anbelangt, hatte Deutschland einen Dichterfrühling wie im Jahre 1870 noch nie gesehen, aber eine eingehende Betrachtung zeigt, daß die Sänger der großen Zeit, zumal die norddeutschen, meist mit überlieferten und verbrauchten Vorstellungen akademischer Art arbeiteten und nur einzelne Geister von eigentümlicher geistiger Prägung vorhanden waren. Erst 15 Jahre später entstanden die echtesten und frischesten Kriegslieder, die das Jahr 1870 zum Gegenstand haben, die Lieder von Detlev von Liliencron und anderen Dichtern, die in den Krieg mitgezogen waren. Neben den Liedern der Kunstdichter erblühte auch eine reiche volkstümliche Kriegspoesie, die mehr oder minder den Charakter des Volksliedes zeigt und den Vorzug hat, unmittelbar an Ort und Stelle, frisch aus dem Erlebnisse heraus entstanden zu sein. F. W. von Ditfurth sammelte in zwei Bänden diese von den Soldaten im Felde und daheim mündlich und in Flugblättern verbreiteten Lieder und rettete so manches Wertvolle vor dem Vergessenwerden.

In der erzählenden Dichtung trat durch den Krieg für die Unterhaltungsschriftsteller eine große Stoffbereicherung ein. Im Gewande des Versepikers besang Wildenbruch die Schlachten von Vionville und Sedan (1873), Redwitz dichtete das Lied vom neuen deutschen Reich, Fr. Th. Vischer schrieb als Ulrich Schartenmeyer das komische Heldengedicht „Der deutsche Krieg". Die bedeutendsten epischen Kriegsdichtungen (von Liliencron, Bleibtreu) kamen auch hier viel später. Doch wurde Freytag unmittelbar unter dem Eindruck des Lagerlebens zu seinen „Ahnen" angeregt. Ein nationales Epos aber, das zur Darstellung gebracht hätte, was die Nation wirklich empfunden und erlebt hatte, wurde nicht geschrieben. Und es war auch nicht möglich; denn noch nie ist ein nationales Epos auf dem Wege entstanden, daß nach einem vollendeten Kriege ein Poet ihn sofort besungen hat. Es war immer ein langer und langsamer Prozeß, bis die Erinnerungen aus Kriegszeiten, die wirklich in Stimmung und Phantasie der Nation geschlagen haben, sich so verdichtet und an bestimmte Gestalten und Ereignisse geknüpft hatten, daß das Geschichtliche zur nationalen Sage gemodelt war und so Poesie werden konnte.

Unerfüllt blieben auch die Hoffnungen auf eine neue Blüte des deutschen Dramas. Die Dramen, die dem Kriege ihren Ursprung verdankten, waren fast nur Genrebilder, akademische Historien und Siegesfestspiele. Doch bald nach dem Feldzuge anläßlich der Enthüllung des Hermannsdenkmals auf der Grotenburg bei Detmold griffen in ihrer ausstattungsfrohen Kühnheit die Meininger auf Kleists „Hermannschlacht" zurück und brachten so dieses gewaltige Rachedrama endlich auf die Bühne und zu verdienter Ehre. Im allgemeinen aber wurde die Bühne beherrscht von Stücken französischen Ursprungs, Übersetzungen oder Nachahmungen der Franzosen, des jüngeren Alexander Dumas, Sardou u. a., von Operetten und Gesellschaftsstücken, alles leichtsinnige und nicht geistig erhebende, sittlich oft recht bedenkliche Ware.

Abgesehen also von der eigentlichen Kriegslyrik hat das Jahr 1870 wenig unmittelbaren Einfluß auf die Poesie der folgenden Jahrzehnte geübt. Nur mittelbar, sofern das ganze nationale Leben nunmehr auf neue Grundlagen gestellt war, mußte die geistige Gesamtentwicklung und so auch die Literaturentwicklung davon beeinflußt werden: aber teils ging das sehr langsam und die aus der Zeit vor 1870 stammenden Entwicklungsgänge liefen mit merkwürdiger Zähigkeit weiter, teils wirkten die neuen Lebensbedingungen zunächst mehr verwirrend als klärend und trieben mit unheimlicher Stärke gerade das Ungesunde an die Oberfläche, was sich schon im Leben der Nation gesammelt hatte. Und Spuren einer geistigen Entartung, die ernstere Geister besorgt machen konnten, waren schon gegen Ende der sechziger Jahre bemerkbar. Sie lagen hauptsächlich in dem Aufkommen einer geistlos grobmaterialistischen Weltauffassung in

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Theorie und Praxis, die schon damals zugleich die Neigung zeigte, aus einem handfest oberflächlichen Optimismus in pessimistische Schwäche umzuschlagen. Es begann etwas faul zu werden in einer sich satt dünkenden Bildung und literarisch zeigte sich das am deutlichsten in der Zeitschriften- und Unterhaltungsliteratur. Was von den Gebildeten in vielgelesenen Zeitschriften an seichtem Aufklärricht verschlungen wurde und sonst als voreiliger Absud neuer und schwerer wissenschaftlicher Probleme herumgereicht murde, jene ganze flache Popularisierung unreifer wissenschaftlicher Erkenntnisversuche im Geiste eines Moleschott und Büchner (S. 1252), das zeigte schon, wie unernst das durchschnittliche Bildungsstreben zu werden begann. Wenn wir noch hinzufügen, daß den gespreizt verlogenen Romanen einer Marlitt schon vor 1870 Triumphe bereitet wurden und daß man sich die Spottgeburten Sacher-Masochs und Emil Mario Vacanos gefallen ließ, so wird wohl nicht mehr zu bestreiten sein, daß in Deutschland so gut wie in anderen europäischen Kulturländern schon vor 1870 der beginnende Verfall sich ankündigte. Aber auch in der damaligen ernsthafter zu nehmenden poetischen Literatur traten bedenkliche Zeichen des Angefaulten und Krankhaften auf; bei lyrischen Talenten zweiten Ranges (Leuthold, Hopfen) zeigte sich vielfach schon jene verdächtige Mischung von gesteigerter sinnlicher Genußgier und pessimistischer Schlaffheit und Lebensmüde, die doch gewiß ein Kennzeichen der Entartung ist, und auch Dichter, die, wie Brachvogel (im „Narziß"), Hamerling und Spielhagen, gegen 1870 hin großen Ruf genossen, ließen eben dadurch erkennen, welcher Geist zu wehen begann.

Man pflegt diese Zeit der Entartung als Dekadenz („Verfall") zu bezeichnen. Die Dichter und Schriftsteller dieser Richtung behandeln nicht mehr gesunde und natürliche Verhältnisse, entdecken dafür jeden faulen Fleck, den sie als etwas Interessantes mit geheimer Lust und leisem Grauen beleuchten, richten ihr Augenmerk vor allem auf die Sünde, um mit ihr zu tändeln und sie mit einer Glorie zu umkleiden, jammern höchstens über die Schwächen und Schäden der Zeit und des Volkskörpers, ohne sie energisch anzugreifen, können sich nicht mehr wahrhaft und natürlich geben, sondern künsteln, sehen, die reinen Kunstformen verderbend, überall nur auf den „Effekt" und wählen, um ihn zu erzielen, die raffiniertesten Mittel. All das tritt uns schon bei den Dichtern der Frühdekadenz entgegen. Diese setzte sich nach dem Kriege im Bunde mit der Zeitströmung fort und erreichte um 1880 ihren Höhepunkt (Hochdekadenz). Was an gemein materieller Welt- und Lebensauffassung, an flachem Wissensdünkel, an geistloser Gier nach Gewinn und Genuß sich schon vorher leise angesammelt hatte, das brach in der berüchtigten „Gründerzeit" in einem wüsten Taumel schwindelhafter Überhebung heraus. Die Gesundheit eines großen Teiles der oberen Schichten des Volkes war auf lange hinein vergiftet. Das geistige Protzentum, dem Kunst und Poesie nur ein Gegenstand des Prahlens und des pikanten Sinnenreizes waren, gab den Ton des Geschmackes an. Ein hohler Bildungsdünkel, eine geistlos oberflächliche materialistische Weltanschauung, die mit dem ernsten Ringen der Wissenschaft um ihre neuen Probleme nichts zu tun hatte, eine Lern- und Belehrungswut setzte das schon vor dem Kriege gepflegte Wesen fort und warf sich nicht nur auf die popularisierte Naturwissenschaft, namentlich auf die vermeintlichen Ergebnisse der Theorie Darwins, sondern auch auf die Gebiete der Geschichts- und Altertumswissenschaft, um auf Grund von einigen naturwissenschaftlichen und geschichtlichen Kenntnissen die schwersten Probleme zu lösen.

Im Zusammenhange mit dem Aufblühen der Industrie kam auch in den Buchhandel, in das Zeitungs- und Zeitschriftenwesen ein bis dahin nicht gekannter Zug; das Feuilleton, das schon seit der Zeit Heines in die Literatur eingezogen war, wurde jetzt mit seinem fragmentarischen, geistreichelnden Wesen allmächtig. Zugleich bildete sich ein zünftiger eigentlicher Schriftstellerstand mit Standesinteressen und Standesansprüchen, der, so vorteilhaft er in mancher Beziehung war, doch auch das Schriftstellerproletariat züchtete. Jetzt kam das literarische Partei- und Cliquenwesen mit seinem unheilvollen Treiben zur vollen Geltung. Des Tageserfolges

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

halber verfielen auch wirkliche Talente der Vielschreiberei anheim. Literaten schrieben für Literaten, nicht für das Volk, und mit dem industriellen Zuge und der Neigung zum Feuilletonismus gelangte der jüdische Geist im Literaturbetrieb immer mehr zur Herrschaft. Dazu kam, daß Berlin, das der politische Mittelpunkt des nationalen Lebens geworden war, allmählich auch in literarischen Dingen zum tonangebenden Zentrum wurde. Diese Zentralisierung aber konnte, auch abgesehen von dem besonderen Charakter der Großstadt, nicht förderlich wirken, weil sie dem deutschen Geiste und den Lebensbedingungen der deutschen Literatur widerspricht. Gleichwohl dauerte der Einfluß Berlins auf die Literatur, wenn auch abgeschwächt, lange fort und erst viel später hat sich in der Heimatkunst eine starke Gegenströmung geltend gemacht. Daß Berlin die Vorherrschaft in der Literatur so lange behauptete, erklärt sich aus dem Anpassungsvermögen der Großstadt an die literarischen Moden. Denn nur um solche handelt es sich, nicht um eine neue Schöpfung für das Volkstum. Das Volk blieb von den Irrungen und Wirrungen, denen die deutsche Literatur in den letzten Jahrzehnten anheimfiel, glücklicherweise so ziemlich unberührt. Aber es entstand daraus eine Gleichgültigkeit der breiteren Volksschichten gegen das höhere literarische Schaffen, und wie schwer darunter die ernsten Geister, die in der Großstadt erst recht nicht aufkommen konnten, zu leiden hatten, ist bekannt. Womit das Volk sein Lesebedürfnis befriedigte, war zumeist ein verwässerter Abguß der jeweiligen Modeliteratur in unkünstlerischer Form.

Der Literatur der letzten Jahrzehnte fehlte, obwohl alle Augenblicke eine neue Größe ausgerufen wurde, eine große Persönlichkeit, die ihr hätte Richtung geben können, und daher läßt sich auch die literarische Entwicklung dieses Zeitraumes mehr in ihren geistigen Grundzügen und aus den allgemeinen Kulturfaktoren der Zeit begreifen und darstellen, als daß viel von neuen und durchgreifenden Dichterpersönlichkeiten die Rede sein könnte. Außerdem war diese Entwicklung so sehr vom Auslande beeinflußt, daß auch dieses berücksichtigt werden muß, wenn man die heimische Entwicklung verstehen will, während die fünfziger und sechziger Jahre ihre besten poetischen Leistungen aus dem eigenen Leben der Nation geholt hatten. Diese wirkten auch in den siebziger und achtziger Jahren noch fort und fanden zum Teil erst jetzt ihre Würdigung; auch neue Talente, zumal realistischer Art, traten auf und schufen, unabhängig von dem neuen Geschmacke, Werke von bleibendem Werte, obgleich sie nur von dem gesund gebliebenen Teile des Volkes beachtet wurden. Eine führende Rolle konnte die Literatur in den nervös nach Genuß hastenden und in materiellen Bestrebungen aufgehenden siebziger Jahren nicht spielen und erst durch viele Irrwege hindurch sollte das neue nationale Leben auch literarisch wirksam werden.

---

a) Dekadenz und Pessimismus.

Starke Dekadenzelemente finden sich bereits in Friedrich Spielhagens Zeitromanen, denen manche Vorzüge und der Geschmack der Leser in der Zeit von 1860 bis zur Wende des Jahrhunderts einen Platz in der vordersten Reihe der Romanliteratur verschafft haben. Spielhagen, am 24. Februar 1829 zu Magdeburg als Sohn eines Wasserbautechnikers geboren, wurde schon in früher Jugend in eine Umgebung gerückt, der der künftige Autor die reichsten Eindrücke zu danken haben sollte. Das alte hansische Stralsund mit seiner prächtigen Lage am Meer, mit der Nachbarschaft Rügens war der Schauplatz einer heiteren Poetenjugend, deren Abglanz über zahlreichen Momenten und Situationen der späteren Spielhagenschen Dichtungen liegt. Schon während der Gymnasialzeit regte sich in dem Knaben, dessen Lieblingslektüre Walter Scott, Heine und Bulwer bildeten, ein künstlerisch-poetischer Antrieb zu eigenem Schaffen. 1847 bezog er die Universität in Berlin und trieb nacheinander Medizin, Jura und Philosophie. Unregel-

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

mäßige Studien in Bonn, Greifswald und Berlin boten ihm keine Befriedigung. Die poetische Ader regte sich immer stärker. Er ward 1852 Hauslehrer auf einem adeligen Gut in Rügen, machte dann einen Versuch, zur Bühne zu gehen, und reiste 1854 nach Leipzig, um Lehrer an einer Anstalt zu werden. Es begann nun eine Zeit ernster Arbeit; er übersetzte fremdsprachliche Werke, veröffentlichte 1857 seine erste Novelle Klara Vera, 1858 Auf der Düne, zunächst alles ohne Erfolg. Nach einigen Jahren, die er als Leiter des Feuilletons der „Zeitung für Norddeutschland" in Hannover zugebracht hatte, machte ihn sein erster Roman, „Problematische Naturen" (1860), mit einem Schlage berühmt.

Er übersiedelte nun nach Berlin (1862), wo er kurze Zeit die „Deutsche Wochenschrift" und das „Sonntagsblatt" redigierte. Doch gab er die Redaktionstätigkeit bald auf und schrieb nun seine Zeitromane, in denen er die Geschicke seines Volkes von den Tagen der Befreiungskriege bis zum Ende des Jahrhunderts durch einen dichterischen Rahmen zu einem in allen Farben schillernden, oft aber verzerrten Weltbilde zusammenfaßte. Und nicht allein die politischen und sozialen Kämpfe seiner Zeit haben in ihm einen dichterischen Darsteller gefunden; auch die großen Fragen des Menschenlebens und der Weltanschauung: Weltbejahung und Weltverneinung, Materialismus und Idealismus, Schopenhauers Pessimismus und Nietzsches Übermenschentum treten uns in meist plastisch herausgearbeiteten Persönlichkeiten bei ihm entgegen und lassen uns in ihm den philosophischen Dichter erkennen, der im Dienste seines Ideals für die Entwicklung seines Volkes arbeitete. Dieses Ideal aber wurzelte in dem Gedanken der bürgerlichen Revolution von 1848 und der preußischen Fortschrittspartei, deren Hauptschlagworte lauteten: Parlamentsherrschaft und Kampf gegen Junker und Geistliche. Er war der Demokrat von 1848, der in den sechziger Jahren in den Berliner Fortschrittler überging und außerhalb seines Parteiprogramms kein Heil sah. Wohl gibt er sich Mühe, in seinen Zeitromanen wirkliche Zeitbilder, vor allem des politischen Lebens, zu liefern, und als Schilderer der Vertreter der Berliner Gesellschaft in der Zeit Bismarcks (1860—1890) hat er kaum seinesgleichen, aber auch hier verleugnet er nicht, daß er mit seinen Sympathien in der Zeit von 1848 und in der preußischen „Konfliktszeit" (1862—1866) wurzle. Er war für einen Dichter zu sehr für eine bestimmte Partei eingeschworen, um die auf der andern Seite Stehenden zu begreifen, zu sehr in seinen fortschrittlichen Anschauungen befangen, um dem Neuen und Großen der sechziger und siebziger Jahre gerecht zu werden. Daher mußten die Bilder, die er aus dieser Zeit entwirft, einseitig ausfallen; noch 1889 klagt in seinem Roman Ein neuer Pharao ein alter Achtundvierziger, daß der in Bismarck verkörperte Zeitgeist nur Sklaven- und Streberseelen hervorgerufen habe, und wenn Spielhagen die sozialen Probleme behandelte, kam er über die zweifelhafte Gestalt des „Salonsozialisten" nicht hinaus. Er war zu sehr Stadtmensch und hatte für das Leben der unteren Volksklassen wenig Verständnis. Wie das junge Deutschland von 1830, mit dem seine dichterische Entwicklung zusammenhängt, liebt er das Salonheldentum, die sinnliche Atmosphäre und geistreiche Diskussionen. Der lehrhaften Tendenz opfert er unbedenklich die schönsten Blüten seines Könnens. Selbst seine ungewöhnliche Belesenheit, deren reife Früchte er in reichem Maße in seinen Werken den Lesern vermittelt, stellt er in den Dienst der politischen, sozialen und moralischen Reden, die er seine Romanmenschen halten läßt. Diese sprechen nicht, wie etwa bei Storm, nur das dichterisch Notwendige zueinander, sondern tauschen in breit dahinflutenden Sätzen Abhandlungen und Leitartikel über Zeitfragen aus, die die Seele Spielhagens gerade bewegten. An gestaltender Kraft aber und Leidenschaftlichkeit ist Spielhagen den meisten Jungdeutschen überlegen. Von deren Werken hat er Gutzkows Zeitromane, namentlich „Die Ritter vom Geist", als unmittelbare Vorbilder benutzt; an Allseitigkeit und Spannkraft des Geistes blieb er hinter dem Vorgänger zurück, doch übertraf er ihn an hinreißendem Temperament und an Bestimmtheit des poetischen Ideals. Seine Sprache ist glänzend, oft pathetisch; die Gabe des Erzählens und des Fabulierens war ihm in reicherem Maße verliehen als seinem Antagonisten Freytag oder Gutzkow, aber im Grunde war er doch mehr Redner als Darsteller,

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

mehr Volksanwalt als Dichter. Auch darin erweist er sich als Erben der Jungdeutschen, daß ihm bei seinen Arbeiten immer zuerst das Problem vor der Seele schwebte, ehe er die Fabel ersann, durch die es beleuchtet werden sollte.

Die Erfindungskraft Spielhagens ist nicht groß; alte Romanrequisiten wie Testamente, Erbschaftsgeheimnisse, Bastarde, Tagebücher muß er gebrauchen, um zu spannen. Zu der Willkür, Unwahrscheinlichkeit und Eintönigkeit der Handlung kommt die ungleiche Verteilung von Licht und Schatten. Schablonenhaft kehren gewisse, fast gehässig gezeichnete Gestalten immer wieder: preußische Junker, Offiziere, leichtfertige Baronessen und bornierte oder heuchlerische Geistliche. Ihnen stehen, herrlich und glänzend geschildert, liberale Wortheiden gegenüber. Neben den Jungdeutschen hat Spielhagen die großen Romanschriftsteller der Engländer studiert und von ihnen, weniger von Dickens und Thackeray als von Bulwer, dem er sich innerlich verwandt fühlte, technisch viel gelernt. Über die Theorie und Technik seiner Romane hat er in einer eigenen Abhandlung und in dem zweiten Bande seiner Autobiographie („Finder und Erfinder") gesprochen. Seine Kunst ist aus der Eigenart geschöpft; er sieht in den Romanhelden eines Dichters gleichsam nur verschiedene Entwicklungsstufen des schaffenden Dichters, der sich in ihnen objektiviert. Mit dieser Anschauung hat Spielhagen den Widerspruch der literarhistorischen Betrachtung, die von dem modernen Romanschriftsteller strenge Objektivität verlangt, herausgefordert. Übrigens erweist sich Spielhagen in der Ausführung der Einzelheiten, von denen wir die Naturschilderungen besonders erwähnen, als hervorragender Künstler und die Kunst des Aufbaues seiner Romane wird man um so mehr bewundern, je tiefer man sich in Einzelheiten versenkt. So ist die stückweise Entfaltung des düsteren Geheimnisses in *Platt Land* eine meisterliche Arbeit und die Weise, wie die Sturmflut in dem danach benannten Werke mit ihrer elementaren Gewalt vom Anfang an das Ganze beherrscht, sich nach und nach unwiderstehlich in den Vordergrund schiebt, bis in einer großartigen Beschreibung die Katastrophe ausklingt, hat wenig ihresgleichen in der modernen Poesie. Die Notwendigkeit, die Romane zu lokalisieren, hat Spielhagen eingesehen; fast alle Romane haben außer Berlin die vorpommerischen Ostseegegenden zum Schauplatze; ihrer Natur wird er gerecht, nicht immer aber ihren Bewohnern, die, weil er die tiefsten Regungen der Volksseele nicht kennt, oft zu Karikaturen werden. Die Satire war ein Hauptmerkmal seiner Kunst, der Humor, an dem wir uns an den Werken Freytags erfreuen, war ihm fremd. Und während dieser in seiner konservativ-bürgerlichen Gesinnung, um dem Volke einen Spiegel vorzuhalten, an die gesunden Kräfte der Vergangenheit und Gegenwart anknüpft, hat Spielhagen, ein Vertreter des freisinnig vorgeschrittenen Bürgertums, nur für das Ungesunde, das „Problematische", ein scharf beobachtendes Auge. Schon darin sehen wir die Dekadenz, dann aber auch in dem Streben nach Sensation, in dem Krankhaften der Stoffe und in der überreizten und schwülen Großstadtatmosphäre, in der viele seiner Romane spielen.

Die Zeit, in der Spielhagen in der Reihe der ersten Romanciers stand, ist vorbei; seine Romane sind trotz ihrer glänzenden Vorzüge veraltet: nicht weil sie Tendenzen verfechten, sondern weil diese in den meisten Fällen nur einer flüchtigen Parteigruppe eigentümlich waren und nicht das ganze Volk umfaßten. Nur dort, wo große nationale, politische oder religiöse Gedanken, von einer starken Persönlichkeit innerlich durchlebt und mit voller Kraft erfaßt, in einem Kunstwerke unmittelbar hinreißend ausgedrückt werden, ist Tendenz und Kunstwerk ein und dasselbe und nur dieses kann die Zeiten überdauern. Spielhagen war mit der ganzen Stärke seines begeisterungsfähigen Temperamentes durch Jahrzehnte der Vorkämpfer jenes Zeitgeistes, dem im letzten Grunde das Überwuchern der Genußsucht entsprang, gegen das er mit der gleichen Leidenschaftlichkeit in der „Sturmflut" die Feder führte. In Berlin, das ihm zur zweiten Heimat geworden war, ist er am 25. Februar 1911 gestorben (Abb. S. 1393).

Als Parteischriftsteller erscheint Spielhagen bereits in seinen *Problematischen Naturen*, denen er 1862 eine Fortsetzung unter dem Titel *Durch Nacht zum Licht* folgen ließ. Goethe hatte problema-

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

tische Naturen also erklärt: „Es sind Naturen, die keiner Lage gewachsen sind, in der sie sich befinden, und denen keine not tut; daraus entsteht der ungeheure Widerstreit, der das Leben ohne Genuß verzehrt." Schon die jungdeutschen Romanschriftsteller hatten die problematischen Naturen, die Titanen und faustischen Geister zu charakterisieren versucht; besser gelang es Spielhagen, da er selbst aus dem Lande der „problematischen Naturen" kam. Sein Roman ist eigentlich nur eine durch die Haupthandlung zusammengeheftete Reihe von Gesellschaftsskizzen aus der Zeit von 1848 bis 1860, hat aber sprühendes Feuer, die Unruhe sozialer Empfindungen und eine in Tag und Tageskampf aufgehende moderne Art. Ein Wechsel der Stimmungen zwischen Streben nach Idealen und Mangel an Willenskraft, sie zu verwirklichen, zwischen leidenschaftlichem Verlangen und düsterer Schwermut durchzieht das Ganze; das Leben zu genießen und das Leben zu verachten, zwischen diesen beiden Extremen schwanken die Oswald Stein, Professor Berger, Albert Timm und Baron Oldenburg. Sehr fein hat der Dichter in diesen Figuren alle Schattierungen des problematischen Charakters zur Darstellung gebracht: den Weltschmerz und die Ekstase für das Ideal in dem Haupthelden Stein, der mit dem Byronismus der Gesinnung auch die aristokratische Lebensführung und das für das junge Mädchenherz unwiderstehliche Äußere verbindet, den philosophischen Nihilismus, die Weltverachtung in Professor Berger, den raffinierten Egoismus in dem liederlichen Geometer Timm, den romantisch-humoristischen Skeptizismus in Oldenburg. Alle diese Helden gehen, mit Ausnahme Oldenburgs, in den Barrikadenkämpfen der Revolution von 1848 in Berlin zugrunde. Die Stimmung dieses Jahres gelangt auch in dem scharfen Gegensatze zwischen dem Adel und dem zur Gleichberechtigung emporstrebenden Bürgertum und in dem Kampfe gegen die Geistlichkeit zum Ausdruck, wobei der Dichter als Vertreter des Adels Trottel (von Cloten) und katilinarische Existenzen (Oldenburg) wählt und die Geistlichen zu Heuchlern stempelt. Vom Standpunkte einseitigster liberaler Kampfesstimmung aus sagt Oldenburg einmal: „Ich sage dir, der Tag der Freiheit, der heraufdämmert, wird diese und noch manche Satzung, die ein finsterer Mönchssinn ausgrübelte, die Natur zu knechten und zu quälen, aufheben und die Blätter, auf denen sie verzeichnet stehen (d. h. die Bibel), in alle vier Winde verwehen." Jenseits von allen göttlichen und menschlichen Satzungen lehrt Spielhagen eine Ethik, die in der Selbstläuterung des einzelnen das höchste Ziel erblickt. Wir erkennen hierin wie auch in dem politischen Zuge den Einfluß von Gutzkows „Ritter vom Geist", die selbst auf die Technik des Romans eingewirkt haben. So erfolgt hier der Umschwung der Handlung durch die von Spielhagen auch sonst angewandte Wendung, daß Tatsachen der Vergangenheit an den Tag kommen und in das Schicksal des Helden eingreifen. Ein Zug spottender Ironie ist es, wenn der Dichter seinen Haupthelden Stein, der den Adel tödlich haßt, zuletzt zum Sohn eines Barons macht und den Fürsten Waldenberg zu einem Proletariersprößling stempelt. Den Charakter der alten (problematischen) Natur überwinden und den der neuen, des großen Fortschrittes, offenbaren Leute aus den bürgerlichen Kreisen, so vor allem Bemperlein und Dr. Braun. Dieser stellt den Fortschritt der neuen Generation gegenüber der alten, problematischen also dar: „Wer die Solidarität aller menschlichen Interessen — das oberste Prinzip aller politischen und moralischen Weisheit — begriffen hat, weiß auch, daß seine individuelle Existenz nur ein Tropfen in dem ungeheuren Strome ist und daß diese Tropfen-Existenz weder das Recht noch die Möglichkeit der absoluten Selbständigkeit hat."

Viel Erlebtes und Persönliches, wie in den „Problematischen Naturen", steckt auch in dem Roman Die von Hohenstein (1863) mit den glänzenden Schilderungen der Revolution. Der Held dieses rein sensationellen Romans, Münzer, ist eine „heroische Natur" und hatte sein Urbild in Lassalle, der auch das Vorbild für Leo Gutmann, den Helden des in jeder Beziehung höher stehenden Romans In Reih und Glied (1866), abgegeben hat. Dieser spielt in der heftig gärenden Zeit des Konfliktes zwischen Regierung und Volksvertretung wegen der Heeresreform und bringt die Idee zum Ausdruck, daß jedermann, auch der geistig Hochstehende, in „Reih und Glied" der Kulturentwicklung seine Pflicht tun müsse. Die Figur, in der Spielhagen einen Teil seines Selbst enthüllt hat, der Dichter Walter, spricht den leitenden Gedanken des Werkes aus. Er nennt Leo eine „heroische" Natur. „Aber wenn nicht alle Zeichen trügen, so ist die Zeit des Heroentums vorüber . . . . Das Feldgeschrei heißt jetzt nicht mehr einer für alle, sondern alle für alle . . . . Wir wissen jetzt, daß alle Länder gute Menschen tragen und alle guten Menschen bilden eine einzige große Armee, der einzelne ist nichts weiter als ein Soldat in Reih und Glied . . . . Als einzelner ist er nichts, als Glied des Ganzen unwiderstehlich; den einzelnen streckt die Kugel in den Staub, aber die Reihe schließt sich über ihm, und die Kolonne ist, wie sie war!" Der vierte Stand, das Proletariat, fordert seine Rechte, und Leo, ein Agitator, will mit Hilfe des Königs, den er für seine sozialistischen Pläne gewinnt, und mit der Arbeiterschaft die Herrschaft des Kapitals stürzen. Er fällt aber in einem Duell. Daß Spielhagen in diesem Roman den von Freund und Feind hochgeachteten Windthorst karikierte, wurde ihm mit Recht übel vermerkt. Soziale Fragen kann ein Dichter nicht lösen, doch kann er diese oder jene Wurzel des sozialen Lebens bloßlegen und an den sittlichen Geist des Menschen appellieren, sie auszugraben und zu vernichten. Auf einen solchen Appell an die Menschheit stützt sich der Roman Hammer und Amboß (1869), vielleicht die gesundeste Dichtung Spielhagens. An dem Falle eines besonderen Menschenschicksals sucht der Dichter die sittliche Macht nachzuweisen, die in der Erkenntnis liegt, daß der Mensch „Hammer und Amboß", nicht Hammer oder Amboß sein müsse, daß er sich ebenso selbst bestimme, wie er sich durch andere bestimmen lasse. Der Held des Romans gerät durch seine müßige Willfährigkeit, durch sein stetes Ambußsein zuletzt ins Zuchthaus; hier vollzieht sich unter der Leitung des humanen Gefängnisdirektors ein Umschwung: er lernt den Segen der Arbeit kennen, kehrt als ein anderer ins Leben zurück, um sich als „Hammer und Amboß" zu erweisen und zu Ansehen und Glück zu gelangen. So schön die Idee des Romans ist, so leidet er doch daran, daß das Schicksal seines Helden Georg Hartwig, das er selbst erzählt, nicht das eines normalen, typischen, sondern eines außergewöhnlichen, vom Glücke besonders begünstigten Menschen ist. Ausgezeichnet ist der Roman durch eine Fülle der Charakteristik

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

und durch herrliche Naturschilderungen, vor allem des Seesturmes in der Hafenstadt; dieser gibt den Gefangenen unter Leitung des Zuchthausdirektors Gelegenheit zu kühner Rettungstat, die des Dichters Theorie zur Anschauung bringt, daß der Mensch zu seinen Mitmenschen in das Verhältnis freier, gemeinsamer Arbeit zu treten habe. Den drohenden sozialen Umsturz hat auch der große Roman Sturmflut (1877) zum Hintergrunde, in dem die gewaltige Sturmflut, die 1872 die deutsche Ostseeküste, Tod und Verderben bringend, heimsuchte, mit der Flut der französischen Milliarden verglichen wird, die 1871 sich über Deutschland ergoß und die unseligen Erscheinungen der Gründerjahre (1871—1873) im Gefolge hatte. Bei allen Vorzügen fehlen in diesem Großstadtroman auch die sensationellen Hausmittel der Romanschriftsteller von Beruf ebensowenig wie in dem gestaltenreichen, aber gar zu breiten Was will das werden? (1878), der das Wesen und das Umsichgreifen der sozialdemokratischen Ideen bei Arbeitern und Gebildeten zur Darstellung bringt. „Mögen andere — hochgeborene oder beunruhigte — Köpfe munkeln und raunen: „Was will das werden?" „Wir anderen stehen im Leben in der festen Überzeugung: ein Hohes und Herrliches will werden, eine neue glorreiche Phase der ewig strebenden Menschheit." Eine soziale Tendenz hat auch der Roman Opfer (1900). Ein Aristokrat wird aus Mitleid zu einem armen Mädchen Sozialdemokrat, kann sich aber in das Leben der Armen nicht hineinfinden und wird ein Opfer seiner phantastischen Träumereien.

Friedrich Spielhagen.

Neben diesen großen politischen und sozialen Romanen schrieb Spielhagen viele kleinere, die nur den Wert der gewöhnlichen Unterhaltungslektüre beanspruchen, in der Form zuweilen die notwendige Sorgfalt vermissen lassen und inhaltlich zeigen, daß der Verfasser in der Zeit stehen geblieben und nicht mit ihr fortgeschritten ist. Hierher gehören: „Platt Land" (1879), „Quisisana" (1880), „Angela" (1881), „Uhlenhaus" (1884), Noblesse oblige (1888), „Sonntagskind" (1893), das gegen den „experimentalen" Roman der Jüngsten gerichtet ist, „Stumme des Himmels" (1895), der Familienroman „Selbstgerecht" (1896), „Zum Zeitvertreib" (1897), „Faustulus" (1897), in dem Spielhagen einen Übermenschen darzustellen unternahm, „Herrin" (1898), „Freigeboren" (1900). Wo die Tendenz zurücktritt, wie in dem Roman „Was die Schwalbe sang" (1873) und namentlich in vielen Novellen („Auf der Düne", „Ultimo", „Susi. eine Hofgeschichte", „Röschen vom Hofe"), kommt die Stimmungskraft Spielhagens, die Naturschilderung, die Wärme und Duftigkeit seiner ländlichen und Strandbilder voll zur Geltung. Dagegen ward dem Dichter für seine dramatischen Werke „Hans und Grete", „Liebe um Liebe", „Der lustige Rat", „Gerettet", „Die Philosophie" und „In eiserner Zeit" wenig Erfolg zuteil und keines konnte sich dauernd auf der Bühne behaupten. Ebenso haben die 1891 herausgegebenen Gedichte Spielhagens enttäuscht; schon als er ein Jahr früher seine Autobiographie veröffentlichte, vermochte er damit kaum noch Interesse zu erwecken. Seine Kunst war im ganzen Zeitkunst und ist mit der Zeit aus der Mode gekommen.

Wurzelte Spielhagens Erzählerkunst mit allen Fasern im Deutschtum, so war für den gleichaltrigen Rudolf Lindau (geb. 1830 in Gardelegen) die Welt das Arbeitsfeld seines fein gestaltenden Talentes. Mit seinen fast alle Länder des Erdballs umspannenden Romanen und Novellen, zu denen ihm seine Erlebnisse und Erfahrungen den Stoff lieferten, hat er zuerst in Deutschland das Genre der internationalen Gesellschaftserzählung mit Glück angebaut. Der feine Schliff seiner Darstellung läßt uns das Dekadente und pessimistisch Angehauchte, zuweilen selbst weltmännisch Blasierte übersehen. Turgenjew und andere europäische Schriftsteller haben auf ihn eingewirkt. In jungen Jahren war er in Paris Mitarbeiter an französischen Zeitungen, 1859—1869 kam er im schweizerischen, 1872—1901 im deutschen Gesandtschaftsdienst nach Ostasien, dem Orient und Amerika, trat 1902 in den Ruhestand und starb 1910 als Geheimer Legationsrat. An künstlerischer Gestaltung überragen seine Werke die seines älteren Bruders Paul und doch erreichte er nicht dessen Beliebtheit in der Leserwelt.

Seinen Namen verdankt er in erster Linie seinem Roman Erzählungen eines Effendi (1896), der mit einem Schlage seinen Ruf begründete. Von seinen sonstigen Werken seien hier genannt: „Robert Ashton", „Liquidiert" (1877), „Gordon Baldwin" (1878), die sprichwörtlich gewordene „Kleine Welt" (1879), „Gute Gesellschaft" (1880), „Der Gast" (1883), „Zwei Seelen" (1887), „Der lange Holländer" (1889), „Martha" (1892), „Flirt" (1894), „Türkische Geschichten" (1897 und 1903), wohl auf echten türkischen Geschichten beruhend, „Der Fanar und der Mayfar" (1898), „Ein unglückliches Volk" (1903), „Liebesheiraten", „Die Hochzeitsreise" und andere. Es begreift sich, daß er durch seinen langen Aufenthalt

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

im Auslande zu sehr Kosmopolit geworden ist, als daß er die deutsche Volksseele mit der Wucht anderer erzählender Klassiker hätte packen können.

Mit dem Spielhagenschen Rezept der Ausspielung des Bürgertums gegen den Adel suchte auch der Stettiner Konrad Telmann (geb. 1854, gest. 1909), der eigentlich Ernst Zitelmann hieß, den Weg zur deutschen Volksseele zu finden. Dem „Dichter des liberalen Bürgertums", wie er sich gern nennen hörte, gelang unter seinen mehr als 100 Romanbänden indessen nur ein großer Wurf, Unterm Strohdach (1892), der vielleicht auch vor der Kritik der Nachwelt Bestand haben wird.

Was Telmann vor Spielhagen auszeichnet, war eine große Erfindungsgabe, die ihn nicht nötigte, zu den verschlissensten Romanrequisiten seine Zuflucht zu nehmen. Im Gegensatze zu Heyse, der gleichfalls auf ihn Einfluß übte, zeigte er mehr innere Teilnahme und freieren künstlerischen Schmuck, unter dem freilich das sachliche Moment zuweilen leidet. Trotz alledem stehen seine lyrischen Dichtungen „In der Einsamkeit", „Meraner Herbstklage" und „Aus der Fremde" höher als seine zahllosen, meist sensationellen und freiheitlich gestimmten, oft aber nicht uninteressanten, obgleich langatmigen und oberflächlichen Zeitromane „Götter und Götzen" (1884), „Moderne Ideale" (1866), „Weibliche Waffen" (1889), „Auf eigener Scholle" (1894), Vox populi (1897), „Das Ende vom Lied", „Dunkle Existenzen", „Vom Stamm der Ikariden" und andere.

Dichter und Philosoph zugleich war der Österreicher Hieronymus Lorm (Heinrich Landesmann). „Mein Leben war eine pennsylvanische Einzelhaft," so schrieb der zeitlebens von Leiden vielgeplagte Dichter an der Schwelle des Greisenalters. Er war 1821 zu Nikolsburg in Mähren von wohlhabenden Eltern geboren, verlebte die Schulzeit in Wien, verlor mit fünfzehn Jahren das Gehör, erkrankte an den Augen, veröffentlichte trotzdem seit 1837 in verschiedenen Blättern weltschmerzliche Gedichte in Lenaus Art und ließ ihnen 1843 die fünf Gesänge seiner mohammedanischen Faustsage, des Abdul, folgen. In fünf mit orientalischer Farbenpracht ausgeführten Bildern zeigt er uns das Schicksal eines Menschen, der im Reichtum, im Glauben, in der Entsagung das wahre Glück vergebens sucht und es erst im Tode findet, in der Auflösung im All, im Leben nach dem Tode, in der Unendlichkeit. Vom Drange nach Freiheit getrieben, schrieb Lorm für „ausländische" Blätter politische Berichte und Artikel, wanderte, wie viele Genossen in Apoll, nach Leipzig aus (1846), wo er mit Moritz Hartmann zusammentraf, erregte dann mit seinem in Berlin geschriebenen Zensurpamphlet „Wiens poetische Schwingen und Federn" viel Aufsehen, kehrte in das revolutionierte Wien zurück, kümmerte sich aber nicht weiter um den Gang der Dinge, sondern lebte fern von der Welt und Gesellschaft als philosophischer Einsiedler zuerst in Baden, dann 20 Jahre in Dresden, zuletzt in Brünn, wo er 1902, völlig erblindet und fast gelähmt, starb.

Seine Leiden mögen mitgewirkt haben, daß er zu Schopenhauers Lehre sich bekannte; wie dieser suchen auch die Lieblingshelden seiner Dichtung „eine neue Seligkeit: das Gefühl einer unendlichen, wunsch- und willenlosen Ruhe, die Vereinigung der Lebens- und Todeswonnen. Denn die Wonne des Todes ist die Abkehr von dieser Welt, die so garstig, so furchtbar, ein ewig nach Fraß schreiendes wildes Tier ist. Die unsägliche Lebenswonne aber ist, das Bewußtsein dieses Todes, dieser Entfremdung von der Welt zu haben, besiegelt dadurch, daß man selbst nichts mehr zu wollen braucht". Diese Gedanken schließen sich Lorm allmählich zu einem philosophischen System zusammen. Dessen Entwicklung läßt sich an den Novellen „Am Kamin" (1857), „Erzählungen eines Heimgekehrten" (1858), „Wanderers Ruhebank" (1880) verfolgen, am besten an der vergeistigten, aber stofflich peinlich bizarren „Der Naturgenuß". Im Naturgenuß findet Lorm alle Glückseligkeit, denn dieser allein sei von allen Gütern des Lebens das einzige, das im ewigen Wechsel sich gleich bleibe. Die Betrachtung der Natur erfülle uns mit jener erhabenen Heiterkeit, die keine Erklärung finden kann, mit einem im Wortsinn urkräftigen Behagen. In einer Reihe philosophischer Schriften („Die Muse des Glücks", „Moderne Einsamkeit"), besonders aber in seinem philosophischen Haupt- und Lebensbuch Der grundlose Optimismus, hat er die Erkenntnisse seiner Naturbetrachtung ausführlich dargelegt und durch die Lebensstimmung den Pessimismus Schopenhauers, seines einstigen Abgottes, zu überwinden gesucht. Weniger gedankenreich als die Novellen sind Lorms zahlreiche Romane und es bleibt bezeichnend für das deutsche „gebildete lesende Publikum", daß ihm gerade sein erster, der sensationelle Intrigenroman „Ein Zögling des Jahres 1848" (später „Gabriel Solmar" betitelt), seinen größten literarischen Erfolg eintrug, während so manches Erzeugnis seiner reiferen Weltanschauung unbeachtet blieb. Freilich haben auch die späteren Romane, obgleich sie nicht so stark überwürzt sind wie der Erstlingsroman (1855), alle eine Beimengung von der Kriminalgeschichte; Bemerkungen aber über Zeiterscheinungen und treffende Beobachtungen von Gesellschaft und Persönlichkeiten, wie z. B. die Charakteristik gewisser Kreise der jüdischen Hochfinanz („Der ehrliche Name") oder die Schilderung der kulturellen Verhältnisse des Vormärz („Die schöne Wienerin"), machen sie für den Kulturhistoriker wertvoll. Einen durch-

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

greifenden Erfolg hat Lorm mit seinen Novellen und Romanen nicht gehabt; einen größeren erzielte er wider Erwarten mit seinen harmlosen kleinen Lustspielen in Bauernfelds Manier. Als er aber, dadurch ermutigt, dem Publikum ernstere Probleme vorsetzte, ließ es ihn im Stich und er mußte wieder als Journalist tätig sein. Eine nachhaltendere Wirkung war seiner Lyrik beschieden, in der seine Weltanschauung am deutlichsten zum Ausdrucke kam. Seit 1870, wo er seine Gedichte gesammelt herausgab, konnte er sie in anfangs langen, dann immer kürzeren Intervallen neu auflegen und noch zwei Jahre vor seinem Tode ein Bändchen „Nachsommer" folgen lassen. Die Sprache seiner Lyrik ist einfach, ohne jeden pathetischen Faltenwurf, oft sogar von einer fast nüchternen Deutlichkeit. Der Fluß der Rhythmen ist oft weich und melodisch; der Inhalt wirkt durch seine innere Echtheit; er ist eins mit dem Leben, aus dem er hervorquoll, offen deckt der Dichter alle Wunden seines Inneren auf. Deutlich sehen wir in den Gedichten, wie lange er im Bannkreise Schopenhauers stand („Spätes Erkennen", „An eine Rose", „Rätsel der Sehnsucht") und wie dann Naturbetrachtung und Kunst ihn über den Pessimismus hinausführten („Hohe Menschen", „Innere Wunde", „Naturauffassung"), oft klingt das spinozistische Ἓν καὶ πᾶν („All-Eines") und das Klagelied des Proletariers an („Der Kettenhund").

Unter Leiden und Qualen schuf auch Robert Hamerling seine Werke. Wir kennen aus seinen Aufzeichnungen (Stationen meiner Lebenspilgerschaft 1889, Lehrjahre der Liebe 1890) den Gang seines Lebens, die Bildungselemente, die auf ihn eingewirkt haben, und vermögen die dunklen, unsichtbaren Lebensgeister zu erkennen, die mit fester Hand den Pinsel zu seinem Dichterbilde geführt haben. Es ist ein stiller Lebensgang, arm an äußeren Ereignissen, den wir vor uns haben. Robert Hamerling (eigentlich Rupert Hammerling) wurde am 24. März 1830 zu Kirchberg im niederösterreichischen Waldviertel als Sohn eines armen Webers geboren. Auf eine einsame Kindheit in dem Dorfe Großschönau folgten die Jahre im Zisterzienserstifte Zwettl, in dem er als Sängerknabe die ersten Gymnasialklassen absolvierte. Deren Fortsetzung folgte am Schottengymnasium in Wien, wo er, schon in der Schulzeit literarisch tätig, durch seinen Freund Anton Bruckner in die „Dichtergilde Teutonia" eingeführt wurde. An der Hochschule oblag er philosophischen und philologischen Studien; beim Ausbruche der Wiener Bewegung im Jahre 1848 trat er auf kurze Zeit der Studentenlegion bei und wirkte nach Abschluß seiner Studien als Gymnasiallehrer in Wien, Graz und zehn Jahre in Triest. Durch Krankheit genötigt, ließ er sich 1866 in den Ruhestand versetzen und lebte, in den letzten Jahren mit furchtbaren Leiden kämpfend, in Graz bei seinen Eltern, denen er dort schon früher eine Häuslichkeit gegründet hatte. Am 13. Juli 1889 ist er in seinem „Stiftinghaus" bei Graz seiner Krankheit erlegen. (Abb. S. 1398.)

Das Urteil über Hamerlings dichterische Bedeutung schwankt noch zwischen warmer Bewunderung und ablehnender Geringschätzung. Diese verdient er nicht, denn mag auch manches in seinen Schöpfungen uns abstoßen, seine ganze dichterische Persönlichkeit ist doch eine so eigenartige und scharf ausgeprägte, daß man sie gelten lassen muß und nicht zu den Toten werfen darf. Wie in den Zeitverhältnissen, wurzelt auch in seinem Leiden der trübe Pessimismus, der zuweilen aus seinen Dichtungen klingt. Vor dem völligen Versinken aber in den Pessimismus bewahrte unseren Dichter eine gewisse angeborene, schönheitsselige Stimmung, die ihm von Kindheit an treu geblieben, und es liegt gewiß etwas Bewundernswertes in diesem Kulte der Schönheit, der sein von Leiden gebrochenes und an wirklichen Freuden so armes Leben bis ans Ende begleitet, in diesem stolzen Selbstgenügen, das sein „enges Sein im ewig Schönen zu erweitern strebt" und über das eigene Elend hinweg in herrlichen Klängen sich „das Schöne rettet, welches die Welt verlor". Tiefe Empfindung spricht aus seinen Werken, aber es ist nur inneres Erleben; das äußere fehlte dem kranken Dichter fast gänzlich. „Ich habe nur wenig gelebt." „Ich bin ungeliebt durchs Leben gegangen." So bekennt er selbst; nur wenig Motive für das Dichten hat ihm das Leben geliefert, nur von ferne schlugen allmählich die „rollenden Räder der Welt" an sein Krankenlager und in seinem stillen Häuschen im Stiftingtale vergleicht er sich mit seinem Dichten und Schaffen gern mit der „Zikade", die man hört, doch niemals sieht. In der festen Abgeschlossenheit seiner eigenen Denkungs- und Empfindungsweise allein reifte er zum höchsten Streben heran, aber er vermochte den Gegensatz zwischen Ideal und Wirklichkeit in sich selbst nicht auszugleichen und daher haftet allen seinen Dichtungen etwas

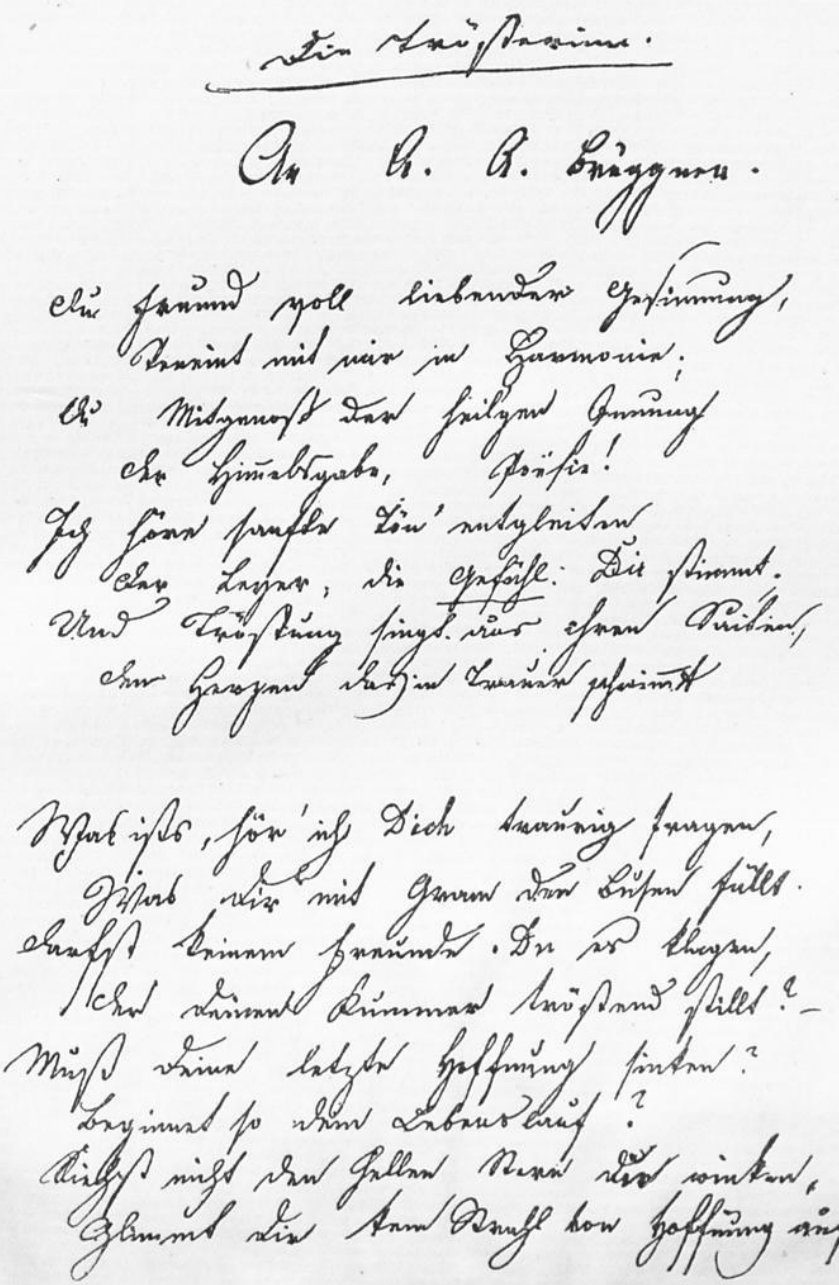
Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Unversöhntes an und klingt ein heißes, ungestilltes Verlangen nach dem Unerreichbaren wie ein leiser Klagelaut durch alle seine Werke hindurch. Es ist der Weltschmerz, der die schönen Seiten des Lebens ahnt, sie aber unerreichbar sieht durch die Unvollkommenheit aller geistigen und physischen Lebensverhältnisse.

Und so gleicht Hamerling in bezug auf erreichtes persönliches Glück dem Geisterfürsten Rübezahl in seinem gleichnamigen Gedichte, der traurig im Felsendom eingeschlossen sitzt und sehnsüchtig dem träumerischen Liede von den schönen Lilien lauscht, die drunten im Tale blühen, oder seinem „Correggio", aus dessen Bildern und Gestalten die heiterste und üppigste Lebensfreude atmet, während er selbst, bleich und abgehärmt, an der Schwelle des Grabes steht und dessen ganzes Glück „Nur Stein und Farbe, nur ein schöner Schein für and'rer Menschen Aug'." Hamerling war als Träumer geboren und ist es sein Leben lang geblieben; er hat in seinen Dichtungen förmlich den Drang, den Boden der Wirklichkeit zu verlassen. Für ihn wölbte sich, wie er selbst bekannte, über der wirklichen Erde eine zweite Welt romantischen Scheins und darüber noch eine dritte Welt von Musterbildern alles Vollkommenen, den Ideen; er begann sofort in der zweiten Welt und eilte aus dieser in die dritte seiner Welten empor. Da hier für den Dichter, soweit er Gestalter ist, nichts zu tun ist, schaltete Hamerling ausgiebig mit Allegorien, um seine Ideen deutlich zu machen. Niemals aber können die Allegorien die Kraft des Lebens besitzen und so ist denn auch Hamerling dem Volke fremd geblieben. Im Grunde war er zuvörderst Reflexionsmensch; aus dem abstrakten Gedanken sind seine Dichtungen künstlich erzeugt, nicht aus dem Gefühl oder inneren Schauen natürlich hervorgewachsen. Das Gedankenhafte aber seiner Poesie wird verdeckt durch die glänzenden Bilder, die farbenprächtigen Schilderungen, mit denen er sich und den Leser berauscht. Bilder von unerreichter Farbenglut, wie sie Makart auf die Leinwand geworfen, reihen sich in Hamerlings Werken aneinander, oft in solcher Menge, daß es fast unmöglich ist, größere Abschnitte mit Genuß in einem Zuge zu lesen. Sie sind der Ausfluß einer von sinnlicher Glut überhitzten Phantasie, gemahnen in ihrer wilden Leidenschaftlichkeit oft an wilde Fieberphantasien und werden nur durch des Dichters starken Zug zum rein Geistigen gezügelt. Die Schönheit der äußeren Form, die Glätte der Verse und die gewählte Sprache teilt Hamerling mit den Münchenern, während der Pessimismus, der Weltschmerz und die politische Richtung ihn mit dem jungen Deutschland (Grabbe, Heine, Grün) verbinden. Oft wird Hamerling auch mit Schiller verglichen und unbestritten ist er ihm ähnlich an philosophischer Anlage, rhetorischem Schwung, geistigem Pathos und an der Macht des Wortes, aber Schiller ist eine viel gewaltigere Erscheinung, ein dramatischer Geist, und seinem Freiheitsideale wohnt eine ganz andere sittliche Kraft inne als dem Schönheitskulte Hamerlings. Der schwungvolle, nach oben strebende Idealismus aber, den beide Dichter teilen, hebt Hamerling hinaus über andere Dichter der Dekadenz, obschon deren Spuren auch in seinen Werken sich allenthalben bemerkbar machen. Über seine Weltanschauung geben uns nicht bloß seine Dichtungen Aufschluß, sondern auch ein nahezu vollständiges philosophisches Werk, das 1891 unter dem Titel Die Atomistik des Willens aus seinem Nachlasse herausgegeben wurde und Lehren Kants mit Grundsätzen moderner Naturwissenschaft, mit der Willenslehre Schellings, Schopenhauers und E. v. Hartmanns zu vereinigen sucht. Virtuose Darstellung und Gedankenreichtum zeichnen Hamerlings in verschiedenen Zeitschriften veröffentlichte und unter dem Titel „Prosa, Skizzen, Gedenkblätter und Studien" (zwei Bde., 1884) gesammelte Aufsätze aus.

Hamerling klagt einmal in seiner Lebensbeschreibung, daß er niemals so recht erfahren habe, welchen Eindruck seine lyrischen Dichtungen auf den Leser gemacht hätten. Die gewaltigen epischen Dichtungen lenkten das Auge von den kleinen Blüten weg, die ab und zu seiner Dichterhand entfielen, obschon sie seine poetische Eigenart und die Ideen seiner größeren Dichtungen deutlich widerspiegeln. Damit ist schon angedeutet, daß seine Lyrik einen vorwiegend reflektierenden Charakter hat und in das Gebiet der Gedankendichtungen gehört. Daran ändert

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf



Ein Gedicht von Robert Hamerling.

Aus M. Rabenlechner, Hamerlings Jugend.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

nichts, daß einzelne seiner Gedichte („Hebe mich auf weichen Schwingen", „Laß die Rose schlummern", „Wirf in mein Herz den Anker") wegen ihrer wohllautenden sangbaren Form in Musik gesetzt worden sind. (Beilage 167.)

Trotz des Wohllautes der Form, des hohen Gedankenschwunges, der schönen Sprache, durch die Hamerlings Gedichte über viele neuere Erzeugnisse hervorragen, fehlt ihnen der frische Hauch des tatsächlich Erlebten, der uns wahr und warm anweht und mit dem Dichter jauchzen und weinen läßt, wenn die Sangesquelle, die aus seinem Herzen rauscht, auch die Welt widerspiegelt, die wir selbst in uns tragen. Schon das Vorwiegen der bei Hamerling beliebten freien Rhythmen, die antiken Versmaße und die italienische Kanzonenform hat für die gewöhnliche Leserwelt etwas Befremdendes, das durch manche schwertönende Sprachformen nicht behoben wird. Freilich mahnen Gedichte wie „San Andrea", „Venedig", „Norditalienische Sonette", „Gondoliera", in denen der Zauber des Südens in einfachen Formen atmet, an die Schule Goethes und Platens, aber in ihnen liegt nicht die Eigenart Hamerlings, sondern weit mehr in dem freien Rhythmenstrome der „Hymnen im Süden", der „Lenznacht im Süden", wo sein üppiger Sprachgenius sich ungehemmt entfalten kann und der Dichter entweder sinnend durch die „lebensschwülen" Gassen wandelt oder im stürmischen Sehnsuchtsdrange von dem erträumten Reiche der Zukunft singt. Die genannten Gedichte finden sich in der Sammlung Sinnen und Minnen (1859), die durch Aufnahme neuer Gedichte aus der ersten Sammlung „Ein Sangesgruß vom Strande der Adria" (1857) erwachsen ist. Mehr in dem Boden des Tatsächlichen und Erlebten wurzeln die unter dem Titel Blätter im Winde (1887) gesammelten Gedichte seiner reiferen Jahre. Die Glut der Jugend hat sich gekühlt, die Sprache ist einfacher geworden, aber um so tiefer spricht er zu uns in einfachen sinnigen Tönen („Mein armes Herz", „Tränen sind ein fester Kitt", „Einsam", „Abend", „Geh nicht von mir"). Ein elegischer Zug weht durch diese Lieder und auch hier kehrt die Klage über getäuschte und unerwiderte Liebe häufig. Zwischen Liebe und Entsagung wogt Hamerlings Liebesglück hin und her; die tiefe Sehnsucht nach Liebe und die Vergötterung der Frauenschönheit spricht sich in einzelnen Gedichten aus des Dichters jüngeren Jahren oft so heißblütig und sinnlich aus, daß zarte Seelen ängstlich davor zurückweichen müssen. Liebe und Schönheit sind auch die leitenden Ideen in seiner Erstlingsschöpfung Venus im Exil (1858), die trotz des Gedankenreichtums, bei dem wir mitunter an Schopenhauer gemahnt werden, und der teils erzählenden, teils dialogischen Form dem Wesen nach zu den lyrischen Dichtungen gehört und die in Platos Dialog „Symposion" dargelegten Ideen über die verschiedenen Erscheinungsformen und Stufengänge des Eros zur Grundlage hat. Wie bei Plato sich der Eros zuletzt als die Sehnsucht der Menschheit kundgibt, mitten im Endlichen eins zu werden mit dem Unendlichen, so offenbart sich bei Hamerling die Venus zuerst als Aphrodite, dann als Venus Urania, als Schönheit des Kosmos, wo die Schranken der Zeit und des Raumes fallen und das künftige Reich der Schönheit, die Versöhnung von Geist und Materie vor dem sehnenden Blicke des Menschen sich auftut. Zu der noch im Exil lebenden Venus Urania müsse die Menschheit von der Aphrodite emporstreben; das ist der Grundgedanke der Dichtung Hamerlings. Bei der Subjektivität der Lyrik Hamerlings darf es uns nicht wundern, daß in ihr Romanze und Ballade fast ganz fehlen. Dagegen verherrlicht er den deutschen Namen und das deutsche Volk in zahlreichen Gelegenheitsgedichten, und wie tief er für dieses fühlte, zeigt die Kanzone Germanenzug (1864) sowie namentlich die dithyrambischen, prächtig tönenden Nibelungenstrophen, in denen das Schwanenlied der Romantik (1862) ausklingt. Der Dichter ermahnt in diesem Liede seine auf die Eisenbahnen, Erfindungen und Naturwissenschaften stolze Zeit, sie möge sich nicht zum Materialismus verführen lassen; denn ohne Ideale, ohne Anerkennung der Rechte des Herzens helfe uns weder Reichtum, noch Naturbeherrschung, noch die Macht des Gedankens und der Wissenschaft. Mehrere politische Gedichte Hamerlings bietet die von Oskar Linke zusammengestellte Sammlung Letzte Grüße. Hamerling war, was man einen Alldeutschen nennen könnte, aber mit dem Rückhalte, daß dadurch sein aufrichtiger österreichischer Patriotismus nicht beeinträchtigt wurde.

Die am häufigsten gelesene, fast in alle Weltsprachen übersetzte Dichtung Hamerlings ist das in fünffüßigen, reimlosen Jamben geschriebene Epos Ahasver (1866). Der Dichter griff hierin einen Stoff der Weltliteratur auf, den vor ihm schon Klinger, Goethe und Lenau behandelt haben, und wollte damit seiner Zeit einen Spiegel vorhalten: „Das Leben auch an einem Ziel zu zeigen, Wonach vielleicht es einmal wieder steuert." Der Dichter will, wie er in dem „Epiloge an die Kritiker" sagt, in dieser „Epopöe des Sinnentaumels, des Genusses . . . des Lasters nah' dem Punkt, wo sich's erbricht", die Schrecken einer entgötterten Welt schildern, die das Ideal über Bord geworfen hat.

Die Schilderung des entarteten Roms ist denn auch die Hauptsache in dem Epos; wirkliche Glut und Farbenpracht liegen über den sechs Bildern, die sich vor uns entrollen, ausgebreitet, und wenn auch vieles einer wild erregten, aber nicht sicher gestaltenden Phantasie entsprungen ist, so kann doch keiner der später so häufig gewordenen Romane aus dem Rom der Cäsaren an Allseitigkeit und Wucht der Darstellung mit Hamerlings formvollendeter Dichtung wetteifern. Die Bacchanale, die Feste, die Spiele, das Christenmorden, der Brand der Weltstadt, all das wird in so farbenübersättigten Bildern vorgeführt, daß man Hamerling nicht mit Unrecht mit Hans von Makart verglichen hat, dessen unnachahmliche Farbengebung uns hier in Versen entgegentritt. Nach des Dichters Absicht sollte die Sittenschilderung des

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Neronischen Roms abschreckend wirken; aber er hat die Laster mit so greller Deutlichkeit und sinnverwirrender Beleuchtung geschildert, daß die üppigen Bilder, mit denen seine überreizte Phantasie spielte, nicht abschreckend, sondern aufstachelnd, auf nicht gefestigte Leser verführerisch, auf reife peinigend wirken. Weniger als die Schilderungen fesselt der ideelle Gehalt der Dichtung, die Gegenüberstellung der unermessenen Todessehnsucht und des unermessenen Lebensdranges, so deutlich er auch allenthalben in breiten Reflexionen hervorbricht. Ahasver ist bei Hamerling nicht der ewige Jude, sondern die Menschheit selber,

Robert Hamerling

die seit Kain qualvoll ringt und strebt und deren Sehnsucht nach Ruhe im Tode nie erfüllt wird, da die Menschheit als solche unsterblich ist. „Nach diesem letzten Ruheziele strebt Es (das Geschöpf) hin voll Unruh — und der einzelne, Er findet's doch im Tod, die Menschheit aber Muß leben, streben, ringen immerdar. Und ich, ich bin's, der diese Qual der Menschheit, Des unbefriedigt-ruhelosen Daseins Begleiten muß durch die Jahrtausende!" So klagt Ahasver. Weil er als Mörder Abels den Tod in die Welt gebracht, verschont er ihn dafür, „zum Dank, zur Strafe". „Dich will ich übrig lassen! Im Wandelbaren sei das Bleibende, Im Sterblichen sei das Unsterbliche." Ahasver, als dem Vertreter der unsterblichen Menschheit, steht ein einzelner Sterblicher gegenüber, der von einem titanisch sich aufbäumenden Lebensdrang erfüllt ist, Kaiser Nero mit seiner Genußsucht, für alle Zeiten eine Grauenserscheinung, und doch im tiefsten nur ein Spiegelbild des ewigen Götterdranges in der Menschenbrust, als ob es dem Menschen eine Naturnotwendigkeit sei, sich als seinen eigenen Gott zu achten und zu betätigen. „Und was der wüste Nero sein gewollt, der Sterbliche, der Mann des bleichen Tod's, Das bin nur ich; — mit schnödem Eigendünkel Wollt er sein zeitgebund'nes Erdendasein Aufblähen zur Unendlichkeit, und sinnlos hat er gefrevelt an dem Bleibenden! Er wollte sein, was nur die Menschheit selbst ist. Und ich, ihr Spiegelbild — unsterblich, göttlich!" „Wie sollt' ich mich vor einem Gotte beugen! Götter kommen Und schwinden — ewig wandert Ahasver!" Zunächst verkündet Ahasver den Christen, er habe den Fall Neros deshalb zum schnellen Ausschlag gebracht, damit im neuen Sein die Menschheit zur Ruhe komme und auch ihm eine kurze Rast winke. Er will in Germaniens Wälder wandern, wo die junge Zukunft schon sich machtvoll vorbereitet in der Stille. Und wenn sich dann nach dem Sturze des römischen Reiches „das Herz der Menschheit hebt zu neuer Lebensfrische, Dann will zu euch ich, o ihr Männer, kommen Und, müde von der langen Pilgerschaft, Will ich im Schatten eines Kreuzes mich Hinstrecken, nicht auf ewig auszuruh'n — Zu sanfter Rast ein wenig einzuschlummern." Das Christentum also, dessen weltumgestaltende Kraft Nero ahnte, erscheint Ahasver nur als ein vorübergehendes Stadium in der Geschichte der Menschheit und diese allein als Gott und unsterblich. Ein pantheistischer Zug weht durch die Reden Ahasvers und Nero wird in seiner pessimistisch tüpfelnden Philosophie zum Schüler Schopenhauers. „Vernunft? Was ist das? Ist's mein eignes Ich? O nein, mein Wille nur, das bin ich selbst!"

Schon Goethe und Schiller träumten von einer Umgestaltung der vermeintlich widernatürlichen sozialen Verhältnisse, flüchteten aber vor den Konsequenzen in das klassische Altertum. Als Wiedereinsetzung des Fleisches tauchte derselbe Gedanke auch später wieder auf und das junge Deutschland mit Heine an der Spitze hat das halb vergessene, aus Frankreich eingeführte Wort von der „Emanzipation des Fleisches" in seinem Sinne als Krieg gegen das Naturfeindliche ausgesprochen. Und diesem phantastischen Verlangen nach einer Wiedergeburt der menschlichen Gesellschaft in schöner, harmonischer Sinnlichkeit entstammte auch Hamerlings in zehn Gesänge geteiltes Hexameterepos Der König von Sion (1869).

Der Held der Dichtung, der Schneidergeselle und Komödiant Jan von Leiden, ist hier nicht der wollüstige, blutgierige Gauklerkönig der Geschichte, sondern ein schwärmerisch-idealer Jüngling, der das Problem, „Tugend und Lust" zu vereinen, lösen und den Menschen eine Stätte bereiten will für Schönes und Edles, ein „Eden für Sinne und Seele". „Kannst du", ruft er dem düsteren Propheten Matthisson zu, „des Guten und Edlen Würdigen Ernst nicht einen mit heiterer Freude des Lebens: Sag' nicht, daß du erlöset die Welt und begründet das neue Sion, die Stätte des Heiles." Aber auch Jan kann die idealen vergeistigten Bestrebungen des Christentums mit der Sinnesart der Antike nicht vereinigen. Daß die Bibel verbrannt werde, ist ihm schon recht, aber der Ovid? Nein, „in ihm lebt der Phönix der Schönheit". Matthisson wird bei einem Aufstande getötet. Jan wird König im neuen Sion. Vor seinem

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Geiste steht ein Gottesreich eigentümlicher Art, ein Reich ohne Richter und Priester mit Gütergemeinschaft und idealer Gesetzlosigkeit. Divara aber, die Witwe Matthissons, die der Zauberei kundig ist, arbeitet im geheimen gegen den jungen, hochgesinnten König. Es gelingt ihrer üppigen Sinnlichkeit, die Wiedertäufer von dem reinen Sionsgedanken abzubringen. Gedrängt durch die von jeglicher göttlichen Autorität gelösten Massen, führt er die Vielweiberei ein und fällt nach dem Tode seiner Gemahlin, der keuschen Hilda, selbst der Verführung der königlichen Zigeunerin Divara anheim. Ein sentimental-modernes Liebesverhältnis zu einer Nonne, das ihm ideal erscheint, vermehrt seinen inneren Widerspruch, seines Herzens Qual. Schwelgerei, Sittenlosigkeit, alle Laster und wilden Leidenschaften reißen ein. Münster wird bei einem schwelgerischen Feste erobert (1534). Jan und Divara entkommen in die Wildnis, wo Jan an sich und Divara das Gericht vollzieht. Den Kampf der Sinnlichkeit und der Entsagung sollte nach Hamerlings Absicht die Dichtung darstellen. Von der letzten ist wenig zu sehen; dafür wird die Sinnlichkeit in den üppigsten Farben geschildert. Bei dem Schmause, den Divara auf dem Schlosse veranstaltet, steigert sich die Gemeinheit der königlichen Umgebung, der Knipperdolling, Knechting und ihrer Schandgesellen, der Scharen ausgelassener Weiber zu einer Greuelszene, in der das Laster mit nur zu großer Deutlichkeit gemalt wird. Diese phantastischen, einer „krankhaft überhitzten Atmosphäre" entspringenden Schilderungen bilden, wie im „Ahasver", die Hauptsache und die antithesenreichen Reflexionen über Schönheit und Edelsinn bieten dafür keine entsprechende Sühne. Wo der Dichter nach ruhiger, homerischer Darstellung strebt, ermüdet er; nur wenn er seine Schilderungskunst entfaltet, fesselt er und an einzelnen solchen Prachtstücken, wie der Beschreibung des Waldes Davert, wird man sich vergnügen, so unerquicklich das Werk als Ganzes wirkt. Den niederdeutschen Charakter freilich hat Hamerling noch weniger als Spindler in seinem „König von Sion" getroffen und mit der geschichtlichen Überlieferung ist er sehr frei umgegangen. Nur in der Schilderung der drei Hauptparteien in der unglücklichen Stadt, der Papisten, Lutheraner und Wiedertäufer, hat er sich an die Geschichte gehalten. Am schlimmsten kommen dabei die katholischen Geistlichen weg.

Von den beiden besprochenen Epen unterscheidet sich die in vierfüßigen Trochäen abgefaßte Dichtung Homunkulus (1888). Hamerling nennt sie „ein modernes Epos in zehn Gesängen"; im Grunde ist sie eine Satire auf verschiedene Gebiete des modernen Lebens.

Homunkel, vom gelehrten Doktor in der Retorte erzeugt, ist eigentlich der moderne Mensch mit seinen Bestrebungen. Sein Lebenslauf bildet den Inhalt der Dichtung. Munkel wird Poet, Gründer einer Zeitung und Aktiengesellschaft, kommt ins Irrenhaus, wird durch den Verlust seines Vermögens wieder vernünftig, hebt mit Hilfe der Lurlei den Nibelungenschatz im Rhein und geht mit der gleich ihm empfindungslosen Nixe eine echt moderne Ehe ein, in der es keine Liebe gibt, sondern nur ein gegenseitiges Belauern und Betrügen zum Zwecke der Herrschaft. Dann will Munkel das sagenhafte Eldorado zu einem Musterstaate umgestalten und versucht es nach dessen Zerstörung mit der Gründung eines Affenreiches. Da aber die Affen den Menschen unterliegen, wendet er sich den Juden zu und wird deren König. Ein neuer Messias will er ihnen werden, aber nicht ein „Messias des Herzens", sondern des Verstandes. Darum gründet er eine hohe Schule, um die Juden Lebensklugheit zu lehren. „Die Spitzfindigkeit des Talmud, Doch nur im modernen Geiste Und auf praktischem Gebiete." Heines frivoler und ätzender Witz führte dem Dichter die Feder bei der Darstellung des neuen Judenstaates, den Munkel in Jerusalem aufrichten will. Von den Juden gekreuzigt, aber gerettet, gründet er einen „Weltkongreß der Seinsverächter", um die Welt zu vernichten. Doch scheitert der Plan an dem selbstvergessenen Glücke des Liebespaares Eldo und Dora. Munkel will nun in das Reich der Sterne ziehen und rast auf einem Riesenfahrzeug durch den Weltenraum. Eldo und Dora aber bleiben im Erdental „Glückumstrahlt, ein Bild der Urkraft Vollbeseelten Menschentums"; ihnen gab Natur „das Leben durch die Liebe". Munkels Luftschiff zerstört ein Blitz und das verkohlte Wrack fliegt nun ewig durch den Luftraum als „dunkler Irrstern", ein Sinnbild der unverlöschlichen Unruhe des Wesens, das ratlos vor der Frage stehen blieb: „Warum konnten wir nicht lieben?" Die Liebe fehlt der modernen, nur auf Erwerb sinnenden Welt und mit ihr die versöhnende Kraft wahrer Schönheit und des Friedens. Das ist der Grundgedanke, den Hamerling, freilich nicht mit voller Klarheit und Einheitlichkeit, in der Dichtung zum Ausdrucke bringt. Drollig, aber herb sarkastisch sind die Ausfälle auf zeitgenössische und literarische Erscheinungen. Wie Richard Dehmels „Michel Michael" auf den „Homunkulus" zurückweist, so ist dieser selbst unter dem Einflusse von Jordans „Demiurgos" und Immermanns „Münchhausen" entstanden.

Immer sind es Liebe und Schönheit, in denen Hamerling die Versöhnung von Geist und Materie erblickt, und am liebsten kehrt er in die Zeit des Hellenentums zurück, in dem ihm das erträumte Bild eines schönheitsfreudigen Menschentums verwirklicht erscheint. So auch in der lieblichen epischen Dichtung Amor und Psyche (1882), die in duftiger Sprache das aus Apulejus bekannte Märchen von der Liebe der Königstochter Psyche zu Amor, ihre Trennung und Wiedervereinigung erzählt, und in Aspasia, einem „Künstler- und Liebesroman aus Alt-Hellas" (1879, in drei Bdn.).

Als Thema des Romans wird schon in der Vorrede „der Widerstreit zwischen dem ästhetischen und sittlichen Lebensideal" bezeichnet, also die Spaltung, die die sokratische Philosophie in das griechische Volksbewußtsein gebracht hat. Die schöne Milesierin Aspasia erscheint als die Vertreterin des „ästhetischen Lebensideals". Sie verficht die Anschauung, daß „jenes Gemeinwesen vor allem am meisten zu Macht

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

und Ansehen gelangen werde, wo man am anmutigsten zu tanzen, am schönsten die Zither zu spielen, am besten zu bauen und zu meißeln versteht und die trefflichsten Poeten gedeihen". Dieses Ideal sucht sie unter dem Volke der „veilchenbekränzten Athenäer" zu verwirklichen, indem sie Perikles dafür gewinnt. Aspasia wird allmählich der geist- und schönheitsverklärte Mittelpunkt der Glanzepoche hellenischer Kultur und scheint dem Triumphe ihres Ideals immer näher zu kommen; da erfährt sie, als sie die bei dem Thesmophorienfeste versammelten Frauen für ihre freie Welt- und Lebensanschauung gewinnen will, eine demütigende Niederlage und muß die freieren Umgangsformen, zu denen sie mehrere junge Mädchen in ihrem Hause erzieht, mit einer Anklage auf Leben und Tod vor den Heliasten büßen. Wohl wird sie, da Perikles, der sie nach seiner Trennung von Telesippe zur Frau genommen hat, bei der Verteidigung in Tränen ausbricht, freigesprochen, aber innerlich hat sich dieser von Aspasia getrennt und fällt von Aspasias ästhetischer Welt- und Lebensanschauung ab, während diese dabei verharrt.

Nicht durch die Handlung fesselt Hamerlings Roman, wohl aber durch die Schilderung griechischen antiken Lebens. Doch wendet Hamerling auch hier die glänzendste Seite seiner poetischen Begabung der farbenglühenden Schilderung des Sinnenlebens zu, das andererseits sein idealistischer Sinn bekämpft. Mustergültig ist der zauberische, landschaftliche Reiz Griechenlands geschildert, der die natürliche Anlage seiner Bewohner für das ästhetische Ideal aufzeigen soll. Von den im Romane auftretenden Gelehrten-, Dichter- und Künstlergestalten sind Anaxagoras, Protagoras gelungen gezeichnet, Sophokles ist eine der schönsten Persönlichkeiten des Werkes, nur vielleicht etwas zu lyrisch gehalten; in seinen Tragödien hätte Hamerling auch bessere und höhere poetische Motive zu einem prophetischen Ausblicke auf das Christentum finden können, als die von ihm selbst gebrauchten sind; ungeteiltes Lob verdient die Charakterzeichnung des sententiösen Euripides trotz der vielen Reflexionen des „sentimentalischen" Dichters. Die herrlichsten Licht-, Farben- und Bildereffekte hat der Dichter auf Aspasia, die Vertreterin der poesievollen Schönheitsbegeisterung, vereinigt. Und so sehr schwelgt des Dichters üppige Phantasie in der Ausmalung dieser „geistverklärten Sinnlichkeit", daß Sokrates, der Hauptträger der ethischen Idee, die doch schließlich siegreich bleibt, der Aspasia nichts weniger als ebenbürtig zur Seite steht. Und Perikles? Hamerling will in dem „Einzelgeschick" zugleich auch das „Völkergeschick", und zwar beide in ihrer „Entfaltung, Blüte und Niedergang" darstellen. Die Verbindung zwischen „Einzel- und Völkergeschick" soll durch die Person des Perikles hergestellt werden. Dabei aber können wir uns des Gefühles nicht erwehren, daß die Bedeutung des genialen Staatsmannes und seiner kulturellen Stellung dadurch herabgedrückt erscheint, daß er eigentlich nur als Schüler Aspasias handelt. Erst sie weckt in ihm die Begeisterung für die Kunst und der Bruch mit der ästhetischen Lebens- und Weltanschauung geschieht aus rein persönlichen Beziehungen des Themistokles zu Aspasia, nicht aus der Erkenntnis des Staatsmannes, daß das volle Ausleben der „geistverklärten Sinnlichkeit" die Degeneration der Volksseele herbeiführe. Einzelgeschick und Volksgeschick laufen nebeneinander, ohne sich zu verschlingen.

„Menschlich und edel ist das Gute — göttlich und unsterblich aber das Schöne." Mit diesen Worten der Sehnsucht des Dichters nach Erneuerung des Lebens im Sinne eines ästhetischen Idealismus schließt der von der Kritik sehr verschieden beurteilte Roman „Aspasia". Wie in diesem sind Liebe und Schönheit die treibenden Motive auch in der dramatischen Kanzone Die sieben Todsünden (1872).

Die Menschen sind dem Dämon der Trägheit und der Erschlaffung verfallen und liegen gefesselt zu deren Füßen. Aber die Sehnsucht nach schöner Lebensluft, der Drang nach edlerem Streben ist in ihnen nicht ganz erloschen; durch sie herangezogen, naht der Sänger, der „Sendbote des Lichtes", und wirft in die gelähmten Seelen den verlorenen Strahl, der als Wahrheit waltet, als Freiheit glüht, als Schönheit schimmert, als Güte glänzt und sich Liebe nennt, „die ewig Geschiedenes ewig vereint". Dies alles wird in des Dichters Art mit den glühendsten Farben geschildert.

Diese mit Beifall aufgenommene Dichtung führt uns zu Hamerlings dramatischem Schaffen. „Mein Wesen drängt zum Dramatischen hin," schrieb er einmal an den Dichter Albert Möser; in Wirklichkeit beschränkten sich seine tatsächlichen Leistungen auf weniges und blieben auf der Bühne ohne Erfolg. Als Buchdrama aber hat die Tragödie Danton und Robespierre (1871) Beifall gefunden und wurde sogar in mehrere Sprachen übersetzt.

Es fehlt der Tragödie nicht an einer fortlaufenden, in steter Steigerung sich aufbauenden Handlung, auch nicht an echt dramatischen Momenten, aber sie erweckt nicht im mindesten jenes tiefe erschütternde Mitleid, mit dem wir den echt tragischen Helden fallen sehen. Der düstere Robespierre, der Held des Dramas, dieser Henker aus Beglückungsmanie, hat zu sehr alles Menschliche von sich abgestreift, um noch ein Anrecht auf unsere Teilnahme zu haben. Danton aber hat, wenn er auch in den ersten drei Akten unser Interesse in Anspruch nimmt, eigentlich schon zu Beginn der Tragödie seine politische Rolle ausgespielt und greift nur als Gegenbild zu Robespierre in die Handlung ein. Ebensowenig andauernden Beifall wie diese die leitenden Ideen der Schreckenszeit Frankreichs darlegende Tragödie fand das Scherzspiel Teut (1872), das er als „einen bedeutungsvollen Rückblick auf die Vergangenheit" und als eine eindringliche Mahnung für die Zukunft aufgefaßt wissen wollte. Es finden sich darin viele Anspielungen auf die früheren und späteren Verhältnisse im Deutschen Reiche und viel Satire auf die frühere deutsche Uneinigkeit. Aber eine tiefere komische Wirkung übt das Stück, in dem Hamerling Aristophanes nachzueifern strebte, nicht aus; dazu war

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Aus dem XVIII. Gesang: Dantons Traum

Nach einer finsteren Schreckensnacht, nun die
Sonne wieder, purpurrot, emporgestiegen, erwacht
Die müden Träumer. Zurückgeblieben nur Fürsten:
Der Prinz, ein Vollzugsorgan der Furie zur Hölle
Gesandt, mit einem blutigen Hyrtenstab
Die Leichen der Hingerichteten berührend.
Wer sind: neun Verfluchte, denen sein Stab berührt!
Sieh, dort fahrt hin' in die Grube eine Frau mit Kleid
Aus Glut, verschwindet, wie aus Lava das
Gesicht sie plötzlich in sich aufgenommen.
Und dann die Horde stürzen gerissen nach
Urteilen, nun ihre blutigen Finger weisen
Auf sie – auf sie zu stürzend mit gellendem
Gejauchze über Blut und ihren offenen Mündern.
Gestellt ein Scharfrichter sie, zurückreißend
Gedämmen, übergießend Finsternisströmen
Entsetzt starrt er das Augenblickes, der sich
Die Lippen seiner Hexe würfen wandern,
Sie zu umarmen ... daß sie blieben stumm.
Da hebt ein Schrilleschrei Rüngst die Umgestorbenen
Empor – sie will verfluchen, wer,
Der Schrei Dantons mit Todesschmerzung einer Frau
Gestehen? Und dann – verspricht:
„Daß Rache sprießen

Aus dem „Robespierre" der Marie Eugenie delle Grazie.
Von ihr mir gütigst zur Reproduktion zur Verfügung gestellt.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Auf unsrer Flucht?" tönt's wehmutsvoll, bange,
Als fällt's das blut'ge Laub vom Zweig herab,
Als ob Verwesung . . . Mit einer welken Hand
Umschattet Grau's ungestaltes Bild sich.
Verspielt. Er ist allein. Nachsinnend sieht
Die Nacht, die ihn umfängt, sieht die Gespenster;
Nachsinnend aber ist auch der Verlorne
Von dieser Nacht umfangen, er fröstelt's!
Verstummt nun er, sein Odem geht,
Und zieht aus einer Leere in sich wieder —
Er trägt's sein Leichentuch mit sich fort —
Hinaus in's Leben, wie die Acht, die er
Sich fürt' beschwichtigt nun die Geister,
Die wirblos stürzen in den festen Räumen,
Und kreuzen und finden Ruh's, für alle Zeiten
Befreit von dem Blut, das vergossen . . .

sein Wesen als Mensch und als Dichter zu feierlich und pathetisch angelegt, und Witz und Humor sind keine hervorragenden Eigenschaften seiner Dichtungen überhaupt. Wie schwer sich Hamerlings feierlich behangene Muse in der leichten Atmosphäre des Lustspieles zurecht findet, zeigt Lord Luzifer (1880), obgleich es mehr an poetischer Schönheit und ernster Gedankenarbeit enthält als alle die launigen Kinder eines Schönthan, Blumental oder Moser, die das Entzücken des lachlustigen Publikums bilden. Der Held des Stückes, Lord Luzifer, ist ein blasierter, von Pessimismus und Weltverachtung durchtränkter Mann, eine dämonische Natur, die durch die Begegnung mit der schönen und geistreichen Malerin Angelika wieder zur wahren Liebe und durch diese zur Erkenntnis des vollen Lebenswertes zurückgeführt wird.

Unter dem Einflusse Hamerlings stand auch die hochbegabte Dichterin Maria Eugenie delle Grazie. Reichtum an Gedanken, feinfühlige Schilderung der Seelenzustände, Tiefe des Gemütes neben herbem Pessimismus, Glut der Empfindung, starkes Naturgefühl und dies alles im Schleier einer bald melodiösen, bald feierlich in überreichem Bilderschmuck erklingenden, immer schönen Sprache kennzeichnet ihr Dichten. Jenseits von Gut und Böse stehend, sich offen zum Monismus und zur Lehre Haeckels bekennend, war sie Jahre hindurch der christlichen Lehre, in der sie erzogen war, fremd, ja feindlich gegenüber gestanden, bis sie den Weg zur katholischen Weltanschauung wieder fand und damit auch nach schwerem Ringen den Frieden und die Ruhe ihrer Seele errang. Unverändert aber blieb der Schwung und die Phantasie, ihre poetische Gestaltungskraft und das Schürfen in des Lebens geheimnisvollen Fragen. Sie wurde am 14. August 1864 zu Weißkirchen in Ungarn (damals k. k. Banat) als die Tochter des Bergbaudirektors Cäsar delle Grazie und seiner Gemahlin, geborenen Maria Melzer, geboren. Der Vater entstammte einer uralten, schon 1283 urkundlich genannten venezianischen Familie, die Mutter war, obgleich von großmütterlicher Seite her französischer Abkunft, doch das Ebenbild ihres norddeutschen Vaters, eines gebürtigen Hamburgers. „Der Trotz des Nordens und des Südens Glut Begegnen brünstig sich in meinem Blut." „Und jenes Stammes Sproß, der ohne Zügel Durchschweift die braune Wüste, hoch zu Roß." So sagt sie in ihrer Selbstschilderung („Ich"), aber wenn auch ihr Wesen aus verschiedenen Elementen sich zusammensetzte und aus allen etwas aufgenommen hat, so war sie doch mit ihrem ganzen Fühlen und Denken dem deutschen Volke zugetan, mit dem sie sich eins fühlte und dem sie ermunternd zuruft „Steh fest auf deutscher Erde!" („Deutsche Worte".) Häuslichem Unterrichte und einer Bürgerschule in Wien, wohin sie nach dem Tode ihres Vaters (1872) mit der Mutter übergesiedelt war, verdankte das Mädchen, das mit fünf Jahren schon lesen konnte, ihre erste geistige Ausbildung. Von ihrem Plane, Lehrerin zu werden, stand sie nach einem zweijährigen Besuche des Pädagogiums von St. Anna ab, um sich unter der Leitung eines ihrer Lehrer, des nachmaligen Universitätsprofessors Dr. Laurenz Müllner, ganz dem Studium und der Dichtkunst zu widmen. (Abb. S. 1402.)

Kaum siebzehnjährig veröffentlichte sie ein Bändchen Gedichte (1881), von denen in späteren Jahren die unreifen vollendeten weichen mußten, so daß die fünfte Auflage (1904) fast als eine neue Ausgabe anzusehen ist. Mannigfaltig sind die Farben ihrer an Allegorien und anderen Bildern reichen Sprache, klangvoll die Melodie der Verse, ob sie nun diese zu Strophen zusammenfügt oder in reimlosen Rhythmen ihre Gedanken dahinfluten läßt; nur selten findet sich in der Sammlung ein einfaches, dem Herzen entquollenes Lied, zumeist ist ihr Dichten Reflexionspoesie. Der Grundton ihrer Lyrik ist melancholisch, schwermütig, was in schweren Gemütserschütterungen, die sie in früher Jugend erfahren hat, begründet sein mag, und wird oft zum Pessimismus („Heimkehr", „Um Mitternacht", „Mönchsberg-Phantasie", „Friedhofslieder", „Csardas"). Sie liebt, wie sie selbst sagt, „Die Wege an Abgründen und die schweren, samtenen Mantelfalten der Nacht. Die Stimmen, die niemand hört" als sie, „und das einsame Lachen, Qualen, die Lust werden, und umgekehrt". Sie fühlt sich, wie Kassandra, von der Welt unverstanden und flieht sie („Ich", „In Gesellschaft"), ihr Erbarmen gehört den Unterdrückten und Armen („Der Nil", „Zarenmahl", „Bienen", „Rosenmärchen"), sie kämpft gegen die bestehende Gesellschaftsordnung („Hymnen im Osten"), betrachtet sich als das Maß der Dinge („Teufelsträume") und bedauert wie Schiller in den „Göttern Griechenlands" den Untergang der heidnischen Sinnenfreudigkeit. Das Gedicht „Römisches Straßenbild" geleitet uns zu den Italienischen Vignetten (1892), der Frucht des Aufenthalts in Italien (1886, 1887). Es sind Stimmungsbilder, in denen wie in den „Gedichten" ein leidenschaftliches Empfinden, Liebesglut und Sehnsucht nach Glück hervorbricht und Ideengehalt, Phantasie, Plastik, Wucht und Bildlichkeit der Sprache vereint erscheinen. Rom, „dem steinernen Buch voll Weltgedanken und Weltleid", „der stolzen Marmorchronik" sind sie gewidmet. Auch das „grüne Sorrent", das „prächtige Camaldoli", das „mit wühlender Neugier" „dem Schoß der Verwesung entrissene" Pompej regt ihre Phantasie zur Gestaltung von Bildern in leuchtenden, glühenden Farben an. Ihre Bewunderung gilt mehr der heidnischen Vergangenheit als dem Christen-

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

tum. In Tiberius erblickt sie einen Typus der Menschheit („In jeder Menschenbrust lacht ein Tiber") und läßt ihn über die christliche Kultur triumphieren; „Ein öd Gefild" gemahnt an Grillparzers „Die Ruinen des Campo vaccino". Übertrieben ist es, wenn sie in den „Gespenstern des Palatin" dem Despotenfeinde zuruft: „Denn sie waren Willensriesen Und wir — werden nur gewollt." Neben der erschütternden Scirocco-Phantasie, der Nachdichtung des „Moses" von Michelangelo, den ergreifenden „zwei Wahnsinnigen" (Tasso und Nietzsche) und der Vergangenheit und Fortschritt darstellenden Vignette „Im Klosterfrieden" entwirft die Dichterin auch köstliche Genrebilder aus dem modernen Italien und würzt sie mit Humor, Schalkhaftigkeit und Sarkasmus. Ein Jahr nach den „Gedichten" veröffentlichte sie „Hermann. ein Heldengedicht in zwölf Gesängen". Die Bewältigung des weltgeschichtlichen Stoffes, die Kraft und Lebendigkeit, mit der die Schlacht am Teutoburger Wald geschildert wird, die plastische Zeichnung der Charaktere, die Kunst, mit der in ihnen die Seele des freiheitliebenden, abgehärteten Germanen und die des verweichlichten Römers zum Ausdrucke gebracht wird, die innige Beziehung, die zwischen den Naturschilderungen und den Personen obwaltet, die bald sanft, bald feierlich dahinflutenden Verse, die farbigen Bilder und über das Ganze der Zauber der Romantik ausgegossen, dies alles reiht das Epos trotz einiger Schwächen den besten Dichtungen an, in denen der Cheruskerfürst seit den Tagen des Humanismus besungen wurde. Der Dichterin Lieblingsgestalt im Epos ist Albruna, die Wodanspriesterin, in deren traurigem Geschick sich das ihre widerspiegelt und es ist bezeichnend, daß sie gerade dieser den Hymnus auf den weltgeschichtlichen Beruf des deutschen Volkes in den Mund legt. Fast gleichzeitig mit dem Preisliede auf Deutschland erschien das Drama Saul (1884), in dem der Gegensatz zwischen Kirche und Staat, und zwar nicht in freundlicher Gesinnung gegen die Kirche, unter dem Bilde des Kampfes der jüdischen Könige Saul und David dargestellt wird. Es folgten im Leben der Dichterin Jahre eifrigen Studiums und als Frucht davon erschien 1894 „Robespierre. Ein modernes Epos", in 24 Gesängen. Zehn Jahre hat die Dichterin auf das Epos verwendet und alles, was die Geschichtschreiber und Soziologen über die französische Revolution geschrieben haben, studiert, ehe sie an die Ausführung des Werkes schritt. Nicht alles stimmt darin mit der geschichtlichen Überlieferung; einzelne Personen sind erfunden, auch die zeitliche Aufeinanderfolge ist nicht genau beachtet, aber jedes der farbenprächtigen Bilder ist in sich abgeschlossen und steht mit den vorausgehenden und folgenden in innigem Zusammenhange. Phantasie, Gestaltungskraft und die tief schürfende Kunst, in der Erscheinungen Flucht die treibenden Ideen zu erkennen und sie in lebenswahren Gestalten zur Darstellung zu bringen, wirkten bei der Abfassung dieses modernen, in fünffüßigen reimlosen Versen geschriebenen Epos zusammen. Mit Recht konnte die Dichterin es so nennen, denn es sind die unsere Zeit bewegenden Kämpfe der philosophischen und sozialen Ideen, die sie in typischen Vertretern uns vorführt. An die moderne Dichtweise gemahnt die bis in die feinsten Regungen geführte Analyse der Seelenzustände und die Realistik, mit der sie, um nur ein paar Beispiele zu nennen, in dem Gesange „Saint Antoine" so ganz aus dem Leben gegriffene Bilder aus den ersten Tagen des Zuckens der Revolution entwirft und in den „Mysterien der Menschheit" mit dem Griffel eines Naturalisten die erschütternden Szenen zeichnet. Claude Fauchet, ein katholischer Priester, ist an seinem Berufe irre und zu einem Prediger der Empörung geworden, deren Berechtigung er im Sinne des Menschentums, der Humanität versicht. Er ersucht um Aufnahme in den Illuminatenorden im Jakobinerkloster und sieht in einer Vision an einigen typischen Persönlichkeiten der Geschichte (Semiramis, Christus) im Lichte der Entwicklungslehre, daß dieselben Ideen und Ereignisse sich wiederholen: „Zu jeder Gottheit führt Ein Blutpfad, doch zum Priestertum des Menschen Ein sonniger, der sich Erbarmen nennt." „Natur hat mühsam uns, doch frei geschaffen, Erst unsre Götzen schufen — unsere Schuld." Unter diesen aber sind die Führer der Menschheit verstanden, die, wenn sie die von ihnen verfochtenen Ideen nicht richtig verstehen oder absichtlich entstellen, zum Verderben der Menschheit werden. Die tiefpessimistische Weltanschauung kommt in diesem Gesange ganz besonders zum Ausdrucke und wir bedauern Claude Fauchet, weil er die Lehre Christi von der Lehre der Kirche unterscheidet, jene preist, diese aber durch ihre Priester entstellt findet. Wohin jene vielgepriesene, die ganze Welt umfassende Liebe ohne Dogmenglauben führt, hat die Revolution zur Genüge gezeigt.

Durch die Lebenswahrheit ihrer Gestalten unterscheidet sich delle Grazie von Hamerling, mit dem sie die Liebe zur farbenglühenden Malerei gemeinsam hat; doch übertrifft sie durch das Ausmalen wilden Sinnentaumels, wofür sie eine Vorliebe zeigt, und durch die oft verletzende, unweibliche Rücksichtslosigkeit die grellsten Szenen ihres Vorbildes. Der modernen Zeit entspricht ihre Auffassung der französischen Revo-

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

lution, indem sie in ihr eine soziale Bewegung und in Robespierre einen Anwalt der Enterbten erblickt. Als Schülerin Haeckels sieht sie in ihr eine Entwicklungsstufe der Menschheit, einen Vorgang, wie er sich einst im heidnischen Rom abgespielt hat: damals weideten sich die Cäsaren an dem Anblicke des vergossenen Christenblutes, in Frankreich die Mächtigen an dem Elende der Unterdrückten. „Dein Auf und Ab, o Blutmeer der Geschichte!" ruft sie in dem Prologe zu ihrem Werke, den sie im Angesichte der Arena des Kolosseums verfaßte und mit den an die Gegenwart gerichteten Worten schließt: „Die ihr im Namen des erworb'nen Rechts Da herrscht und richtet und vor eure Waffen das Elend fordert, wie vor ihre Bestien den neuen Gott einst die Cäsaren Roms — Habt acht! Schon füllt aufs neu sich die Arena Und die Gezeichneten steh'n unter euch, Gezeichnet, um zu siegen einst wie jene, Die hier verblutet . . . . Unter schweigenden Ruinen dann erwacht ihr, wie der Dichter!"

Es ist das Paris Ludwigs XVI., die Pracht der Königsstadt Versailles, das Zeitalter einer verblühenden Kultur und Kunst, das in den ersten Gesängen vor uns lebendig wird. Dann sind wir mitten im Elend der Armenviertel von Paris, wo Hunger und Laster sich begegnen. Einzelne Typen des Volkes treten auf und es erklingen Volkslieder, die einem ans Herz greifen. Allmählich entwickelt sich vor uns die Revolution. Die Führer des Volkes entsprechen im allgemeinen den Bildern, die uns die Geschichte von ihnen aufbewahrt hat. Nicht leicht war es für die Dichterin, Robespierre so zu zeichnen, daß wir ihm Interesse entgegenbringen. Nicht wie Danton aus materiellen Gründen hat er der Rechtswissenschaft entsagt, sondern aus idealen Gründen ist er dem Rufe der Wähler in die Assemblée gefolgt. Er hat sich vorgenommen, den von der Tyrannei vergrabenen Schatz der Menschenrechte zu heben, aber er ist ein Schwärmer, ein Idealist, ein Utopist und Sozialist zugleich, der sich sein Idol gebildet hat und an seiner Verwirklichung arbeitet, mochte auch sein Weg über Leichen führen. Von Haus aus sanftmütig, ein Feind der Todesstrafe, wird er zum Menschenschlächter erst durch seinen bösen Genius, Saint Just. Ein Skeptiker, weder an sich noch an die Menschen glaubend, blickt dieser doch mit Bewunderung zu seinem Freunde Robespierre auf und so gut kennt er ihn, daß er keinen Augenblick zweifelt, aus dem gutmütigen, beim Gedanken an Blut erbleichenden Manne ein Bild ohne Gnade machen zu können, wenn er ihm den Mord seiner Widersacher als den einzigen Weg zur Verwirklichung seines Idealstaates angibt. „Wer fert'ge Bilder sieht, will sie gestalten, Und Robespierre wird's tun, trotz — Robespierre." Und so ruft er dem sich gegen das Blutvergießen Sträubenden die Worte zu: „Ein Mann, der seinen Anker in die Zukunft geworfen, muß sich selbst entflieh'n! Laß fallen, was faul an deiner Zeit, um künftige Geschlechter doppelt heiß ans Herz zu drücken." Als er ihm dann noch zeigt, daß einer, der über seine Zeit hinausstrebt, unmöglich auf unblutige Weise sein Ziel erreichen könne, denn „mit blut'gem Schoß" gebäre die Geschichte, da war es um Robespierre geschehen. Er schließt Freundschaft mit der Guillotine und tränkt Paris mit Blut. Umsonst tritt ihm im Schlafe Lea, eine von der Dichterin geschaffene Figur, eine Personifikation des Pessimismus, warnend entgegen: „Sei wunschlos und du hast dich selbst erlöst." „Propheten, Welterlöser, Heilande, Und Märtyrer, sieh' — keiner brachte ihr (der Menschheit) Erkenntnis oder frostige Ernüchterung. Nein, jedem dankt sie einen neuen Wahn, Um ungestört ihr Dasein fortzuspinnen — So schafft Natur für jene, die sie wahnlos belauschen." Robespierre empfindet kein Erbarmen mit seinen Opfern, da er in ihnen nur seinem Idol widersprechende Ideen erblickt, und kennt keine Reue, wohl aber schmerzt ihn, den selbstlosen Idealisten, die bittere Enttäuschung, als er, auf der Höhe angelangt, bei der Feier „des höchsten Wesens" zur Erkenntnis kommt, daß die Menge nichts weiter will als Brot, ihren Hunger zu stillen, und er umsonst gemordet und gelebt habe. Er muß das alte Elend, wie er es vorfand, zurücklassen und nach seiner Verurteilung wird ihm klar, daß der einzelne der Entwicklung der Natur gegenüber machtlos sei. Meisterhaft wie der Charakter Robespierres ist auch der Dantons herausgearbeitet. Er ist das Symbol der elementaren Naturkraft, die Verkörperung der Revolution, während in Marat die Skepsis und Gemeinheit, das Tierisch-Dämonische der menschlichen Natur dargestellt ist. Schon in der äußeren Erscheinung hebt sich Danton von Robespierre ab; dieser eine schwächliche Figur, jener groß und stark, ein Mann voll Willen und Energie; alles fürchtet ihn, auch Robespierre, der ihn beneidet, daß er die Revolution auf seinen Schultern trage, der Liebling der Straße und der Halle sei; aber Danton bricht nach dem vielen Morden zusammen; es erfaßt ihn die Reue; doch er kann dem entfesselten Morden nicht mehr Einhalt gebieten. Er will Robespierre zur Barmherzigkeit stimmen und ihn bewegen, sich von Saint Just frei zu machen. Umsonst! Die Schwäche, die er zeigt, gibt Robespierre Kraft und es fällt Dantons Haupt. (Beilage 180.)

Vor ihrem „Hohen Liede der Revolution" hatte die Dichterin einige kleine Erzählungen veröffentlicht, die in der Puszta, ihrem Heimatlande, spielen; so die Zigeunerin (1885), die von der feurigen Liebe einer Zigeunerin zu dem leichtsinnigen Sohne eines Dorfrichters handelt, dann folgte Der Rebell, eine ergreifende Geschichte von einem Zigeuner, der, durch einen Edelmann um seine Geliebte gebracht, sich an diesem durch Verachtung rächt. Gegen den Aberglauben gerichtet ist die kleine Erzählung von dem Büffel Bozzi. Die Heuchelei auf allen Gebieten des öffentlichen und privaten Lebens ist die Zielscheibe der „Moralischen Walpurgisnacht, eines Satyrspieles vor der Tragödie" (1896). All der Heuchelei, Lüge und Unnatur setzt die Dichterin ein Ende, indem sie den Anbruch des Tages der Wahrheit verkündet. Darauf deutet auch das neue Auferstehungslied (eine der Dichterin unwürdige Parodie des Osterliedes „Der Heiland ist erstanden") hin, mit dem ein Heer von Arbeitern den Anbruch des Lenzes der Wahrheit und Freiheit begrüßt. Die zum Schlusse angedeutete soziale Frage bildet den Gegenstand des Dramas Schlagende Wetter (1900). Es erinnert an Hauptmanns „Weber", unterscheidet sich aber von ihm dadurch, daß es nicht ein Beispiel unmenschlicher Ausbeutung oder äußerst drückender Arbeitsverhältnisse darstellt, sondern, wie die Dichterin selbst sagt, seine tragischen Konflikte aus den durch die moderne Wirtschaftsentwicklung unversöhnlich gewordenen Klassengegensätzen der Gesellschaft selbst ableitet. „Die in der

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

bestehenden Gesellschaftsordnung durch den Lohnvertrag herbeigeführte Aufhebung unaufhebbarer Rechte führt zu tragischen Katastrophen, in denen der erbitterte Kampf der ringenden Menschlein nur noch überboten wird durch die dämonische Ironie der nie völlig zu überwältigenden Naturkräfte." Eine solche Naturkraft in ihrer zermalmenden Macht hat dem Drama den Titel gegeben. Vor Jahren waren in einem Kohlenbergwerke durch schlagende Wetter die Arbeiter getötet worden. Der alte Gruber hat dabei seinen Sohn verloren, selbst wurde er, aber verkrüppelt, gerettet. Von da ist er von Haß gegen alle Besitzenden erfüllt, auch gegen seine Enkelin Marie, die, durch den Reichtum verblendet, Gemahlin des Bergwerkbesitzers Liebmann geworden war, und selbst gegen seine Urenkelin. Als nun Liebmann auf Betreiben seines Ingenieurs und gegen die Vorstellungen des Bergwerksdirektors den wettergefährlichen Schacht anzufahren beschloß und die Bergleute sich weigerten, bat er den alten Gruber, er möge die Arbeiter vom Ausstande abbringen. Dieser aber verweigert es und erklärt, lieber im Armenhaus zu verelenden. Nach Liebmanns Erklärung, selbst die Anfahrt mitzumachen, wird sie ausgeführt. Marie, die ihrem Manne nachgeeilt war, um ihn abzuhalten, kommt zu spät und erfährt von dem Hauer Wirth, daß er im Schachte sei. In diesem Augenblicke ertönt ein furchtbarer Schlag, das Schlagwetter. Wirth, der einst Marie im Stillen liebte, dringt auf deren Bitte in dem Schachte vor, bis er mit Liebmann zusammentrifft. Die Szene, wie diese beiden Männer im Angesichte des Todes zusammentreffen und sich verstehen lernen und gemeinsam zugrunde gehen, wirkt erschütternd und wie hier, so kommt der Grundgedanke des Dramas auch dort zum Ausdrucke, wo Marie an der Leiche ihres Schwesterchens Annerl, das im Hause des Großvaters von Wirth behütet worden war, das Geld verflucht und den Mann, dessen Reichtum ihr Herz bestrickt hat. Fügen wir noch dazu die straffe Führung der Handlung, die plastische Zeichnung der Charaktere, die den jeweiligen Bildungsverhältnissen der einzelnen Personen angepaßte Sprache und den feinen, an Ibsen gemahnenden Dialog, so werden wir diese Tragödie des Kampfes zwischen Kapital und Arbeit höher werten als Hauptmanns „Weber" und Björnsons Drama „Über unsere Kraft", das mit einer ähnlichen Katastrophe endet und dessen Holger an Liebmann erinnert. Delle Grazies Arbeitertragödie wurde in mehreren Städten auf die Bühne gebracht und rief in Wien die Arbeiter durch mehrere Jahre am 1. Mai in das Theater. Schon 1897 hatte die Dichterin das Drama Der Schatten geschrieben, aber erst vier Jahre später kam es zur Aufführung im Wiener Hofburgtheater. Das Faustproblem, der Kampf „zweier Seelen", der lichten und der finsteren, in des Menschen Brust wird an dem Leben des Dichters Werner dargestellt. Nicht zufrieden mit den Lorbeern will er auch das Leben in vollen Zügen genießen und sinkt, dem Bösen und Niedrigen in seiner Seele, das als Schatten personifiziert erscheint, folgend, immer tiefer, wird zum Verräter an seinem Freund und zum Mörder, bis ihn schließlich die Reue erfaßt und der Schatten ihn verläßt. Mit Geschick wird dabei das Traummotiv wie in Grillparzers „Der Traum, ein Leben" verwendet, denn alles ist nur im Traume und in der Phantasie an Werner vorübergezogen und er ist seinem Schatten, der seine Schatten schon voraus wirft, dadurch zuvorgekommen, daß er ihn künstlerisch von sich abwälzt und poetisch austoben läßt.

Nach einem Einakterzyklus, dem Jugenddrama Ver sacrum, der Novellensammlung Traumwelt und den kleinen Erzählungen Vom Wege (2 Bände) erschien der Roman Heilige und Menschen (1907), der durch die gewandte und fesselnde Art der Darstellung und einzelne Bilder aus der Natur erfreuen würde, hätte die Dichterin darin nicht ein Zerrbild von dem Leben und der Erziehungstätigkeit in einem Frauenkloster entworfen. Spott und Hohn, nicht die Liebe zur Wahrheit haben hier die Hand der Dichterin geführt; über die äußeren Verhältnisse in einer Klostergemeinde zeigt sich die Dichterin gut unterrichtet, aber ihre Schilderung von den ohne innerlichen Beruf dahinschmachtenden Nonnen, ihrer pedantischen, ja tyrannischen Erziehungsmethode und den ihnen ebenbürtigen Priestern erinnert an die schaurigen Klosterromane, wie sie am Ende des 18. Jahrhunderts zur Verhöhnung des Ordenslebens im Schwunge waren. Heute denkt wohl die Dichterin anders über die Klöster und ihre Bedeutung für das kulturelle Leben. Schon in dem Agrarroman Vor dem Sturme (1909), der 1848 spielt und sich an die geschichtlichen Vorgänge hält, merken wir, daß sich in der Seele der Dichterin eine Wandlung vollzog und während des eucharistischen Kongresses in Wien ist sie zu ihrer Kirche zurückgekehrt. Die Wirkung dieser inneren Wandlung zeigt bereits die Novellensammlung Wunder der Seele (1913), der Das Buch der Liebe (1915), „O Jugend" (1916) und Donaukind (1917) folgten, worin sie von den ersten zehn Jahren ihrer Jugend inmitten einer interessanten Umwelt erzählt. Dann erschienen der bedeutsame Roman Homo (1918), der nach einem im Kriege mit den Russen aus Barmherzigkeit aufgenommenen Waisenkinde benannt ist und ein Weltkriegs- und Friedensthema behandelt, ferner der Wienerkongreß-Roman Der Liebe und des Ruhmes Kränze (1920) und dazwischen der autobiographische Roman Eines Lebens Sterne (1920). Nach längerer Pause erschien die Novelle „Die weißen Schmetterlinge von Clairvaux" (1925), ein Hochgesang auf den heiligen Bernhard. Die Novelle bietet wenig äußere Handlung, ist aber durchweht von mystischer Glaubensglut. Der Heilige nimmt einen Mörder, der bereits vor dem Galgen steht, in seinen Schutz und macht aus seiner schwarzen Seele einen weißen Schmetterling. Künstlerische Gestaltungskraft, feines, poetisches Empfinden, tiefer Blick in das Seelenleben und liebevolles Versenken in das Leben des heiligen Bernhard sind vereint in dieser ernsten und trostreichen Novelle. Dieses Lob gilt auch dem Romane Unsichtbare Straße, dem jüngsten Werke (1926) der in Wien lebenden Dichterin. Die Umwelt des Romans bildet der Weltkrieg mit seinen demoralisierenden, unheilvollen Wirkungen; auch der Held der Erzählung, von Haus aus kindlich fromm, wird als Soldat auf die Bahn der Gottlosigkeit getrieben, durch eine unsichtbare Macht aber wieder auf den rechten Pfad zurückgeführt. Der Roman ist reich an Handlung, ein buntes Bild von der uns allen noch in Erinnerung lebenden traurigen Zeit und mannigfaltig sind die darin auftretenden Gestalten: Fromme und Verworfene, Adelige und Proletarier, Gelehrte und Ungelehrte, treue und dankbare Menschen neben untreuen, und damit auch der Humor nicht

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

fehle, auch wunderliche Käuze und Sonderlinge. Die Erzählung ist spannend vom Anfang bis zum Ende und hat jedem, der es mit dem Leben ernst nimmt, etwas zu sagen.

Ein Freund und Geistesverwandter Hamerlings ist Oskar Linke (geb. 1853 in Berlin), der zwar klassische Stoffe und Versmaße pflegte („Leukothea", „Eros und Psyche", „Chrysothemis") und „Milesische Märchen" und von „Liebeszauber" erzählte, aber auch ein Beiträger der „Modernen Dichtercharaktere" war. Sein Epos „Jesus Christus" und der Roman „Das Leben Jesu" verraten den „Modernen" ebenso wie seine Dichtung „Die Versuchung des Antonius".

Nach hoffnungsreichen Anfängen herb enttäuscht hat der galizische Ruthene Leopold Ritter von Sacher-Masoch (geb. 1836 in Lemberg, gest. 1895 in Lindheim). Auch der Umstand, daß er lange Zeit hindurch in Lindheim bei Büdingen (Hessen) ansässig war, hat seine krankhaften Trieben entspringende Afterkunst dem deutschen Empfinden nicht näher zu bringen vermocht und es ist bezeichnend, daß seine Werke sich größerer Popularität und höherer Bewertung in Frankreich als in ihrem Ursprungslande erfreuen.

Auf die Anfänge der Tätigkeit des galizischen jüdischen Schriftstellers war Turgenjew von starkem Einfluß. Das Beste hat Sacher-Masoch im Don Juan von Kolomea, einer in das zweibändige Werk Das Vermächtnis Kains (1870 und 1874) eingestreuten Novelle, gegeben. Auch die Jugendwerke Mondnacht und Der Kapitulant zeugen von wirklichem dichterischen Empfinden und Graf Donski mit seinen packenden Schilderungen aus dem galizischen Aufstande von 1846 verdient als wertvolles, zeitgeschichtliches Dokument genannt zu werden. Dagegen sind Die Ideale unserer Zeit (1886), mit denen Sacher-Masoch in eitler Selbstüberschätzung das deutsche Volk beschimpfen wollte, wertlos und später machte sich von Werk zu Werk mehr das pathologische Moment, die Perversion seines Trieblebens in glühend sinnlichen Schilderungen bemerkbar. Die erotische Liebe, in krankhafte Zusammenhänge mit Pelzwerk und Knutenhieben gebracht, beherrscht seine gesamte weitere schriftstellerische Produktion, über die Einzelheiten wiederzugeben wir uns schon deshalb versagen müssen, weil sie seit langem auf das Niveau ausgesprochen pornographischer Unterhaltungslektüre herabgesunken ist. Wohl hat Sacher-Masoch sich 1873 in einer Antikritik (Über den Wert der Kritik) gegen den Vorwurf der Unsittlichkeit in seinen Schriften gewandt, aber sein gesamtes weiteres Wirken hat ihn Lügen gestraft. Auch mit seinen dramatischen Werken, insbesondere mit dem kurze Zeit sehr überschätzten historischen Lustspiel Die Verse Friedrichs des Großen (1864), hat er keinen dauernden Erfolg zu erringen vermocht.

Nicht ganz so ins Krankhafte steigerte sich die Sinnlichkeit bei Emil Mario Vacano, der, 1840 in Schönberg an der mährisch-schlesischen Grenze geboren, jahrelang mit Seiltänzertruppen herumzog, seit 1866 bei seiner Mutter in St. Pölten und nach deren Tode (1890) in Karlsruhe in Baden nur literarischem Schaffen lebte. Hier starb er 1892. Der Beifall des sensationslüsternen Publikums, den er mit seinen pikanten Darstellungen aus dem Theater- und Gesellschaftsleben („Mysterien des Welt- und Bühnenlebens" 1861, „Moderne Vagabunden" 1863) erzielte, bannte ihn in die eingeschlagene Richtung des Sensationellen und prickelnden Ausmalens heikler Situationen in Liebe und Ehe und im Verbrechen, so daß sein bewegliches Talent in den letzten Jahren verflachte. Immerhin wurde er in seinen vielen Skizzen aus dem Theaterleben und aus der mannigfaltigen Fäulnis des internationalen High-life von vielen nachgeahmt, aber nicht erreicht. Gern pflegt er sein Leben wie sein Dichten in den Schleier des Geheimnisvollen zu hüllen, wie in dem „Zukunftsroman" „Vom Baume der Erkenntnis" (1865), oder politische Rätsel mit blendenden Abenteuern zu umspinnen, wie im „Geheimnis der Frau Nizza" (1869), einer Giftmordgeschichte aus den letzten Lebensjahren Ludwigs XIV.

Von überschäumender Sinnlichkeit erfüllt sind vielfach auch die Werke des 1845 in Göttingen geborenen Eduard Grisebach, des „Dichters des modernen Pessimismus", und man kann nicht behaupten, daß die häufig genug offenkundigen Lasziviläten dadurch besser geworden wären, daß Grisebach sie in seltsamer Geschmacklosigkeit mit nicht selten gequält erscheinenden Regungen patriotischen Empfindens zu durchsetzen beliebte.

Dennoch hat Grisebach große Triumphe auskosten dürfen, insbesondere nach dem Erscheinen des „Neuen Tannhäuser" (1869). Eine glühende Sinnlichkeit, wie sie so zügellos kaum noch bei uns vernommen ward, spricht aus den flüssigen Rhythmen, dem der oft bedenkliche Inhalt wohl nicht minder als die an Heine geschulte glänzende Form zu mehr denn 20 Auflagen verhalf. Als Motto ist dem Buche das tiefsinnige Wort Meister Eckharts vorausgeschickt: „Die Wollust der Kreaturen ist gemengt mit Bitterkeit." Der 1875 unter dem Eindrucke des Krieges und des Kulturkampfes entstandene Tannhäuser in Rom brachte keinen Fortschritt in der Form und noch weniger im Inhalt. Schilderte das erste Buch eine Fülle von Liebesabenteuern, so wird der Held nun in tieferer psychologischer Kunst durch ein Erlebnis hindurchgeführt. Bei Venus, bei Madonna, bei Pallas Minerva sucht er vergeblich Heil, bis er endlich, von all der Qual der Liebe durch ihr Übermaß geheilt, in sein Vaterland zurückkehrt, entschlossen, nun tätig zu sein für Kaiser und Reich. Grisebach, der während des größten Teiles seines Lebens in diplomatischen Diensten des Deutschen Reiches wirkte, starb 1906 in Berlin. Standen seine Hauptwerke noch stark unter dem Einfluß Heines und Hamerlings, so näherte er sich später mehr und mehr der „Moderne", und er darf vielleicht den zweifelhaften Vorzug für sich in Anspruch nehmen, der Vater des modernen Dirnenliedes zu sein, das die Venus vulgivaga auf den Schild erhebt. Seinen Spuren begegnet man im jüngsten

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Deutschland nicht eben selten. Erwähnt sei schließlich noch, daß Grisebach auch Gesamtausgaben von Kleist, Bürger, Lichtenberg, Waiblinger, E. T. A. Hoffmann, Grabbe und Schopenhauer, dem „Buddha unserer Zeit", veranstaltete und „Das Wunderhorn" neu herausgab.

Die Schicksale einer schweren Jugend und einer unglücklichen Ehe bilden den Inhalt der meisten Werke der Ada Christen, eigentlich Christine Friderik, vermählte von Breden (geb. 1844, gest. 1901 in Wien). Ihre Lieder einer Verlorenen (1868) erinnern vielfach an Heinesche Vorbilder, verlieren aber dadurch nichts von ihrer Originalität. Der Realismus des proletarischen erlebten Elends setzte in diesen Versen schreiend, heulend, aber auch mit erstickten Weinen ein, beschämte die Salonpoesie und kündigte die soziale Lyrik an.

„All euer girrendes Herzeleid Tut lange nicht so weh Wie Winterkälte im dünnen Kleid, Die bloßen Füße im Schnee. All eure romantische Seelennot Schafft nicht so harte Pein, Wie ohne Dach und ohne Brot sich betten auf einem Stein." Von ihren sonstigen Werken seien genannt die Gedichtsammlungen „Schatten" und „Aus der Tiefe", die Skizzen und Novellen „Vom Wege" (1873), „Aus dem Leben" (1876) und „Unsere Nachbarn" (1884), Erzählungen aus dem Wiener Leben in mildelegischem Tone, und das Drama „Faustina".

Mit Dramen im klassischen Stil trat Josef Viktor Widmann (geb. 1842 zu Rennowitz in Mähren) hervor, ehe er seine Eigenart als Dichter offenbarte. Er lebte seit seiner Kindheit in der Schweiz, wurde literarischer und feuilletonistischer Leiter der einflußreichen Zeitung „Der Bund" und starb 1911 in Bern. Begeistert schwärmt er in Reiseschilderungen für all die Schönheit dieser Welt („Rektor Müslins italienische Reise" 1881, „Jenseits des Gotthard" 1888, „Sommerwanderungen und Winterfahrten" 1896, „Du schöne Welt" 1907). Allein zu dem ästhetischen Optimismus, der in der sichtbaren Welt nur Schönheit und Pracht erblickt, steht sein ethischer Pessimismus im schneidenden Widerspruch: „Darf eine Welt mit solchem Glanz sich schmücken, Die nichts doch hat, im Leid uns zu beglücken?" Das Menschenleid verleitet ihn im Epos „Buddha" zu der Äußerung: „Nach Gott im Himmel wird man nicht mehr fragen, Doch in der Brust ein Herz voll Liebe tragen." Erst spät trat an die Stelle der Schopenhauerschen Weltverneinung ein regsameres Ideal: das Leben, das Ringen an sich ist Glück.

„Wer Leben je erfuhr, muß dennoch denken, Daß ihn der Hauch berührte, der ein Nichts aus dumpfem Schlafe weckt . . . Blüht, künftige Geschlechter! blüht wie wir Und tragt wie wir die Doppelfrucht des Lebens, Die süße Lust und all das bittre Leid." So sagt Widmann in der viel gelesenen Maikäfer-Komödie (1897), einer dramatisch-epischen Dichtung, die mit den Leiden der Geschöpfe sich beschäftigt und in scharfen Ausfällen gegen die Autoritäten in Kirche und Staat sich ergeht. Mit hohem Optimismus kriechen die Maikäfer aus dem Boden, aber bald erkennen sie, wie gemein das Leben ist. Mit skeptischen Flüchen sinkt der Maikäferkönig, der ehedem unentwegte Bannerträger des Idealismus, in den Tod. Vergleiche mit dem menschlichen Leben liegen nahe. Ähnlich ist Der Heilige und die Tiere (1905), ein „biblisches Schattenspiel". Der Satan will Jesus in der Wüste verleiten, zuerst die Tiere von ihrem Leid zu erlösen, dieser aber wendet sich, seiner Sendung folgend, den Menschen zu. Außer diesen beiden Dichtungen bezeugen noch eine Reihe anderer Widmanns Können und Gefühl für das Bleibende und Echte. So die Touristennovellen (1892), Dichtungen heiteren Genres mit einem boccaccioartigen Einschlag, die kulturgeschichtlich wertvolle Berner Novelle „Die Patrizierin", seine beste Novelle, ferner epische Gedichte („Buddha", „Mose und Zipora", „Die Königsbraut") und Idyllen („Bin der Schwärmer", „An den Menschen ein Wohlgefallen") und eine Reihe von Dramen. Die leichtbeschwingte Phantasie, die Fähigkeit, Ereignisse geschickt zu verknüpfen und psychologische Entwicklungen zu Höhepunkten zu führen, mußten Widmann zum Dramatiker besonders geeignet machen. So versuchte er sich zuerst im pathetischen Drama („Iphigenie in Delphi", „Arnold von Brescia", „Orgetorix", „Die Königin des Ostens", „Oenone" 1879), doch erst durch sein geistig gewaltiges Malatestadrama Jenseits von Gut und Böse (1892) wurde er als Dramatiker bekannt. Ein Gelehrter, dem rücksichtslosen Übermenschentum verfallen, erlebt im narkotischen Traume die Schicksale Sigismondo Malatestas, die mit einem völligen moralischen Debacle enden. Er erkennt, daß es nur ein wahres, menschliches Heldentum gibt, das im Grunde eines guten Herzens ruht. Noch häufiger als dieses Stück wurde das graziöse einaktige Lustspiel Lysanders Mädchen (1901) gegeben. Die Sklavin des spartanischen Feldherrn Lysander erwirbt sich durch fraulich kluges Wesen die Freiheit und den Geliebten. Nach Venedig in die Zeit Tizians führt das Drama Die Muse des Aretin (1902), das Pietro Aretino in seiner Eitelkeit, Anmaßung und Schmähsucht, aber auch in seiner Liebe zum niederen Volke charakterisiert. Für eine starke Bühnenwirkung ist die Tragik seiner Dramatik zu fein; sie ist so rein psychologischer Natur, daß sie auf der Bühne nicht bis zur Vollendung aufgeführt werden kann. Nur der Schluß des „Arnold von Brescia" mit der leidenschaftlichen Klage um den Tod des Helden und zugleich einer Anklage gegen das Priestertum, das sich eigenmächtig zwischen Gott und die Menschen gedrängt habe, ist pathetisch, dagegen der zweite Teil des „Orgetorix" zur bloßen psychologischen Analyse

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

geworden. Wie aus seinen gesammelten Schriften und „ausgewählten Feuilletons“ (1913) erhellt, übte er auf seine Zeit, insbesondere auf die schweizerischen Schriftsteller, als Berater einen großen Einfluß aus. Erst nach seinem Tode wurden die Gedichte veröffentlicht (1912).

Von der echten Empfindung zur Empfindsamkeit ist manchmal nur ein Schritt; daran werden wir des öfteren bei Karl Emil Franzos, dem Dichter der Juden-Emanzipation, gemahnt. 1848 in Czortkow in Podolien geboren, hatte er reichlich Gelegenheit, die Judenfrage zu studieren, und ein Teil seiner Romane, Kulturbilder und Novellen ist, wohl wegen des ethnologischen Gehaltes, in zahlreiche fremde Sprachen übertragen worden.

Dahin gehören Das Kind der Sühne, Aus Halbasien (1876), die Novellensammlung Die Juden von Barnov (1877) und Vom Don zur Donau (1878). Der packende Bukowinische Bauernroman Ein Kampf ums Recht (1882) weist Anklänge an Kleists Michael Kohlhaas auf, ist aber nicht tendenzfrei. Weiter seien genannt Stille Geschichten (1880), Der Präsident (1884), Der Gott des alten Doktors (1892) und Der Wahrheitssucher (1884). Eine gewisse Originalität der Erfindung, eine straffe, spannende Weiterführung der Handlung und eine edle Sprache haben diesen Werken eine zahlreiche Lesergemeinde zugeführt. Schon als Student agitierte er für den Anschluß Österreichs an Deutschland und für den Liberalismus. Die Revolution bedeutete für ihn und jene deutsch-österreichischen Autoren jüdischer Abkunft, die ihren Mittelpunkt in Prag fanden (L. A. Frankl, W. Hartmann, Lorm, L. Beck) noch mehr als etwa für Herwegh und Sallet: nicht bloß nach der Aufhebung der sozialen Schranken strebten diese Männer, sondern nach dem völligen Aufgehen im Deutschtum. In diesem Sinne wirkte Franzos auch als Redakteur seiner Deutschen Dichtung (seit 1886), die für die neuere Literaturgeschichte von großer Bedeutung wurde und in Berlin erschien, mit dem er seit Jahren seine österreichische Heimat vertauscht hatte. Von Wert ist auch sein Deutsches Dichterbuch (1883). Er starb 1894 in Berlin.

„Das Leben ist nicht wert, gelebt zu werden,“ das ist der Refrain der Dichtungen des Schweizers Ferdinand von Schmid (geb. 1823, gest. 1880 in Bern), der lange in Brasilien lebte, in langer kaufmännischer Tätigkeit es zu großem Vermögen brachte und dann in der Heimat unter dem Hehlnamen Dranmor eine Reihe von Dichtungen veröffentlichte. Sie bringen schöne Gedanken, aber nackt, ohne plastische Hülle, denn bei seinem Mangel an Lebensfreude dringt er nicht in das volle Walten der Natur und läßt, ehe noch die Empfindungen sich auch ausgelebt haben, den Verstand ausgleichend und verallgemeinernd eingreifen. Form und Inhalt gehen keine innige Verbindung ein; so in seinen lyrischen Gedichten, wilden Balladen und kleinen Epen, in den Poetischen Fragmenten, im Requiem und Dämonenwalzer.

Tiefes Sehnen, von allem Leid befreit einzuschlummern, um nie zu erwachen, durchzieht die Dichtungen M. Solitaires (eigentlich Waldemar Nürnberger). Er war 1818 zu Sorau in der Niederlausitz geboren und starb 1869 als Landarzt in Landsberg a. d. Warthe. Sein Pessimismus ist nicht gemacht, sondern kommt aus einem schmerzdurchwühlten Innern. Daher wirken seine balladenartigen, durch realistische Anschauung ausgezeichneten Gedichte („Josephus Faust“, „Der Musikant von Scheveningen“, „Des Zigeuners seliges Ende“, der Zyklus „Zwischen Himmel und Erde — Vom Krankenbett“, „Bilder der Nacht“ und die „Reflexe der Schwermut“) erschütternd. Sein starkes, von Th. Storm und Gutzkow geschätztes Talent und seine Phantasiekraft zeigt sich auch in seinen von E. T. A. Hoffmann beeinflußten und an Raabe gemahnenden Novellen, die einzeln oder in Sammlungen („Das braune Buch“, „Erzählungen bei Nacht“, „Erzählungen bei Licht“, „Dunkler Wald und gelbe Düne“, „Trauter Herd und fremde Woge“ u. a.) erschienen.

Eine der bezeichnendsten Erscheinungen dieser Epoche ist Adolf Wilbrandt. Sein dichterisches Talent war nicht sehr groß oder ursprünglich, aber überaus wandlungsfähig und elastisch. So konnte er, wie Putlitz, zuerst harmlose Lustspiele schaffen oder, wie Heyse, in der Novelle dichterische Motive sinn- und stimmungsvoll durchbilden, dann Dramen von nervenaufregender, fast krankhafter Üppigkeit schreiben, die der Zeitstimmung von 1870 bis 1880 völlig entsprachen, und aus veränderten Zeitströmungen Anregungen schöpfen, die die Leitgedanken des jungen Geschlechtes umgestalten halfen. Außerdem bebaute er das Feld des Romans, verfaßte wertvolle biographische Werke, lieferte vorzügliche Übersetzungen des Sophokles und Aristophanes, war als Tagesschriftsteller überaus tätig und mehrte seinen Ruhm durch eine jahrelange praktische Wirksamkeit als Bühnenleiter.

Wilbrandt wurde 1837 in der mecklenburgischen Seestadt Rostock als Sohn eines Universitätsprofessors geboren. Schon früh begann er zu dichten; in Berlin, wo er im Kuglerschen Hause verkehrte, und in München vollendete er seine höchst mannigfaltigen Studien. „Aus Pietät,“ sagte er, „ward ich Jurist, aus Neigung Historiker, aus Patriotismus Journalist, aus Naturtrieb Poet.“ In München verkehrte er mit Geibel und Heyse und redigierte das Feuilleton der „Süddeutschen Zeitung“. Durch die Abfassung seiner vorzüglichen Kleistbiographie rettete sich Wilbrandt aus dem Tagesschriftstellertum zum dichterischen Schaffen zurück. Er bearbeitete

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Sophokleische und Euripideische Stücke für die Bühne und übersetzte Dramen Shakespeares. In Deutschland, Österreich, Italien und Frankreich sah er ein Stück Welt; seit 1871 lebte er in Wien und schrieb nun in überquellender Fruchtbarkeit Lustspiele, Novellen, Romane und Dramen. Von 1881 bis 1887 leitete er das Burgtheater, und wenn er auch für diese Aufgabe eine zu innerliche Natur war, so bewahrte es doch unter seiner Leitung den Ruhm einer hohen literarischen Kunststätte und durch die Bühneneinrichtung des zweiten Teiles von Goethes „Faust" hat er sich ein bleibendes Denkmal gesetzt. Nach Niederlegung seiner Direktion zog sich Wilbrandt in seine Vaterstadt Rostock zurück, wo er noch lange, in seinem Geiste die moderne Bildung überschauend, Werk auf Werk schuf, bis ihm am 10. Juni 1911 der Tod die Feder aus der Hand nahm. Als Dichter war Wilbrandt von der Münchener Schule ausgegangen, und mochte er auch später eigene Bahnen sich brechen, so weisen doch die Vornehmheit des Stils und die künstlerische Durchbildung der Stoffe auf jene zurück. Seinem ersten poetischen Werke, dem dreibändigen okkultistischen Romane Geister und Menschen (1864), der, unter Gutzkows Einfluß stehend, die damaligen Zeitfragen behandelt, ließ er Novellen aus der Heimat (1870 und 1882) folgen. Sie erinnern an Heyses Novellen, sind aber weniger gekünstelt, herzlicher, frohmütiger, träumerischer und gewinnen sich durch die Schlichtheit der Darstellung das Interesse des Lesers („Johann Olbrich", „Der Lotsenkommandeur", „Der Unschuldige"). Etwas schwül ist die Stimmung in der „Königin von Kastilien" und krankhaft das Problem in der sonst poesievollen humoristischen Erzählung „Fridolins heimliche Ehe". Kurz vor seinem Tode erschien seine Novellensammluug „Adonis und andere". (Abb. S. 1408.)

Adolf Wilbrandt.
Nach einer Photographie von Erwin Raupp, Berlin.

Wilbrandts schriftstellerischen Ruf begründete eine Reihe von Lustspielen, die, an sich nicht tiefgreifende Gebilde, durch treffliche Zustandsschilderungen den Münchener Schüler offenbaren. So „Die Vermählten", „Die Maler", unverkennbar Freytags „Journalisten" nachgebildet, „Jugendliebe" und das feine Lustspiel „Der Unterstaatssekretär". Dem Kulturkampfdrama „Der Graf von Hammerstein" (1870) folgten die Römertragödien, die Wilbrandt zwar als einen Dramatiker von außergewöhnlichem Können zeigen, aber in ihrer unnatürlichen fieberhaften Glut der Leidenschaft, in ihrer Ausmalung des Lasters die Erkrankung seiner Zeit verraten, die ihm auch die Farben, Liebe, Haß, Genußsucht und Parteigetriebe, zu seinen grellen Gemälden geliefert hat. Es steckt in ihnen etwas von Hamerling und allenthalben weht der Geist Pilotys.

Gleichwohl wurde Gracchus der Volkstribun (1873) mit dem Schillerpreis ausgezeichnet. Mehr Aufsehen erregte Arria und Messalina (1874). Dort nimmt der Volkstribun Rache an den Mördern seines Bruders, fällt aber, in Leidenschaft verstrickt, im Kampfe; hier stehen sich Tugend und Laster gegenüber; die Tugend trägt den Sieg davon. Der Sohn der sittenstrengen Arria, der junge Markus, entbrennt in Liebe zu der üppigen Kaiserin Messalina, ohne zu wissen, wer sie ist. Arria vergeht, als sie davon erfährt, vor Schrecken und Entsetzen; Markus aber wählt, um der Liebe zu entrinnen und die Seinen zu retten, den freiwilligen Tod in der Mutter Armen und diese stirbt nun gelassen mit den Worten: „Es schmerzt nicht." Die Sinnlichkeit und das Laster sind in diesem Drama mit einer solchen sinnberückenden Farbenglut dargestellt, daß selbst Freunde des Dichters zugaben, daß es „wenigstens in der Darstellung auf eine Glorifizierung des wildesten Lebens- und Genußdranges hinauslief", und als charakteristisches Werk der Hochdekadenz wird es in der Literaturgeschichte dauernd seine Stellung behaupten. Auf die „Arria" folgte die Tragödie Nero (1876). Die Farbenglut der Römertragödien findet sich auch in dem Schauspiele Die Tochter des Herrn Fabrizius (1883), worin die Liebe des Kindes zum Vater, der, von seiner Gemahlin verstoßen, die Bahn des Verbrechens betritt, verherrlicht wird; frei

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

davon sind, „Giordano Bruno", „Die Eidgenossen", „Timandra", eine Huldigung für Sophokles, „Assunta Leoni", „Natalie", „Auf den Brettern", „König Teja" (1908) und die mit dem Grillparzerpreise gekrönte, episodenhaft knappe Darstellung aus dem Nibelungenliede („Kriemhild" 1877).

Wilbrandts Dramen zeichnen sich aus durch meisterhafte Konzentrierung der Handlung, technische Geschicklichkeit, Bühnenkenntnis und Berechnung der Wirkung; das Psychologische aber ist nachlässig, die Sprache zwar kräftig, doch infolge der zusammengedrängten, oft überhitzten Handlung dürr, hastig und äußerlich und bei aller leidenschaftlichen Stimmung fehlt dem Dichter doch die dramatische Kraft. Das zeigt sich schon in seiner schwächlichen Auffassung vom Wesen der Tragödie, die ihn als Dekadenzpoeten kennzeichnet. „Was will die Tragödie? Ihren Helden durch den Untergang von einem Übel befreien, das so übermächtig, so unerträglich ist, daß ihn der Tod beglückt. Diesen tragischen, tödlichen, letzten Rausch des Glückes, der die höchste Kraft der Menschenseele entfesselt, wie können wir ihn mit dem Helden fühlen, wenn nicht der Feind, der die Möglichkeit seines Daseins aufhebt, in seiner ganzen vernichtenden Gewalt gesehen, empfunden und begriffen wird?" Von allen Dramen Wilbrandts hat sich denn auch außer einigen Lustspielen nur die sinnbildliche Tragödie Der Meister von Palmyra (1889) dauernd auf der Bühne behauptet. Von des Ungarn Madách „Tragödie des Menschen" beeinflußt, ist diese Dichtung, in der das Ahasvermotiv mit der Künstlersehnsucht, ewige Werke zu schaffen, eigenartig verbunden ist, trotz der nicht völlig gelungenen Lösung des Problems und des pessimistischen Grundgedankens, der durch das Motiv der Seelenwanderung nicht behoben wird, dennoch nach Gestaltung, Stimmung und Gedankengehalt eine der glücklichsten Schöpfungen der ganzen Epoche.

Das Drama spielt in der Palmenstadt Palmyra in der Zeit von Diokletian bis Julian Apostata. Apelles, der Baumeister von Palmyra, wünscht ewig zu leben, der Arbeit und dem Genusse hingegeben, wenn ihm des Geistes und des Leibes Kraft, so lange er lebe, nicht erlahmen. Der Wunsch wird ihm von den Göttern gewährt. Er sieht Jahr um Jahr verrinnen; jedes Glück und jedes Leid, das Menschen eigentümlich ist, wird ihm zuteil. Alles um ihn wechselt. Unter dem Hasse der Heiden bluten die Christen. Julian Apostata kehrt zu den Göttern zurück, aber von neuem werden diese vom Christengott besiegt. Weib und Enkel sterben ihm dahin, seine hohen Tempel zerfallen, er muß leben und bleibt unverändert. Er hat die heilige Märtyrerin Zoe, zu der ihn Liebe und Mitleid hinzog, den Tod erleiden sehen und nun erkennt er sie verwandelt in allen wieder, denen er später nahe trat und die er hat verlieren und betrauern müssen: in der römischen Hetäre Phöbe, in seiner Gattin Persida, in dem Jüngling Nymphas. Da wendet er sich an Pausanias, den Leidensstiller, der, eine sinnbildliche Gestalt, von den einen gefürchtet, von den anderen ersehnt, wiederholt in der Dichtung auftaucht, und bittet ihn, wenn er schon nicht sterben solle, um Vergessenheit. Diese war auch der von schwerem Geschick heimgesuchten Zenobia gewährt worden, in der Apelles, als sie ihm entgegentritt, wieder Zoe erkennt. Sehnsucht nach dem Tode verzehrt ihn; des Daseins Lust und Trieb vertrocknet in ihm; er fühlt, daß des Menschen Tun nur eine von den tausend Formen des Lebens zu erfassen und zu entfalten vermag; er fleht um die Ruhe des Todes und scheidet endlich, die Lebenden segnend, von dieser Erde: „Nur der kann leben, der in anderen lebt, An andern wächst, mit andern sich erfreut, Ist das dahin, dann, Erde, tu dich auf, Treib neue Menschen an das Licht hervor, Und uns, die Scheinlebendigen, verschlinge."

Wie der „Meister von Palmyra" bewähren auch Wilbrandts Gedichte (1874) eine reiche poetische Ader und eine selbständige Macht des Ausdrucks. Die Anschauung und Empfindung, der sie entstammen, sind eine tiefernste, mehr dem Elegischen, ja Pessimistischen, als dem Weltfreudigen und Heitern zugewandt. Der Dichter offenbart in den formschönen lyrischen Gedichten eine tiefinnerliche Natur, eine Hinneigung zu der gedankenschweren Traumsehnsucht Hölderlins, der, wie Fritz Reuter und Heinrich Kleist, in Wilbrandt einen vortrefflichen Biographen erhalten hat.

Wilbrandt gehört zu jenen Dichtern, die sich aus der dekadenten Richtung zur Klärung emporgearbeitet haben. Dies zeigt sich, wie im „Meister von Palmyra", auch in den Romanen, die er seit 1880 verfaßt hat. Es sind Erziehungs- und Gedankenromane, zuweilen mit einer romantischen Handlung, einer weltverbessernden Tendenz und überflüssigem rhetorischen Beiwerk, immer aber gedanklich anregend und fesselnd durch die schmeichelnde Darstellung, Wärme des Gemütes, Schönheits- und Lebensfreude.

Mit Vorliebe bringt er die Idee zur Darstellung, daß vom Geschick minder begünstigte Menschen durch Erziehung etwas Rechtes werden können. So erzählt er in Meister Amor (1818), wie die Schicksale eines armen Mädchens ihm den Weg zum Ruhme auf der Bühne bahnen, in Hildegard

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

Mahlmann (1897), für die dem Dichter die Volksdichterin Johanna Ambrosius als Urbild vorschwebte, sehen wir, wie eine Schneiderstochter zur „Volksdichterin" wird, im Sänger (1899) wird aus einem Schlossergesellen ein Vortrags- und Gesangsmeister, in Irma (1905) handelt es sich um die Bildungsgeschichte einer Sängerin; minder glücklich war der Dichter in der Entwicklung seiner Lieblingsidee in dem Roman Vater Robinson (1898). Eine Reihe anderer Romane Wilbrandts spiegelt das geistige und soziale Leben seiner Zeit wider. In Adams Söhnen (1890) tragen einzelne Figuren noch stark Gutzkowsches Gepräge; so erinnern der geistreiche Genußmensch Waldenburg und sein wüst-phantastischer Sohn Eugen stark an gewisse Charaktere der „Ritter vom Geist". Wie im „Meister von Palmyra" behandelt der Dichter auch hier die Seelenwanderung; aber in Karl Wittekind, dem Helden des Romans, hat er das Ideal eines echt deutschen Mannes gezeichnet. An künstlerischem Gehalte höher steht Hermann Ifinger (1892), der psychologische Charakterbilder aus den Kreisen der Münchener Maler gibt, ihre Wandlung aus ungeklärten Menschen zur Reife darstellt und, freilich in etwas breiter Weise, mit dem damals aktuellen Problem von dem Idealismus und Naturalismus in der Kunst sich beschäftigt. Wie in diesem Roman hat sich der unablässig nach dem Höchsten strebende Dichter auch in dem Gottsucher Franz (1900) selbst gezeichnet. Er will von dem weltverachtenden Pessimismus nichts wissen, möchte gern den Deutschen „diesen Dorn im Fleisch, diesen Schopenhauer aus dem Leibe reißen", kommt aber doch in seiner Weltanschauung nicht über ein Gemisch von allgemeiner Religiosität und Buddhismus hinaus. Die pädagogische Lehrhaftigkeit tritt im Dornenweg (1894) wieder stark hervor; erst nachdem er den Dornenweg gegangen ist, kann der Held die Rosen pflücken. Sein Bestes auf dem Gebiete des philosophischen Romans gab Wilbrandt in der Osterinsel (1894); hier ist es das Problem des Nietzscheschen „Göttermenschen", an dessen Verwirklichung er seinen Helden Helmut Adler heranschreiten läßt. Die Vertiefung der Charaktere in diesem gegen Nietzsches Philosophie gerichteten Roman streift oft fast an das Pathologische, aber Szenen wie die Schilderung des Zusammentreffens des phantastischen Nietzschephilosophen Adler, des weltflüchtigen Vegetarianers Westenberger und des lustigen Musikers Bergmann offenbaren einen an Shakespeare gemahnenden Humor. Die Osterinsel, die Adler in seiner Phantasie gesehen, liegt nicht draußen im Meere, sondern in der Brust des Menschen und dessen Aufgabe ist es, die Keime alle zu entwickeln und zu pflegen. Das ist der Schluß, den der Arzt Schweitzer aus Adlers Philosophie zieht. Über den Pessimismus Schopenhauers und über den Sozialismus trägt der Optimismus den Sieg davon. Es ist des Dichters Weltfreude und lebendiger Anteil an dem geistigen Leben seiner Nation, der hier aufs schönste zum Ausdruck kommt. Gegenüber der Osterinsel stehen Die Rothenburger (1897), in denen das Wirken eines menschenfreundlichen Arztes geschildert wird, bedeutend zurück. Wilbrandt war einer der geistvollsten Romanciers der „Alten"; Welt- und Menschenkenntnis, eine blendende Phantasie, Künstlertum und die Gabe der Charakterisierung standen ihm zu Gebote; im Hermann Ifinger warf er mit seinem ästhetischen Glaubensbekenntnis dem Naturalismus den Fehdehandschuh hin. Den Mangel an Glaubwürdigkeit der Handlung muß man bei Wilbrandts Romanen hinnehmen; so auch in den Fesseln (1904), wo erzählt wird, wie ein junger Architekt sich durch den Tod von den Fesseln einer unglücklichen Liebe befreit. Auch in den Schwestern (1906) überredet Wilbrandts Kunst mehr durch ihre Liebenswürdigkeit, als daß sie überzeugt. An den Schicksalen zweier Schwestern wird gezeigt, daß das Gefühlsleben ebenso seine Rechte fordert wie der Verstand. Der Roman Die Sommerfäden (1907) verrät schon durch den Titel die neuromantische Grundstimmung seines Inhaltes: das Sichanziehen und das Sichabstoßen moderner Menschen soll darin an den Schicksalen eines Dichters und einer Prinzessin dargestellt werden, die lieber mit ihm stirbt, als daß sie einen „durchschnittlichen Prinzen" heiratet. Der Zeitroman Am Strom der Zeit (1908) möge unsere Auswahl der Romane, die Sammlung „Opus 23 und andere Geschichten" (1909) die der Novellen Wilbrandts schließen. Von diesen erweist ihn die Titelnovelle von neuem als feinen Deuter der Künstlerseele; seine Gestaltungskraft zeigt die vom Hauche zartester Poesie umflossene erzählende Dichtung „Fridolins heimliche Ehe" und die Größe der Grundstimmung wie die Innentragik in „Anneli" vergißt der Leser nicht so bald.

An literarischer Fruchtbarkeit kann sich mit Wilbrandt der gleichaltrige Holsteiner Wilhelm Jensen (geb. 1837 in Heiligenhafen) getrost messen. Er studierte in Kiel und Lübeck Medizin, wandte sich aber bald der Philosophie zu und lebte nach seiner Promotion zum Doktor einige Zeit in Kiel. Hierauf siedelte er nach München über, wo er mit Geibel und Heyse in anregendem Verkehr stand, und übernahm 1865 in Stuttgart die Redaktion der „Schwäbischen Volkszeitung", des Organs der deutschen Partei. Nachdem er hierauf (1869—1872) in Flensburg die „Norddeutsche Zeitung" redigiert hatte, ließ er sich in Kiel nieder, nur mehr der Poesie lebend. 1876 schlug er zu Freiburg im Breisgau sein Zelt auf, von wo er 1888 nach Bayern übersiedelte. Hier lebte er im Winter in München, im Sommer zu Prien am Chiemsee und starb 1911 in München.

Jensen, der mit Wilbrandt lange Zeit das Feuilleton der vornehmsten Zeitschriften beherrschte, ist eine durch und durch lyrische Natur, und keinem der Leser seiner Romane und Novellen kann es entgehen, daß der lyrische Ton in allen seinen Prosawerken ein hervorragender Zug ist und oft die Grundstimmung bildet. Seine starke, reiche und blühende Phantasie, seine Stimmungsgewalt und Stimmungsfülle, die Melodik und Kraft seiner Sprache und ihre Treff-

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

sicherheit, die starke Anschauungsfähigkeit und die Gabe, das Charakteristische vom Nebensächlichen zu lösen und plastisch hervorzuheben: das alles ließ große Teile seiner Novellen zu einer Lyrik von reifer Schönheit auswachsen. Mit seinen Liedern aus Frankreich (1871) und den an Heyse erinnernden Terzinen Um meines Lebens Mittag hat er denn auch seinen Dichterruhm begründet. Was er später noch als Lyriker geschaffen, hat er, mit Ausnahme seines Glaubensbekenntnisses, 1897 unter dem Titel Vom Morgen zum Abend herausgegeben.

Jensen ist vor allem Naturlyriker. Er liebt es, ein weites, umfassendes Gemälde vollständig auszubreiten, alles darin, auch das unscheinbarste Ding in helles Licht zu rücken, mit allem anderen in Beziehung zu bringen, bis alles in Lebenstreue und Klarheit vor uns ersteht. Und doch wird er niemals weitschweifig und auch nicht zu einem Naturschwärmer. Alle Naturerscheinungen sind ihm Symbole seelischer Vorgänge, und immer sucht er sowohl sich selbst in seinem Denken und Fühlen als auch das Treiben der großen Welt darin zu erkennen, die Wechselbeziehungen zwischen dem Ich und dem All herauszuheben. Darin mag die müde Resignation in seinen Liedern begründet sein und der Pessimismus, der fast alle seine Gedichte durchzieht. Seine Liebe gehört dem Herbste, der Zeit des Sterbens; aber er hält sich frei von jammernder Sentimentalität und fügt sich in das Naturnotwendige. Erinnerung und Sehnsucht bedeuten ihm das Glück. Seine Lebensauffassung tritt besonders in den Gedichten hervor, in denen er seine Stellung zu Gott und Tod zeichnet. Er ist ein Feind aller herrschenden Konfessionen und bekämpft sie mit lachendem Spotte. Gott ist ihm „ein leerer Name", der Tod das Ende alles Seins, und darum durchgraust ihn der Gedanke, „daß ein Tag einst kommt, wo ich von dir gehe oder du von mir auf immerdar". Zu sehr hängt er an Weib und Kind, um solches fassen zu können. Die innige Stellung zur Familie hat ihn zu einem Dichter des Familienlebens gemacht. Nicht minder glücklich ist er in der Spruchdichtung; unbekümmert um Liebe und Haß, bekämpfte er mit Leidenschaft alles, was seiner Anschauung widerspricht.

Als Prosaschriftsteller hat Jensen keine künstlerische Entwicklung durchgemacht; obschon er von der Novelle in der Art Th. Storms zum großen historischen und Zeitroman fortschritt, sind es im Grunde immer dieselben Elemente, mit denen er wirkt; es sind dies das Idyllische und das Phantastische; beides diente ihm dazu, seine Sehnsucht nach Schönheit auszudrücken. In dieser Beziehung, auch in seiner gedankenhaften Art und seinem Pessimismus, weist Jensen einige Verwandtschaft mit Hamerling auf. Wie dieser hat auch Jensen sein künstlerisches Ideal, das moderne Leben dichterisch zu meistern, nie zu erreichen vermocht. Daher schafft er sich eine phantastisch-schöne Welt, bald eine in grellen Farben, voll sinnlicher Glut, dann wieder eine zierliche, künstlich naive. Im Banne des modernen philosophischen Pessimismus stehend, gelangt er zwar nicht zur absoluten Verneinung des Willens zum Dasein, aber er schafft in seinen Werken mit Vorliebe ein Traumland, in das sich seine Helden vor den Bitternissen dieser schlechtesten aller Welten flüchten. Daher sind seine Gestalten selten greifbar, meist versonnene, verträumte Menschen mit einem reichen Innenleben, aber krankend an Willenlosigkeit, so daß es unwahrscheinlich wirkt, wenn diese Schattengestalten gleichzeitig mit einer Leidenschaft und Energie des Willens ausgestattet werden, die ihnen zu gegebener Zeit die Erreichung ihres Zieles möglich machen. Zu der Verschwommenheit in der Charakteristik kommt auch die schwache Motivierung der Handlung, die Breite der Darstellung und der mangelhafte Aufbau seiner Novellen. Für alle diese Mängel entschädigt der Dichter teilweise durch die meisterhafte Schilderung und Beseelung der Natur.

Die Schwüle des Mittags, der Duft des Sommers, die einsame blühende Heide, das Meer in seinem Frieden und in seiner Furchtbarkeit werden trefflich geschildert und zur Handlung wie zur Gefühlswelt seiner Figuren in Beziehung gesetzt. Meisternovellen dieser Art sind die noch unter Storms Einfluß stehenden Novellen „Magister Timotheus" (1866), „Die Pfeifer von Dusenbach", „Der Ulmenkrug" und „Die braune Erika" (1868), die durch die liebevolle Beobachtung des dargestellten Stoffes fesseln und so den Idylliker Jensen uns kennen lehren, während die kühne und packende Novelle „Eddystone" (1872) mit ihrer Schilderung des Seesturms und des Unterganges von Meister und Gesellen uns die phantastische Seite der Kunst Jensens zeigt. Der Dichter hatte schon eine Reihe von Novellen, darunter „Im Pfarrdorf" (1868), „Unter heißerer Sonne" (1869) herausgegeben, als seine lyrischen Gedichte seinen Namen bekannt machten. Aber auch einzelne seiner Novellen atmen lyrische Stimmung; so außer den oben genannten die historischen „Karin von Schweden" (1878), die Zyklen „Aus den Tagen der Hansa" (1885) und „Aus schwerer Vergangenheit" (1888). Im großen geschichtlichen Roman, dem er sich in den siebziger Jahren zuwandte, strebte Jensen nicht nach einem wirklichen, geschichtlichen Lebensbilde, sondern entwarf, mit der Historie frei umspringend, Phantasiegebilde, die durch die gewaltigsten Kontraste wirken sollten. Viele, zumeist grausige Stoffe vom Mittelalter an bis zur Rokokozeit und zur großen Revolution hat er in dieser Weise bearbeitet. Die besten Romane sind „Minatka" (1871), der den Dreißigjährigen Krieg zum Hintergrunde hat, „Nirwana"

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

(1877), der düstere Bilder aus der französischen Revolution entrollt, „Um den Kaiserstuhl" (1878), „Versunkene Welten" (1882), der uns nach Nordfriesland versetzt, der am Hofe Karl Theodors von der Pfalz sich abwickelnde „Am Ausgang des Reiches" (1886), „Der Hohenstaufer Ausgang" (1890) und der in Schleswig-Holstein 1848—1850 spielende „Unter der Tarnkappe". Unerfreulich sind die meisten seiner modernen Romane und Novellen („Aus See und Land" 1897, „Die Erbin von Helmstede", „Der Schleier der Maja" 1902, „Aus den Banden" 1903, „Nach Sonnenuntergang" 1907), in denen sich allerlei Symbolisches und nur selten etwas, wie etwa in „Luv und Lee" (1897) oder in der „Fränkischen Leuchte" (1901), von den Vorzügen der älteren Schöpfungen findet. Dagegen erfreuen viele der episch-lyrischen Dichtungen Jensens, die im „Skizzenbuch" (1884) gesammelt sind; so das erzählende Gedicht „Die Insel" (1874), „Vor Sonnenwende" (1881). Auch auf dramatischem Gebiete hat sich Jensen versucht, aber keines seiner Gebilde, auch nicht die besseren („Dido", „Juan von Kastilien" 1871, „Der Kampf ums Reich" 1884), erwiesen sich für die Bühne geeignet.

Die Leichtigkeit des Fabulierens verlockte Jensen zur Vielschreiberei, die Manieriertheit, Wiederholungen und Nachlässigkeiten in der Form zur Folge hatte. Seine Werke füllen 150 Bände. Die Abneigung gegen die katholische Kirche, der er bei jeder Gelegenheit Ausdruck gibt, teilt Jensen mit einem anderen Nordländer, mit Arthur Fitger, dem Meister zweier Künste. Er war 1840 zu Delmenhorst in Oldenburg geboren, widmete sich 1858—1860 in München, dann in Antwerpen der Historienmalerei, unternahm hierauf Reisen nach Paris, Rom, Wien und Berlin, ließ sich 1869 in Bremen nieder und starb 1909. Bilder in der Rembertikirche zu Bremen, Monumentalgemälde im Bremer Ratskeller und im Schlosse Oldenburg bekunden, daß der Schüler des Cornelius und Genelli nach den höchsten Zielen in der bildenden Kunst strebte, von den Lehrern aber durch eine stärkere Betonung des koloristischen Momentes sich abhob und hierin Makart sich anschloß. Seine musikalische Begabung, der manche feine Weise entsprungen ist, vermittelte den Übergang zur Poesie und seinen Ruhm auf diesem Gebiete begründete die treffliche Inszenierung seines Dramas Die Hexe (1876) durch die Meininger Theatergesellschaft.

Vorausgegangen war das Kulturkampfdrama Adalbert von Bremen (1873), in der zweiten Ausgabe mit dem Nachspiele „Hie Reich! Hie Rom!", das eine lebendige Darstellung der Episode von Canossa enthält. Das Trauerspiel Von Gottes Gnaden (1883) erregte Aufsehen, als es nach der Aufführung in Altona den deutschen Bühnen verboten ward. Es spielt in der Zeit der französischen Revolution und entwirft in den grellsten Farben ein Gemälde von der Tyrannei und dem Despotismus, die unter dem Schilde vom „Gottesgnadentum" in den kleinen westdeutschen Fürstentümern herrschten. Von starkem dramatischen Pulse ist auch das Trauerspiel Die Rosen von Tyburn (1888) belebt und ein großer Zug geht durch Jean Merlier (1894), die dramatisierte Geschichte des 1736 verstorbenen Pfarrers von Étrépigny und seines zuerst von Voltaire in einigen Bruchstücken veröffentlichten Testamentes, worin er sich selbst des Unglaubens und Abfalls vom Christentum anklagt und im Voltaireschen Geist gegen die Priester der Kirche auftritt. Kaum jemals wurde Fitgers letztes Drama San Marcos Tochter (1902) aufgeführt. Fitger stand als Dramatiker unter dem Einflusse Heinrichs von Kleist und erinnert mit seinen Stücken an den ihm stammverwandten Heinrich Kruse. Trotz der Zeit, aus der die Stoffe genommen sind, atmen Fitgers Dramen einen durchaus modernen Geist und werden von meist starker, rücksichtsloser Tendenz getragen; in allen offenbart sich eine eigenständige Kraft, die, wie bei Lenz und Klinger, zuweilen an Überschuß leidet und selbst die Frauengestalten mehr in imponierender Hoheit oder in wilder dämonischer Glut der Leidenschaft als im weichen Lichte sinniger und schmiegsamer Weiblichkeit darstellt. Kühn und rückhaltlos spricht der freisinnige Dichter seine Überzeugungen in religiösen oder staatlichen Zeitfragen aus, erweist sich aber auch als Künstler, indem er seine Gestalten klar und plastisch vor die Augen des Zuschauers stellt, die Charaktere psychologisch vertieft, die Situationen scharf zeichnet und mit rücksichtsloser Konsequenz zu Ende führt. Scharfe Kontraste, grausige, oft an das Gräßliche streifende und packende Szenen und eine seltene Sprachgewalt erhöhen die Wirkung der Dramen Fitgers, der vor den Schöpfungen Wildenbruchs eine Zeitlang als der berufene Vertreter des höheren Dramas galt, aber schon wegen der gegen die katholische Kirche gerichteten Tendenz nicht allgemeinen Beifall ernten konnte.

Nicht umsonst war Fitger auch Maler gewesen. Dies zeigt sich besonders in seinen lyrischen Dichtungen, von denen die Sammlungen Fahrendes Volk und Winternächte bereits mehrere Auflagen erlebt haben. Oft naiv und ursprünglich wie das Volkslied, dann wieder befangen in den Träumen verklungener Romantik, dabei aber doch modern in Gedanken und Bildern, durchaus ein Kind seiner Zeit, den großen Problemen des Lebens nachgrübelnd, über das Verhältnis des Menschen zur Natur, über Glauben und Wissen: so stellt sich Fitger als Lyriker dar. Er war keine bahnbrechende Originalität, aber in der Mannigfaltigkeit, Vollendung und Korrektheit der Form zeigt er die volle Meisterschaft, in der Tiefe der Empfindung,

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

in der Grazie des poetischen Ausdrucks erinnert er an unsere besten Lyriker, an Goethe, Uhland, sehr oft an Heine; zuweilen klingt er auch an Chamisso, Scheffel, J. Wolff und Baumbach in einzelnen Tönen an.

Den Christenglauben hat er mit einer pantheistischen Weltanschauung vertauscht und oft werfen Schopenhauersche Gedanken über den Wert des menschlichen Glückes einen Schatten selbst in seine Liebespoesie. Aber auch der Pantheismus befriedigt nicht auf die Dauer seine heißklopfende Brust, er wird ihm zur „leeren Königssprache und goldenen Einsamkeit", aus deren Kerker er sich nach seinem heimatlichen Erdental hinwegsehnt. „Weisheit," ruft er aus, „du heilest nicht des Herzens blutige Wunde! Stumm muß ertragen, wer nicht glaubt!" Darum tönt auch aus seiner letzten Gedichtsammlung Requiem aeternam dona ei viel Unversöhntes hervor, ein wehmütiger Aufschrei nach Ruhe und innerem Frieden, der sich oft in verzweifelten Klagen Luft macht, wie in dem erschütternden Gedichte „An die Hoffnung". Fitgers Lyrik ist vorwiegend Gedankendichtung und schon darum nicht volkstümlich geworden. Nur wenige Lieder atmen die einfache, innige Sangesweise des Volksliedes; sie finden sich in „Fahrendes Volk" und hier hat er auch unter dem Titel Credo eine Gruppe von Gedichten zusammengefaßt, die sein Glaubensbekenntnis enthalten. „Gott ist das, was in wandelnder Form ewig bleibt", sagt Fitger in „Neue Götter" und in der „Vertraulichen Zwiesprache", die er mit Gott hält, läßt er diesen sagen: „Mein Sohn, wie du auch ringen magst und streben, Wirst deinem Gotte stets dein eigen Bildnis geben." Daher ist dem Dichter der religiöse Kultus Trug und Täuschung, das Dogma ein altes, abgestreiftes Gewand („Hertha-Feier"). Das Leben ist dem Dichter ein Kampf ums Dasein („Der Eremit"); nur durch reine Welt- und Menschenliebe kann die notwendige Schuld des Lebens gesühnt werden; Gott muß die Sünde vergeben; „denn", läßt ihn der Dichter sprechen, „alle Schuld fällt doch zuletzt auf mich. Ich schuf die Welt und diese Schuld schuf dich. Was dich zur Tugend, zum Verbrechen leitet, Ist seit Aonen vorbereitet." Dieses Grübeln über die tiefsten Probleme des Lebens, worauf die Lehren Darwins, den er in „Fausts Schatten" verherrlicht, und Schopenhauers nicht ohne Einfluß waren, äußert sich manchmal in verzweifelndem Pessimismus über die Leiden des Daseins, denen selbst der Tod nicht Linderung bringt, sondern die zu ihrer Beruhigung ein Ende des Gesamtlebens fordern müssen, „Denn eh' nicht schwand in nichts das All, Ist nicht das Leid des Alls bezwungen." Dann aber wieder quillt aus des Dichters Innerem ein Taten- und Schaffensdrang, der den Schmerz des Lebens überwindet („Lenzgesang", „Beschwörung"), und eine Quelle des reinsten Genusses ist ihm der Umgang mit der Natur, die bei ihm nicht nur dem Blicke des Malers ihre Schönheit entschleiert, sondern mit ihren geheimsten Regungen auch in verständlichen Lauten zum Herzen des Dichters spricht („Mittagsschlaf"). In tief empfundenen Liedern gibt er seinem Schmerze Ausdruck, als er seine Braut untreu gefunden, aber auch die Genußliebe, die sogenannte freie Liebe, findet in ihm einen Sänger (Via felice, Blätter aus römischen Skizzenbüchern). Edle Form und tiefer Inhalt zeichnet Fitgers Epigramme aus und auch in der poetischen Erzählung ist er gewandt und kräftig, in den Stoffen oft selbständig, in der Grundidee bedeutsam („Der Bacchuspriester", „Kallikrates", „Antinous"). Oft steigert sich die Erzählung zu glühender Schilderung, zu dramatischer Lebendigkeit und Wirkung. Teilweise gehen seine Weisen in „Singen und Sagen" in den alten Märchenton („Waldmärchen", „Meisterdieb", „König Drosselbart"), teilweise ins moderne Kunstepos über („Roland und die Rose", „Ein Traum im Bremer Ratskeller"). Aber trotz der Ausflüge ins romantische Land, die seinem lyrischen Können das beste Zeugnis ausstellen, ist Fitger ein moderner Dichter, der allen großen Fragen der Gegenwart kühnen Ausdruck verleiht („Satanische Fragmente"). Durchaus eigenartig sind die Idyllen, in elegischem Versmaße geschriebene Gedichte, kleine Genrebilder aus dem menschlichen Dasein, bald mit überlegener Ironie, bald mit erschütternder Tragik gezeichnet, wie sie vor dem Tiefblick, mit dem der Dichter ins Leben schaut, oft in ihrer Grauenhaftigkeit auftauchen. Eine Beilage zu seiner letzten Gedichtsammlung ist das kleine Epos Reinekes Brautfahrt, eine moderne Zeitverhältnisse abspiegelnde, scharfe Satire auf Heuchelei und Strebertum. Daß Fitger die Geißel der Satire zu schwingen verstand, zeigt auch die „Pastoralsymphonie", während „Hans und Grete" und „Der Unbescheidene", beide dem schlichten Volkston angepaßt, des Dichters Humor offenbaren.

Aus pessimistischer Lebensanschauung zu immer reineren Höhen rang sich Prinz Emil von Schönaich-Carolath empor. Er wurde als Sproß eines alten schlesischen Adelsgeschlechtes 1852 zu Breslau geboren und erbte von der Mutter die Liebe zur Poesie, aber auch das „Heimweh nach der Sonne", sein leidenschaftliches Sehnen und Suchen. In Wiesbaden, wo er das Gymnasium besuchte, lernte er Freytag und Bodenstedt kennen, die nebst anderen hervorragenden Männern im Hause seiner Eltern verkehrten. In diese Zeit fällt auch ein Herzenserlebnis, das mit einer schweren Enttäuschung endete. Schopenhauer und Voltaire nährten den Pessimismus, der den Jüngling ergriff, und in leidenschaftlichen Versen gab er seinem Schmerze Ausdruck. Als Student in Zürich (1871) hatte er zu seinen Lehrern Joh. Scherr und G. Kinkel auch persönliche Beziehungen, trat aber bald nach Beendigung des Krieges zu Kolmar als Offizier in die Armee ein, kehrte 1875 in den Zivilstand zurück und unternahm nun von 1875 bis 1887 große Reisen, die ihn nach Italien, in den Orient, nach Spanien und Frankreich führten. In Montreux lernte er Katharina von Knorring kennen, die auf sein auf-

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

geregtes Seelenleben beruhigend einwirken und sein innerliches Leben vollenden sollte. Von da an bekam seine Dichtung ein neues Zentrum; sie handelt nicht mehr vom Leid, sondern von der Erlösung, nicht mehr von der wilden Empörung des betrogenen Herzens, sondern von Leidüberwindung durch das Opfer. Damit war dieser ringenden Seele der größte Gedanke des Christentums aufgegangen und mit eiserner Energie hat er alle Konsequenzen gezogen. Strenge gegen sich und staunenswerte Liebe gegen die Mitmenschen waren ihm fortan die Leitsterne seines Lebens. Es war ihm, als er 1909 auf seinem Gute Haseldorf in der Elbmarsch starb, noch gegönnt, die Gesamtausgabe seiner Werke (7 Bände) zu erleben.

In Versen und in Prosa, in lyrischen und epischen Dichtungen hat er sein Können betätigt; so in den Liedern an eine Verlorene (1873), in den Dichtungen (1883) und in den Gedichten, die 1906 in dritter vermehrter Auflage erschienen und ihren Verfasser als einen Lyriker offenbaren von großer Kraft und Tiefe, Glut und Farbenfreude, echt deutscher Gesinnung, Tiefe der Weltanschauung, heiliger Heimat- und Menschenliebe, als Ausfluß eines Herzens, in dem Leid und Freude in vollen Tönen widerklingen. Der leidenschaftliche Weltschmerz und die sinnlich leidenschaftliche Glut der frühesten Dichtungen Carolaths weist auf Byron und Heine zurück, die wohllautende Melodie und der glatte Bau seiner Verse verbinden ihn mit den „Münchenern" und die Teilnahme, die er den vom Schicksale Enterbten entgegenbringt, deutet auf die Richtung der „Jüngsten" hin.

In seiner Novelle „Tauwasser" läßt Carolath seine Heldin sagen: „Ein fröhliches Herz fand noch nie ein großes Lied. Alle Gedichte sind auch nicht ersonnen, die schönsten und besten wurden wohl immer erlebt. Poesie ist tiefer Schmerz, ist Liebe zu Gott, ihr fällt es zu, zur Menschheit zu reden, um sie größer oder besser zu machen." In diesen Worten liegt gewissermaßen das Schaffensprogramm Carolaths: er offenbart in seiner Dichtung den tiefsten Schmerz und ist einer der beredtesten Sänger des Wehs um die verlorene und verratene Liebe („Letzter Tanz", „Der Feldweg"); er schildert in eigener Art das Verhältnis zu Gott und redet mit heiligem Ernst zur Menschheit, um sie zu Gott und damit zur Nächstenliebe zu führen. Nachdem sein Eigenglück zerschlagen war, hat der Dichter sein Glück der Menschheit zugewandt und sich gerettet. „Das Glück, zu gehn durch finstre Großstadtgassen Und einem Kind, das bettelnd steht im Regen, In beide Hände, die durchfrorenen, blassen, Der Liebe Goldschatz stumm und reich zu legen." Schon in den „Dichtungen" spürt man die religiöse Natur des Dichters („Nebeltag", „Scherben", „Abschied"), aber doch mischen sich da noch die Zweifel eines um seinen Glauben ringenden Menschen dazwischen. In den „Gedichten" dagegen wird alles überleuchtet von einer tiefen, männlichen Frömmigkeit. Nicht die Flucht in die Welt hinein oder aus der Welt heraus hilft dir, die verratene Liebe zu vergessen, alles Weh zu ertöten, sondern die Rückkehr deines Herzens zu Gott, von dem du ausgegangen bist.

Wir wollen vom Haupt uns streifen
Der Kränze sengenden Saum,
Das fiebernde Lustergreifen,
Den großen Griechentraum.

Wir wollen die Hand erfassen
Des Schiffsherrn von Nazareth,
Der, wenn die Sterne verblassen,
Nachtwandelnd auf Meeren geht,

Der tief in Wellen und Winden
Verlorenen Stimmen lauscht,
Um Städte wieder zu finden,
Darüber die Sündflut gerauscht,

Der aus dem brausenden Leben,
Drin unser Gut verscholl,
Versunkene Tempel heben
Und neu durchgöttern soll.

Was in Carolaths Liedern, insbesondere in seiner Liebeslyrik, charakteristisch ist, das ist vor allem das Weiche, Tiefe, Volksliedartige in der Auffassung sowohl als in der Form und so kommt es, daß seine Lieder, wie das Volkslied, immer von neuem Reiz sind, weil in jedem einzelnen ein Klang echter Schönheit steckt („Bitte", „Vom Scheiden", „Hans Habenichts"). Trotz der weichen Töne, die er anschlägt, hält er sich fern von saft- und kraftloser Sentimentalität und zeichnet sich oft vielmehr durch eine männliche Stärke aus, die mit aristokratischer Grazie sich verbindet. Neben den stimmungsvollen, sang- und klangüberhauchten Liedern findet sich in Carolaths Gedichten auch manch eine tiefe Weltanschauung predigende Gedankenrichtung („Sulamith", „Fontana Trevi", „Legende", „Hochgewitter", „Vor Blankenese"). Selten begegnen wir bei Carolath reinen Naturstimmungsbildern; entweder klingen sie in ein Geschehnis, in eine Erinnerung oder in den Ruhm des Vaterlandes und seiner Schönheit aus („Daheim", „Märzabend", „O Deutschland").

Carolaths Sturm- und Drangepoche spiegelt sich wider in drei gewaltigen episch-lyrischen Dichtungen (1878—1883), die insofern eine Trilogie bilden, als sie zeigen, wie er allmählich zur Lösung jenes Problems gelangte, das so tief in sein Leben einschnitt: „Weshalb ist die Frau urfalsch und treulos? Weshalb ist das Los des Schönen stets ein Trauerlos?" In Angelina zwar wird noch keine Lösung versucht, wohl aber in der an Kühnheit ihresgleichen suchenden Sphinx. Die Verlorene, der alle seine Lieder galten, ward ihm aus einer bestimmten Frau mehr und mehr zu einem Symbol der unerfüllt gebliebenen Sehnsucht. Nicht eine Frau von Fleisch und Blut war es, um die seine Schwermut ihre Ranken spann, —

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

es war die Schönheit selbst, es war Frau Welt, die er zu wild geliebt und die ihn betrogen hatte. Alle Erdenschönheit, — voran das Weib, — war „Schmerz ohne Ende"; in allen Bechern der Erdenlust war ein bitterer Satz, nichts hier stillte den tiefsten Durst. Erst durch die opferfrohe und reine Frauenliebe ward er gestillt, das Problem gelöst. Dies sehen wir aus dem dritten Stücke der Trilogie, Don Juans Tod, das, im Sonnenschein junger Ehe geschrieben, von der Erlösung durch die Liebe handelt und vielleicht Carolaths reinstes Werk bedeutet. An Kraft, Glut und Leidenschaft übertrifft die „Sphinx" alles, was Hamerling und Grisebach in dieser Richtung geschrieben, aber all die leidenschaftliche Glut, die die Verse durchleuchtet, dient einzig der Selbstbefreiung des Dichters, „sich lauter und laß zu blühen zu Frucht und Fülle." Auch „Judas in Gethsemane" ist erfüllt von christlichem Mitleide.

Das Lied von unseliger, verlorener Liebe gibt auch den ersten Prosaschriften Carolaths eine weltschmerzliche, trübe Grundstimmung; so den zehn „Geschichten aus Moll", von denen das Märchen „Die Königin von Thule" durch poetischen Duft, „Die Rache ist mein" durch Gefühlsstärke und „Lia" durch sichere Gestaltung sich auszeichnet, und der Novelle „Tauwasser" (1881). Später wandte sich der Dichter, seiner Liebe zu den Menschen folgend, der sozialen Frage zu, und in der Novelle „Bürgerlicher Tod" zeigt er, daß nur die wahre, selbstlose Nächstenliebe dem Elende der Armen steuern kann. Das Mitleid mit der Armut führt den Dichter auch zum Mitleide mit den gequälten Tieren und in zwei Novellen hat er sich mit diesem Stoffe beschäftigt; so in der „Kiesgrube" und in „Der Heiland der Tiere", einer stofflich einzig in unserer Literatur dastehenden Erzählung, die aber durch ihre Sentimentalität abgeschmackt wird und unerfreulich wirkt. Des Dichters Religiosität, so edel sie auch ist und so sehr sie sich auch zuweilen dem Katholizismus nähert und den Glauben an die Unsterblichkeit festhält, wurzelt doch oft nur im Gefühle und es ist befremdend, daß er für das Wirken der katholischen Kirche im Dienste der Nächstenliebe kein Wort der Anerkennung findet, ja gegen sie zuweilen ungerecht wird.

Schönaich-Carolath hat seine Dichtung gelebt. „Ein großes Werk schafft man aus Herzblut nur." Die verdiente Anerkennung hat er noch nicht gefunden; „er verlangt", wie sein Biograph Burggraf sagt, „von seinen Lesern Teilnahme an seiner sehnsuchtsschweren, ringenden Seele. Er lebt nicht der Gegenwart, er baut an der Zukunft. Das alles macht nicht populär." „Fort lebt mein Bild in meinem Lied!" sagte ein anderer zu wenig gewürdigter Dichter, der Konvertit Georg Freiherr von Dyherrn. Er war 1848 in Groß-Glogau als Sohn eines Staatsbeamten geboren, studierte in Breslau Theologie, widmete sich aber nach einer schweren Krankheit eine Zeitlang der Landwirtschaft, dann der literarischen Tätigkeit, trat 1875 in Oberammergau zur katholischen Kirche über und starb 1877 in Rothenburg.

In stiller Stund', Auf hoher Flut, Aus klarem Born sind die Sammlungen seiner Gedichte überschrieben; Herzenslieb und Frauenlob, der Preis Gottes und der Natur bilden den Inhalt seiner tief empfundenen Lieder. Von seinen Novellen spielen die meisten in aristokratischen Kreisen („Die Schloßfrau vom Ulmenhof", „Das Donauweibchen", „Herz und Hand", „Die beiden Frauen" u. a.); sie zeichnen sich weniger durch spannende Vorgänge und Verwicklungen als durch klare, feine psychologische Eigenart und Charakteristik, die „Hochlandsnovellen" auch durch farbenprächtige Naturschilderungen aus; so insbesondere „Auf der Schweige", „Stasi", „Am Alpsee".

Auch eine Dichterin auf dem Königsthrone muß in diesem Zusammenhange aufgeführt werden: Elisabeth, die Königin von Rumänien (geb. 1843, Prinzessin zu Neuwied am Rhein, gest. 1916), die sich unter dem Hehlnamen Carmen Sylva einen literarischen Ruf geschaffen hat. (Abb. S. 1416.)

Sie trat zunächst mit Novellen und Märchen an die Öffentlichkeit, von denen Aus Carmen Sylvas Königreich (1883) und die Pelleschmärchen recht viel für die Zukunft erhoffen ließen. Der Grundzug ihres Wesens ist Güte; sie neigt gern zur Reflexion und bringt den Fragen ihrer Zeit, insbesondere den sozialen Verhältnissen, Verständnis entgegen. Von den zahlreichen poetischen Werken, die sich vielfach durch ihre kunstgerechte Form und ein gewisses Anklingen an den Ton des Volksliedes auszeichnen, seien genannt: „Stürme", „Mein Rhein", „Meine Ruh'" (1884), „Heimat", „Höhen und Tiefen", „Weltweisheit", „Mutter und Kind", „In der Lunca" (1904), und die teilweise recht bedeutenden Balladen und Romanzen. Nicht zum Vorteile wurde der königlichen Dichterin ihre literarische Verbindung mit ihrer Freundin und Hofdame Mite Kremnitz. Unter dem Hehlnamen Dito und Idem gaben sie gemeinschaftlich Romane heraus, aus denen vielfach ein minder poetischer Geist weht. Genannt seien: Astra, Aus zwei Welten (1883) und Feldpost (1886). Die reiche Anerkennung, die der Dichterin auf dem Königsthron nicht immer aus rein sachlichen Motiven gespendet wurde, trieb sie zu ungesund hastigem Schaffen, wobei sie ihre Ziele immer mehr und mehr weitete, ohne das dichterische Vermögen mit dem Wollen in Einklang bringen zu können. Das Epos Jehova (1883), so sehr es hier und da nach Form und Inhalt fesselt, bedeutet einen entschiedenen Mißerfolg, zumal es auch nach der religiösen Seite hin zu schweren Bedenken Anlaß gibt. Einen besonders scharf dekadenten Zug weist das episch-lyrische Gedicht Die Hexe (1882) auf. Das Grausige, Gräßliche ist so in den Vordergrund geschoben, daß selbst die nicht zu verkennenden dichterischen Schönheiten darüber nicht hinwegzuhelfen vermögen. Als Hauptwerk Carmen Sylvas darf man vielleicht Leidens Erdengang, ein Märchenkreis (1882), ansprechen, das freilich keineswegs von Mängeln frei ist, aber doch viel des Schönen und Erhabenen bietet. Von Dramen seien erwähnt:

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Meister Manole (1892) und Ullranda und das mit ihrer Freundin verfaßte historische Trauerspiel „Anna Boleyn" (1886), von denen aber keines auf der Bühne sich behauptete.

Von hervorragender Stelle aus das Leben und seine Erscheinungen zu beobachten, war auch der Dichterin Alberta v. Puttkammer (geb. 1849 zu Groß-Glogau), der Witwe des bekannten Staatssekretärs von Elsaß-Lothringen, vergönnt.

Sie trat 1883 zum ersten Male mit ihrem Drama Otto III. an die Öffentlichkeit und hat sich in rastlosem Streben und ehrlicher Arbeit einen bedeutenden literarischen Ruf geschaffen. Allein auch aus ihren Werken spricht trotz des echt anmutenden, oft an Storm erinnernden lyrischen Klanges der Verfall. Die Empfindsamkeit steigert sich oft zur Gereiztheit und etwas wie weibliches Kraftmeiertum läßt oft Stellen von erhabener dichterischer Schönheit nicht voll zur Geltung kommen. Düstere Töne schlägt sie in den Dichtungen (1885) an („Alles Sein ist fürchterliches Spiel"), in den Akkorden und Gesängen (1889) klingen sie fort, bis die Dichterin in den Offenbarungen (1894) und in dem elsässischen Balladenbuche Aus Vergangenheiten (1899) eigene Töne findet und in den Gedichten Jenseits des Lärms (1905) die Höhe ihres Könnens erreicht.

Carmen Sylva
(Elisabeth, Königin von Rumänien).

Mit Schauersensation durchsetzt, siech, matt, scherbenhaft, und doch auf Knalleffekte arbeitend, tritt uns der Pessimismus bei Richard Voß entgegen. Der Bruch mit den althergebrachten Begriffen und Anschauungen in religiösen, politischen und sozialen Dingen fand in ihm einen begeisterten Sänger und Verkünder. Aber indem er sich dieser Idee mit Leidenschaft hingibt, wird er ungerecht gegen das historisch Gewordene und Berechtigte, und kann seine Leser für den Augenblick zwar fesseln, aber nicht durchdringen. Denn das Menschenherz verlangt in all seinem Stürmen und Drängen nach etwas Bleibendem und Positivem und das vermag Voß ihm nicht zu bieten. Wenn er z. B. in dem Schauspiele „Eva" den Verführer Dühren durch die verführte Eva ohne Umstände niederschießen läßt, so sehen wir darin keine Sühne, sondern einen neuen Frevel und schaudernd wenden wir uns ab von dem Gedanken, daß der Begriff vom gleichen Rechte der Geschlechter jemals in dieser Weise verwirklicht werden könnte. Derartige widerspruchsvolle Wirkungen finden sich in vielen seiner Werke, und Paul Heyse hat nicht so ganz unrecht, wenn er Voßens Dramen als „ekstatische Improvisationen" bezeichnet. Er ist ein begabter Dichter, aber kein großer Künstler. Dazu fehlt ihm vor allem die innere Ruhe und Sammlung, der weite, ungetrübte Blick, der das Rechte vom Unrechten, das Wahre vom Unwahren, das Vergängliche vom Ewigen zu scheiden weiß. Ein Kind seiner nervösen Zeit, ist er selbst im höchsten Grade nervös, fieberhaft erregt, augenblicklichen Stimmungen kritiklos unterworfen und nur zu häufig wird dies alles in seinen Werken bemerkbar. Gleichwohl machten ihn seine Byronsche Laßheit und sein Weltekel, der ihn mit müder Hand Scherben auf dem Berg des Lebens suchen ließ, interessant und die Leidenschaftlichkeit, die aus seinen Werken spricht, und das heiße Pathos seiner oft berauschenden Sprache rissen viele Leser mit sich fort. Seinen Weltschmerz und Menschenhaß bezeichnet er einmal als angeboren und in der Tat muß sein Pessimismus, der düstere, klagende Ton, der durch fast alle seine Dichtungen klingt, der grelle, nicht selten verzerrte Abglanz, den die Übel dieser Welt bei ihm finden, auf eine innere, angeborene Krankheit zurückgeführt oder als Kokettieren mit Lebensmüdigkeit und Weltleid angesehen werden. Die Erfahrung kann ihn nicht zum Pessimisten gemacht haben, denn Welt und Leben haben sich gerade ihm von ihren schöneren und besseren Seiten gezeigt.

Voß war 1851 als Sohn eines Landwirtes auf der Domäne Neugrage in Pommern geboren, zeigte früh ein poetisches Talent, mußte aber die Landwirtschaft studieren, bis ihn die

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Kriegsstürme 1870/71 aus diesem idyllischen Leben rissen. Er nahm an dem Feldzuge teil, kehrte krank zurück, widmete sich in Jena, dann in München philosophischen Studien und zog sich auf seine Villa Bergfried bei Berchtesgaden zurück. Hier und auf der Villa Frascati in der römischen Campagna, vorübergehend auch in Wien und Berlin, hat er seitdem seiner schriftstellerischen Tätigkeit gelebt, bis ihm 1918 der Tod die Feder aus der Hand nahm.

Charakteristisch für seinen eigenartigen, stets die Schattenseiten zuerst ins Auge fassenden und empfindenden Geist war bereits sein erstes Buch „Die Visionen eines deutschen Patrioten" (1871), in dem er gegen den nationalen Dünkel zu Felde zieht. Dieselbe pessimistische Stimmung durchzieht die „Nachtgedanken", „Helena, aus den Papieren eines verstorbenen Pessimisten" und die „Scherben, gesammelt von einem müden Manne" (1875 und 1878). Zu dem Pessimismus kam dann noch eine wilde Effekthascherei, der wir schon in seinen ersten Dramen begegnen. So in den Kulturkampfdramen „Unfehlbar" (1874) und „Savonarola" (1878), dann in der Patrizierin (1881), die unter dem Einflusse von Wildenbruchs Römertragödien entstand, und Luigia Sanfelice (1882), zwei historischen Dramen, von denen das zweite mit dem Schillerpreis ausgezeichnet wurde. Es entnimmt seinen Stoff einer erschütternden Begebenheit aus der neapolitanischen Geschichte der Jahre 1799—1800 und soll die opferfreudige und todesbereite Macht der Liebe, aber auch das vernichtende Walten eines finsteren Geschickes darstellen, dem Luigia schuldlos zum Opfer fällt. Eine nicht minder bewegte dramatische Handlung bietet auch die „Patrizierin", die zur Zeit des Sklavenaufstandes spielt und ein großartiges Kulturbild des seiner inneren Zersetzung entgegengehenden Roms entwirft. Des Prätors Gemahlin Metella und Spartakus stehen im Mittelpunkte der reich bewegten Handlung, deren treibende Motive die Liebe der Patrizierin zu dem Gladiatorenanführer und die Rache für die verschmähte Liebe bilden. Beide Dramen enthalten, wie die meisten Werke des Dichters, einzelne poetische Schönheiten, verleugnen aber nicht seine Eigenart, in der er gern in düsteren und grellen Farben schwelgt und in einem Übermaße von Entsetzen, Gift und Blutgeruch sich gefällt. Es folgten die Dramen „Der Mohr des Zaren" (1883), „Regula Brandt" (1884), „Mutter Gertrud" (1886), in dem der Konflikt aus dem Gegensatze zwischen Vater und Sohn abgeleitet wird, „Treu dem Herrn", das auf dem Gegensatze zwischen Vater und Tochter sich aufbaut, das Volksstück „Der Väter Erbe" (1893), worin ein soziales Thema behandelt wird, dann die sensationellen Stücke aus dem modernen Gesellschaftsleben „Brigitta", „Alexandra" (1886), „Eva" (1889), „Schuldig" (1890), von denen man die letzten drei füglich als Zuchthausstücke bezeichnen kann. Nach französischen Mustern mit dem Raffinement Sardous und Dumasscher Sentimentalität ausgeführt, bieten sie bald Rühr-, bald Lärmszenen, wobei Kindesmord, Mord und Selbstmord als treibende Motive wirken. So kommt in „Schuldig" ein unschuldig Verurteilter als seelisch abgestorbener Mann aus vieljähriger Kerkerhaft nach Hause, findet sein Weib in den Armen eines anderen, seine Familie fast verkommen; der Trieb nach Vergeltung macht den Schuldlosen zum Mörder. Voll von Unwahrscheinlichkeiten und Künsteleien ist „Alexandra". Sie hat einen Kindesmord, den sie aus Verzweiflung begangen, mit siebenjähriger Haft gebüßt. Frei gelassen, will sie sich dadurch an dem Verführer rächen, daß sie ihn, der von jener Strafe nichts weiß, wieder an sich fesselt, seine Gattin wird und ihm nach der Trauung gesteht, daß er eine Zuchthäuslerin zur Gemahlin habe. Da sie aber aufs neue Liebe zu ihm faßt, wagt sie das Vorgefallene dem Gatten nur als Frage vorzutragen, ob er wohl eine Zuchthäuslerin heiraten würde. Auf seine verneinende Antwort nimmt sie Gift und stirbt, in dem Gedanken schwelgend, bald mit dem Geliebten vereint zu sein. Später machte Voß in seinen Dramen alle Moden der Zeit mit; so Sudermanns und Ibsens Realismus in der „Neuen Zeit" (1892), das Hauptmannsche Märchenspiel in der „Blonden Kathrein" (1895), das Fuldasche Tendenzstück im „König" (1895).

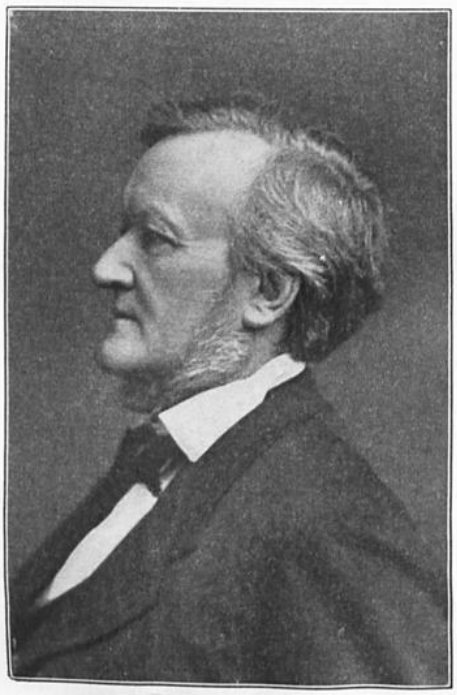
Neben der dramatischen entwickelte Voß auch eine rege erzählerische Tätigkeit. Die meisten seiner Romane und Novellen spielen in Italien, und was er darin von Land und Leuten der römischen Campagna bietet, gibt ihm seinen Platz neben den besten Leistungen, die unsere Literatur in dieser Richtung aufzuweisen hat. So ist in dem Roman „Die Liebe Daria Lantes" (1908) Donato Parisis erste Ankunft in Rom ein kleines Meisterwerk an Stimmung, Psychologie der Erwartung und Farbenkunst. Als Ganzes aber wirken die erzählenden Schöpfungen ebenso quälend wie die dramatischen. Am ehesten noch sprechen an die drei Bände „Römischer Dorfgeschichten" (1884—1899) und die Romane „Rolla, Lebenstragödie einer Schauspielerin" (1883), „Die neuen Römer" (1885), „Der Sohn der Volkerin" (1886); in den „Auferstandenen" (1887) behandelt er das Problem des Nihilismus, in „Michael Cibulla" (1887) und „Dahiel der Konvertit" die Judenfrage und schildert das jüdische Volk in Farben, daß man es über alle anderen Nationen werten, die Christenheit dagegen für unsäglich beschränkt und wahnumnachtet, die Diener der christlichen Kirche für Schurken und Heuchler halten müßte. In „Dahiel der Konvertit" (1889) nimmt diese Tendenz wahrhaft erschreckende und empörende Formen an. Aus Dahiel, einem edlen Menschen, wird, lediglich durch den Übertritt zum Christentum, ein Scheusal, das Gift und Tod über die Lande säet. An dieses Pamphlet auf die christliche Kirche reihen wir den Roman „Die Söhne der Wildnis", in dem der Dichter für eine Gesellschaft ohne Kirche und Religion schwärmt. Von den anderen Romanen seien noch genannt „Die Sabinerin", „Maria Botti", „Villa Falconieri", „Der neue Gott", „Ein Königsdrama", dessen Inhalt das Schicksal des bayerischen Königs Ludwig II. bildet, und „Samum" (1905), der im modernen Rom spielt und eine aufregende Zeit im Fieber schildert, und der berüchtigte „Zwei Menschen". Des Dichters Phantasie wird hier wie auch in anderen Werken zum phantastischen Überschwang und es begreift sich, daß er mit seinen krankhaft überreizten, heißblütigen und problematischen Menschen den Weg zum Herzen des Volkes nie gefunden hat.

Große, Aufsehen erregende Ereignisse der Zeitgeschichte, Skandalgeschichten und Berühmtheiten der Gerichtssäle boten Felix Philippi Stoff zu Dramen. Er war 1851 in Berlin geboren, lebte dann mehrere

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Jahre in München als Kritiker und Dramatiker und siedelte 1891 nach Berlin über. Meistens sind es wohlvertraute zeitgeschichtliche Persönlichkeiten, die unter leicht kenntlicher Hülle in seinen nur auf Sensation berechneten, aber mit bühnentechnischer Geschicklichkeit ausgeführten Dramen auftreten. Am bekanntesten davon waren „Daniela" (1886), „Wer war's?" (1896)", „Das Erbe" (1898), „Das große Licht" (1901), „Das dunkle Tor" (1902), „Der Herzog von Rivoli" (1906), „Die Ernte" (1908), ferner „Wohltäter der Menschheit", „Wunderquelle", „Die Mission", durchweg „Affären"-Stücke, die eben wohl nur darum oft auf die Bühne kamen. Am besten noch ist der „Dornenweg" (1896).

Wohltuend hebt sich von Philippi der Lyriker Albert Möser ab, der, 1835 in Göttingen geboren, wider Willen dem Lehrberufe sich widmen mußte und, mit ihm zeitlebens zerfallen, 1900 in Dresden starb. Er war ein Anhänger Schopenhauers; der Gedanke an den Tod kehrt in den Gesängen des weltabgewandten, für die Poesie begeisterten Mannes immer wieder („Gedichte" 1863, „Nacht und Sterne" 1872, „Schauen und Schaffen" 1881, „Singen und Sagen" 1889, „Aus der Mansarde" 1893). Er war kein schöpferisches Talent, aber eine zarte Dichternatur, die durch die Glätte der Form in den Kanzonen, Sonetten und sapphischen Strophen als Schüler Platens sich erweist, manchmal aber auch an Hamerling erinnert.



Richard Wagner.

Wir schließen die Epoche mit dem Dichterkomponisten Richard Wagner. Wohl liegt seine Hauptbedeutung auf musikalischem Gebiete, aber die Wiederbelebung der poetischen Stoffwelt des Mittelalters und die Schaffung eines neuen und eigenartigen deutschen Dramas fordern es, diesem genialen Manne auch in der Literaturgeschichte ein Blatt zu widmen. Richard Wagner, am 22. Mai 1813 in Leipzig in bescheidenen Verhältnissen geboren, war kein musikalisches Wunderkind gleich Wolfgang Amadeus Mozart, der, sorgsam geleitet von der Hand eines gewissenhaften Vaters, schon in zartem Alter sich zum vollendeten Meister entwickelte. Wagner kam auf Umwegen zur Musik: von der Antike und Shakespeare angeregt, übte er sich als Gymnasiast in wilden Trauerspielen und entwarf, vierzehn Jahre alt, eine noch erhaltene monströse Tragödie „Leubald", als ihn der gewaltige Eindruck von Beethovens „Egmont" plötzlich bestimmte, sein Trauerspiel mit Musik zu versehen. Zu diesem Zweck studierte er Logiers Methode des Generalbasses und faßte, durch die Schwierigkeiten des Studiums gefesselt, den Entschluß, Musiker zu werden. Darin wurde er bestärkt durch den bezaubernden Eindruck von Webers „Freischütz" und Beethovens Symphonien und so erschien dem jungen Wagner die Musik nun ganz im Sinne der von ihm leidenschaftlich gelesenen Schriften E. T. A Hoffmanns als eine dämonische Macht, der man durchaus nicht mit dem Maße irgendwelcher äußeren Form beikommen dürfe. Etwa mit siebzehn Jahren schrieb Wagner ein Schäferspiel, und zwar verfaßte er diesmal Musik und Verse zugleich. Hierauf in der Harmonielehre und im Kontrapunkte von verschiedenen Lehrern unterrichtet, verfaßte er eine Reihe rein musikalischer Werke und dichtete, noch nicht 20 Jahre alt, einen Operntext tragischen Inhaltes: Die Hochzeit. Da das Buch keinen Beifall fand, vernichtete er es, nahm aber daraus eine größere Anzahl von Personennamen in seine erste vollendete Oper Die Feen hinüber. Dieses Werk, zu dem er sich den Text nach einer Dichtung Gozzis schrieb, entstand 1833 in Würzburg, wo er ein Jahr lang am Theater als Korrepetitor tätig war. „Die Feen" sind als „romantische Oper" bezeichnet und gerade für diese Kunstgattung hatte Hoffmann Forderungen aufgestellt, deren Erfüllung der junge Wagner als seine Lebensaufgabe bezeichnen konnte.

Wohin Wagners künstlerische Bestrebungen zielten, konnte man übrigens schon aus den „Feen"

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

ahnen, da sich in ihnen, freilich noch im Keime, bereits die Idee der durch Mitleid (Liebe) bewirkten Entsühnung findet. Der Versuch, die „Feen" auf die Leipziger Bühne zu bringen, mißlang. Es folgten Wanderjahre voll Elend. In Magdeburg, wo er 1834 als Kapellmeister angestellt wurde, schrieb er nach Shakespeares „Maß für Maß" die Oper „Das Liebesverbot oder die Novize von Palermo", die zwar aufgeführt wurde, aber keine Wirkung ausübte. Noch ganz unter dem Einflusse der in Leipzig herrschenden französischen und italienischen Musik stehend, verherrlichte er darin nach Art des „Jungen Deutschland" die freie Sinnlichkeit. Mit seiner Gemahlin, Minna Planer (1809—1866), einer Schauspielerin, fand Wagner eine Stellung als Dirigent in Königsberg, mußte aber, da das Theater nach einem Jahre Bankrott machte, wieder zum Wanderstab greifen. In Riga, wo er als Kapellmeister angestellt wurde, begann er seine Oper Rienzi, der letzte der Tribunen, zu der er sich aus Bulwers Roman ein Textbuch gestaltete. Allen den großen künstlerischen Ansichten und liberalen politischen Ideen, die in ihm lebten, suchte er in dieser Oper, die in ihrer äußeren Form noch ganz unter dem Einflusse der Meyerbeerschen stand, Ausdruck zu geben. Vergebens hoffte er, in Paris, wohin er 1839 über London gegangen war, durch Meyerbeers Unterstützung den 1840 vollendeten „Rienzi" auf die Bühne zu bringen. Wagner geriet in die bitterste Not. In dieser Zeit des Darbens und Ringens entstand seine Rahmenerzählung „Ein deutscher Musiker in Paris" und in der einleitenden Geschichte „Eine Pilgerfahrt zu Beethoven" erklärte er bereits: „Um ein musikalisches Drama zustande zu bringen, muß man es machen, wie Shakespeare seine Stücke schrieb. Das den Dichter hemmende, bloß musikalische Fachgerüst der Arien, Duette, Terzette müsse fallen, denn gerade, weil die Dichter sich diesen undramatischen Forderungen unterwarfen, konnten sie in ihren Textbüchern dem Musiker kein wirkliches Drama liefern. Nur die geschlossene symphonische Form der Musik entspricht der einheitlich dichterischen Absicht des Dramas." Da rückte die Aufführung des „Rienzi" in der Dresdener Hofoper Wagner mit einem Schlage in die vorderste Reihe der dramatischen Komponisten Deutschlands. Es war sein erster großer Erfolg — es sollte für Jahrzehnte sein letzter sein; die neue Bahn, die der nie zufriedene Geist eingeschlagen hatte, mußte sich bald als dornenvoll erweisen.

Mit dem Fliegenden Holländer (1841) betrat Wagner, der bis dahin, wie er später selbst bekannte, „immer noch auf dem mehr oder weniger rein musikalischen, besser noch: opernhaften Standpunkte" stand, den Weg von der Oper zum Drama. „Von hier begann meine Laufbahn als Dichter, mit der ich die des Verfertigens von Operntexten verließ."

Den düsteren Stoff hatte Wagner schon in Riga kennen gelernt. Heine hatte ihn mehrfach auf Grund der alten Schiffersage dargestellt und in glücklicher Weise die „echt dramatische Behandlung der Erlösung dieses Ahasverus des Ozeans" hinzuerfunden. Wagners Seereise von Riga nach Paris, die ihn auch an die Küste Norwegens brachte, ließ die unheimliche Gestalt wieder auftauchen und sie wurde von ihm um so lieber festgehalten, da ihm allmählich klar wurde, daß die Sagenstoffe für den Dichterkomponisten wertvoller seien als die historischen. Was aber die innere Einheit des Wagnerschen Schaffens verbürgt, das ist die Kraft des persönlichen Erlebnisses, die aus jedem der Werke seit dem „Holländer" spricht. In der beherrschenden Stellung des Erlösungsgedankens ist bereits eines der Grundelemente der Wagnerischen Dichtung zu erkennen. Ein „Ahasver der Meere", ist der „Fliegende Holländer" dazu verurteilt, so lange auf seinem Gespensterschiff umherzuirren, bis sich ein Weib findet, das sich in treuer Liebe bereit erklärt, mit ihm in den Tod zu gehen, und ihm dadurch die Erlösung bringt. Mit dieser Schöpfung wurde Wagner wieder zum deutschen Romantiker; er schloß sich unmittelbar Weber und Marschner, vor allem dem „Vampyr" und „Hans Heiling" an. Bewundernswert darin ist der unaufhaltsam dramatische Zug der Handlung nach dem Höhepunkte hin und für die musikalische Sprache ist bezeichnend, daß Wagner an die Stelle der „Opernmelodie" mehr und mehr das Melos des Volksliedes treten läßt. Die einfache, schauerliche Sage durchtränkte er mit dem Gegensatze der sinnlichen Liebe und des Mitleids, das zum Opfertode für den Geliebten drängt. Für Erik konnte Senta leben, für den Holländer sterben, ihm weiht sie die „Treue bis zum Tode". Diese Idee der durch Mitleid oder Liebe bewirkten Sühne von Schuld durchzieht fortan Wagners ganzes Schaffen und wurde ihm noch lieber, als er 1854 mit Schopenhauers Philosophie vertraut wurde, deren Ethik im Mitleid wurzelt.

Die Sehnsucht nach der Heimat hatte im „Holländer" ergreifende Gestalt gewonnen. Im Jahre 1842 kehrte Wagner aus Paris nach Deutschland zurück und wirkte von 1843 bis 1849 als Kapellmeister an der Hofoper in Dresden. In der Seinestadt war ihm das aus dem sechzehnten Jahrhundert stammende papstfeindliche Volkslied von dem Minnesinger Dannhuser vermittelt worden, und zwar durch Heinrich Heines Parodie, der dem Tannhäuser die Sehnsucht verlieh, die ihn aus den Freuden des Venusberges zur Erde zurücktrieb. Wagner verschmolz das Lied in seiner neuen Schöpfung Tannhäuser (1843) mit den Meistersingerfabeln vom Sängerkrieg auf der Wartburg zu einem organischen Ganzen und fügte, mit wirksamer Umgestaltung des Schlusses, die Verherrlichung der sittlich-religiösen, erlösenden Kraft reiner jungfräulicher Liebe hinzu und verkörperte sie in der erfundenen Gestalt der Fürstentochter, der er den Namen der heiligen Elisabeth lieh.

Die erste Aufführung des „Tannhäuser", die 1845 in Dresden stattfand, erntete bei dem breiten Publikum starken Beifall, aber mehr wegen der Eigenart des Stoffes, der Lieder, des Opernmäßigen,

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

als aus Verständnis für das wesentlich Neue, das geboten wurde. Die Kunstkritik aber griff es auf und es begann der dreißigjährige Krieg um Wagner, dessen letzter entscheidender Sieg erst auf dem Hügel von Bayreuth erfochten wurde.

Und worin bestand das Neue im „Tannhäuser"? Aus der alten Oper, die nur auf die Sinne wirkte, war ein Problemdrama geworden, das die Musik in den Dienst der inneren Vorgänge stellt. Und fortan ist der innerste Gehalt der Wagnerschen Musikdramen symphonische Dichtung eines Weltproblems; das in Erscheinung tretende dramatische Geschehen ist Abbild dieser Idee, Verdeutlichung. So auch im Lohengrin (1848), dessen Aufführung unter Liszts Leitung am 28. August 1850 zu Ehren von Goethes Geburtstag in Weimar stattfand.

„Im Tannhäuser", schreibt Wagner, „hatte ich mich aus der frivolen, mich anwidernden Sinnlichkeit der modernen Gegenwart herausgesehnt; auf die ersehnte Höhe des Reinen, Keuschen hatte ich mich durch die Kraft meines Verlangens nun geschwungen. Von dieser Höhe gewahrte mein verlangender Blick — das Weib, das Weib, nach dem sich der Fliegende Holländer aus der Meerestiefe seines Elendes aufsehnte; das Weib, das dem Tannhäuser aus den Wollusthöhlen des Venusberges als Himmelsstern den Weg nach oben wies und das nun aus sonniger Höhe Lohengrin hinab an die wärmende Brust der Erde zog. Lohengrin suchte das Weib, das an ihn glaubte, das nicht früge, wer er sei und woher er komme, sondern ihn liebe, wie er sei und weil er so sei, wie er ihm erschien. Mit seinen höchsten Sinnen, mit seinem wissendsten Bewußtsein wollte er nichts anders werden und sein als voller, ganzer, warmempfindender Mensch, also überhaupt Mensch, nicht Gott, d. h. absoluter Künstler. So ersehnte er sich das Weib — das menschliche Herz. Und so stieg er herab aus seiner wonnigöden Einsamkeit, als er den Hilferuf dieses Weibes, dieses Herzens, mitten aus der Menschheit da unten vernahm. Aber an ihm haftet unbestreitbar der verräterische Heiligenschein der höheren Natur; er kann nicht anders als wunderbar erscheinen; das Staunen der Gemeinheit, das Geifern des Neides wirft seine Schatten bis in das Herz des liebenden Weibes; Zweifel und Eifersucht bezeugen ihm, daß er nicht verstanden, sondern nur angebetet wurde, und entreißen ihm das Geständnis seiner Göttlichkeit, mit dem er vernichtet in seine Einsamkeit zurückkehrt." Wie Semele sich durch den Wunsch, Jupiter in seiner göttlichen Majestät zu erblicken, vernichtet, so geht Elsa an dem höchsten, im Wesen der Liebe begründeten Verlangen zugrunde. So bezeichnet dem Meister der „Lohengrin" die tiefste tragische Situation der Gegenwart, nämlich „das Verlangen aus der geistigsten Höhe in die Tiefe der Liebe, — die Sehnsucht, vom Gefühl begriffen zu werden, eine Sehnsucht, welche die moderne Wirklichkeit eben noch nicht begreifen kann". Wir erkennen, daß der „Lohengrin" ähnlich wie der „Holländer" und der „Tannhäuser" aus einer entscheidenden Lebensstimmung des Meisters geboren wurde; die Tragik Lohengrins ist das tragische Los seines Schöpfers.

Im „Lohengrin" war das neue Prinzip des dramatischen Sprachgesanges, in dem es keine Unterschiede zwischen rezitativisch deklamatorischen und lyrischen Gesängen gab, in dem das Abschließen einzelner Teile innerhalb des Ganzen vermieden war und an Stelle musikalisch verfaßter Formenteilung (Arien, Duette, Rezitative usw.) die dichterisch-dramatisch geschaute Szene trat, völlig ausgebildet. Wohl hatte Webers „Euryanthe" für die düsteren Gestalten Ortrud und Telramund die Vorbilder geliefert, die große Gerichtsszene in Marschners „Der Templer und die Jüdin" den ersten Akt stark beeinflußt und der Streit der Königinnen im Nibelungenliede ein Hauptmotiv und viele Einzelheiten für die große Szene des Brautganges geliefert, aber als Ganzes war die Dichtung doch das geistige Eigentum Wagners und bezeugt seine hohe Anschauung von der Aufgabe des Dramatikers und die vorher nie dagewesene Fähigkeit, die Mittel der Musik und der Dichtung im Dienste dieser Aufgabe zu vereinigen.

Aus dem an Plänen, Schaffen und Arbeiten ungemein reichen Dresdener Leben wurde Wagner plötzlich wieder hinausgeschleudert in die Unruhe der Welt. Er hatte sich, mehr durch künstlerische als politische Gründe, durch Verwicklung in den Dresdener Maiaufstand, in die revolutionäre Bewegung hineinreißen lassen, mußte 1849 fliehen, konnte auch bei Liszt in Weimar nicht bleiben, weil ein Steckbrief hinter ihm erlassen war, und wandte sich über Paris nach Zürich. Bis 1859 ist er in der Schweiz geblieben und diese Jahre der Verbannung gehörten der philosophischen Begründung und dem Ausbau seiner Kunstanschauung. So entstanden die Schriften: „Die Kunst und die Revolution" (1849), „Das Kunstwerk der Zukunft" (1850), „Oper und Drama" (1851), denen sich 1852 die halb autobiographische Schrift „Eine Mitteilung an meine Freunde" anschloß. Es sei hier bemerkt, daß Wagner bis zu seinem Lebensende für eine deutsche Kultur literarisch tätig war und für seine Anschauungen in dem Göttinger Orientalisten Paul de Lagarde („Deutsche Schriften" 1886, „Gedichte" 1897) einen beredten Anwalt gefunden hat. Die von Wagner seit 1871 begonnene Sammlung seiner eigenen Schriften und Dichtungen zeigt, daß es ihm nicht bloß um die Reform des Dramas und Theaters, sondern der „deutschen Art und Kunst" überhaupt zu tun war. Denn wie ihm eine Erneuerung von Sitte, Erziehung, Lebensordnung, Gesellschaft und Staat ohne die Kunst un-

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

ausführbar erschien, so erblickte er in eben dieser Umgestaltung die Vorbedingung für die Ermöglichung des wahren, allgemeinsamen Kunstwerkes, in dem Poesie, Musik, Plastik, Malerei und Tanzkunst restlos aufgehen. Und da Wagner als höchste Kunst das Drama erschien, verlangte er, daß jenes allgemeinsame Kunstwerk dramatischen Charakters sei. Dieses wirke durch das Auge (Plastik, Malerei, Mimik) auf den äußeren Menschen, durch das Ohr (Musik) auf das Gefühl und durch das Wort auf den Geist des Menschen.

Noch 1848 hatte Wagner zwischen dem rein literarischen Wortdrama und einer Wort und Ton verbindenden Dramengestaltung geschwankt. Er plante sogar eine Reihe gesprochener Wortdramen: „Friedrich der Rotbart", „Jesus von Nazareth", „Wieland der Schmied", „Achilleus", die freilich nicht ausreiften, weil mächtige Triebe ihn bald wieder zum Musikdrama lenkten. In der philosophischen Begründung seiner Kunstanschauung hatte Wagner in Ludwig Feuerbach einen Führer gefunden. Gegen Religion und Christentum erbittert, flüchtete er sich in die antike Schönheitswelt, die Anselm Feuerbach, der Bruder Ludwigs, in der Schrift „Der Vatikanische Apollo" dargestellt hatte. In der antiken Tragödie sah nun auch Wagner das Abbild des freien, nach allen Seiten vollentwickelten Volkes. Hier wirken alle Künste, die bildenden, mimischen und redenden, zum höchsten Zwecke zusammen. Die Wiederherstellung der antiken Tragödie war auch das Ziel der Begründer der italienischen Oper gewesen. In der Folge aber wurde die Musik aus einem dramatischen Mittel zum Endzweck, während die dramatische Handlung selbst zum bloßen Vorwand von Sänger- und Tänzerkünsten wurde. Dagegen forderten hervorragende Musiker (Gluck, Beethoven, Weber) und die verschiedensten Dichter und Denker (Herder, Schiller, Lessing, Wieland, Jean Paul, E. Th. A. Hoffmann) eine Verschmelzung von Musik und Poesie in der Art des griechischen Dramas, die sich reiner und edler vollziehen sollte als in der italienischen und französischen Oper. Fr. Th. Vischer entwarf 1844 ein großes musikalisches Nibelungendrama und der zweite Teil von Goethes „Faust", so wie sich ihn der Dichter als ein inniges Ganzes von Sing- und Schauspiel und Tanzkunst dachte, war er nicht eigentlich das erste Gesamtkunstwerk in deutschen Landen? Das Gesamtkunstwerk Wagners ist also nicht ein persönlich-schöpferischer Gedanke, und seine dauernde Bedeutung in der Geschichte der Oper liegt darin, daß er das von anderen, zumal von den Romantikern, Angestrebte fortbildete und vertiefte, vor allem hinsichtlich der Verinnerlichung des seelischen Gehaltes und dessen einheitlicher Verbindung mit dem musikalischen Ausdruck. Nach alledem stellt Wagner den Endpunkt einer Entwicklung dar und bezeichnet den Gipfel der deutschen Romantik, deren Träume von einer „progressiven Universalpoesie", d. h. einer Vereinigung von Dicht-, Ton- und Malkunst, von Leben, Poesie, Wissenschaft, Religion und Musik, in seinen Schöpfungen in gewissem Sinne verwirklicht wurden. Wagner wollte dem deutschen Volke etwas bieten, in dem es sein Volkstum feiern und erleben konnte. Die Geschichte erwies sich, da sie nicht alle gleichmäßig ergreift, hierzu als ungeeignet und erst im Mythus fand er die Vorwürfe, die uns alle einen. Dabei war es für seine eigenartige Natur günstig, daß der Mythus nur unter Mithilfe der Musik sich dramatisch gestalten läßt. Denn diese erhebt uns in die Welt des Wunderbaren, des Überirdischen, und bringt sie uns so nahe, daß wir sie empfinden und glauben. Übrigens wollte schon Hebbel, daß für die Oper nur mythische Stoffe gewählt würden, und Immermann erblickte im Mythus den Inhalt der Tragödie der Zukunft. Der mit der Romantik eng verbundenen Germanistik verdankte Wagner die deutschen Sagenstoffe, während sich Gluck, sein Vorgänger in der Opernreform, noch auf die antiken Fabeln, wie sie den Inhalt der französischen Tragödie bilden, eingeschränkt sah.

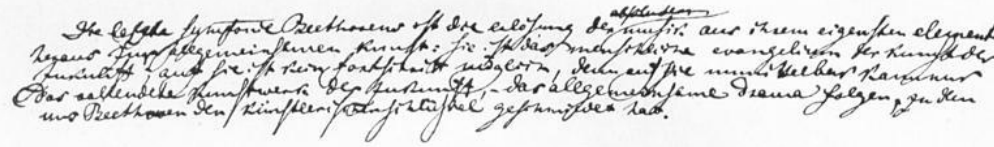
Mit der Auffassung der attischen Tragödie als des Ausdruckes der nationalen Kultur hing der Festspielgedanke zusammen. Nicht ein bloßes Zerstreuungsmittel sollte die Kunst sein, sondern eine nationale Kulturmacht; das ist der Gedanke von Bayreuth und das Ziel der Entwicklung Richard Wagners. Um aber das Publikum künstlerisch zu erziehen und der Kunst jene hohe Würde zu geben, konnte er das Luxustheater, die Opernbühne nicht gebrauchen. Öffentlich sprach er den Festspielgedanken zuerst 1851 aus. Er gedachte, an einem eigens dazu bestimmten Feste den „Ring des Nibelungen" aufzuführen; keine Großstadt, sondern eine Stadt etwa wie Weimar sollte den Boden für die Festspiele bilden. Da ihm aber die Verwirklichung dieses Gedankens in weite Ferne gerückt schien, unterbrach er die Arbeit an dem Nibelungenwerke, dessen Plan, schon 1851 entworfen, ihm die Grundlagen für seine theoretischen Schriften abgegeben hatte, und schrieb Tristan und Isolde, jenes Werk, das, äußerlich betrachtet, gegenüber dem „Ring" als einfacher erscheinen konnte, innerlich aber das Höchste und Schwierigste darstellte, was er bis dahin geschaffen.

Auch dieser Stoff mußte ihm erst zum Ausdruck einer Lebensstimmung werden, ehe er an dessen Ausführung schritt. Diese entscheidende Lebensstimmung trat ein durch Artur Schopenhauer und Mathilde Wesendonk. Schopenhauers Philosophie, mit der Wagner 1854 vertraut wurde, bestätigte die Anschauungen, die er schon früher selbständig gewonnen hatte. Die Lehre von der Verneinung des Willens zum Leben wurde für Wagner „ein Quietiv" in wachen Nächten. Die Erfolglosigkeit seiner Bestrebungen und der notwendige Verzicht auf Frau Mathilde Wesendonk in Zürich hatten den Meister dem Pessimismus zugetrieben, alles Zukunftshoffen war versunken und zur Erlösung wurde ihm der Gedanke der Weltverachtung

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

und der Weltüberwindung. Aus dieser Anschauung heraus dichtete er die Tragödie von Tristans und Isoldens todgeweihter und todüberwindender Liebe. Aus dem von mittelalterlichen Dichtern, insbesondere von Gottfried von Straßburg, überlieferten Stoffe schälte Wagner das tragische Grundmotiv heraus, das unüberwindliche Verlangen nach dem Weibe, das Tristan dem väterlichen Lehensherrn und Freunde mit dem Entschlusse, zu verzichten, gefreit hat. Die wichtigsten Abweichungen von der Überlieferung sind die veränderte Bedeutung des Trankes und die Einführung der Verneinung des Willens zum Leben. Im übrigen hat Wagner die ursprünglichen Sagenelemente auf das Reinmenschliche zurückgeführt.

Wagner war, nachdem er das „Asyl" der Familie Wesendonk in Zürich hatte verlassen müssen, aufs neue auf die Wanderschaft angewiesen. Da ihm seit 1861 Deutschland wieder offen stand, unternahm er Kunstreisen, den Lebensunterhalt zu gewinnen und seinen Werken vorläufig durch Konzertaufführungen den Boden zu bereiten. Aber seine bedrängte Lage besserte sich erst, als König Ludwig II. ihn nach München berief (1864), den Widerstand gegen die als unmöglich verlästerten Werke Wagners brach und die erste öffentliche Aufführung von „Tristan und Isolde" durchsetzte. Man weiß, daß die kühnen Pläne, die der schwärmerischen Freundschaft des jugendlichen Königs zu Wagner entstammten, nicht in Erfüllung gingen. Wagner



Faksimile aus der Originalhandschrift Richard Wagners.
Aus „Das Kunstwerk der Zukunft". (Schriften Band III, 115.)

hatte zuletzt wieder aus München weichen müssen und war nach Triebschen am Vierwaldstätter See gezogen. Aber 1868 konnte der Vertriebene zur ersten Aufführung der Meistersinger von Nürnberg siegreich nach München zurückkehren. An der Seite des Königs in dessen Loge wohnte Wagner der Aufführung bei.

Rascher als der „Tristan" setzten sich die „Meistersinger" durch, und wenn sie auch heute noch nicht die Beliebtheit des „Lohengrin" erreicht haben, so dürften sie doch als das deutscheste Werk Wagners am schönsten und reinsten bei festlichen Gelegenheiten das Tiefste und Beste unseres nationalen Wesens feiern können. In einer wundervollen Mischung von Humor und Ernst wird ein frisches Kulturbild aus dem alten, lebensfrohen Nürnberg entworfen; der Widerstreit philisterhaft beschränkter Kunstübung und genialen Schaffens verkörpert aufs glücklichste in den historisch treu wiedergegebenen Schulgesetzen der Tabulatur und dem freien Gesange Walthers von Stolzing. Ohne Aufdringlichkeit läßt der Dichter zugleich dem Unmute gegen seinen Widersacher freien Lauf. Unbekümmert durch diese Absichten, entfalten sich die Gestalten zu blühendem Leben und der Gang der glücklich erfundenen Liebeshandlung ist innig mit dem Konflikt der Kunstanschauungen verknüpft. Der Träger der äußeren Handlung ist Walther, im Mittelpunkt der inneren steht Hans Sachs, der Vertreter der „heil'gen deutschen Kunst". Aber Sachs und Walther verschmelzen doch wieder zu einer höheren Einheit und diese ist die Person des Dichters, von dem Walther und Sachs Züge tragen: jener ist das Abbild des „jugendheißen Gemütes" des Tannhäuserdichters, dieser das Konterfei des gereiften Meisters, der sich als Glied einer Reihe ehrenfester Meister fühlt, als geistigen Urenkel eines Johann Sebastian Bach, dessen im Volkslied wurzelnde Kunst selbst sogar seltsam altmodische Schnörkel nicht zu verdecken vermögen. Hans Sachs verzichtet aus Liebe, um andere zu beglücken; die Todessehnsucht Tristans ist gewichen; Mathilde verklärt sich jetzt zu dem Bilde des jugendlichen Goldschmiedstöchterleins, Wagner selbst aber erreicht, wie er von seinem Sachs einmal sagt, „beruhigt und beschwichtigt die Heiterkeit einer milden und seligen Resignation."

Die Meister-Aufführung bedeutete den letzten Versuch Wagners, sich mit einer im Rahmen des herkömmlichen Theaters veranstalteten Darstellung zu befassen. Unterstützt durch die Gunst des Königs und mit Hilfe einer mächtig wachsenden Schar begeisterter Anhänger, konnte er in Bayreuth sein Festspielhaus erbauen (1872), wo, fern vom alltäglichen Treiben, durch eine neue Darstellungskunst das Drama, würdig seiner hohen Bestimmung, in reiner, idealer Pflege Erhebung und Begeisterung wecken sollte. In Gegenwart des deutschen Kaisers und einer Anzahl von Fürsten wurde im August 1876 Der Ring des Nibelungen hier zum ersten Male aufgeführt und das Werk errang einen glänzenden Erfolg.

Dieses viergliedrige Drama war Wagners Lebenswerk, sowie man den „Faust" als Goethes Lebenswerk bezeichnen kann. Ein volles Menschenalter (1848—1874) hat der Meister mit dem gewaltigen Stoffe bis zur endgültigen Gestaltung und Vollendung gerungen. „Im Vertrauen auf den deutschen

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Geist" hatte er das Werk entworfen, als Deutschlands Einigung vorbereitet wurde; zum Ruhme seines Wohltäters König Ludwig II. wurde es vollendet, nachdem das neue geeinigte Deutschland erstanden war. Es ist das hohe Lied des deutschen Idealismus, dem Hasse gegen den verderblichen Geist der Gegenwart entsprungen, ein gewaltiger Mahnruf des Künstlers an die lieblose, einzig nach Macht und Besitz strebende Menschheit und überdies nicht nur der Ausfluß persönlicher sozialer Ansichten, sondern auch die künstlerische Darlegung einer ganzen Weltanschauung seines Schöpfers. Die zwei feindlichen, sich gegenseitig ausschließenden Begriffe der egoistischen Macht und der Alliebe sind die treibenden Kräfte des Dramas und erzeugen den unlösbaren Konflikt im Herzen Wotans, des geistigen Mittelpunktes der Handlung. Während Hebbel in seiner Nibelungendichtung fast ausschließlich das deutsche Volksepos als Quelle benutzte, suchte Wagner auf die ursprüngliche Gestaltung, den Kern des Mythus, zurückzudringen, und indem er in Siegfried den Menschen in seiner ungebrochenen Naturkraft und Naturschönheit sah, verwob sich dem sinnenden Dichter mit dessen Leben das ganze Welt- und Götterschicksal, wie es die Edda in der Kunde von der drohenden Götterdämmerung angedeutet hatte. So erweiterte sich die Nibelungentragödie zu einem allumfassenden Weltbilde. Siegfried ist für Wagner gleichbedeutend mit dem germanischen Gotte Baldur, dessen Tod den Untergang der Welt bedeutet. Sie muß untergehen, weil die Begier nach Besitz und Macht in ihr herrschend geworden ist und auch die Vertreter des Reinen, Wotan und die Lichtalben, ergriffen und vergiftet hat. Von den finsteren Nibelungen wird ihnen das Ende bereitet und vergebens erzeugt Wotan sich in Siegmund den Helden, der den Feind besiegen soll. Erst Siegfried, der nicht von dem schuldbeladenen Gott erzeugte, reine, schuldlose Mensch vermag den Ring, das Symbol der Macht und des Besitzes, dem hütenden Drachen zu entreißen. Aber auch er wird durch Hagen, den Sohn des Nibelungen, in Schuld verstrickt und mit ihm geht Brünnhilde, die Tochter des Gottes, die eigensüchtig nur ihrer Liebe leben will, zugrunde. Walhall, die Burg der Götter, geht in Flammen auf und der Ring wird den Töchtern des Rheins zurückgegeben, denen dessen Gold einst der Nibelung raubte.

Am Schlusse des „Ringes" geht die mit Schuld beladene Welt unter und findet im Untergang den Frieden. Dieses entspricht der Lehre Schopenhauers von der „Verneinung des Willens zum Leben", in der Wagner seine Weltanschauung bestätigt fand. Auch sonst waltet Schopenhauers Philosophie in dieser Tragödie von Wotans Schuld, Ringen und Entsühnung. Wotan ringt sich von der eitlen Machtbegierde und dem vergeblichen Streben nach Allwissenheit zur höchsten Tat selbstloser Liebe, der freiwilligen Selbsthingebung für das von ihm Geschaffene durch und besiegt damit seinen egoistischen Daseinstrieb. Seine Entsagung (Verneinung des Willens) ermöglicht erst die den Gipfel des Dramas bildende Erlösungstat Brünnhildens. So ist Wotan der eigentliche Held des Dramas und Brünnhilde die endliche Vollstreckerin seines Sühnewillens. Brünnhilde wird, ähnlich wie Parzifal, „durch Mitleid wissend", denn Siegmunds Los rührt sie tief, weshalb sie es abzuwenden sucht. Durch die Liebe zu Siegfried aber wird sie erst ganz zum Weibe; der Liebe opfert sie ihre Göttlichkeit auf, für die Liebe muß sie auch ihr Wissen dahingeben und so kommt es, daß sie den Ring, des auf ihm lastenden Fluches vergessend, unbedenklich als Liebespfand aus Siegfrieds Hand in Empfang nimmt. Der Fluch erfüllt sich nun auch an ihr, da sie von ihrer egoistischen Liebe nicht läßt, um der Allgemeinheit zu dienen. Erst durch das über sie hereinbrechende Leid wird sie geläutert und dadurch wieder wissend. „Mich mußte der Reinste verraten, daß wissend wurde ein Weib!" Sie erkennt nun die ungeheure Schuld Wotans, die sie sühnen mußte, und ist jetzt auch imstande, den Fluch der Lieblosigkeit durch ihren Opfertod und gleichzeitig durch die Rückgabe des Ringes an die Rheintöchter, für die das Gold nur „Tand in der Wassertiefe" bedeutet, zu lösen und ein menschliches Reich der Liebe anzubahnen, nachdem Götter und Helden auf ewig dahin sind. Durch den Entschluß ihres Flammentodes hat sie ihre Liebe von allem Sinnlichen gereinigt und zur Unpersönlichkeit erhoben, indem sie sich nur als Teil der Welt fühlt, deren Leid sie als ihr eigenes empfinden gelernt. Mit der Entsagung Brünnhildens und der dadurch vollbrachten Erlösung der Welt wollte Wagner eine Entwicklung der christlichen Ethik aus dem Schoße des Heidentums ableiten, die dann im „Parsifal" ihren vollendeten Ausdruck erhielt. So werden die Personen der Tragödie fast alle zu Trägern von Ideen des Dichters. Nicht zum Vorteile der Dichtung; denn die Charakterzeichnung ist durch die symbolische Auffassung der Gestalten oft verblaßt und der dramatische Verlauf durch die Neigung zu breiten Darlegungen nicht gefördert. Neu ist in diesem Werke der Stabreim, den Wagner hauptsächlich deshalb anwandte, weil in ihm „einst das Volk selbst dichtete, als es eben noch Dichter und Mythenschöpfer" war. Die Dichtung hat durch die Anwendung des veralteten Verses nicht minder an Deutlichkeit verloren als durch die absichtlich altertümelnde, durch zahllose Wortspiele entstellte Sprache. Zur Bewunderung aber fordert es heraus, daß das viergliedrige Drama einen nur ihm eigentümlichen dichterischen und musikalischen Stil hat, daß aber dennoch jeder seiner vier Teile, ohne aus dem Charakter des ganzen zu fallen, ausgesprochene Sonderart besitzt, so das naive Götter- und Naturdrama Rheingold mit seiner Einfachheit des Ausdrucks, die Walküre, die Wagner selbst das Tragischeste nennt, „das er je konzipiert" habe, dann Siegfried mit seiner erquickenden Naturfrische, erhabenen Heiterkeit und seiner mit echt dichterischem Sinne dem Urmythos nachgebildeten Naivität, die selbst den Tieren des Waldes Sprache verleiht, und die Götterdämmerung mit ihrer grausam hereinbrechenden Schicksalswucht und Erlösungs-Erhabenheit.

Sterbend verkündet das durch „trauernder Liebe tiefstes Leiden" hellsichtig gewordene Wotanskind Brünnhilde der zusammenbrechenden Welt heidnischer Selbstsucht das neue Heil der in Lust und Leid seligen Liebe. Und diese Liebe, das Miterleiden fremder Schmerzensnot, das Gebot tätiger Hilfe und ritterlichen Kampfes gegen das Böse lernt und lehrt Parsifal, Wagners letzte Schöpfung (1857—1882).

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Aus dem Horte wird, wie Wagner in seiner „Nibelungen"-Schrift ausführt, der Gral, dieses Symbol hingebungsvollster Liebe. In solcher Liebe und in der Betätigung der Treue, des Mitleids und der Demut gegen Gott erblickte Schopenhauer und mit ihm Wagner das Wesen des Christentums. Dieses Wesen durch seine Kunst zur Geltung zu bringen, war des Künstlers höchste Absicht: Kunst und Religion (den dichterischen Geist der antiken Tragödie und den Geist Christi) wollte er daher im Parsifal zum idealen geschwisterlichen Bunde vereinigen, in dem die eine der anderen zum Segen wird. Das war auch der Grund, warum der Schöpfer gerade dieses Werk als „Bühnenweihefestspiel" bezeichnet hat: denn er wollte damit seine Bühne zur Verkünderin höchster Sittlichkeit machen. Wagner war durchdrungen von dem Gedanken, daß er dem Leben neue Bahnen zum Heile eröffne und damit, daß er die Schopenhauersche Metaphysik in die dichterische Unmittelbarkeit seiner eindringlichen Kunst umsetzte, uns in ein Paradies allgemeiner Menschenliebe führe, hinaus aus einer Zeit, der die Herzensbildung fehlt und die ihr alles in der Geschichte, im Staatsgedanken und in der Maschine erblickt. Er strebte daher eine religiöse Kunst an, die er aber nicht auf kirchlicher, sondern auf frei religiöser Grundlage, nicht in Unterwerfung unter ein Dogma, sondern ausschließlich im Dienste christlicher Ethik dachte; dies geht schon aus seiner Weltanschauung hervor, auf Grund deren er in seinem Werke buddhistische Elemente (Metempsychose, Heiligkeit des Tieres, Präexistenz) mit christlichen Anschauungen (Abendmahlfeier, Taufe, Gral) verband. Das Verhältnis, in dem er die religiöse Kunst zur Kirche sah, erschien ihm so alt, als beide nebeneinander bestehen; auch die griechische Tragödie erschien ihm als religiöse Feier. Wenn er aber an dieser rühmt, daß sie durch künstlerische Gestaltung immer neu belebt worden sei, und im Gegensatze dazu in den rituellen Gebräuchen der Kirche nur erstarrte Ausdrucksformen ohne Gemütsinhalt erblickt, so bedarf es wohl kaum der Erklärung, daß die von Wagner angestrebte Erneuerung der Menschheit wohl durch die Kirche, nicht aber durch seine Lehre von der Erlösung, durch Mitleid erreicht werden kann.

Wolframs tiefsinniges Gedicht hat Wagner auf seine einfachsten Züge zurückgeführt und darüber den Schimmer der Mystik ausgegossen, so daß das stellvertretende Leiden Christi in dem Helden gleichzeitig mit dem eigenen Leiden der Menschheit zum Segen wird. Amfortas ist mit derselben Lanze verwundet worden, die einst die Seite des Erlösers durchbohrte, und in der Gralsbotin Kundry lebt Herodias fort. Das Vergehen Parsifals ist die Unkenntnis des Leidens, die das Mitleid versagt. Mitleidslos hatte Parsifal am Friedensport den Schwan erlegt, des Amfortas Klage töricht staunend nicht verstanden; das plötzliche Erwachen der Erkenntnis tritt bei Parsifal ein, als er von der Verführerin den „welthellsichtig" machenden Kuß empfängt. Nun begreift er Sünde und Leiden des Amfortas und fühlt, daß er dessen Qualen nur durch seine eigene Entsagungstat endigen könne. Er ist „durch Mitleid wissend" geworden, und weil er nun des Mitleids fähig ist, erkennt er die Not und findet Mittel und Wege, die Erlösung anzubahnen. Früher „jenseits von Gut und Böse", ist er, der reine Tor, nach dem Kusse Kundrys sich der unlösbaren Verflechtung von Begehren und Leiden, Lust und Buße, Schuld und Erlösung bewußt und wird als der Sündenreine zum Erlöser und Befreier des Grals, Amfortas' und Kundrys. Als solcher kehrt er in den Tempel zurück, aus dem er einst verstoßen worden war, weil er nicht gefragt hatte. Durch Selbstüberwindung erfocht Parsifal den Sieg über die Versuchung, während Merlin in Immermanns Mysterium vergeblich sich abmüht, den weltentrückten Gral mit dem minnefrohen Artushof zu verbinden. Wie im „Tannhäuser" die Gestalten der Venus und Elisabeth, Hörselberg und Wartburg, so stehen sich auch im „Parsifal" das gute und böse Prinzip gegenüber, das gute im christlichen Heiltum der Gralgemeinschaft, das böse im heidnischen Sündenpfuhl des Zauberschlosses Klingsors dargestellt. Dazwischen leidend, irrend, sich sehnend der reine Mann und das sündige Weib, jener mitleidsvoll der Läuterung und Erlösungstat zustrebend, dieses selbst Erlösung suchend. Das ganze Weh der Menschheit ist im Parsifaldrama symbolisiert: alles leidet, alles strebt nach Erlösung; in diesem Bedürfnisse vereinigten sich die Gegensätze. Die Erlösung von den Leiden der Welt kann nur durch völlig selbstlose, eifrig tätige Hingabe an den Nächsten geschehen. Dies ist der Grundgedanke des Dramas „Parsifal", für dessen Helden, den „reinen Toren", der Dichter mit Verwendung der arabischen Etymologie die von der gewöhnlichen („Parzival") abweichende Schreibweise wählte.

Mit dem „Parsifal" schuf Wagner seinen eigentlichen Wahnfried, in dem sein schöpferischer Wahn Frieden fand. Wie in einem Brennpunkte vereinigten sich hier die Strahlen Wagnerscher Kunst seit dem „Tannhäuser": Kundry und Venus als Vertreterinnen heilsbedürftiger Sinnenlust, Lohengrin, der Gralsritter, und sein Vater Parsifal, der Gralsucher; Alberich und Klingsor, die beide der Liebe zugunsten der Macht entsagten; Parsifal und Siegfried, die „reinen Toren", Tristan und Amfortas, die Leidensvollen — sie deuten uns an, in welcher Verbindung das letzte Werk des Meisters mit den Gestalten seiner früheren Werke steht, von denen sich die stofflich so entfernt scheinenden „Meistersinger" dadurch dem „Parsifal" nähern, daß in ihnen bereits die pessimistische Lebensanschauung des „Ring" und des „Tristan" zu einer wieder mehr optimistischen, aber durch Leid verklärten Anschauung des Weltgeschehens sich entwickelt hatte. Selbst zu den unvollendeten Plänen „Jesus von Nazareth" und namentlich zu dem skizzierten buddhistischen Drama „Die Sieger" steht der „Parsifal" in Beziehung.

Bald nach Vollendung des „Parsifal", den er als sein letztes und heiligstes seiner Werke dem Bayreuther Festspielhause vorbehalten wissen wollte, ist Wagner am 13. Februar 1883 in Venedig unvermutet aus dem Leben geschieden. (Abb. S. 1418.) Sein Leib ruht im Garten des Hauses Wahnfried in Bayreuth, sein Kunstwerk aber ist, zumal seit seines Schöpfers Tode, in der ganzen gebildeten Welt immer mehr zu unbestrittenem Ansehen gelangt. Durch die Musik, als die „erlösende" neue Sprache, in der der Dichter den tiefsten Inhalt seiner Absichten am

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

überzeugendsten dartun könne, hat er das Drama zu erneuern gesucht. Die Größe, Charakteristik und Lebensfülle seiner Werke ruht denn auch in der Musik. Der Dichter Wagner ist dem Musiker Wagner nicht ebenbürtig. Es fehlen den Texten Wagners die zum Mitleben zwingenden Momente und die Charakteristik und psychologische Motivierung muß häufig durch die „musikalische Stimmung" ersetzt werden. In der Rede ist manches übertrieben, anderes weitschweifig, symbolisch und dunkel, neben genialen Lautmalereien finden sich sprachliche Zerrungen und Sprachwidrigkeiten. Aber man darf, um gerecht zu sein, nie vergessen, daß Wagners Dramen nicht zum bloßen Lesen bestimmt sind, und mit Recht fordert er wiederholt, daß man in seinen Tondichtungen die Poesie niemals für sich allein der Beurteilung unterwerfen solle. Erst in der Verbindung mit der Musik erzielen seine Wortdichtungen ihre volle Wirkung. Ton und Wort, sagt er, müssen „gleichzeitig aus dem Kopfe dringen und klingen, und das eine muß das andere wie mit einem leidenschaftlichen Kusse berühren". Wenn aber Herz und Phantasie den echten Dichter machen, dann war er gewiß ein Poet, und daß trotz mancher Mängel echtes dramatisches Leben in seinen Werken herrscht, sollte billig niemand bestreiten. Das Kulturwerk aber, das Wagner mit Hilfe des Theaters durchsetzen wollte, die völlige Umbildung der Menschheit durch die erneuerte Welt- und Kunstanschauung, blieb ein frommer Wunsch; auch von Bayreuth ist keine Umgestaltung des deutschen Lebens zu einer neuen Kultur ausgegangen. Unvergleichlich wirksamer erweist sich in dieser Beziehung eine Reform in Erziehung, Sitte, Verkehr und Staat, als eine Reform des Theaters. Gegen Wagners Überschätzung des Theatralischen erhob sich am Ende des Jahrhunderts der deutsche Naturalismus mit seiner gewollten Schlichtheit, seiner Versenkung in die Welt des Kleinen, seinem Streben nach Lebenswirklichkeit, zu der Wagners Kunst niemals herabstieg.

In musikalisch-dramatischen Dingen ist Wagner der Beherrscher seiner Zeit geworden; mit seinen letzten Schöpfungen schloß vorläufig die Geschichte des deutschen Musikdramas ab. Weder in dem älteren Stile noch in den neuen, von ihm geschaffenen Formen ist eine Leistung zutage getreten, die Neues in dramatischer Beziehung böte, und die Gegenwart zehrt durchaus von der Erbschaft des großen Zeitalters der Oper, das mit Gluck begann und, wie es scheint, mit Wagner geendet hat. So zeigen, um nur ein paar Tondichter zu nennen, Engelbert Humperdinck in seiner Oper „Hänsel und Gretel" (1893) und selbst Giuseppe Verdi in seinen letzten Werken den Einfluß des Tonsetzers Wagner. Mit bewundernswerter Energie und Sachkenntnis hat Frau Kosima Wagner, die Tochter Liszts und geschiedene Frau Bülow, das Erbe ihres Gatten verwaltet und die Festspiele sogar in schlimmen Zeiten der Nation erhalten. Doch auch mit seinen Ideen für eine Wiedergeburt der künstlerischen und sittlichen Anschauung hat Wagner, freilich in engen Kreisen, Anklang gefunden. So fühlte sich Malwida von Meysenburg (geb. 1816 zu Kassel, gest. 1903 in Rom), die mit ihren „Memoiren einer Idealistin" (1876) auf die Stellung und Bildung der Frauen einen großen Einfluß übte, zeitlebens als Schülerin des Schriftstellers und Dichterkomponisten Wagner. Dessen Lehre vom Mitleide für die Schmerzen der Menschheit durchzieht auch die Dichtungen „Helden und Welt" (1883) des Philosophen Heinrich von Stein (geb. 1857 zu Koburg, gest. 1888 in Berlin), der nach dem Vorbilde der dramatischen Gerichtsszenen La Renaissance (1877) des französischen, für Wagner begeisterten Grafen Josef Artur von Gobineau (1816—1898) in seinen „Dramatischen Bildern und Erzählungen" (1888) immer wiederkehrende Ideen der Menschheit in bedeutsamen geschichtlichen Persönlichkeiten (hl. Elisabeth, Tauler, Giordano Bruno, Alexander der Große, Luther, Cromwell, Friedrich der Große) in poetischer Verkörperung dem Leser vor Augen führte. Der Philosoph Freiherr Christian von Ehrenfels (geb. 1859 zu Rodaun in Niederösterreich) trat mit der Schrift „Zur Klärung der Wagnerkontroverse" (1896) für die Sache des Meisters ein und verlangte für seine poesievollen „Allegorischen Dramen" (1895) und „Die Stürmer" (1905), insbesondere für die dichterisch bedeutsame Trilogie „Der Kampf des Prometheus" zu ihrer Verlebendigung ganz im Sinne Wagners die Mitwirkung der Musik. Mit „Parsifalmärchen" (1900) und „Drei Bühnendichtungen" (1900) führte sich Houston Stewart Chamberlain (geb. 1855 zu Portsmouth), der Wagners Persönlichkeit und Kunst in mehreren Schriften geistvoll zeichnete, auch als Dichter in die Literatur ein. Von den Dramen bietet der „Weinbauer" eine erschütternde Darstellung des Niederganges des Bauernstandes in einer Reihe tief empfundener Szenen voll dramatischen Lebens, aber trotzdem sind diese Bauern stilisierte Mosenthalsche Figuren und der Held, wie auch in „Antonie", ein überreizter Mensch und eine übersteigerte Figur, wie sie zum Glücke in Wirklichkeit nicht vorkommen, denn sie müßten mit ihrer exzentrischen Konsequenz die menschliche Gesellschaft sprengen. Erfüllt von den Ideen, die er aus den Schriften und Kunstwerken Wagners schöpfte, hat Chamberlain unter selbsttätiger Betrachtung der Geistesgeschichte und der Vergangenheit der europäischen Völker und unter dem Einflusse von Herders „Ideen" 1899 seine „Grundlagen des neunzehnten Jahrhunderts" (14. A. 1922) geschrieben, die eine Art Philosophie der Geschichte sein wollen und in allgemeinen Zügen die Hauptphasen der Entwicklung unserer modernen Kultur zeichnen. Das Werk erregte großes Aufsehen, denn wie Wagners verschwommener Erlösungsmystizismus, so schmeichelte

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

auch Chamberlains dogmen- und kirchenloses Christentum mit mystischen Erhebungen und geheimnisvoll religiösen Gefühlen dem modernen Traum von einer „Zukunftsreligion". Eine Regeneration des deutschen Volkes können die phantastischen und tendenziösen „Grundlagen" Chamberlains, der 1908 als Gatte Eva Wagners von Wien nach Bayreuth übersiedelte, ebensowenig bewirken wie Wagners Weltanschauung, deren Geist in verschiedenen wesentlichen Beziehungen allzuviel Gemeinsames mit dem Geiste einer kranken Zeit aufweist. Die Forschung Chamberlains blieb, wenn wir auch dessen Belesenheit zu schätzen wissen, doch an der Oberfläche haften und an die Stelle tiefbohrenden Schürfens trat die Tätigkeit der Phantasie, die schon so oft dem wissenschaftlichen Arbeiten der Historiker verhängnisvoll geworden ist.

---

b) Nachblüte des Realismus.

Von dem Lärmen des Tages fern schufen in den siebziger Jahren eine Reihe von Dichtern Werke, die, im Geiste des poetischen Realismus gehalten, freilich erst zur Geltung kamen, als das Hochwasser der Zeit verlaufen war. So ward, um gleich mit einer Gruppe Österreicher zu beginnen, Anzengruber fast zwei Jahrzehnte hindurch der einzige erfolgreiche Dramatiker Österreichs, Rosegger wurde der gefeierte Volksschriftsteller und die Ebner-Eschenbach hat sich die Anerkennung als beste Erzählerin erworben.

Ludwig Anzengruber, am 29. November 1839 in Wien geboren, stammte aus einer oberösterreichischen Bauernfamilie; sein Großvater Jakob war Bauer zu Weng bei Hofkirchen an der Trattnach, der Vater bekleidete die Stelle eines niederen Beamten in Wien und hatte eine Reihe hochdeutscher Jambenstücke verfaßt und die Tragödie „Berthold Schwarz" 1840 auf die Ofener Bühne gebracht. Von ihm erbte Ludwig das poetische Talent. In sehr bescheidenen Verhältnissen aufwachsend, trat er nach Vollendung der Unterrealschule als Lehrling in eine Buchhandlung ein, gab aber diesen Beruf bald auf und zog mit einer Schauspielertruppe über sechs Jahre kreuz und quer durch Österreich, machte dabei Studien an Land und Leuten, brachte es aber selbst bei den geringen Ansprüchen einer Schmiere nicht über die unbedeutendsten Leistungen hinaus. „Ich hatte als Menschendarsteller wenig Glück, als Dichter, denn ich führte dabei fleißig die Feder, gar keines."

So war er denn froh, 1869 eine bescheidene Stelle bei der Wiener Polizeidirektion zu erhalten. In dieser Stellung hat er, nachdem er als Schauspieler über ein Dutzend Volksstücke vergeblich bei den Wiener Vorstadttheatern eingereicht hatte, seine bedeutendsten Werke geschaffen, aber erst die größten seiner Erfolge machten es ihm möglich, auf sein Amt zu verzichten und nur der Poesie zu leben. Am 10. Dezember 1889 ist er in kleinbürgerlichen Verhältnissen an einer Blutvergiftung in Wien gestorben. Nach seinem Tode wurde seine Bedeutung für das Drama vollauf gewürdigt; die noch bei seinen Lebzeiten geplante zehnbändige Ausgabe seiner Schriften erschien 1890. Die Stadt Wien widmete ihm ein Ehrengrab und 1893 wurde das von Hans Scherpe errichtete Grabdenkmal Anzengrubers, das volkstümlichste des Wiener Zentralfriedhofes, enthüllt. Sechs Jahre später ward derselbe Künstler mit der Ausführung eines großen Denkmals im Innern der Stadt betraut, das den Dichter darstellt, wie er sinnend auf dem Spaziergange innehält, zu seinen Füßen, im Steinbruch hantierend, seine Lieblingsgestalt, sein Doppelgänger: „Der Steinklopferhans". (Abb. S. 1428.)

Der Schwerpunkt des Talentes Anzengrubers und seiner poetischen Leistungen liegt im Drama. Wohl haben, wie er in einer autobiographischen Skizze mitteilt, Shakespeare, Schiller, Raimund, dann in technischen Dingen Kotzebue und Iffland auf ihn eingewirkt, aber seine eigentlichen Lehrjahre waren doch die Jahre, die er als vagierender Komödiant verbrachte. Da hat er sich die Handwerksgriffe angeeignet, die Elemente der dramatischen Komposition gelernt, die Effekte an den Aktenschlüssen, die grobe, aber kräftige und wirksame Ausdrucksweise. Vor allem ist ihm in dieser bitteren Schule die wichtigste seiner Gaben gereift: das Vermögen, ein Vorgefallenes oder Erzähltes sich dramatisch zu gliedern, es in bühnenmäßiger Anordnung vor sich zu sehen und damit es auch anderen anschaulich zu machen. Wie jeder Dramatiker von echtem Talent ist auch Anzengruber sehr fruchtbar gewesen; von 1870 bis zu seinem Heimgange

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

hat er 22 Stücke verfaßt; davon sind einige in die überlieferten Formen des Jambenstückes und des bürgerlichen Dramas gekleidet und in hochdeutscher Sprache geschrieben; des Dichters Kraft und Eigenart aber entfalteten sich nur da, wo er sich in dem Element des Dialektes bewegte: im Bauern- und Volksstück.

Das Bauernstück war längst eine beliebte Abart des niederen Dramas geworden, das ohne jede künstlerische Absicht mit billigen Mitteln auf den äußeren Erfolg hinarbeitete und mit seiner Mischung von derbem Spaß und Rührseligkeit der leichten Unterhaltung diente. Auf der Wiener Volksbühne zumal war der Bauer schon seit langem heimisch; trat doch Stranitzky selbst in der Maske eines salzburgischen Bauern auf. Aber der alten Hanswurstkomödie blieb dieser Dörfler einfach eine Figur für sich — ein Typus, der von allen umgebenden Lebensverhältnissen losgelöst war. Hanswurst war der verschmitzte Tölpel vom Lande, weiter nichts, und er hatte seine Aufgabe vollkommen erfüllt, wenn das städtische Publikum über seine drolligen Flegeleien, seine dreiste Fleischlichkeit und derben Späße lachte. Um die Mitte des neunzehnten Jahrhunderts trat eine Wandlung ein. Hatte man bisher den Bauer unterschätzt, so verfiel man jetzt in Schönfärberei. Der sentimentale Zug der Zeit und der Hunger der Leserwelt, die der politischen Dichtung des „jungen Deutschland" keinen Geschmack abgewinnen konnte, führten zur Bauernidylle und Dorfromantik. Freilich betraf die Neuerung nur das Kostüm, der Inhalt blieb nach altem Schnitte. Aus dieser sentimental verschwommenen Bauernpoesie empfing Anzengruber die ersten Anregungen. Die rührseligen Dorfdramen eines Prüller, die im Theater an der Wien gegeben wurden, und die Dichtungen Auerbachs hatten es ihm angetan und lange brauchte es, bis er zu der Bauernjoppe auch den Bauer fand, der hineingehörte. Dazu verhalf ihm die Änderung der politischen Verhältnisse. Seitdem der österreichische Dörfler durch die neue Verfassung Anteil an dem politischen Ringen gewonnen hatte, erwachte in ihm einerseits das Selbstbewußtsein und anderseits wurde er für den Städter ein Faktor, der Beachtung verdiente. Je mehr man den Bauer und seine Eigenart, die mannigfachen Bedingungen seines Daseins und Charakters kennen lernte, desto mehr sah man, daß das Leben im Dorfe nicht so idyllisch sei, wie es die Poeten glauben machen wollten; man entdeckte Konflikte mannigfacher Art, die ebensosehr in die Tiefen der Menschheit hinabwiesen, als sie die öffentlichen Zustände beeinflussen mußten.

Auf diese Weise konnte Anzengruber, zumal er als Schauspieler auf seinen Wanderungen Gelegenheit genug hatte, die Bauern kennen zu lernen, und eine scharfe Beobachtungsgabe besaß, über die sentimentale Stilisierung des Dorflebens hinwegkommen und dessen eigentliches Wesen erfassen. Dabei darf aber nicht ungesagt bleiben, daß er bei der Gestaltung seiner Bauerntypen sehr viel aus Eigenem hinzutat, wenn ihm auch eine so glückliche Mischung von Wahrheit und Dichtung gelang, daß man geraume Zeit nicht einmal merkte, daß seine Bauern nicht einen wirklich bestehenden, sondern einen Dialekt sprechen, der sich als ein Gemisch aus Hochdeutsch, Wienerisch und der Mundart einzelner Gegenden Niederösterreichs darstellt. Er will kein ganzer Dialektdichter sein, höchstens ein „halber", weil er schon als Dramatiker darauf Bedacht nehmen müsse, daß er der Mehrheit der Menge verständlich bliebe. Als Rosegger seinem Freunde Anzengruber einmal schrieb, daß ihm etliche von dessen Bauernfiguren zu wenig natürlich erscheinen und zu sehr von Anzengruberscher Weltanschauung durchdrungen seien, gab er die bezeichnende Antwort, er sei nicht dazu vorhanden, naturwahre Bauerngestalten zu machen, sondern er schaffe Gestalten, wie er sie brauche, um das darzustellen, was er darzustellen habe. Er wollte also nicht, wie die Naturalisten, ein Kopist und Photograph des Lebens und der Natur sein; er strebte Wahrheit an gegenüber romantischer Phantastik, aber nicht die Wiedergabe der nackten kahlen Wirklichkeit, sondern künstlerisch geläuterte, durch seine künstlerische Persönlichkeit veredelte Wahrheit. Er suchte das Leben in seinem Verlaufe wiederzugeben; aber nicht mit allen seinen Zufälligkeiten, nicht mit allem Nebensächlichen, allem Schmutz und aller Roheit, sondern dem Wesentlichen nach, wozu allerdings nicht bloß das Schöne, sondern auch das Unangenehme und Widerliche gehört.

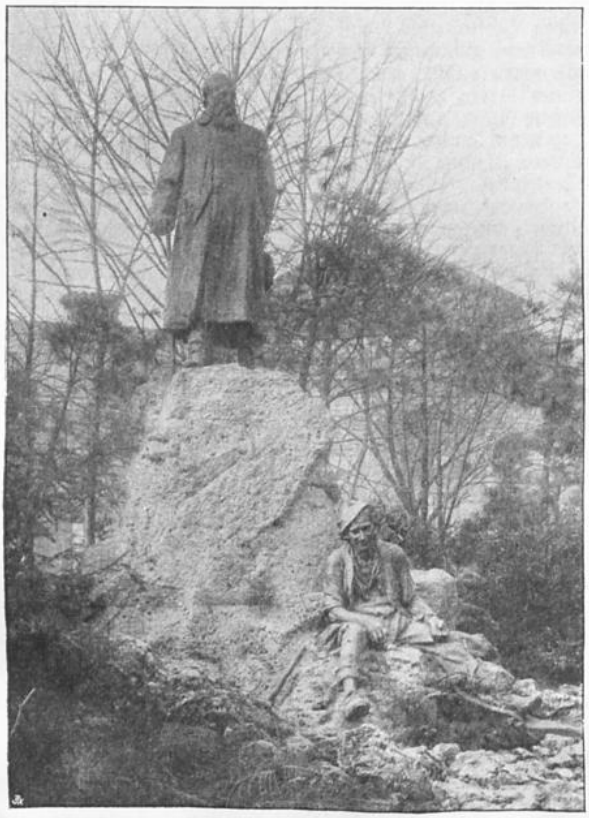
Anzengrubers Bauernstücke sind daher nicht aus dem österreichischen Dorfleben herausgewachsen, sondern in dieses nur verlegt. Rosegger, der weit gründlichere Kenner des Dörflers, würde, wenn ihm ein stärkeres poetisches Talent beschieden gewesen wäre, manche Konflikte und Lösungen anders gestaltet und das Kostüm des Bauern besser getroffen haben als Anzengruber. Die Handlungen in des letzteren Bauerndramen und Volksstücken sind einfach und leicht verständlich: allgemein menschliche Vorgänge, die nicht an bestimmte historische oder entlegene Voraussetzungen geknüpft sind, aber auch nicht neue, unerhörte Ausnahmefälle, sondern im Gegenteil Vorgänge, wie sie das Leben aller Zeiten in fast gleichmäßiger Wiederkehr bietet: Liebe und Eifersucht, die Gefahren der Schönheit für den, der sie besitzt, wie für andere; wie die Treue gegen das eigene Selbst mit dem Verrat an anderen verknüpft ist, Kämpfe und Verirrungen des menschlichen Herzens, Hochmut und Undankbarkeit, Entsagung und Selbstüberwindung, daß alle Schuld auf Erden sich räche, also durchaus Stoffe und Motive einfachster Art und längst erprobter Wirkung.

Indem Anzengruber diese Konflikte aus den religiösen, sozialen und politischen Verhältnissen der unmittelbaren Gegenwart hervorgehen und diese Motive an den brennenden Fragen der Gegenwart, der kulturkämpferischen siebziger Jahre, sich entzünden ließ, fand er den kürzesten Weg zu den Herzen gleichgesinnter Zuhörer. Reformierung der Volksbühne und Aufklärung des Volkes bezeichnete Anzengruber als das Ziel seines Strebens.

Jedes Stück, kann man sagen, hat als Leitgedanken eine eigene Idee, die es von der Bühne herab verbreiten will. Er kämpft gegen wirkliche oder vermeintliche Mißstände im gesellschaftlichen Leben, gegen Vorurteile und Aberglauben, Heuchelei, Frömmelei und Erbschleicherei und leiht den Personen, die er

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

darstellt, seine eigene, freie, aufgeklärte Lebens- und Weltanschauung. Mit Vorliebe richtet sich die Tendenz gegen Glaubenssätze und Einrichtungen der katholischen Kirche, die ihm wie so vieles andere nur als eine Phase in der Entwicklung der Menschheit erscheint. Das Dogma von der Unfehlbarkeit des Papstes und der Zölibat der katholischen Priester werden befehdet, die Priester als unglückliche und unfreie Geschöpfe oder als herrschsüchtige Polterer, Erbschleicher und Unfriedenstifter gezeichnet. An den sittlichen Grundlagen der menschlichen Existenz will er nicht rütteln, aber er erklärt die Sittengesetze als unabhängig von dem jeweiligen Religionsbekenntnis, als tief in das menschliche Herz eingegraben. Und als echter Aufgeklärter ist er mit dem Glauben an einen persönlichen Gott fertig geworden und findet dafür Ersatz in inniger Hingabe an die Allmutter Natur, die ihm ihre tiefsten Geheimnisse offenbart und für alle Leiden der Gesellschaft Heilung und Versöhnung darbietet. Der Steinklopferhans in den „Kreuzelschreibern" erfährt diese Wiedergeburt durch die Natur nach schwerer Krankheit und erringt auf diese Weise seine Lebensphilosophie. Indem aber der Dichter seine Gestalten als Sprachrohr für seine Tendenzen gebraucht, hat er trotz seiner Kenntnis des Volkslebens oft doch nur Zerrbilder geschaffen, weil der weitaus größere Teil des Volkes nicht an den Übeln krankt, die ihm angedichtet werden. Zumal die Art, wie er die katholischen Priester zeichnet und kirchliche Lehren und Bestimmungen darstellt, kann den Ungebildeten nur irreführen und muß den Gebildeten geradezu beleidigen. Daß es unter den österreichischen Bauern solche gibt, die unter verschiedenartigen Einflüssen ins Grübeln kommen und eine eigenartige Lebensphilosophie sich bilden, wird kein Kenner des österreichischen Volkslebens bestreiten. Aber Anzengrubers philosophierende Bauern verkünden uns doch nur seine eigene Weltanschauung, die pessimistische (Wurzelsepp) und die optimistische; diese der Steinklopferhans mit seinem pantheistischen Glaubensbekenntnisse und seinen Träumen von der Religion der Zukunft, der allgemeinen Menschenliebe und der Beseitigung des sozialen Elendes durch die „Maschin". In diesem goldenen Zeitalter, so läßt der Dichter den Steinklopferhans in den „Märchen" hoffen, werde der Mensch auch den Himmel nicht mehr brauchen. „Jeder soll vorerst seine Pflicht auf Erden redlich erfüllen, eh' er nachfragt, was nachher kommt und mit ihm geschieht!" Von der Erfüllung der Pflicht, der unablässigen Arbeit des einen für alle, den technischen Erfindungen und naturwissenschaftlichen Entdeckungen hofft der Dichter die Lösung der sozialen Kämpfe, von einer tiefgehenden Läuterung durch eigenes und fremdes Leid die neue Sittigung und neue Ethik. Das klingt recht schön, nur hat der Welterneuerer das Wichtigste dabei vergessen.



Anzengruber-Denkmal (mit dem Steinklopferhans) in Wien.
Originalaufnahme von C. Pietzner in Wien.

Als Anzengruber mit einem Freunde den Plan der Gesamtausgabe seiner Werke feststellte, wünschte er, daß seine Dramen nicht nach ihrer Entstehungszeit, sondern in drei Hauptgruppen geordnet — Bauernstücke, hochdeutsche Dramen, Wiener Volksstücke — erscheinen sollten. Zu den Bauernstücken gehört, freilich mehr durch die Umwelt als durch den Konflikt, Der Pfarrer von Kirchfeld (1870), das erste Werk, das des Dichters Namen in weiten Kreisen bekannt machte.

Seinen großen und andauernden Erfolg verdankt es mehr der Zeitstimmung als dem künstlerischen Werte. Es entstand zur Zeit, als die Verkündigung des Unfehlbarkeitsdogmas manche unklare Köpfe aufregte; und mit allzu deutlich ausgesprochener Tendenz, mit einem Pathos äußerlicher, theatralischer Art vertritt der Pfarrer, der den bezeichnenden Namen „Hell" führt, die Sache der Aufklärung. Gerade diese sympathisch gezeichnete Gestalt und ihre ins Publikum hineingesprochenen Predigten von der Unnatürlichkeit des Zölibats und von der Unduldsamkeit der Kirche wirkten beim Erscheinen des Stückes und noch lange nachher. Hell ist ein katholischer Priester, der mit der Lehre seiner Kirche zerfallen ist, in Liebe zu einem Mädchen entbrennt, schließlich aber entsagt und es selbst dem Auserwählten, einem Protestanten,

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

antraut. Die schwere Kränkung, die der Pfarrer vom Wurzelsepp erfahren, verzeiht er und gewährt auf dessen Bitte seiner Mutter, die im Irrsinn Hand an sich gelegt hat, ein kirchliches Begräbnis. Der Wurzelsepp, der auch einmal ein lutherisches Mädchen heiraten wollte, durch das Einschreiten der Geistlichkeit aber darum gekommen und darüber zum Pessimisten, zum glühenden Hasser, Gottesleugner und Lästerer geworden war, bekehrt sich zu dem aufgeklärten Pfarrer. Doch fragen wir: Würde nicht jeder Pfarrer das kirchliche Begräbnis jener Frau gestattet und eine gemischte Ehe nach Erfüllung der vorgeschriebenen Bedingungen eingesegnet haben? Worüber also soll sich der Pfarrer von Kirchfeld anklagen und wer soll ihn verurteilen? Der „Pfarrer" steht eben nur auf der Höhe der theologischen Bildung des Dichters, mutet uns aber wegen seines innerlichen Kampfes mehr an als der „ultramontane" Graf von Finsterberg; aus dem Seelenkampfe des Pfarrers die „Notwendigkeit" der Priesterehe zu folgern, ist ein unlogischer Schluß.

Mit ebenso scharfen Augen wie der Wurzelsepp sieht der Steinklopferhans, wieviel Unrecht und Widersinn auf dieser Welt gedeiht; aber er hat darüber lachen gelernt, in der Religion des Pantheismus hat sein Herz Beruhigung, sein Gemüt eine stille Heiterkeit gefunden. „Sollst versterb'n, stirbst draußt; die grün' Wiesen breit't dir a weiche Tuchet unter und d' Sonn' druckt dir die Augen zu, du schlafst ein und wirst nimmer munter, der Tod is nur a Bremsler, was kann dir g'schehn! . . . . Du g'hörst zu dem all'n und dös all' g'hört zu dir! Es kann dir nix g'schehn! — Und dös war so lustig, daß ich's all' andern rund herum zug'jauchzt hab: Es kann dir nix g'schehn! — Jujuju! Da war ich 's erstmal lustig und bin's a seither blieb'n und möcht', 's sollt a kein andrer traurig sein und mir mein' lustig Welt verderb'n!"

So philosophiert der Steinklopferhans in der derben Bauernkomödie Die Kreuzelschreiber (1872) und aus seiner frohen Gewißheit, daß ihm nichts geschehen könne, findet er die heitere Lösung des Konfliktes.

Die Männer eines bairischen Dorfes lassen sich durch einen Großbauern bestimmen, eine Adresse an Döllinger zugunsten des Altkatholizismus zu unterschreiben. Sie können als Analphabeten nur Kreuzel darunter setzen. Die Weiber, vom Pfarrer aufgefordert, kündigen ihnen nun die eheliche Gemeinschaft auf, bis das Vergehen durch eine Bußfahrt nach Rom gesühnt sein würde. Die Wallfahrt wird veranstaltet. Aber der Steinklopferhans hat den Einfall, die „Dirndln" anzustiften, die Männer auf ihrer Bußfahrt zu begleiten. So ist die Versöhnung beiden Teilen leicht gemacht. An den tiefen Ernst, der hinter dem possenhaften Spiele steht, mahnt das Schicksal des alten, durch den Bruch der lebenslangen Gewohnheit in den Tod getriebenen Brenninger. Man pflegt die „Kreuzelschreiber" ein Seitenstück zur „Lysistrata" des Aristophanes zu nennen; es ist ein Kulturkampfdrama und sollte zeigen, wie derartige Bauernadressen zustande kommen und wie das Dogma von der Unfehlbarkeit des Papstes dem Bauer etwas Unverständliches und an sich „Larifari" sei. Während im „Pfarrer" die Charakteristik noch nicht zur Individualisierung vorgedrungen und alles im Sinne der Theaterkonvention Anstößige gemieden ist, hat der Dichter in den „Kreuzelschreibern", um den Eindruck der Lebenswahrheit zu bewirken, die Personen mit vielen Einzelheiten ausgestattet, auch Einzelheiten aus dem Leben aufgenommen und schwelgt in der realistischen Schilderung.

Den Übergang zu dieser, dem alten Schönheitsideale entgegengesetzten Kunst hatte sich Anzengruber in seinem Meineidbauer (1871), einem sittlich angelegten und psychologisch gut durchgeführten Werke, gebahnt. Dessen Held, der durch Verbrechen groß geworden ist und durch neue Verbrechen sich zu behaupten sucht, erinnert an Shakespeares Richard III.

Ein Bauer lebt mit einer armen Dirn in wilder Ehe und setzt deren Kinder letztwillig zu seinen Erben ein: sein habsüchtiger, gleisnerischer Bruder, der Kreuzweg-Hofbauer, wird nach dem jähen Tode des Erblassers von der Erbin so herausfordernd behandelt, daß er das Testament vernichtet und vor Gericht den Eid leistet, die Urkunde wär' nit da. Das ganze Anwesen fällt nun ihm zu. Lange behauptet er sich als der reichste und frömmste Bauer, denn die Kirche hat ihn wegen seiner Stiftungen in ihren Schutz genommen. Um nun auch die priesterliche Lossprechung von seinem Verbrechen zu erhalten, soll sein Sohn Franz, der Mitwisser des Geheimnisses, Priester werden und sie ihm dann erteilen. Aber dieser hat ohne Vorwissen des Vaters einen weltlichen Beruf ergriffen und die Schuld des Bauern kommt an das Tageslicht, als die unehelichen Kinder des Bruders und ihre Großmutter, die freigeistige Burgerlies, mit einem Schriftstück auftreten, das die Schuld des Bauern aufweist. Außer sich vor Wut und Verzweiflung schießt der Vater den Sohn nieder und stirbt in seinen Gewissensqualen. Auch dieses Stück ist nicht frei von antikirchlichen Tendenzen. Der raffinierte Eid des Bauern und alles, was daraus folgt, wird als Folge frömmelnder Erziehung hingestellt. Daß der Dichter der Kirche Habsucht vorwirft, überrascht uns nicht; des Meineidbauers Hoffnung auf Sündenvergebung durch den priesterlichen Sohn beruht auf einer absonderlichen Vorstellung von dem Bußsakramente. Das Publikum aber nimmt es gedankenlos hin und läßt sich durch die szenischen Effekte, an denen das Stück reich ist, erschüttern. Wirksam ist auch die neue Technik, die allmählich einen Schleier nach dem anderen von der Vergangenheit weghebt, so daß uns mit den gegenwärtigen Menschen und Dingen zugleich ihr Werden in seinen bedingenden Ursachen klar wird. Der dadurch hervorgerufene Eindruck zwingender Notwendigkeit läßt das Walten des Zufalls in den letzten, auf die Bühne verlegten Stadien der Handlung leichter übersehen.

Dem düsteren Bilde des „Meineidbauers" stellte der Dichter mit dem G'wissenswurm (1874) wieder ein heiteres gegenüber.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Grillhofer, ein alter, reicher Bauer, hat durch einen Schlaganfall alle Lebensfreude verloren. Sein Vetter, der Wurmdoktor Dusterer, mahnt ihn daran, daß das Bohren des G'wissenswurms Gottes Strafe sei, weil Grillhofer seine Geliebte mit ihrem Kinde einst aus dem Hause fortgeschickt und sich um beide nicht mehr gekümmert habe. Mutter und Kind müßten in der Hölle leiden. Er redet dem Grillhofer vor, daß er den G'wissenswurm los würde, wenn er seinen Hof der Kirche vermache. Als aber Grillhofer zufällig hört, daß seine Geliebte noch lebe, sucht er sie auf und findet sie als wohlbestellte, Mann und Hof kommandierende Bäuerin und Mutter vieler Kinder. Darunter ist auch das „Sündkind", die frohe Horlacherlies, und das frische Naturkind jagt mit seinem goldhellen Lachen den G'wissenswurm samt dem erbschleichenden Wurmdoktor fort.

Auch in dem Stücke Der ledige Hof (1876) wird das Motiv von der Erbschleicherei verwendet. Die reiche, früh verwaiste Agnes Bernhofer, Bäuerin vom ledigen Hof, wird in strenger Abgeschiedenheit und in dem Wahn erzogen, es sei besser, den schönen Hof der Kirche zu vermachen, als sich zu verheiraten. Da verliebt sie sich in den ersten jungen Mann, den sie kennen lernt, in ihren Großknecht. Als sie aber erfährt, daß er seine frühere Geliebte verlassen habe, will sie ihn zu einem Geständnisse zwingen. Er aber bleibt „falsch". Aus Enttäuschung und Zorn schickt sie ihn mit einem geringfügigen Auftrage über den See, bereit, ihn aufzuopfern. Da wird sie sich erst recht ihrer Liebe bewußt und vernichtet sieht sie ihn in die Ferne ziehen. Sie selbst aber nimmt sich seines Kindes an, damit es besser werde wie sein Vater. Das Stück, von Anzengruber als „Schauspiel" bezeichnet, lehnt sich an Mosenthals bestes Stück „Sonnenwendhof" an, kommt aber dadurch um seine Wirkung, daß der zu einem tragischen Ausgange hindrängende Stoff davon abgewandt wird.

Ein dramatisches Gegenstück zu Gottfried Kellers „Romeo und Julia" ist die Bauernposse Der Doppelselbstmord (1875). Wie dort leben zwei Bauern in Unfrieden. Der Sohn des Reichen liebt die Tochter des Armen und sie fliehen, da sie die Heirat gefährdet sehen, auf die Alm, „um sich auf ewig zu vereinigen". Der Doppelsinn dieser Worte leitet den Vater und die übrigen Dorfbewohner irre, angstvoll suchen sie die Flüchtlinge die Nacht hindurch, und mit dem Irrtum schwindet alles Feindliche hinweg. Das Motiv ist ein sittlich bedenkliches, die Lösung durch den Brief, der aus einem Zeitungsberichte entlehnt ist, spielt ins niedrig Possenhafte hinüber. Reich aber ist das Stück an schönen Einzelheiten, so die treibende Figur des Krämers und seiner Familie, die Wirtsstube mit bestem Humor entworfen. Wirklich tief genommen ist die Gestalt des alten Hauderer, der mit seinem „'s is a Dummheit" den Dingen scheinbar allen inneren Anteil versagen will, während sein Herz doch noch immer von Mitleid und Liebe voll ist. Nicht zu Anzengrubers gelungenen Stücken zählt seine Posse 's Jungferngift (1878). Die eigentliche Absicht des Stückes kommt zu spät heraus, der Einfall des Kohlenbrennertoni, durch den alles gelenkt werden soll, ist in seiner Naivität geradezu kindisch. Hingegen ist Die Trutzige (1878) wieder ein voller Treffer. Der Gegenstand ist nicht neu: ein hübsches, witziges Mädchen, das durch Armut und böse Umstände abgesondert wurde, findet Freude daran, ihre Überlegenheit den ledigen Burschen durch Hänseleien zu zeigen so lange, bis ihr der Rechte begegnet, den sie zum Manne nimmt. In manchem Betracht ist die „Trutzige", die Liesel Hübner, eine Art weiblichen Gegenstückes zum Steinklopferhans. Anzengrubers zwei letzte Dorfdramen Stahl und Stein und Der Fleck auf der Ehr' (1887) sind aus zweien seiner Novellen zurecht gemacht, jenes aus „Der Einsame", dieses aus „Wissen macht Herzweh", und das merkt man den Dramen an. „Stahl und Stein", worin ein hartherziger Bauer sein eigenes Sündkind in den Tod jagt, ist in zu grellen Farben gehalten und unglaublich klingt es, daß einem Dorfbürgermeister die Gewalt zu Gebote steht, die zur Katastrophe führt. Im „Fleck auf der Ehr'" bringt der Dichter prächtige Genrebilder, wie z. B. das Dorfwirtshaus, aber die Handlung selbst ist zu dürftig und der durch einen glücklichen Zufall herbeigeführte Abschluß ist unwahrscheinlich.

Anzengruber versuchte sich auch im hochdeutschen Drama, aber sein Reich endet, wo der Dialekt aufhört. Daher konnten sich seine hochdeutschen Stücke nicht behaupten.

So das Gesellschaftsstück Elfriede (1872), das eigentlich nur eine Reihe von Charakterskizzen in dramatischer Form bietet, ferner die unvollendete Tragödie „Bertha von Frankreich" (1874), voll von polemischen Spitzen gegen die Kirche, und das zwischen Land und Stadt spielende „Hand und Herz" (1874), in dem Anzengruber offen gegen die Unlöslichkeit der Ehe auftritt. Auch in diesem Drama offenbarte sich des Dichters Unvermögen, Salonmenschen zu zeichnen. Schon die Schriftsprache ist ihm nicht natürlich; es klingt immer gekünstelt und geschraubt, wenn er sich ihrer bedient. Nun gar die konventionellen und natürlichen Feinheiten des gesellschaftlichen Verkehrs! Dafür mangelt ihm der Blick, und charakteristische Nüancen, die er im Leben des Kleinbürgers und Bauers so wohl zu beobachten verstand, vermochte er im Salon des Vornehmen nicht zu unterscheiden. Er war ja in den beschränktesten Verhältnissen des Kleinbürgertums aufgewachsen, hatte während seiner Schauspieler-Wanderjahre hauptsächlich nur mit den unteren Schichten der Bevölkerung verkehrt, fühlte sich auch später, als sich ihm die Salons der Reichen öffneten, darin unbehaglich und blieb allzeit ein Fremdling unter ihnen. Die „Vornehmen" sah er immer mit den Augen des sozial niedriger Stehenden an und das machte ihn bisweilen sogar ungerecht.

Ergiebiges Neuland hatte Anzengruber mit seinen Dorfdramen für die Wiener Volksbühne urbar gemacht. Mit nicht geringerem Eifer und Geschick hütete und pflegte er außerdem ihr eigenstes Stammgut: das Wiener Lokalstück.

Es war aus der Kreuzerbude und dem Jahrmarkttheater erwachsen und hatte die Berührung mit dem Leben des Volkes nie verloren und es ist gewiß kein Zufall, daß Grillparzer und Bauernfeld ihre ersten entscheidenden Theatereindrücke von den Volksbühnen empfingen. Schon im achtzehnten Jahrhundert

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

brachte Philipp Hafner nicht etwa bloß spaßhaft gehaltene Genregestalten, sondern echt realistische Figuren auf die Bühne, und er war der erste Wiener Possendichter, der im tollsten Übermute nicht vergaß, den Wienern die Schwächen und Gebrechen ihres Wesens vorzuhalten (S. 978). Meisl und Gleich brachten gelegentlich wohl lustige Tagesereignisse, doch selten das Wiener Volksleben auf die Bühne. Raimund dagegen vergaß bei aller Romantik der Streiflichter auf die Gesellschaft seiner Zeit nicht; der „Verschwender" ist eine Wiener Figur, sein Glück und Ende so genrehaft kräftig wie Danhausers Gegenstücke: „Der Prasser" und „Die Klosterfuppe". Friedrich Kaiser liebte in seinen zahlreichen Stücken die Kontraste und brachte als erster auch kirchliche und politische Tendenzstücke auf die Bühne. An diesen Vormann hielt sich Anzengruber bei der Tendenz seiner Komödien zunächst, in der Charakteristik seiner echten Alt-Wiener erinnert er an Raimund. Die Absicht, für das Wiener Volkstheater zu wirken, hegte Anzengruber schon von Anbeginn. Das Leben und Treiben der Großstadt, Neu-Wien mit allen Krisen der Übergangszeit wollte er auf die Bühne bringen, auch nachdem er durch die Erfolge des „Pfarrers", des „Meineidbauers" und der „Kreuzelschreiber" als „Auerbach", „Defregger" oder von allzu überschwenglichen Kritikern gar als „Shakespeare des Bauerndramas" eingefächert erschien.

Mit der „Tochter des Wucherers" (1873) betrat Anzengruber zum erstenmal den Wiener Boden, aber nicht mit Glück. Auch das folgende Stück „Ein Faustschlag" (1877), in dem die Arbeiterfrage behandelt wird, hatte keinen Erfolg. Dagegen schlug „Das vierte Gebot" (1878) ein.

Es ist die Tragödie des Wienertums zur Zeit des Überganges von der Reichshauptstadt zur Weltstadt. Zwei Generationen, Eltern und Kinder, stehen nebeneinander; die Schwäche der Eltern wandelt ihren Kindern den Segen zum Fluch, die moralischen Gebrechen der Väter und Mütter vernichten das Glück der Söhne und Töchter. Dies zeigt der Dichter an zwei Wiener Familien. Die Angehörigen der ins Proletariat sinkenden kleinbürgerlichen Familie Schalanter sind der verlotterte Vater, die genußsüchtige Mutter, der jähzornige Sohn Martin, die leichtsinnige Tochter Pepi und die alte ehrwürdige Großmutter Herwig. Auf der anderen Seite lernen wir die reiche Hausbesitzersfamilie Hutterer kennen: den protzenhaften Vater, den leichtfertigen Sohn, die Tochter Hedwig, die eine Heirat gegen ihre Neigung eingehen muß. Entsprechend den zwei Familien laufen zwei parallele Handlungen durch das Stück, die nur durch die Gesamtidee miteinander verbunden sind und nur an einzelnen, durch den Zufall dargebotenen Punkten sich kreuzen. In der Familie Schalanter ist der Vater ein Großmaul und Faulpelz, der immer im Wirtshaus sitzt, die Gesellen für sich arbeiten läßt und, wie es mit der „Draxlerei" nicht mehr geht, sofort bereit ist, vom Sündenlohn der Tochter mitzuzehren und einen kleinen Nebenverdienst als ehrloser Angeber in fremden Liebeshändeln zu suchen; ein Hetzer und Kläffer, der den eigenen Sohn im Rausch zu Zank und Totschlag aufreizt, dabei jederzeit bereit, die Schuld an aller Mißwirtschaft daheim auf das Weib zu schieben. Dieses ist ihres Mannes würdig, ohne Halt und Pflichtgefühl, lüstern, falsch, willfährig gegen jede Regung der eigenen wie der fremden Genußsucht und gewissenlos genug, der eigenen Tochter die Dienste einer Kupplerin zu leihen und nicht zu ruhen, bis das an sich gute, ja edel veranlagte Mädchen zur Dirne wird und im Spital endet. Als diese Eltern vor der Armensünderzelle ihres als Mörder gerichteten Sohnes um Einlaß flehen, werden sie von dem die eigene Schuld tief Bereuenden mit den Worten abgewiesen: „Nein, sie haben mir nichts zu verzeih'n und ich ihnen nichts abzubitten." Auf die versöhnliche Rede des Priesters, seines Schulkameraden: „Denk an das vierte Gebot", lautet die grauenhaft wahre Abwehr: „Du weißt nit, daß 's für manche 's größte Unglück is, von ihre Eltern erzog'n zu werd'n. Wenn du in der Schul' den Kindern lehrest: Ehret Vater und Mutter, so sag's auch von der Kanzel den Eltern, daß 's darnach sein sollen." Diese den Grundgedanken des Stückes enthaltende Mahnung gilt nicht bloß dem Kreise der Schalanter, sondern auch den „Hausherrn vom Grund", die einer reichen Verschwägerung zuliebe ihre einzige Tochter trotz ihrer Liebe zu einem armen Klavierlehrer zur Ehe mit dem reichen Stolzenthaler, einem Ausbund von Roheit und Schlemmerei, zwingen.

Es gibt kein neueres Bühnenwerk, in dem auf offenem Theater mit offenen Worten offene und verschleierte Geheimnisse großstädtischer Verderbnis so unumwunden zur Sprache gebracht werden. Kühneres hatten auch die Modernen, die Rücksichtslosesten unter den Naturalisten, nicht gewagt. Nur in der Auffassung des Lasters unterscheidet sich Anzengruber von den Naturalisten. Zwar sieht auch er darin so wenig wie viele Modernen etwas Vereinzeltes, aber während diese den Menschen aus dem Laster begreifen wollen, begreift er umgekehrt das Laster aus dem Menschen. Bei allem Scharfblick für die Verworfenheit, deren die menschliche Natur fähig ist, bewahrt sich Anzengruber doch den Glauben an das Gute, dem sie zustrebt, und darum kann er in dem Laster weder etwas Gleichgültiges noch den Normalzustand menschlichen Daseins erblicken und selbst die Armen, die im Morast des Lebens untergehen, sehen wenigstens die rettenden Pfade. Daher stellt er den gewissen- und gedankenlosen Eltern Urbilder echtwienerischer Gemütlichkeit gegenüber: blutarme Hausmeistersleute, die als die „sorglichsten Pfleger, treuesten Berater" ihres Sohnes der Lebensregel folgen, daß es, Dank dem Zusammenwirken von Eltern und Kindern, der kommenden Generation besser gehen muß als der vorangehenden. Versöhnend wirkt das greise Großmütterlein der Schalanter-Kinder, eine Frauengestalt, die nicht umsonst den Familiennamen der Mutter des Dichters trägt — Herwig. Die Eltern Schalanter haben die Alte mit ihren langweiligen Predigten nicht im Hause dulden mögen. Als Martin Soldat wird und die erste Liebschaft gelöst ist, gibt sie ihm Mahnungen mit auf den Weg, und als das Entsetzliche geschehen ist, kommt sie „von selbst" zu dem Mörder in die Zelle. Sie verzeiht ihm, sie segnet ihn — aber sie bemitleidet ihn nicht. Laut und lebendig spricht aus ihr die Stimme des Gewissens, das Gemüt des Volkes zu uns. „A Liab, a Liab" zeigt das

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Großmütterlein dem Enkel, denn sie hat ihn immer gern g'habt. Auch der Dichter, ein warmer Patriot, liebt sein Volk und will ihm mit dem düsteren Bilde, das er in seinem Drama entworfen hat, nützlich sein. Ob seine Absicht durch die grelle Ausmalung der Nachtseiten des Lebens erreicht wird, bezweifeln wir und über das vierte Gebot Gottes denken wir anders als Anzengruber. Wir merken im Stücke den Einfluß der Vererbungs- und Milieutheorie, der zufolge die Freiheit des Helden aufgehoben oder doch sehr eingeschränkt wird und dessen Schuld daher wegfällt oder doch sehr abgeschwächt erscheint.

Als Sittenschilderer bewährte sich Anzengruber auch in den „Alten Wienern" (1878), worin er zeigt, „wie a Bub Vater" und die Verführte zur Selbstmörderin wird, bis Kernhofer, aller Verkennung zum Trotz, in der Stille alles wieder schlichtet, nur weil's „ihn im Herzen reißt". Es ist eine prächtige Figur, dieser Kernhofer, komisch und rührend zugleich, dessen ganzes Leben durch die Betätigung wahrer Menschenliebe ausgefüllt ist. Und noch einmal hat Anzengruber einen solchen „Herzensmenschen" geschaffen, den Spielzeughändler Thomas Hammer in der Weihnachtskomödie „Heimg'funden" (1885), die uns darstellt, wie die Weihnachtsstimmung ein verirrtes, verstörtes Menschenkind und der Zauber treuherziger Bruder- und Mutterliebe eine zwiespältige Natur bekehrt und bezwingt. Da erklingen Töne in Scherz und Rührung, wie sie nur Raimund anzuschlagen wußte („Das Weihnachtslied"). In den „Braven Leuten von Grund" (1879) führt uns der Dichter eine fesche, resolute Wienerin vor, die in kluger Weise, ohne Tyrannei allen die Köpfe zurechtrückt. Nicht geglückt ist trotz der gebotenen Fülle von Heiterkeit und Humor die Posse „Aus'm g'wohnten Gleis" (1879), die uns einen alten Kontoristen schildert, der plötzlich eine große Erbschaft macht, doch nach kurzem Versuch, außerhalb der Schreibstube zu leben, sich wieder heimlich in das Kontor einschleicht.

H. Sachs fec.

Keines von allen diesen Wiener Volksstücken wirkte so mächtig wie „Das vierte Gebot", aber in jedem steckt neben halb oder ganz mißglückten Zwischenspielen und Charakteren eine Fülle von echt wienerischem Humor, Theatersinn und leibhaftigen Wiener Kindern. Wie Grillparzer das Wien des Vormärz, so hat Anzengruber das schöne wie das häßliche Neu-Wien am besten dargestellt. Er ist Neu-Österreichs größter Dramatiker, der nicht nur wie Bäuerle und Anton Langer für das goldene „Weana Herz", sondern auch für das Kranke im Wiener Wesen ein offenes Auge hatte. In der Technik schließt er sich an das alte Volksstück mit seinen eingelegten Liedern und seinem den Regeln der Kunstdramatik nicht entsprechenden Aufbau. Das lyrische Element tritt nicht stark hervor, wie er denn ein Lyriker im eigentlichen Wortsinn nie gewesen ist und nur in mundartlichen Strophenliedern einzelne Treffer erzielte.

Im Jahre 1879 erlebte Anzengruber als Dramatiker zwei Mißerfolge. Die Operette und die französischen Sittenstücke beherrschten die Wiener Bühne; daneben erfreuten sich die über einen Leisten gemachten Volksstücke von Maximilian Schmidt, L. Ganghofer und Hans Neuert („Herrgottschnitzer von Oberammergau", „Prozeßhansl", „Geigenmacher von Mittenwald", „Geyerwally") mit ihrer Verbindung von Schuhplattler, Jodler, Gstanzln und Wildschützenromantik der Gunst des Publikums. Nach den Bränden des Wiener Ring- und Stadttheaters war Anzengruber ohne Bühne in Wien, die seine Stücke spielte. Die Not des Lebens drängte von neuem und so verzichtete er von 1880 bis 1884 darauf, für die Bühne zu dichten und suchte wie bisher als Erzähler, Kalendermann und Romanschreiber seine geringen Einnahmen zu sichern. Außerdem redigierte er 1882—1885 das illustrierte Familienblatt „Die Heimat" und dann das Wiener Witzblatt „Figaro". Als Erzähler bewährte Anzengruber ungefähr dieselbe Art und Kunst wie als Dramatiker. Nicht gehemmt durch die Zensur, konnte er sich hier freier bewegen als im Drama, wo die praktischen Rücksichten oft genug in Gegensatz zu den dichterischen Forderungen gerieten. Als Vorbilder dienten ihm Auerbachs Dorfgeschichten und Hebels „Rheinländischer Hausfreund"; aber er wahrte sich die Originalität und sah Menschen und Dinge mit

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Lorenzen Weihnachtslied.

Den Menschen mit Herzen zu lieben, das ist
In seinem Gemeinde ihre Menschen nicht früh.
In Herzen geht so viele Herzen voll Liebe
Auch Herzen sind schön - viel viel Liebe

In Kampf und Leben.

Du sollst nicht tödten, heißt das heute Gebot,
Es klingt wie Hohnrede ins verwundete Herz;
Wer wünscht ihr Gott, daß ich durch andrer Tod
Im Grund zu meinem irdischen Glücke komm?
Es verletzt dem meinem Christen wissig an,
Du sollst nicht tödten! mächtig Kampf und Hoffe
Wie kann' in Kampf und Leben ich werden,
Wie kann' ich wüt, wenn ich nicht tödten soll?
Du sollst nicht tödten! Heißt das Feuer zu mir.
Du sieht ich stehen und wirken und Ihren Preis.
Nicht verderben will ich, sterben will ich hier,
Und in Erfüllung des Gesetzes heilig sein.

Zwei Gedichte Roseggers.

(Original im Besitze des Professors Josef Schock in Seitenstetten.)

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

eigenen Augen an, ebenso scharf und eigentümlich wie Jeremias Gotthelf, mit dem er, trotz der grundverschiedenen Tendenz, in der absichtlichen Art der Beweisführung und der plastischen Zeichnung der Charaktere zusammentrifft. Auch in den Erzählungen Anzengrubers verleugnet sich der geborene Dramatiker nicht. Breites Ausmalen von Zuständen, Verweilen bei Schilderungen von Landschaften und Sitten war seine Sache nicht; in der kleinsten Skizze sucht er mit größter Deutlichkeit einen bestimmten Charakter, in umfassenderen Dorfgängen und Romanen humoristische oder tragische Probleme herauszuarbeiten, die mehr als einmal nur der erste Entwurf oder die notgedrungene Verkleidung echter Schauspiel-Motive waren.

Insbesondere ist Anzengruber in seinen Jugendnovellen ganz Dramatiker, nur darauf bedacht, aufgeregte und außergewöhnliche Charaktere zu entdecken. Diese Erzählungen („Düstere Grabschrift", „Ein Brief, der tötet", „Ein Unheimlicher" usw.) sind in hochdeutscher Sprache geschrieben und bedeutungslos. Die späteren Erzählungen veröffentlichte Anzengruber in Sammlungen mit verschiedenen Überschriften, von denen die Dorfgänge (1879, 2 Bde.) am bekanntesten wurden. Wie in den Dramen, wählte er für seine Geschichten tragische und komische Originale zu seinen Helden. Glaubenszweifel, Kirchenkämpfe, Konflikte im Wesen und Wirken des Klerus, Zölibat, Sündkinder, Dorflumpen, Dorftartüffes in allen Spielarten, urwüchsige Schwänke, Liebeshändel und Wirtshausschlachten, dies und anderes mehr verdichtete Anzengruber in seinen Geschichten, die ihm kein anderer vor- und nachmachte. Nur einige seien genannt: „Der gottüberlegene Jakob", „Der Sinnierer", „Der Einsam", das köstliche „Treff-Aß", die läppische „Lotteriespepherl", „Valentin, der Gott verloren", „Das Sündkind", die humorvollen „Schatzgräber", der Schwank „Wenn einer es zu schlau macht", die Historie vom „starken Pankraz und der schwachen Eva", die Kriminalgeschichten „Wissen macht — Herzweh", „Der Verschollene", „Die Heimkehr", „Diebs-Annerl", das Nachtstück „Die Herzfalte", ferner „Die Ortler", „Eine Begegnung", die Phantasiestücke „Jaggernaut", „Teufelsträume", die „Märchen des Steinklopferhans". Minder glücklich als unter den Dörflern ist Anzengruber als Erzähler unter den Städtern, zumal wenn er hochdeutsch redet.

Wieder in das Dorfleben führen uns Anzengrubers zwei bedeutsame Romane. Von diesen erzählt Der Schandfleck (1877) den Lebenslauf eines „Sündkindes", der Frucht späten Ehebruches, in einer Bauernfamilie. Durch die Geburt des Mädchens ist das Glück des Hauses gestört und mit unnachgiebiger Strenge zieht der Dichter alle Folgerungen aus dem Fehltritte und zeigt, wie die Schuld verderblich auf allen Beteiligten lastet. Die Handlung ist mit seltener Kraft disponiert; sie strebt in starken Schritten ihrem Ziele zu und wird nur von dem Punkte an gelähmt, wo die arme Leni, des Dichters lieblichste Mädchengestalt, als Dienstmädchen nach Wien zieht. Anzengruber hat selbst gemerkt, daß der Szenenwechsel dem ruhigen Fortschritte der Erzählung ungünstig sei und meinte, den Schaden heilen zu können, wenn er den Roman in zwei besondere Geschichten spaltete, eine, die neue Bearbeitung des „Schandfleck", die nur auf dem Dorfe spielt, und eine andere, „Die Kameradin" (1883), die nur in Wien sich abwickeln sollte. Die Umarbeitung ist aber nur im ersten Teile gelungen. Übertroffen wird „Der Schandfleck" von Anzengrubers zweitem Roman Der Sternsteinhof (2 Bde., 1885), der besten unter seinen epischen Schöpfungen. Das Lehrhafte, das in des Dichters Dramen und Geschichten oft zu stark hervortritt, ist hier verschwunden und über dem freien Stoff waltet nur der Dichter. Alle Mittel hat er sich dienstbar gemacht; Erfindung und Ausdruck fügen sich seinen Zwecken. Die Technik ist die des vorgeschrittenen Realismus, aber Anlage und Aufbau gehören dem Idealisten. Der Roman ist tendenzlos und will ein Bild davon geben, „wie's im Leben zugeht"; die Heldin des Romans ist die verkörperte Begehrlichkeit und Willenskraft; Sternhofbäuerin will sie werden, und um dieses Ziel zu erreichen, gibt sie dem Sohne des Sternhofbauers ihre Ehre preis, heiratet, um die Schande zu verbergen, einen ungeliebten Mann, wird Kebsweib des verheirateten reichen Erben und zieht, als der Tod die hemmenden Personen weggeräumt hat, als Bäuerin in den Sternsteinhof ein. Durch ihren männlichen Mut und Sinn überwindet sie auch den Widerstand des Schwiegervaters und schließt mit ihm, als ihr Mann im bosnischen Feldzug gefallen ist, ein Schutz- und Trutzbündnis zum Gedeihen des Sternsteinhofes. Wen erinnert dieses Weib nicht an die meistgenannten Gestalten des modernen Romans von der George Sand und der Elliot bis auf Turgenjew und Zola? Der Dichter verteilt diesmal nicht Lohn und Strafe, außer durch die Macht der Charakteristik, und überläßt es einer höheren Gewalt, die Sühne zu nehmen und das Gleichgewicht der sittlichen Werte in dem Gewirr wieder herzustellen.

Wir begreifen, daß der „Sternsteinhof" die Aufmerksamkeit der jüngeren Generation auf sich lenkte, wie denn auch nach der Gründung der freien Bühne in Berlin (1892) der damals wenig beachtete Dichter des „Vierten Gebotes" und der „Kreuzelschreiber" von den Naturalisten auf den Schild gehoben und als einer der Ihren angesprochen wurde. Und in der Tat wäre es möglich gewesen, an den eben genannten Werken Anzengrubers und aus seiner Vorrede zu den „Dorfgängen" so gut wie an Dostojewskis und Zolas Werken die auf die strenge Wiedergabe der Wirklichkeit gerichtete neue Kunstweise der Jüngstdeutschen zu entwickeln. (Abb. S. 1432.)

Im Jahre 1870 wurde „Der Pfarrer von Kirchfeld" Anzengrubers unter dem Hehlnamen L. Gruber im Stadttheater in Graz aufgeführt. Eine Besprechung des Stückes, die es mit

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

einigen Worten abtat und auf den Autodidakten Rosegger als Verfasser gemünzt war, reizte diesen zu einem von heller Begeisterung für das Drama getragenen Gegenaufsatze. Damit war die Freundschaft zwischen Anzengruber und Rosegger angebahnt. Mancherlei verwandte Züge verbanden sie miteinander. Beide verfolgten eine volkstümliche und erzieherische Richtung, jener vorwiegend mit Dramen, dieser mit Erzählungen und Schilderungen. Das Dorfleben ist es denn auch, das ihnen die meisten Anregungen zu ihren Dichtungen bietet, aber während der Wiener Poet die Dörfler, so plastisch und lebenswarm er sie auch zeichnete, doch nur aus gelegentlichem Verkehr kannte, war der steirische Dichter unter ihnen aufgewachsen und konnte sie daher naturgetreuer darstellen. Trotzdem ist Rosegger ebensowenig als Anzengruber ein eigentlicher Naturalist.

„Der Naturalismus," so meint er richtig, „entspricht zu wenig dem Sinne des Volkes für Außergewöhnliches und Sonntägiges und er widerspricht zu sehr der menschlichen Neigung für Angenehmes und Erfreuliches. Was man jeden Tag erleben kann und mit leiblichen Augen immer noch viel besser sieht, als mit der größten Kunst geschildert zu werden vermag, und was einen im Leben verstimmt, schlimm aufregt, empört, das mag man sich nicht auch noch immer für teueres Geld in der Buchhandlung kaufen." Damit stimmt überein, wenn er ein anderes Mal sagt: „Die irdische Wahrheit ist ernst genug, aber sie verträgt es recht gut, von dem Sonnenschein der Poesie beleuchtet zu werden, ohne daß sie unwahr wird."

So ist denn Rosegger Realist im künstlerischen Sinne und man darf daher in den Bauern seiner Geschichten trotz all ihrer Frische, Einfachheit und Plastik nicht die wirklichen Menschen in den Almhütten und Bergsiedlungen der Steiermark suchen; sie sind zwar lebendig erfaßt und in ihren bezeichnenden Zügen abgeschildert, aber doch für die humoristische oder tragische Wirkung zurecht gemacht und wie aus den Personen Anzengrubers hört man auch aus denen seines Freundes oft den Dichter selber sprechen. Erst nach mannigfachen Schicksalen war Anzengruber zur Geltung gekommen und nur kurze Zeit erfreuten sich seine dramatischen Schöpfungen des Beifalls der Menge; auch dem steirischen Erzähler waren seltsame Schicksale beschieden, ehe er seinen literarischen Neigungen leben konnte; aber gleich seine ersten poetischen Schöpfungen gewannen ihm eine große Lesergemeinde und diese, stets sich erweiternd, hat ihm treu die Gunst gewahrt. In der „Waldheimat, Erinnerungen aus der Jugendzeit" (2 Bd., 1873) und in deren Fortsetzung „Mein Weltleben, oder wie es dem Waldbauernbuben bei den Stadtleuten erging" (1898), dann in den für die Literaturgeschichte wertvollen Schriften Persönliche Erinnerungen an Robert Hamerling (1891) und Gute Kameraden (1893), sowie auch in anderen Werken hat er vieles von seinem Leben und Streben uns mitgeteilt.

Petri Kettenfeier Rosegger, der sich seit 1894 als Peter Rosegger bezeichnet, wurde am 31. Juli 1843 zu Alpel, einem Walddorfe bei Krieglach in Obersteiermark, als Sohn katholischer Eltern geboren. Sein Vater, ein redlicher, sehr religiöser Mann, war Bauer wie seine Vorfahren, seine Mutter, die die Güte, Wohltätigkeit und Arbeitsamkeit selbst war und über einen reichen Schatz von Sagen und Märchen verfügte, war die Tochter eines Kohlenbrenners. Inmitten der herrlichen Natur, abgeschlossen von dem Leben und Treiben der Welt, wuchs der Knabe mit seinen Geschwistern bei den Eltern auf. Die Heimat war seine Welt; sie gab ihm alles, was er bedurfte: die Schönheit der Alpennatur ergötzte seine kindliche Seele, ihre großartigen Schrecken erschütterten mächtig sein Gemüt. Obwohl der Schulbesuch sehr unregelmäßig war, da ihn im Winter häufig das schlechte Wetter und körperliche Schwäche, im Sommer seine Verwendung als Viehhüter daran hinderte, machte er doch gute Fortschritte und man dachte sogar daran, ihn studieren zu lassen. Früh regte sich seine Phantasie und er lauschte nicht bloß aufmerksam, wenn andere eine Geschichte erzählten, sondern begann auch selbst Erzählungen zu erdichten. Da seine körperliche Schwäche die Erfüllung seines Wunsches, Bauer zu werden, unmöglich machte, wurde er zu einem Schneider in die Lehre gegeben (1860), der auf der „Stör" zu arbeiten pflegte. Vier Jahre zog Peter mit seinem Meister von Haus zu Haus, um den Bauern Kleider zu machen. Diese Zeit war für den künftigen Dichter die Hochschule, denn sie bot ihm Gelegenheit, das Bauernvolk und seine Heimat so recht kennen zu lernen. Seinen

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Lieblingsneigungen aber konnte er auch jetzt nicht widerstehen; er las Bücher und verfaßte Gedichte und Kalender mit allerlei Geschichten und las sie seinen Bekannten vor.

Durch Lobsprüche und Ratschläge veranlaßt, schickte Rosegger „fünfzehn Pfund Schriften" an Dr. Swoboda, den Redakteur der Grazer „Tagespost", der aus dem gereimten und ungereimten Zeug die Stimme des wahren Dichterherzens heraushörte und einiges davon veröffentlichte. Der Einladung seines Gönners folgend, ging der Naturdichter nach Graz und bezog durch dessen Vermittlung die Akademie für Handel und Gewerbe. Gegen Ende der Studienzeit kamen ihm Stifters „Studien" in die Hände und diese machten gewaltigen Eindruck auf ihn. „Ich nahm," so erzählt er selbst, „die Werke dieses Poeten in mein Blut auf und sah die Natur im Stifterschen Geiste." Nun erst ging ihm das Auge recht auf für die Schönheit der Natur und er lernte sie farbenprächtig und gemütvoll schildern. Zunächst schrieb er Dialektgedichte und, begleitet von einem Vorworte Hamerlings, dessen Freundschaft er sich erwarb, traten sie unter dem Titel Zither und Hackbrett 1869 in die Öffentlichkeit. Sie wurden günstig aufgenommen und der Ertrag gestattete ihm die Vollendung der Studien. Dem Rate Swobodas folgend, widmete er sich nun der Schriftstellerei und schrieb in seiner Waldheimat steirische Geschichten: Tannenharz und Fichtennadeln (1870). Der Titel des Buches will sagen, daß es aus den Bergen komme, wo die Fichten- und Tannenwälder stehen, und von Dingen und Menschen erzähle, die in jenen frischen Nadelwäldern gedeihen. (Beilage 144.) Erst 1885 veröffentlichte Rosegger unter dem Titel Stoansteirisch die dritte Dialektsammlung. Sie enthält die lustigen Stücke und Stückchen, die der Verfasser bei seinen öffentlichen Vorlesungen aus seinen Dichtungen auszuwählen pflegte. Um die Lücken seiner Bildung auszugleichen, besuchte Rosegger als Hospitant die Grazer Universität und strebte durch zwei große Studienreisen, nach dem Norden (1870) und nach dem Süden (1872), Welt- und Menschenkenntnis zu erwerben. In den Skizzen „In der weiten Welt" (Am Wanderstabe 1882) hat er davon berichtet. Immer aber zog es ihn wieder heim, und wenn er auch manches Schöne aus der Ferne mitgebracht hat, das Beste gab ihm doch die heimatliche Scholle. Seine Schriften erwarben ihm in Österreich und Deutschland eine nach vielen Tausenden zählende Gemeinde, die Heidelberger Universität ernannte den Volksdichter zu seinem sechzigsten Geburtstage zum Ehrendoktor und auch sonstige Ehrungen gab es in schwerer Menge. Er lebte im Winter in Graz, im Sommer in Krieglach, wo er sich ein schönes Haus in der Nähe des geliebten Alpel erbaut hat, und starb 1918.

So hat sich aus dem Waldbauernbuben und Schneidergesellen in eigenartiger Weise der Dichter entwickelt und alle die Charakterzüge, die sein Werdegang uns zeigte, spiegeln sich wider in seinen Dichtungen. Da ist zuerst seine Liebe zur Natur. Die Natur geht ihm über alles und so darf es uns nicht wundern, daß er sie immer und immer wieder in seinen Schriften schildert, und zwar mit einer Sinnigkeit und Anschaulichkeit, die jeden fesseln. Ist es doch, wenn er z. B. im „Waldschulmeister" den „Urwaldfrieden" schildert, als ob er etwas hineingezaubert hätte von dem Rauschen der riesigen Tannen, dem Murmeln der klaren Waldwasser, dem Frieden der sonnigen Alm und der Majestät der Gletscher und Firnen, so gesund und frisch weht es uns aus ihnen entgegen und erquickt doppelt denjenigen, der sich im aufreibenden und öden Getöse der Großstadt nach dem Frieden und der Herrlichkeit der Natur sehnt. Die Liebe zur Natur wirkte aber auch auf Roseggers Darstellung und Stil.

Wie ihm die Gedanken aus dem vollen Herzen kommen, so schreibt er sie nieder. Nicht mit Unrecht hat man ihn deshalb den Wiedererfinder der kunstlosen Kunst genannt. Seine Darstellung ist einfach; er erzählt in einfachen Sätzen, Bildchen an Bildchen, Stimmung an Stimmung aneinanderreihend, aber durch die Anschaulichkeit packend, so daß man auch dort, wo er nicht wirklich Erlebtes erzählt, sondern bloß Gehörtes oder Erdachtes in einen sinnvollen Rahmen bringt, die Empfindung hat, der Dichter habe es selbst erlebt und erschaut. Diese Kunstlosigkeit des Aufbaues aber genügt nur dort, wo die Sache keinen straffen Aufbau erfordert, und muß störend wirken bei größeren Werken. Bei solchen versagt denn auch in den meisten Fällen die

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Kraft des Dichters, und selbst wenn die ersten Abschnitte gelingen („Peter Mayr"), in den späteren wird die Erzählung unklar oder zerflattert in Genrebildchen („Heidepeters Gabriel"). Nur der Leitgedanke ist es dann, der die Teile zusammenhält und eine einheitliche Wirkung erzielt. Genau so wie der Mann aus dem Volke erzählt Rosegger seine Geschichten, schlicht und einfach, behaglich und beschaulich. Nirgends geht er darauf aus, künstlich Spannung zu erregen, wie es im Wesen des Romans und der Novelle liegt, nur unser Gemüt will er ergreifen und unser Herz erwärmen. So geht die Handlung meistenteils langsam vorwärts, Betrachtungen und beschauliche Gedanken werden eingefügt, Schilderungen großen Stils unterbrechen sie nicht selten. Daneben dann wieder behagliche, oft schalkhafte Plaudereien, wie wir es bei unserem besten Volksdichter, Peter Hebel, finden. Sehr gern wählt Rosegger die Tagebuchform („Waldschulmeister", „Das ewige Licht") oder die Briefform („Erdsegen"), die ihm alle mögliche Freiheit gewähren, die ihm so liebe Kleinmalerei zu pflegen und zu sagen, was gerade sein Herz bewegt. Und zu sagen hat er immer etwas, kaum eine seiner Erzählungen ist frei von einer Tendenz, und gerade das will ja das Volk von seinem Erzähler.

Peter Rosegger.

Im Besitze einer schier unerschöpflichen Phantasie und einer scharfen Beobachtungsgabe bringt Rosegger stets neue Gestalten oder die alten doch in neuem Gewande und läßt in die Darstellung einen schalkhaften, seinem reichen Gemüte entspringenden Humor hineinspielen, durch den er auch das Herbe und Naturalistische zu veredeln sucht. Und gerade durch seinen ursprünglichen, echt deutschen und gern einen belehrenden Gedanken in sich bergenden Humor, der wie ein goldiger Schimmer über all seinen Gestalten und Szenen liegt und auch das Düsterste noch in ein freundliches Licht taucht, hat sich Rosegger die meisten Freunde erworben. Neben der neckisch-heiteren Vortragsweise hat er auch andere Töne seiner Harfe entlockt. Er weiß dem Grausigen und Furchtbaren in getragenen Tönen voll Pathos und Schwung Ausdruck zu verleihen und das Anmutige und Liebliche in glänzenden und schmeichelnden Melodien zu singen. Über all diesen gewinnenden Eigentümlichkeiten in Darstellung und Stil, wie er sie dem Umgange mit seinem Volke abgelauscht hat, achten wir nicht auf die Verstöße gegen die Grammatik, die Mängel der Sprache, den oft fremdklingenden Satzbau und die Sonderbarkeiten des Wortschatzes. Eine üppige Redefülle steht dem Dichter zu Gebote, und doch ist seine Sprache einfach und natürlich, nicht rein hochdeutsch, sondern vielfach mit dialektischen und altertümlichen Wendungen durchsetzt.

„Es gibt Kinder," sagt Rosegger, „welche mit neugierigen Augen in die Welt hinausschauen und jeden Menschen gutmütig anlächeln, dabei aber nicht einen Augenblick die Rockfalten der Mutter aus der Hand lassen. Ein solches Kind bin ich, und meine Mutter ist die Steiermark." Dieser mit seiner Liebe zur Natur zusammenhängende Zug seines Charakters gibt seinen Dichtungen ihre Eigenart. Immer ist es die liebe Heimat, die er schildert, die hohen Berge, die mit duftenden Blumen bewachsenen Alpenmatten, die rauschenden Wälder und die brausenden Alpenwasser, die armen Waldbauern, die da droben in Mühen und Sorgen hausen und doch so treu an der Heimat hangen. So verklärt denn der Dichter in den meisten seiner Schöpfungen Heimat und Heimatliebe. Es ist zwar ein enges Gebiet, aus dem Rosegger seine Stoffe holt, aber diesen Kreis, der ihm durch Geburt, Heimatliebe und Erfahrung zugewiesen ist, beherrscht er mit Meisterschaft. Hier, in der Dorfnovelle, steht er auf dem Höhe-

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

punkte seiner Kunst und kaum einer unserer modernen Volkserzähler kann hierin den Wettkampf mit ihm aufnehmen. Wo aber Rosegger den ihm natürlichen Boden der Bauerngeschichte verläßt und sich an die Behandlung religiöser und sozialer Probleme wagt, wie er es seit den achtziger Jahren in seinen Romanen tat, da gewahren wir die Grenzen seines Könnens.

Roseggers Schöpfungen füllen nahezu 60 Bände. Viele Skizzen und Erzählungen sind in der von ihm 1876 gegründeten und redigierten Zeitschrift „Der Heimgarten" stecken geblieben. In mehreren Büchern schildert der Dichter sein steirisches Volk: Das Volksleben in Steiermark (2 Bde. 1870), Die Älpler (1872), Sonderlinge aus dem Volke (1875), Am Wanderstabe (1882) und Spaziergänge in der Heimat (1894). Frohen Herzens und in dem letzten Werke bereits als gereifter Künstler schildert er alle die Herrlichkeiten seiner Heimat und mit derselben Liebe zeichnet er deren Bewohner, den Waldbauer, der mit den gewaltigen Elementen um die Notdurft des Lebens ringt, den Hirten auf der sonnigen Halde, den Jäger, den Wurzner, den Pöchelmann und alle die anderen typischen Gestalten, auch die finsteren Gesellen, die draußen in der Wildnis ein lichtscheues Leben führen. Was Rosegger in diesen Schilderungen bietet, bildet gleichsam den Hintergrund, auf dem seine Geschichten spielen. Von diesen stellen wir die kleineren Erzählungen obenan.

Es sind meist kleine Bilder aus dem Leben der Waldbauern, bald heiteren, bald düsteren Charakters. Einzelzüge, die oft ein scharfes, ja zuweilen grelles Licht auf die Menschen werfen, die dort wohnen. Die Matten, die unergründlich tiefen Wälder, die lachenden Täler, die im Endlosen verschwimmenden Gipfel des Hochgebirges schauen klar und wirklich fühlbar in die Welt der Bergbewohner hinein. Deren schärfste Züge und bezeichnenden Merkmale weiß Rosegger rasch zu erfassen, die rohen und derben nicht minder wie die edlen, die Tüchtigkeit und Treue, den gesunden Sinn und das Gemüt, die unter der oft rauhen Schale verborgen sind. Sein scharfer Blick erkennt hinter den Dorfsünden, die jedem auffallen, auch gleich wieder die Dorftugenden, die sich nur dem offenbaren, der sich liebevoll in das Wesen des Volkes zu versenken vermag. Sehr oft schildert der Dichter, wie er es in seinen großen Erzählungen tut, auch in den kleineren den Unsegen der Überkultur, Geldgier und Genußsucht und zeigt, wie der „moderne Geist" die einfachen Sitten verdrängt und die Quellen des Menschenglückes zerstört. Nicht alle Dorfgeschichten haben den gleichen Wert; es sind auch bedeutungslose darunter, aber weitaus der Mehrzahl nach sind es Perlen echter Poesie, die der Unerschöpfliche in den zahlreichen Sammlungen seiner Geschichten vorlegt. Die Hauptsammlung ist Das Buch der Novellen (3 Bde., 1872), aus dem wir besonders die Erzählungen „Der Herrensepp" und „Das Felsenbildnis" hervorheben wollen. Stark tritt die Sinnlichkeit in Inhalt und Darstellung hervor in den Dorfsünden (1883), dem vierten Bande des Buches der Novellen. Von weiteren Sammlungen seien genannt: Feierabende (1880), Meine Ferien (1883), Neue Waldgeschichten (1884), Das Geschichtenbuch des Wanderers (1885), Höhenfeuer (1887), Allerhand Leute (1888), Der Schelm aus den Alpen (2 Bde., 1890), Hoch vom Dachstein (1891), Allerlei Menschliches (1892), Als ich noch jung war (1895), Der Waldvogel (1896), Idyllen aus einer untergehenden Welt (1899), Sonnenschein (1902), Wildlinge (1906), Nixnutzig Volk (1907), Alpensommer (1909), Lasset uns von Liebe reden (1910).

Von den größeren Erzählungen stehen an der Spitze Die Schriften des Waldschulmeisters (1875), Roseggers volkstümlichstes Werk.

Worin liegt der Reiz dieses Buches, das schon die fünfzigste Auflage überschritten hat? Nicht in der Erfindung der Fabel; sie ist herzlich einfach und stellenweise phantastisch. Auch nicht in der Komposition; der Aufbau ist locker, ohne zwingende Kunsteinheit im ganzen und in den einzelnen Teilen. Was uns in dem Buche fesselt, ist das geheimnisvolle Waldleben und Waldweben, der Duft von Liebe und Herzensgüte, der es durchweht. Alle Vorzüge der Kunst Roseggers sind hier vereinigt. Eine Reihe plastisch gezeichneter Gestalten tritt uns entgegen, prächtige Naturschilderungen und ein Schatz herzbewegender Gedanken sind in die Handlung verwoben, die uns den Sieg wahrer, selbstverleugnender Menschenliebe über die Schreckniße der Roheit und Sittenlosigkeit in mächtigen und tief ergreifenden Zügen darstellt. Das Ganze trägt einen romantischen Schimmer, wie denn Roseggers Kunst in ihrer Vollendung überhaupt auf dem Grunde der alten Romantik ruht.

Mehr biographischen Charakter trägt die aus zwei älteren Werken zusammengezogene Geschichte Heidepeters Gabriel (1882). Hatte Rosegger in den beiden eben genannten Erzählungen das Tendenziöse zurückgedrängt, so tritt es desto stärker in den nun folgenden hervor. Gleich in dem Romane Der Gottsucher (1883) greift der Dichter die wichtigste Frage an: Ist die Religion eine unabweisbare Forderung der menschlichen Natur? Und er antwortet mit „Ja" und will das an seiner düsteren Geschichte zeigen, die man, trotzdem sie durch die lebendigen Gestalten den Schein der Wahrheit trägt, als eine phantastische Sage aus

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

uralter Zeit bezeichnen kann. Die Religion bilden sich, wie der Dichter darstellt, die Menschen selbst; von einer Offenbarung ist keine Rede.

Wir übergehen die Schmähungen, die die katholische Kirche und ihre Priester in dem Romane erfahren, und wenden uns, die zeitliche Aufeinanderfolge unterbrechend, gleich zu dem Romane „Mein Himmelreich" (1900), in dem Rosegger sein Glaubensbekenntnis darlegt.

Ohne an einen objektiv gegebenen Glaubensinhalt sich zu binden, bildet sich Rosegger selbst eine Religion, die seinem subjektiven Empfinden eben entspricht, im Grunde aber nur ein Gemisch ist von ästhetisch-rationalistischen und pantheisierenden Ideen, philosophischem Humanismus und pietistischer Gefühlsschwelgerei. Rosegger war Katholik, seine religiösen Anschauungen aber sind von der Lehre der katholischen Kirche weit entfernt; deren Dogmen weist er zurück, die Sakramente gelten ihm nur als Symbole, die Religion nur als eine Sache des Gefühls. Uebrigens will er, wie er selbst sagt, „nur Christ sein" und schwärmt für ein Urchristentum, das in der von ihm 1900 für die Protestanten in Mürzzuschlag erbauten Heilandskirche rein verkündet werden soll.

Mit seinen religiösen Anschauungen glaubt sich Rosegger gleichwohl im Einklange mit dem Evangelium zu befinden. Mit welcher Willkür aber er sich dieses „nach menschlicher Auffassung" zurechtlegt und wie er Christus auffaßt, zeigt uns außer dem „Himmelreich" auch sein Roman I. N. R. I., frohe Botschaft eines armen Sünders (1904), der sich in den letzten Wochen vor seiner Hinrichtung ein Bild vom Leben Jesu entwirft.

Es ist platt und verschwommen genug ausgefallen und darüber kann uns auch die an einzelnen Stellen prächtige Darstellung nicht hinwegtäuschen. Während Rosegger in seinen früheren Erzählungen nur gelegentlich wirkliche oder vermeintliche Mißstände des religiösen Lebens bekämpft, begann er, nachdem er sich von dem innigen Zusammenhange des religiösen und kirchlichen Lebens mit dem ganzen Wesen des Volkes überzeugt hatte, den Reformierer der Kirche und in der Art Tolstois den Laienprediger zu spielen. Dazu aber fehlte ihm jedes gründliche Wissen in theologischen Dingen. Daher denn auch seine verschwommenen und oberflächliche Leser verwirrenden Anschauungen vom Wesen des Christentums. Wie peinlich und widerlich muß schon Roseggers Zeichnung der katholischen Priester wirken, die er mit Vorliebe in seinen Geschichten auftreten läßt! Unter allen seinen Priestergestalten ist kaum eine einzige nach dem Wunsche der Kirche, und wenn er schon einmal eine mit edlen Zügen ausgestattet, so gehen diese über allgemeine Tugenden, Menschenliebe und Duldung, nicht hinaus. In der Regel sind Roseggers Geistliche stupide, unter ihrem Joche seufzende, hartherzige, betrügerische und herrschsüchtige Menschen, zuweilen selbst Scheusale, wie sie nur eine vom Haß erfüllte Phantasie erzeugen kann, die Wirklichkeit aber nie hervorgebracht hat. Man erinnere sich nur an die Zeichnung des Pfarrers im „Goldsucher", des Exjesuiten im „Waldschulmeister", des Franziskaners im „Peter Mayr" und an die Jesuitenmären im „Ewigen Licht". Müssen da nicht katholische Leser mit Mißtrauen, andersgläubige mit Verachtung gegen den Priesterstand erfüllt werden? Wie der Dichter so sind ja auch die Leser nur zu geneigt, auf Grund trauriger Einzelfälle ein allgemeines Urteil zu fällen.

Neben der Religion ist die Zukunft der Bauern ein Herzensproblem Roseggers. Selbst eines Waldbauern Kind, sieht er mit Schmerz, wie es teils durch eigene, teils durch die Schuld anderer mit dem Kleinbauernstande abwärts geht. Der Bauer ist nicht mehr zufrieden mit seinem Stande, der Größenwahn der Zeit hat ihn angesteckt, der Hunger nach materiellen Genüssen tötet die Anhänglichkeit an die Heimat und trennt ihn schließlich von der heimatlichen Scholle. Draußen in der Welt verkommt er in der Regel bald und wird zum besitzlosen Proletarier. Die Verführer der Bauern aber sind die reichen Herren, die den Bauer mit seinem Lose unzufrieden machen und ihn durch ihr Geld verlocken, den angeerbten Besitz zu verkaufen und in belebteren Gegenden ein angenehmeres Leben zu suchen. Lüstern greifen die Herren dann nach der Scholle, nicht um sie zu bebauen, sondern um sie in Waldwildnis zu verwandeln und der Jagdlust zu frönen. Diese Mißstände aufdecken und ihre Gefahren in brennenden Farben zu schildern, hat Rosegger in dem Roman Jakob der Letzte (1888) unternommen.

Das Herz tut einem weh beim Lesen dieser düsteren Geschichte vom Sterben und Verderben, die wie eine gewaltige Anklage hineinhallt in unsere Zeit. Einem Großgrundbesitzer ist es gelungen, im Dorf Altenmoos Hof und Feld der Bauern aufzukaufen, um seine Jagdgründe meilenweit auszudehnen. Die alte Wildnis ist wiedergekehrt. Ein Bauer nach dem andern hat sein Gut verkauft; nur schwer behauptet sich der letzte von ihnen, Jakob Steinreuter. Ungemach bricht über ihn herein; sein Weib stirbt, sein Sohn Friedel fällt ihm Kriege, sein anderer Sohn ist verschollen, die Knechte kündigen ihm den Dienst. Mit verbissenem Trotz führt er den Krieg gegen den Wald und das räuberische Wild. Zum äußersten getrieben, erschießt der alte Bauer einen Waldheger und sucht den Tod im Wasser des stillen Grundes. Aber drüben in Amerika beginnt Jakobs Sohn den Urwald auszuroden und sich ein Heim zu gründen. Daß bei einem Roman, der tendenziös Mißstände schildert, nicht viel Lichtpunkte herauskommen können,

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

ist klar. Trotzdem liegt über der ganzen Erzählung ein eigenartiger Zauber und Jakob und seine Anna, Angerl und ihr Florian, Dullerl und der Sandler Sebast, vor allem auch der alte Pechöl-Natz sind Menschen, die sich dem Gedächtnisse des Lesers einprägen.

Wie „Jakob dem Letzten" fehlt die durchweg straffe Geschlossenheit auch dem Kulturroman „Das ewige Licht, Erzählung aus den Schriften eines Waldpfarrers" (1897), die ähnliche Verhältnisse schildert, aber mit dem sozial-ökonomischen Problem auch das religiöse verbindet.

Prächtige Landschaftsschilderungen, die vielfach an Stifter erinnern, sinnige Naturbetrachtungen zeichnen auch diesen Roman aus. Seinen Bauern freilich, die nun einmal der Hochkultur verfallen sind, kann der Dichter nicht mehr helfen; aber auch das „ewige Licht", das er dem unglücklichen Pfarrer angezündet, will nicht recht leuchten und wird wohl bald verlöschen. Denn die Liebe bedarf des Glaubens, mit dem sie innig verbunden ist. Der Schmiede-Rolf (Rosegger) aber denkt nicht so, sondern meint, das ewige Licht, das mit dem Christentum in die Welt gekommen ist, bedürfe nicht des Glaubens an die Dogmen und Wahrheiten, sondern einzig der Liebe zu den Nächsten. Und Rolf, der bäuerliche Humanitätsprediger und Philosoph, muß es wissen, denn er ist „das Licht" und der „Musterchrist", zu dem selbst der katholische Pfarrer mit Bewunderung aufblickt und zu dem er einen bei ihm vergeblich Ratsuchenden sendet. Noch eine Frage! Wenn schon, gleich dem Pfarrer von Torwald, an manchen Orten einzelne Priester dem Ansturme der neuen, umstürzlerischen Ideen sich nicht gewachsen zeigten, folgt daraus, daß die katholische Kirche der modernen Zeit nicht mehr genüge? Hat sie nicht vielmehr in viel schlimmeren Zeitläuften ihre sozial-ethische Macht bewährt?

In den kroatischen Wäldern spielt der Roman Martin der Mann (1891), eigentlich ein realistisch gehaltenes, tragisch schließendes Märchen, das wieder prächtige Naturschilderungen aufweist, in der Parabel „Von den Starken" ein soziales Problem, die Einrichtung eines gesunden und glücklichen Staates, zu lösen sucht und den dem Dichter so liebwerten Gedanken durchführt: Das einfache Naturleben triumphiert über die Hohlheit und Verderbtheit des komplizierten und raffinierten Großstadtlebens. Auf den Boden Tirols zur Zeit der Freiheitskämpfe führt Peter Mayr, der Wirt an der Mahr (1893). Der Roman befriedigt nicht; es ist, als ob sich der Dichter im fremden Lande unsicher fühlte, und überdies stand, wie er selber sagt, die Historie seiner an freien Aufschwung gewohnten Phantasie im Wege. Willkürlich schaltet er mit Ort, Zeit und Personen; abstoßend wirkt die grauenhafte Schilderung der Kriegsszenen und nur wenige Personen sind gut gezeichnet.

Rückkehr zur Natur, Umkehr vom raffinierten Luxusleben zum einfachen Arbeitsleben, das ist der Gedanke in dem Buche Erdsegen (1900), das von dem Dichter als Kulturroman bezeichnet wird, eigentlich aber eine leicht zusammengefügte Folge kleiner, in der losen Form eines Tagebuches gegebener Novellen ist, mit lebendigen Bildern aus dem Landleben und mit Betrachtungen über das Thema: Stadt oder Land.

Der Redakteur einer Zeitung unternimmt es, als gewöhnlicher Bauernknecht ein Jahr auf dem Lande zuzubringen, um die von seinem Chef ausgesetzte Prämie zu verdienen und zugleich den Beweis für die Behauptung zu erbringen, daß der Bauer ein echterer Mensch sei als der Städter. Er gewinnt die Wette, ist aber im Laufe des Jahres so innig mit dem Bauernstand verwachsen, daß er nicht in die Großstadt zurückkehrt, sondern mit einem Dorfmädchen im Gebirge eine Bauernwirtschaft begründet, durch den Erdsegen geheilt von der Stadtkrankheit. Das alles klingt romantisch und gerade diese Romantik hat neben dem Idyllenhaften und der pikanten Liebesgeschichte Barbels das Buch neben dem „Waldschulmeister" zu dem gelesensten Werke Roseggers gemacht.

Auch der Erdsegen, der Aufenthalt auf dem Lande, vermag jenem nicht mehr zu heilen, der vom Stadtleben vergiftet ist. Kommt aber ein so durchseuchter Mensch auf das Land, so schleppt er sein Weltgift mit hinaus und untergräbt den Frieden und die Unschuld des Landes. Er wird und muß fallen als Opfer der sogenannten Kultur. Das ist der Leitgedanke in dem Romane Weltgift (1903), einem durch seinen Naturalismus und durch seine Pikanterien recht unerfreulich wirkenden Buche. Hadrian Heusler, Franz, die Dirne, die Hauptpersonen des Romans, stellen so ziemlich den Abschaum der Stadt in Typen dar; Sabin ist die einzige Gestalt im Roman, der man Sympathie zuwenden kann. Wir begreifen, daß auf diese Schlammgestalten der Stadt der „Erdsegen" nicht wirken kann; sie enden im Krankenhaus, im Zuchthaus, im Irrenhaus. Nicht minder peinlich wirkt Das Sünderglöckel (1904), das wieder gegen die Laster der Städter gerichtet ist und allerlei an der katholischen Kirche reformieren will. Alles, was der Dichter an Übelständen im gesellschaftlichen Leben beobachtet hat, geißelt er in den „Bergpredigten" (1885) in der schärfsten Tonart. Seine religiösen Sophistereien kann er nun einmal nicht lassen; auch nicht in dem sonst ergreifenden Roman „Die Försterbuben" (1908), der die herb-tragischen Lebensschicksale des Försters Rufmann und seiner beiden Söhne, des prächtigen Naturburschen Friedl und des zarten, weichgestimmten Elias erzählt. Seinen verwaschenen Pantheismus, sein Gefühlschristentum bekundet Rosegger vor allem in den Gesprächen des Freundespaares Rufmann-Michel; doch geschieht es nicht so aufdringlich. Dies gilt auch von seinem Romane „Die beiden Hänse" (1911), in dem er uns die Lebensschicksale erzählt, die zwei Freunde, der eine als Priester, der andere als Weltmann, erfahren haben.

Aus einer Novelle erwuchs Roseggers Volksschauspiel Am Tage des Gerichts (1892), dessen Inhalt sich in einen Satz fassen läßt: ein Wilderer leugnet vor Gericht, den Oberförster erschossen zu haben, wird aber zum Geständnisse seiner Tat getrieben durch des Ermordeten Witwe, die aus Mitleid mit der Familie des Täters günstig für ihn aussagt. „Dem Haß bin ich gestanden, die Liebe wirft mich

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

nieder." Das Stück wurde auf vielen Bühnen mit Erfolg aufgeführt. Der Dichter aber ließ sich dadurch nicht bestimmen, „ein intimeres Verhältnis mit der Bühne anzustreben". Und er handelte klug. Denn wenn auch die ethische Wirkung des Stückes und die echt dramatische einzelner Szenen nicht geleugnet werden kann, so wird doch niemandem die technische Unbeholfenheit entgehen, der Mangel an feineren Motivierungen und die Flachheit der Charakterzeichnung. Rosegger ist eben doch kein Dramatiker, sondern Erzähler, an Wucht der Darstellung von dem Schweizer Gotthelf, an psychologischer Vertiefung von Anzengruber übertroffen, aber anmutend und fesselnd als Meister der Dorfnovelle.

Zu gleicher Zeit mit Anzengruber und Rosegger trat Maria Freiin von Ebner-Eschenbach hervor, ein am frischesten Quell der Natur getränktes, mit einem klaren Auge für die Wirklichkeit begabtes, dabei aber künstlerisch gestimmtes und gebildetes Talent. Die Feinheit der Beobachtung, der Seelenadel inniger Mitempfindung, mit dem die Dichterin die Höhen und Tiefen des Lebens mißt, wechselnde Menschenschicksale ergründet und darstellt, die glückliche Mischung von Heiterkeit, Ernst und Wehmut werden durch die künstlerischen Eigenschaften Maria Ebners, die klare Sicherheit der Gestaltung, das Gleichmaß und die edle Einfachheit ihrer Erzählungsweise noch gehoben. Alle ihre Werke zeichnen sich durch eine edle, reine und klare Sprache, ein feines ästhetisches Empfinden und durch eine liebevolle Güte aus, mit der sie in die menschlichen Schwächen hineinleuchtet. Obwohl sie in gleich vollendeter Weise die Tiefen des Leidens wie den sonnigsten Humor zu meistern versteht, geht sie niemals über die Grenzen hinaus, die ihr durch ihr ästhetisches Empfinden gesetzt sind. Daher ist ihr Humor nie geräuschvoll und aufdringlich, sondern natürlich, ungezwungen und gerade deshalb um so wirksamer und herzerfrischender. Bei der Schilderung düsterer Seiten des menschlichen Lebens aber, denen sie durchaus nicht aus dem Wege geht, weiß sie stets auch über das Häßliche und Lasterhafte einen milden Schein menschlichen Verstehens und Verzeihens zu breiten. Es gibt keinen so Schlechten, daß ihre alles überstrahlende Güte nicht irgendeinen versöhnenden Zug an ihm herausfindet. „Die Güte, die nicht grenzenlos ist, verdient den Namen nicht," sagt sie in ihrem „Gemeindekind". Leider unterläßt es die Dichterin, die so ungemein sympathischen menschlichen Züge in die rechte Beziehung zum Göttlichen, Überirdischen zu bringen. Sie predigt eine menschliche Moral der Nächstenliebe, ohne zu beachten, daß erst die christliche Religion der Nächstenliebe Bahn brechen mußte und daß nur der auf das Jenseits gerichtete Blick der Menschheit jene Gesinnung zu geben vermag, der sie in ihren Werken so gern das Wort redet. Deshalb hat sie, obwohl sie Katholikin ist, in ihrem schriftstellerischen Wirken nicht das richtige Verhältnis zu ihrer Kirche gefunden, und wenn sie auch weit von dem Standpunkte Anzengrubers oder dem Kleinkriege Roseggers entfernt ist, fehlt es ihr doch an dem richtigen Verständnisse, vor allem aber auch wohl an der gründlichen Kenntnis der Lehren und Einrichtungen der katholischen Kirche. In „Maria Roland" steht sie noch auf dem Boden eines allerdings schon sehr philosophischen Glaubens, des reinen Theismus; in „Unsühnbar" nicht mehr; da wird geradezu die Behauptung ausgesprochen, daß sittlicher Wert vom Glauben völlig unabhhängig sei, daß Ethik und Metaphysik nicht notwendig einander bedingen. In der Parabel „Der Gottesleugner" läßt Ebner-Eschenbach auch den Ungläubigen, weil er sich auf Erden musterhaft benommen hat, in das Himmelreich eingehen und die Dichterin in „St. Peter und der Blaustrumpf" findet dort, obwohl sie keine fromme Kirchengängerin war, Aufnahme, weil sie in Menschenherzen zu lesen pflegte. In dem Roman „Glaubenslos?" setzt Marie Ebner den „Menschenglauben" an die Stelle des „Himmelsglaubens" und dessen Vertreter findet darin keinen unlösbaren Widerspruch mit seinem priesterlichen Kleide. Unleugbar aber sind die Reinheit und Lauterkeit der von Maria Ebner vertretenen ethischen Anschauungen und ihr künstlerisches Streben.

Es war die große literarische Bewegung der achtziger Jahre, die ihre eigenste Poesie hervorlockte. In dieses tumultuöse Zeitalter, worin verständige und unverständige Forderungen bunt durcheinander schwirrten, geriet Ebner hinein, als sie gerade in der Vollkraft ihres Schaffens stand. Auch sie ist keineswegs eine konservative Natur; denn obwohl sie vom Scheitel bis zur Sohle Aristokratin und der Vorrechte sich bewußt ist, die ihr und ihren Standesgenossen die

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Gnädige Gräfin!

Ich wollte früher durch meine Unpäßlichkeit verhindert, mir jetzt die Ehre geben, Ihnen meine persönliche Aufwartung zu machen, somit Sie aber nicht zu genirren, da ich nun für die nächsten Tage über meine Zeit nicht disponiren kann, will ich nicht säumen, schon jetzt wenigstens schriftlich meine Meinung über die Gedichte Ihres verehrten Sohnes abzugeben.

Diese Gedichte zeigen außerordentliches Talent, ein solches glücklicherweise für den Arzt, gewöhnlich das Gegentheil, nämlich, Billigkeit und Nachsicht, Einsicht, Einsicht und Schonung, Rücksichtnehmen in meinem des Letztgerichtes, bitten sich für meine Arbeiten, die Interesse erweckt und deren Berücksichtigung zu unterlassen, sorgfältig in den engsten Bücherkasten der Vergessenheit stecken.

Was noch höher ist, denn Talent, das der Dichter mit dem Künstler meist, ganz ungefähr Verständlichkeit heißt, die den Gedanken mit größter Leichtigkeit in Worte, oder wohl gar in Reime? übersetzt. Jünglingen und jungen Männern der gleichen Alters ist Verstand und Einsicht gewöhnlich ein unerreichbares Ideal; aber einmal selbst über sich und andere mitunter absprechend, entspricht Mäßigung: Ordnung in den Gedanken, einem selbst und den Zuhörern, Verständlichkeit wie sie für Gebildete schon die Anwendung des Hexameters stört in der Regel.

Ich sind in allgemeinen nur in Eile, Billigung ist [illegible] gegönnt hinzufügen zu können mündlich nachzuholen.

Hochachtungsvoll

ergebenster

Grillparzer

Ein Brief Grillparzers an die Großmutter der Ebner-Eschenbach.

Nach dem Original im Wiener Stadtarchiv aufgenommen von C. Pietzner in Wien.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Abstammung in die Wiege gelegt hat, hat sie doch einen scharfen Blick für alle großen und kleinen Schwächen ihres Standes und das wärmste Verständnis einer edlen Frauennatur für die schwer leidenden, gedrückten, früh verblühten Existenzen der mittleren und unteren Klassen der Gesellschaft. Mit Feinheit und satirischem Humor richtet sie die Schwächen des Adels in ihren Schloßgeschichten und ermahnt ihn, daß er seiner Pflichten eingedenk bleibe und die ihm vererbten Vorrechte immer neu erwerbe, und mit voller Sachlichkeit, die auf eigene Beobachtung gestützt ist, erfaßt sie in den Dorfgeschichten das Elend der kaum vom adeligen Arbeitsdienst befreiten Bauern ihrer mährischen Heimat.

Auch die Ebner ist von dem Realismus jenes Zeitalters nicht unberührt geblieben; die großen Russen, insbesondere Turgenjew, und Nordländer hat sie nicht ohne Nutzen studiert, das französische Sittenstück wirkte auf ihre kleinen Dramen, Scott, Stifter, Heyse, Saar auf ihre Novellistik ein, immer aber blieb sie vor einem ungesunden Realismus bewahrt und nie ist sie der Göttin der Schönheit untreu geworden. „Natur ist Wahrheit, Kunst ist höchste Wahrheit," sagt sie in den Aphorismen. Sie hält die Kunst verpflichtet, wahr im gewöhnlichen Sinne des Wortes zu sein, aber auch mehr als die gemeine Wahrheit der Dinge zu bieten. Der Künstler muß das Wesen dessen erfassen, was er darstellen will, und das Zufällige, das daran haftet, ausscheiden. Und wie Ebner als Künstlerin durchweg auf der Höhe blieb und nie in den Sumpf einer gewissen Gattung des modernen Literatentums herabstieg, so haßte sie auch das modische Schwelgen in der Verneinung, und als es Mode ward, am Menschengute zu zweifeln, die Liebe als verkappten Egoismus zu betrachten, Nerven, aber keinen Willen anzuerkennen, da trat sie mit ihrem Glauben an die Kraft des Guten im Menschen, mit ihrer Kenntnis der Menschenherzen, mit ihrer Kraft des Willens hervor und hielt durch Wort und Tat den Glauben an Güte und Schönheit lebendig. „An das Gute im Menschen glauben nur die, die es üben. Der Glaube an das Gute ist es, der lebendig macht, und im Zeichen dieses Glaubens werde ich kämpfen." Die Fahne des Idealismus im Leben und in der Kunst hochhaltend, verbindet sie die Gegenwart mit den Klassikern, deren Evangelium der Humanität sie auch zu dem ihren gemacht hat.

Mit Vorliebe schildert Maria Ebner die allmähliche Erziehung eines edel veranlagten Menschen zum Guten („Das Gemeindekind"). Bunt und mannigfach sind die Formen ihrer Erzählungen; da findet sich außer der ruhigen epischen Berichterstattung die Vorlage unmittelbarer Dokumente, wie Tagebücher und Briefe, die Rahmenerzählung und andere Einkleidungsformen mehr. Die Charaktere ihrer Erzählungen sind keine Symbole oder Allegorien, keine Schemen, sondern wahre Menschen, die durch ihr Gehaben und Benehmen die Ideen der Dichterin verwirklichen, und selbst wo sie Prediger, Lehrer, Erzieher unmittelbar dozieren läßt, wird sie nicht eintönig langweilig, sondern auch da weiß sie durch geschickte Erfindungen Leben und Bewegung, Fortschritt und Handlung in die Situation zu bringen. Sie strebt nicht nach großartigen Wirkungen: „Erschüttern will ich nicht, bewegen, erheitern auch ein wenig." Daher erhebt sie sich auch nicht zu letzten tragischen Wirkungen. Was sie auch schuf, das bildete sie mit größter Gewissenhaftigkeit und Sorgfalt durch und vor allem strebte sie in den Schilderungen nach Feinheit und Wahrheit. Den Stoff aber zu ihren Prosadichtungen entnahm sie ihrem Vaterlande; Zustände, Sitten und Gebräuche, Landschaften und Einrichtungen ihrer österreichischen Heimat hat sie darin geschildert, und zwar wurzeln die meisten ihrer Erzählungen in den Verhältnissen, wie sie sich vor 1848 und kurz darauf in ihrer Heimat gestaltet haben. Die Grundlage der Bildung Marie Ebners war deutsch mit dem französischen und englischen Beisatze, der in ihren Lebenskreisen für erforderlich gehalten ward; aber daß sie deutsch sei, kam ihr, da der Gegensatz von Tschechisch und Deutsch damals scheinbar nicht vorhanden war, gar nicht zum Bewußtsein, mochte auch das Tschechische ihre Muttersprache gewesen sein.

Marie von Ebner-Eschenbach wurde am 13. September 1830 auf dem Schlosse Zdislavic in Mähren als Tochter des Grafen Dubsky geboren und erregte schon früh durch ihre außergewöhnliche Begabung die Aufmerksamkeit ihrer Umgebung. Bereits als Mädchen verfaßte sie Gedichte und mit Vorliebe Dramen. Doch wurde davon nichts veröffentlicht; wir wissen aber, daß Grillparzer, dessen Urteil die Mutter einholte, sich über diese Jugendwerke anerkennend aussprach. (Beilage 163.)

An ihrem achtzehnten Geburtstage vermählte sich die Dichterin mit ihrem Vetter, dem Reichsfreiherrn von Ebner-Eschenbach, einem hochgebildeten geistreichen Offizier, der selbst literarisch tätig war und 1874 mit dem Rang eines Feldmarschall-Lieutenants und Geheimrates in den

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

Ruhestand trat (gest. 1898). Seit 1863 lebte das Ehepaar in Wien. Die weiten Reisen ihres Gemahls machte Marie Ebner nicht mit; sie blieb in Wien, eifrig mit literarischen Arbeiten beschäftigt. Als Lehrer in der Erzählung darf Stifter und später die norddeutsche Erzählerin Luise François angesehen werden, mit der sie im brieflichen Verkehre stand. Doch erst in den achtziger Jahren, als die Ebner sich schon dem sechzigsten Lebensjahre näherte, strömte ihr reichlich das Lob der Kenner zu und erwachte das Interesse für ihre Schriften, auf deren Wert vor allen Julius Rodenberg, der Herausgeber der „Deutschen Rundschau", aufmerksam machte. Bald gab es auch offizielle Ehrungen. Kaiser Franz Josef I. verlieh ihr — zum erstenmal einer Frau — 1898 das Ehrenzeichen für Kunst und Wissenschaft und gelegentlich ihres siebzigsten Geburtstages hat sie die Wiener Universität zum Ehrendoktor ernannt. Mehr als sie je erwarten konnte, brachte ihr das Alter an Anerkennung. Nicht bloß in den deutschen Landen, auch in Frankreich, Rußland und Amerika fand ihre Muse Verehrer und so hat sich an der greisen Dichterin das Wort erfüllt, das sie in „Unsühnbar" den Grafen Hermann Dornach sagen läßt: „Wenn uns auf Erden etwas mit Zins und Zinseszins zurückgezahlt wird, so ist es unsere Menschenliebe." (Beilage 164.)

In jungen Jahren fühlte sich Marie Ebner zur dramatischen Dichterin berufen, und zwar lenkte das Burgtheater, das damals unter dem Zeichen der Jambentragödie stand, ihr Schaffen auf die Bahn Grillparzers und Schillers, Halms und Otto Prechtlers. Wieviel Tragödien sie in diesem Stile geschrieben hat, wissen wir nicht; gedruckt wurde 1860 Maria Stuart in Schottland und 1867 Maria Roland.

Während Schiller nur den Tod der unglücklichen Maria Stuart behandelt, stellt die Dichterin, wie so viele andere Dichter, alle die vorausgehenden Ereignisse bis zur Flucht der Königin nach England dar. Obwohl in einzelnen Szenen nicht ohne Wirkung, ist das Drama ein ziemlich verworrenes Intrigenstück. Reifer und tiefer ist die zweite Tragödie, Maria Roland, die zur Zeit der französischen Revolution spielt und die Bekehrung und den Tod der genialen Frau des Ministers Roland vorführt. Keines der beiden Dramen hatte dauernden Erfolg und der Beifall, den sie mit ihren kleinen Stücken („Doktor Ritter", „Das Waldfräulein", „Untröstlich", „Ohne Liebe", „Die Veilchen") errang, konnte sie für das Fehlschlagen ihrer großen Dramen nicht entschädigen. Übrigens hatte sie die Schule der geschlossensten Dichtform nicht umsonst durchgemacht, denn ihr verdankte sie es, daß sie als Erzählerin an die kleinste Skizze die strengsten Anforderungen stellte und, wie z. B. in der „Totenwacht", in einzelnen Situationen ein ganzes Menschenschicksal zusammenfassen lernte.

Zur Zeit, da Marie Ebner als Erzählerin auftrat, blühte die Novellistik. Da war es für Marie Ebner schwer, mit ihren Prosadichtungen die Aufmerksamkeit Deutschlands auf sich zu lenken, zumal sie mit ihnen nichts stofflich Merkwürdiges geboten hatte. In ihrem Vaterlande wurde ihr stilles Talent von dem eben ans Licht gezogenen reichen Erbe Grillparzers, von Anzengrubers und Roseggers Schöpfungen und den sensationell wirkenden Romanen Emil Franzos' verdunkelt. Gegen dessen kräftig gefärbte Geschichten aus Halbasien mußte natürlich Ebners erster Versuch auf epischem Gebiete, das Märchen Prinzessin von Banalien (1872), verhallen. Feuilletonistisch geistreich und munter im Vortrag, in Erfindung dem in Wien heimischen Stile der Feenmärchen angepaßt, behandelt die Dichtung den Gegensatz von Natur und Kultur und enthält die Moral: die Sehnsucht nach Natur ist im Menschen unausrottbar, aber die bedenkenlose Rückkehr zur Natur wäre ein Rückfall in die Barbarei. In bedeutender Weise behandelt die Dichterin dasselbe Thema in ihrem ersten Romane Božena (1876), der künstlerisch zwar an mancherlei Mängeln leidet, aber ein nicht unbedeutendes kulturhistorisches Dokument für die Zeit ist, in der sich nach Aufhebung der Robot in Österreich die Umwandlung aus einem Agrikulturstaate in einen Industriestaat vollzog.

Zwei Jahre nach Veröffentlichung ihrer ersten Erzählungen gab sie eine Sammlung Aphorismen heraus, die in der knappen Umrahmung einfacher Sätzchen eine Fülle von Lebensweisheit bieten und eigentlich ein Handbüchlein idealistischer Ethik und Lebenskunst bilden, mit der christlichen Weltanschauung aber nicht immer im Einklange stehen. Neuerdings erschienen sie in einem Bändchen vereinigt mit Parabeln, Märchen und Gedichten (1892), darunter einige

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Marie v. Ebner-Eschenbach.

Nach der Originalradierung von L. Michalek, Wien.
Verlag von Artaria & Co., Wien.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Kabinettstücke („Zwei Gräber", „Ungelöste Aufgaben"). Eine Ergänzung erfuhr die Sammlung 1909 durch den „Altweibersommer" (Beilage 165).

An der Grenze einer neuen Entwicklung unserer Dichterin steht Lotti, die Uhrmacherin, eine Künstlernovelle (1881), die in Rodenbergs „Deutscher Rundschau" erschien, zwar noch in der breiten, behaglichen Weise der früheren Werke geschrieben und auch in der Erfindung der Handlung nicht sehr glücklich ist, aber den künstlichen Realismus der Dichterin bei aller idealistischen Gesinnung bereits viel schöner ausgebildet aufzeigt.

In der Novelle „Ein Spätgeborener" hatte die Dichterin die Leiden und Enttäuschungen ihrer eigenen Künstlerentwicklung dargelegt und in Halwig, dem Helden der Novelle „Lotti", entfaltet sie ihr poetisches Ideal. „Er war von Begeisterung durchglüht, von Talent getragen; eine Unendlichkeit wogte in seiner Seele. Für Ernst und Schmerz, für Zorn und Wehmut, Haß und Liebe, für jede Stimmung und Empfindung der menschlichen Brust lag das Verständnis in seinem Herzen und der Ausdruck auf seinen Lippen." Im literarischen Frondienst aber verkommt allmählich diese edel angelegte Natur und sinkt schließlich hinab zur Fabrikation von Sensationsromanen, dieser „kläglichen Mißgeburt des schreiblustigen Jahrhunderts". Vergeblich sucht ihn Lotti, die Uhrmacherstochter, aus dem literarischen Sumpfe durch den Verkauf der vom Vater ererbten Uhrensammlung zu retten. Lotti, die einst seine Phantasie für kurze Zeit gefesselt, ihn aber frei gegeben hatte, erntet für das in edler Absicht gebrachte Opfer als Lohn den Frieden ihres Herzens und kann den Geliebten vergessen. So reiht sich Lotti jenen Charaktergestalten der Ebner an, die erst nach Leiden und Opfern zum Glücke gelangen. Wie in der „Lotti" übte deren Verfasserin auch in den neunziger Jahren, als die jungen Stürmer und Dränger eine neue Kunst schaffen wollten, die literarische Satire mit der Künstlernovelle Bertram Bogelweid (1896) und nicht mehr mit satirischem Humor, sondern mit Ingrimm geschrieben ist die Novelle Verschollen: „Den Ruhm des Cinquecento haben Greise gegründet, den des 20. Jahrhunderts zu begründen, schicken sich Kinder an." In Italien zur Zeit der Renaissance spielt der Künstlerroman Agave (1903), dessen Held nur einmal ein Kunstwerk zustande bringt, dann aber in den Widerstreit des Wollens und Nichtkönnens gerät und in einem Anfalle ohnmächtiger Wut sein Werk vernichtet.

In Ebners Abwehr alles Schlechten, Falschen, Schädlichen und Sensationellen liegt etwas wie ein Programm unserer Dichterin und in der mit den „Beiden Gemperlein" (1881), einem Kabinettstücke reinsten Humors, beginnenden zweiten Epoche ihrer Novellendichtung hat sie es verwirklicht. Sehr glücklich bezeichnete Marie Ebner den Umkreis ihrer Stoffe dadurch, daß sie für zwei Sammlungen ihrer kleinen Erzählungen den Titel Dorf- und Schloßgeschichten (1884) wählte. Denn mag sie auch gelegentlich den Stoff zu ihren Novellen einer anderen Welt, der Klein- oder Großstadt entnehmen, ganz daheim fühlt sie sich doch nur auf dem Schlosse und im Dorfe und gern zieht sie die Fäden von dem einen zum anderen, denn die Schloßherren greifen als harte Richter oder als Wohltäter in das Schicksal der Dorfleute ein. So eng gezogen dieser Kreis erscheint, so ist er doch bedeutsam genug für die Kenntnis der damaligen Verhältnisse in Österreich und überdies werden die Personen durch die Gestaltungskraft der Dichterin zu Typen der Menschheit.

Als ein solcher erscheint Die Komtesse Muschi, eine Sportsdame und ein Erzeugnis der Gesellschaft, die alles auf den schönen Schein setzt und die Individualität verkümmern läßt. In abgerissenen Briefen schildert dies köstliche Geschöpf einer Freundin das Leben auf dem Schlosse und ihre Herzensgeschichte. In einem sorgfältig abgefaßten Tagebuch tut dies die ernste Komtesse Paula. Nicht der von den Eltern ihr bestimmte Graf, sondern der Baron Schwarzburg, der ihr Herz durch seine Großmut gewonnen hat, wird ihr Gemahl. In ihm zeichnet die Dichterin, für die es nur eine Aristokratie, die der Gesinnung, gibt, ihr Ideal vom Adel. Dieses sehen wir verkörpert in der Baronin Marie Sonnberg, deren Mann für ihre stille und bescheidene Güte, für ihre anspruchslose Tätigkeit in Haus und Hof kein Verständnis hat und erst Nach dem Tode zur Erkenntnis kommt, was er an ihr verloren. In ähnlicher Weise wird sich in der Novelle Uneröffnet zu verbrennen (1900) der Gatte, nachdem er sich als Anhänger der „Herrenmoral" über alle Pflichten gegen die Gattin hinweggesetzt hat, erst nach deren Tode seiner Ungerechtigkeit bewußt. Einen bitteren Ton schlägt die Erzählerin an, wenn sie jene altgewordenen Aristokraten schildert, die nie etwas Fruchtbares zu tun gelernt haben und sich zu Tode langweilen. Solange die Lehrerin Claire durch ihre Heiterkeit Abwechslung in die Öde bringt, ist sie beliebt; als ihr aber ein Herzensereignis die Heiterkeit nimmt, ist sie in Gefahr, ihre Stelle zu verlieren, und erst als sie Wieder die Alte ist, wird sie freudig begrüßt. Das nahe Zusammenleben mit den Dorfleuten weckte in Marie Ebner frühzeitig die Teilnahme für die einzelnen und so mußte sich ihre dichterische Phantasie zur selben Zeit mit Anschauungen von dörflichen Charakteren füllen, wie mit denen von vornehmen Adligen. Für ihr Grundgefühl im Verhältnisse zum Volke ist schon die Erzählung Die Großmutter bezeichnend, mehr aber noch Die Unverstandene auf dem Dorfe, eine an tiefer Tragik wie an Humor reiche Geschichte. Bewußt zurückhaltend, zartfühlend und doch von eiserner Willenskraft, ungebeugt durch äußere Schwierigkeiten und harte Schicksalsschläge, den Neid und die Bosheit der Menschheit verachtend, wandelt Marie, die Tochter einer Waschfrau,

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

einen Leidensweg, bis sie nach schweren inneren Kämpfen ihre Persönlichkeit sittlich durchsetzt und festigt zu reiner Hingabe und Liebe. Diesem Beispiele der Selbsterziehung steht die Geschichte Er läßt die Hand küssen gegenüber, ein düsteres Gemälde aus der Zeit der Leibeigenschaft. Auch hier handelt es sich um eine Erziehung: aber die gnädigste Frau Gräfin stößt, ihre Macht über Leben und Tod, Gunst und Ungunst gebrauchend, den armen Häuslerssohn Mischka nur immer tiefer ins Elend. Dieses grell gemalte Bild, den Kontrast zwischen verlogener Pastoraltändelei nach oben und äußerster Brutalität nach unten konnte nur eine Frau schaffen, die als kleines Kind die ihrer toten Mutter treu anhangenden Gutsleute liebgewann, doch den „Burggrafen", den Fronvogt, haßte und beim Anblicke eines geprügelten Mannes von sinnloser Wut befallen ward. Daß Ehrfurcht die Grundlage aller Erziehung bilden müsse, zeigt die vortreffliche Novelle Das Schädliche (1894), deren Wirkung leider durch den sich darüber lagernden Determinismus abgeschwächt wird. Wie ein Vater seinen Sohn durch Überschätzung seines Talentes und durch übertriebene Anspornung seines Ehrgeizes in den Tod treibt, bildet den Inhalt der Erzählung Der Vorzugsschüler, die sich in der Sammlung „Aus Spätherbsttagen" (1900) findet. Mit Meisterschaft schildert die Dichterin die Kinder, in deren Kreise sie so gern weilte, und es ließe sich eine Galerie von Kindern, guten und bösen, aus ihren Werken zusammenstellen.

Ferdinand von Saar.

Von ihren eigenen Kinderjahren plaudert sie in dem Buche Meine Kinderjahre (1907) und in den beiden größeren Erzählungen Der Erstgeborene und Ihr Beruf verherrlicht sie die mütterliche Liebe als Die unbesiegbare Macht (1906). Diese erfuhr auch Pawel, dessen Bildungsgeschichte Ebner in dem Dorfroman Das Gemeindekind (1887) erzählt. Treue und Großmut hat Pawel, der Sohn eines Raubmörders, als mütterliches Erbe erhalten; dessen Fruchtbarmachung verdankt er dem Lehrer Habrecht, dem Apostel einer „Religion der Moral", die den Glauben an die Existenz Gottes nicht braucht, und einer darauf sich gründenden sozialen Ethik. Dazu wird Pawel erzogen, und um die Erziehung im Sinne der „Ethischen Kultur", für die auch die Dichterin schwärmt, recht glänzend hervortreten zu lassen, wird ihr in der klösterlichen Erziehung der Schwester Pawels ein verzerrtes Bild des christlichen Bildungsideals gegenübergestellt. Schade, daß diese tendenziöse Färbung den Genuß der künstlerisch sehr bedeutenden Erzählung trübt. Gotthelfs realistische und Auerbachs idealistische Dorfgeschichte sind in ihr vereint.

Wie dem „Gemeindekinde" wird Marie Ebner auch anderen Unglücklichen zur Trösterin und läßt sie, wenn ihr Schmerz die Grenzen der Erträglichkeit überschreitet, das Glück doch wenigstens in einer süßen Täuschung genießen, wie z. B. die alte Gräfin in der Novelle Ihr Traum. Es ist eine eigenartige Idee, die hier verkörpert erscheint, aber auch sonst liebt die Ebner Paradoxien und nimmt Charaktere, über die die Menschen gemeiniglich zu lächeln pflegen, gegen dieses Lächeln in Schutz, wie sie es in der kunstreichen Erzählung Oversberg tut. Wie man mit den Notleidenden verkehren und ihnen Wohltaten spenden müsse, lernt durch die Erfahrung die Heldin der in dialogische Form gefaßten Novelle Bettelbriefe. Trotz der unangenehmen Lagen, in die die Generalin durch die Verschwendung ihres Muff gerät, wird sie nie aufhören, der „verwerflichen Form des Egoismus" entgegenzutreten. Wie aus einem jüdischen Egoisten ein Wohltäter der Menschheit werden kann, sehen wir in der Novelle Der Kreisphysikus, die, wie Jakob Szela, zur Zeit des polnischen Bauernaufstandes in Galizien in den vierziger Jahren spielt.

Mit Vorliebe legt Marie Ebner ihren größeren Erzählungen eine Idee zugrunde; so behandelt sie in dem Roman Unsühnbar (1889) die schon in Dramen und in dem Roman Božena aufgeworfene Frage, ob die Schuld einer Frau gesühnt werden könne. „Reue ist keine Sühne"; dieses Bewußtsein bestimmte Božena, durch ein Opferleben ihren Fehltritt zu sühnen. Auch in „Unsühnbar" kommt die Dichterin zu einer verneinenden Antwort. Und die Lösung konnte nicht anders erfolgen, da die Heldin des Romans den Glauben an die Barmherzigkeit Gottes verloren hat und den Priester, der ihrer geängstigten Seele hätte Ruhe bringen können, zurückweist. Durch den unversöhnlichen Abschluß und durch die schwüle Atmosphäre des High-life, in die wir geführt werden, wirkt dieser Adelsroman peinlich; aber auch in rein künstlerischem Betracht steht er hinter dem „Gemeindekind" mit seinem Erdgeruch, der sicheren Ursprünglichkeit und gewaltigen Leidenschaft zurück. Zu sehr merken wir überall die berechnende Künstlerin und daher sind auch die einzelnen Aristokratenbilder in den kleineren Erzählungen poetischer und kräftiger geraten als in diesem umfassendsten und herbsten Bilde der österreichischen Aristokratie, das Ebner entworfen hat. Doch bleibt trotz mancher Schwächen des Romans noch viel des Schönen und einzelne Szenen werden ihre Wirkung auf den Leser nie verfehlen.

Marie von Ebner-Eschenbach starb 1916 in Wien. Bis in ihr Greisenalter wahrte sie ihre dichterische Kraft; die Anschaulichkeit und Lebendigkeit der Darstellung, die feine psychologische Beobachtung gaben auch noch den kleinen, unter dem Titel Genrebilder (1910) und den als Alt-

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Sprüche

Die Kunst soll sein
ein Gotteshaus;
tritt fromm hinein,
tritt kühn heraus.

—

Mit Dornen ist, zum Quell der Gnadengaben
der dunkle Weg bestreut,
gerungen mußt du mußt gelitten haben,
gesündigt und bereut.

—

Ward dir ein feines, leishörendes Ohr
den Stimmen des Weltalls zu lauschen,
dann tönt dir aus kleiner Muschel hervor
des Meeres branden und rauschen.

—

Marie v. Ebner-Eschenbach.

Sprüche von Marie von Ebner-Eschenbach.
Original im Besitze des Verfassers dieses Buches.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

weibersommer erschienenen Erzählungen (1911) ihr eigenartiges Gepräge. Das Mitempfinden für alles Leidvolle und Liebliche in der Welt hat die Dichterin stets in sich genährt und gestärkt. „Wahrheit über Schönheit, aber über die Wahrheit die Güte." „Alles liebevoll geschaut, die Menschen mit zärtlicher und mit richtender, die Natur mit ehrfurchtsvoller Liebe." Dieses Urteil Heini Rufins im „Verschollenen" von seines Meisters Werken gilt auch von der Dichterin selbst und eben diese Liebe offenbart sich in ihren letzten Schriften auch darin, daß sie über Priester und katholisches Wesen milder und gerechter urteilte, als es in früheren geschah.

Marie Ebners Güte haben die Armen und Beladenen ihres geliebten Sommerdorfes St. Gilgen zu ihrem reichen Glücke erfahren und den vornehmen Zauber dieses edlen Frauenwesens empfanden alle, die in ihre Nähe getreten sind. So berichtet Ferdinand von Saar, der als Dichter in mancher Hinsicht mit seiner Landsmännin verwandt erscheint. Nicht nur, daß beide sich im Stoffkreise mannigfach berühren, auch die freie religiöse Anschauung und die soziale Gesinnung teilen beide und in künstlerischer Beziehung treffen wir auf denselben feinen Realismus. Doch ist Saar mehr Künstler, ausgesprochener Poet, der mächtig in seinen Bann zwingt, während Marie Ebner nur die große Erzählerin ist. Marie Ebner, Anzengruber und Rosegger hatten schon Erfolge errungen, als Saar nach einem Eintagserfolge noch lange so gut wie unbekannt war. Nur allmählich setzte er sich durch, aber noch heute ist die Zahl der Verehrer seiner Muse nicht groß. Der Grund dafür liegt in seiner pessimistischen Lebensauffassung, in seinem etwas schwerflüssigen Wesen, das jenen heiteren Ausdruck ungemischter Lebensfreude, der die Lesermasse wirbt, nicht zu erzwingen vermag. Er ist ernst und schwer, aber echt und wahr und hat nichts geschrieben, was ihm nicht aus der warm empfindenden Brust quoll. Der Ernst kam seinem Arbeiten zugute; die Kunst als Lebensaufgabe betrachtend, entließ er auch nicht das kleinste Gedicht seiner Hut und Sorge, ohne ihm die möglichst vollkommene Gestaltung gegeben zu haben. Nur mühselig rang er sich Gebilde um Gebilde ab; über eine einzige Wendung konnte er oft stundenlang nachgrübeln und trotzdem merkt man nirgends die Arbeit. Am Schlusse war jedes Gebilde wie aus einem Gusse und so selbstverständlich, als könnte es nicht anders sein. Das Viel, die Masse, war ihm gleichgültig; von allem wenig, doch im Wenigen das Beste.

Ferdinand von Saar wurde am 30. September 1833 in Wien aus einer Beamtenfamilie geboren und wuchs mit seinem Vetter, dem Maler August von Pettenkofen, in einem Milieu auf, in dem die josefinische Tradition noch stark nachwirkte. Man dachte in religiösen Dingen frei, war deutsch gesinnt und führte im übrigen ein auf persönliche Interessen und künstlerischen Genuß beschränktes Leben. Als Offizier machte er den italienischen Feldzug (1859) mit, widmete sich aber seit 1860 ausschließlich dem literarischen Berufe. Im Verkehr mit Stefan von Millenkowich (Milow) aus Orsova (geb. 1836, gest. 1915), der als Offizier dem militärgeographischen Korps zugeteilt war, hatte er gelernt, sich literarisch strengerer Zucht zu befleißigen, als er es früher zu tun pflegte. Milow war elegischer Lyriker von gutem Klange („Gedichte", 1864 und 1882, „Fallende Blätter" 1903), behandelte in epischen Versuchen („Lied von der Menschheit" 1896) soziale Fragen der Umwelt, bot aber sein Bestes in Novellen („Wie Herzen lieben" 1893), die durch schlichte Einfachheit und Wahrheit den Leser fesseln.

Die ersten Jahre seiner literarischen Tätigkeit brachten Saar viel bittere Not; die Hoffnung, an der Hofbibliothek oder im Unterrichtsministerium (1875) eine Anstellung zu erhalten, mußte aufgegeben werden. Milow half dem darbenden Freunde, bis sich allmählich die Zahl seiner Freunde mehrte. In den adeligen Kreisen, die sich ihm nun in Mähren und Wien erschlossen, fand er dieselben Neigungen und Stimmungen, die er schon als Student und später als Offizier kennen und lieben gelernt hatte. So kam es, daß seine geistige Entwicklung früh abgeschlossen war, seine religiösen und politischen Anschauungen unverändert blieben und seine literarischen Neigungen stets in denselben Bahnen sich bewegten. Seit 1893 lebte er in Wien, wo er in den Kreisen des vornehmen Bürgertums verkehrte. Die Sorge um das tägliche Brot war jetzt von ihm gewichen, aber schwere qualvolle Krankheit war an ihre Stelle getreten. Die

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

hohen Ehrungen, die ihm sein 70. Geburtstag brachte, die Lobeshymnen in verschiedenen Blättern ermunterten ihn zwar zu neuem Schaffen, vermochten aber nicht die letzten Tage des an Unterschätzung leidenden Dichters zu erhellen. (Abb. S. 1444.) Am 24. Juli 1906 starb er durch eigene Hand.

Die poetischen Erstlinge Saars sind unter dem Einflusse der Lektüre entstanden Seine von ihm verworfene Jugendlyrik und ein verloren gegangenes Faust-Fragment sind durch Lenau angeregt, Goethes „Hermann und Dorothea" stand Pate bei einem Idyll „Elsbeth", zu dem er als alter Mann zurückkehrte, und auch seine ersten Dramen zeigen eine starke Abhängigkeit von literarischen Vorbildern.

So wirkten Lessing, Goethe, Shakespeare auf das Eifersuchtsdrama Tempesta (1860) und auf das Bauernstück Eine Wohltat, in dem dasselbe Motiv mit einer anderen Wendung behandelt wird. Die Abhängigkeit von Shakespeares Historien, Schiller, Grillparzer und Kleist zeigt sich in dem Doppeldrama Heinrich IV. (1865), zu dem Saar durch die während des Kulturkampfes oft aufgeworfenen Fragen nach dem Zölibat und der weltlichen Herrschaft des Papstes angeregt wurde. Es bildet den Höhepunkt in Saars dramatischem Schaffen, den er nicht mehr erreichte, weder mit dem Thassilo, noch mit den beiden Witt oder dem Künstlerdrama Benvenuto Cellini, das er zu persönlichen Auseinandersetzungen benutzte.

Sein Leben lang hat Saar vergeblich mit dem Drama gerungen, aber seine zu bequemem Ergehen und ruhiger Betrachtung neigende Begabung und seine lyrischen Neigungen widerstrebten der zweckvollen Geschlossenheit dieser Dichtart und einzelne wirkungsvolle Szenen, die gehobene, an Sentenzen und Bildern reiche Sprache und ein Übermaß von Motiven und Begebenheiten reichten nicht aus, seinen dramatischen Schöpfungen Leben einzuflößen. Was dem Dichter das Drama verweigerte, gewährte ihm bald und dauernd die Novelle aus der Gegenwart: innere Befriedigung und äußeren Erfolg. Zwischen das Erscheinen der beiden Teile von „Heinrich IV." fällt Saars Novelle Innocens (1865) und sie machte den Namen ihres Dichters in den weitesten Kreisen bekannt. Aber gerade dieser Erfolg hatte auf den Dichter die niederschlagendste Wirkung: jetzt erst recht könnte er sich selbst nicht genugtun und nicht fertig werden. Erst 1872 erschien seine nächste Novelle („Marianne") und von da an ist Saar fast alljährlich mit einer kurzen Novelle hervorgetreten.

Saars Novellen stellen sich zum großen Teile als selbst erlebte dar. Über die unerläßliche Belebung durch inneren Anteil, Anschauung und Temperament des Dichters hinaus sind sie zum großen Teile Icherzählungen, das heißt, sie erscheinen als äußere Erlebnisse und Erinnerungen, in denen der Dichter selbst handelnd, leidend oder auch bloß beobachtend auftritt. Landschaften und sonstige Szenerien seiner Novellen sind angeschaute, und auch wenn die Hauptsammlung dieser feinsinnigen und eigentümlichen Gebilde nicht den Titel Novellen aus Österreich (1876 und 1897) trüge, würde man sie als Erzeugnisse wechselnder Eindrücke des Wiener Dichters, der in seinem Lande, vor allem in Wien, wohl daheim ist, zu erkennen vermögen. Aber Saar entrollt nicht zufällige Bilder, die das eigene Leben ihm hinterlassen hat. Ihn regen nur Gestalten, Begegnungen und Bilder an, die Schwingungen des Gemütes oder der Leidenschaft in seiner Seele lösen und sich mit der träumerischen Neigung verbinden, nach rückwärts zu schauen. Das Wesentliche sind ihm nicht die Vorgänge selbst, sondern die durch sie ausgelösten Stimmungen. Daher gibt es bei Saar keine Sensationen, aber es finden sich auch keine großen Charaktere, keine Machtmenschen mit dämonischem Wollen und furchtbarem Können. Das Selbstgeständnis Saars, mit dem er die Novelle „Die Geigerin" eröffnet, erhellt eine Besonderheit seiner Novellistik: „Ich bin ein Freund der Vergangenheit. Nicht, daß ich etwa romantische Neigungen hätte oder für das Ritter- und Minnewesen schwärmte oder für die sogenannte gute alte Zeit, die es niemals gegeben hat, nur jene Vergangenheit will ich gemeint wissen, die mit ihren Ausläufern in die Gegenwart hineinreicht und welcher ich, da der Mensch nun einmal seine Jugendeindrücke nicht los werden kann, noch dem Herzen nach angehöre."

So versetzt er uns in einer Gruppe seiner besten Novellen in seine Soldatentage zurück. Ihnen entstammt Innocens, der als Priester auf dem Wyscherad bei Prag lebt und die Reihe der josefinisch gesinnten, aufgeklärten Geistlichen eröffnet, die in der Zeit des Konkordatsstreites so oft in der österreichischen Literatur auftreten und im „Pfarrer von Kirchfeld" ihren populärsten Ausdruck gefunden haben. Auch Innocens naht die Versuchung, aber auch er überwindet sie, und seinem heißen Lebensverlangen entsagend, gewinnt er die Kraft, Verzweifelnde mit leiser Hand ins Leben zurückzuweisen. Tieferen Blick ins Leben, in erschütternde Geschicke, die aus Träumen und Täuschungen des Herzens hervorwachsen, gewährt der Leutnant Burda (1888). Der arme bürgerliche Offizier, der eine Prinzessin liebt und sich von ihr geliebt glaubt, der die unübersteiglichsten Hindernisse zu überfliegen wähnt und schließlich für seine Phantasieliebe stirbt, erfüllt uns, trotz eines leisen Anfluges von Komik, mit tiefem Anteil und lebendiger Rührung. Das Abenteuer, das der „Oberst" in der Novelle Ginevra (1895) aus der kleinen Festung Theresienstadt erzählt, und die erschütternde Ehetragödie Vae victis (1883) sind zwar nicht in persönliche Beziehung zum Dichter gebracht, aber doch von Erlebnissen und Erinnerungen aus des Dichters Offizierszeit durchsetzt. Eine andere

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Gruppe der Novellen knüpft an Begegnungen späterer Zeit, an Landaufenthalte des Dichters in alten Schlössern und neuen Villen, an schriftstellerische Zurückgezogenheit in stillen Vororten Wiens. Die mit Vorliebe angeschlagene Weise eines autobiographischen Berichtes gibt den Novellen den einfachen Grundton, schließt aber die charakteristische Färbung jeder einzelnen nicht aus. Auch Storm wendet oft die Form der Icherzählung an und auch darin begegnen sich der norddeutsche und der süddeutsche Novellist, daß sie zumeist bei düsteren Geschicken und am liebsten bei Menschen verweilen, denen das Leben gleichsam alles schuldig geblieben ist. So stellt Saar in der Novelle Die Geigerin (1876) das Schicksal einer Musikerin dar, die sich zweimal an unwürdige Männer kettet und schließlich verzweifelnd den Tod in den Fluten der Donau sucht. Die Frage aber, „wie es kam, daß dieses holde Geschöpf . . . noch in jungen Jahren ein so trauriges Ende nahm", weiß der Dichter so wenig wie sein Gewährsmann zu beantworten, doch das „ganze Weh der Erde" steigt vor ihm empor. Die Novelle Das Haus Reichegg (1876) faßt in ein paar Begegnungen, deren eine noch in die Leutnantstage Saars zurückreicht, einen ganzen Roman, Glanz, innerliche Zerklüftung und Fall eines großen und stolzen Hauses, zusammen und die Art, wie hier in den zufälligsten Eindrücken des Alltags, den schlichtesten Zügen Charaktere, Beziehungen, Geschicke der Menschengestalten zutage treten, ist außerordentlich fein. Der Exzellenzherr (1883), die Geschichte einer an Mißverständnissen und Eigensinn gescheiterten Liebe, empfängt seine Bedeutung aus dem dunklen Schuldgefühl, das den Helden in der Erinnerung beherrscht, obschon er aus dem Studium der Geschichte einerseits die unabwendbare Notwendigkeit alles Geschehenen und Geschehenden, anderseits die Nichtigkeit und das Traumartige des menschlichen Daseins erkannt zu haben meint. Es ist das Walten des Fatums, das den Untergang so mancher Helden in den Novellen Saars herbeiführt und in dem Leser einen leisen Schauer und das dunkle Gefühl weckt, daß wir Menschen unablässig von der Gefahr umlauert sind, schuldig zu werden.

„Der Exzellenzherr" erscheint, weil er über die Dinge in der Welt seine eigene Meinung hat, seiner Umgebung als ein merkwürdiger Mensch und nähert sich in seinem Wesen jenen Sonderlingen, die im Mittelpunkte einiger Novellen Saars stehen. Es sind halbe Narren, die dem Zwange der Verhältnisse, fixer Ideen, blinder Triebe erliegen. Von diesen unglücklichen Menschen kennen wir bereits den adelssüchtigen „Leutnant Burda": andere ergreifende Gestalten dieser Gattung sind der erbärmliche Weibernarr Conte Casparo, ferner der ländliche Kurpfuscher Doktor Trojan (beide 1899), im Grunde ein tüchtiger Arzt, der sich in der Abneigung gegen jeden chirurgischen Eingriff befestigt, bis er damit die eigene Frau zum Tode führt und ihr im Tode nachfolgt, vor allem aber der unglückliche Dichter in Tambi (1883) und der tragikomische jüdische König „Liar" Seligmann Hirsch (1888). In allen diesen Novellen bewährt sich am besten die Gabe Saars, feinste Beobachtungen unaufdringlich und Glauben erzwingend wiederzugeben und ohne überflüssige Rührseligkeit nur durch die Macht der Tatsachen tiefste Wirkung zu üben. Eine Zeitlang als zweiter Shakespeare ausgespielt, dann um das Vertrauen auf sein Talent gebracht, verfällt der Dramatiker Bacher in Verzweiflung, findet sich dann in die Erniedrigung eines armseligen Schreiberdaseins, allein den Verlust seines kleinen, häßlichen, aber treuen Hundes Tambi, des einzigen Wesens, das ihm nach seiner Behauptung anhänglich gewesen ist, übersteht er nicht. Der alte Wiener Jude Hirsch hinwieder hat eine unüberwindliche Neigung zum Spiel und Börsenspiel, das ihn bald zum reichen Mann, bald zum Bettler macht. Seine nach Eleganz strebenden Verwandten, besonders die Schwiegertochter, schämen sich seiner und suchen ihn los zu werden; aber der Alte hat auch den lebendigen Familiensinn der Juden und wird darüber wahnsinnig.

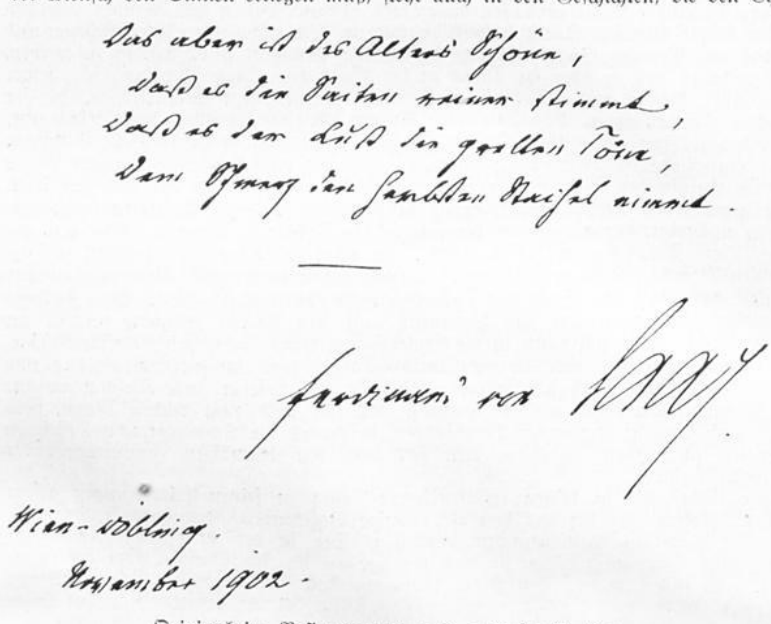
Auch die Erzählungen Saars, die in keinen unmittelbaren Bezug zu seinen Erinnerungen gesetzt werden, sind echte Novellen, insofern sie eine in ihrer Art einzige Begebenheit oder durch einen nicht alltäglichen Vorgang eine neue Seite der Menschennatur darstellen. Den in der modernen Novelle vorherrschenden Zug der dramatischen Spannung haben sie noch weniger als die Ich-Novellen, aber der Hauch wehmütiger Reflexion fehlt auch ihnen nicht. Den Preis verdienen auch hier zwei der „Novellen aus Österreich": Schloß Kostenitz (1893) und Die Steinklopfer (1873). In der ersteren Novelle, einem Gegenstücke zu „Haus Reichegg", bietet Saar, wie so oft, eine der geheimnisvollen Verknüpfungen von Zufall und Schuld, denen ein Frauenleben zum Opfer fällt, und entwirft zugleich ein Bild der Entwicklung von damals bis jetzt. Die verschiedenen Stimmungen und Gesinnungen werden an ihren Trägern lebendig und man gewahrt beinahe typisch Saars dichterische Eigenart: die geschmackvoll abgeschattete Sprache, die harmonisch gerundete Darstellung, die Vermeidung greller Farben und krasser Effekte, seine Neigung für blasse, sensitive Frauen und für Tragödien, die weniger aus gewalttätigen Ereignissen als aus sehr verinnerlichter Empfindung herauswachsen. Tief empfunden sind auch Die Steinklopfer, neben „Innocens" Saars bekannteste Novelle. Die Geschichte, umrahmt von der großartigen Natur des Semmering, erzählt von der langen Trübsal zweier Liebenden und am Schlusse von ihrem vollen Glücke. Die Gestalten der mißhandelten Tertschka und des armen Georg, der aus dem Gefühle einer beglückten Liebe den Mut schöpft, Unrecht abzuwehren und die Geliebte zu schützen, gehören zu den anschaulichsten und beseeltesten des Dichters. Die Novelle ist ein Triumph realistischer Kunst, die es vermag, ohne gemeine Mittel die Gemeinheit, Laster und Elend in vollendeter Lebenstreue zu schildern. Nicht einmal des Dialektes bedurfte der Dichter, um seine Gestalten wahr und glaubhaft zu machen; durch die Darstellung allein wußte er zu ergreifen und zu bezwingen.

Von weitem klingt in „Die Steinklopfer" auch die Arbeiterfrage hinein, in der Familie Worel (1906) und in der flüchtigen Studie Dissonanzen (1901) bildet sie das Thema. In die Hütten der Armen ist der Dichter aus den Salons der Vornehmen wohl selten niedergestiegen, und wenn es geschah, so tat er es meistens nur, weil er in diesen Schichten Berührungspunkte mit den höheren fand, wie im Fridolin und sein Glück, in Herbstreigen (1897) und in der Troglodytin (1888), oder wenn er gescheiterte Existenzen wie den Burggrafen (in Camera obscura 1901) in die Tiefe begleitete. Bei der

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Darstellung solcher Einzelschicksale leitete den Dichter auch oft die Absicht, allgemein herrschende Zustände zu schildern. Die Entwicklung der modernen Wiener Gesellschaft wird mehr oder wenig deutlich auf dem Hintergrunde einer Reihe von Novellen skizziert. Typische Lebensläufe leichtsinniger weiblicher Abenteurer, die durch alle Schichten der Gesellschaft streichen, entwerfen die Geschichte eines Wiener Kindes (1892) und Ninon (1897), zwei Novellen, in denen Saar auch die ihm verhaßten literarischen Koterien schildert, während der Untergang einzelner Gewerbe den Pfründnern (1906) die Folie gibt.

In fast allen Novellen Saars steht eine Liebesgeschichte im Vordergrunde, die einen typischen Verlauf nimmt. Zwei Menschen, die füreinander bestimmt sind, treffen einander zu spät oder gehen aus Vorsicht oder Hochmut auseinander; ein einsames, freudloses Dasein ist ihr Los. Oft stehen äußere Hindernisse, z. B. ein Ehebund (Marianne), der Vereinigung gegenüber, während in „Ginevra" (1892) und im Sündenfall (1899) die Untreue des Mannes das Paar scheidet, und im Requiem der Liebe (1897) der Mann entdeckt, daß er einer herzlosen Kokette anheimgefallen ist. Das Finden der Paare vollzieht sich meistens recht äußerlich und ist oft an eine flüchtige Begegnung geknüpft, wie denn auch die Liebe nur als ein sinnliches Berührtsein aufgefaßt und nur selten eine psychologische Begründung versucht wird. Die Personen handeln im Zwange der Sinne, und selbst die als genial bezeichneten sind Sklaven ihrer Begierden. Unter diesem Gesichtspunkte werden verschmähte sinnliche Frauen, wie die „Geigerin" und „Sappho" (1906), die „Troglodytin", Milada in „Fridolin", geschildert, und weil nach des Dichters Meinung der Mensch den Sinnen erliegen muß, steht auch in den Geschichten, die den Ehebruch behandeln, fast nie das ehebrecherische Weib, sondern der betrogene Mann im Vordergrunde des Interesses. Männer und Frauen aus allen Ständen und Lebensaltern ziehen in Saars Novellen an uns vorüber: Junge, gewissenlose, meist in die unwiderstehlich machende Uniform gekleidete, den Frauen immer gefährliche und innerlich schlechte Männer, Frauen, die in wildem Taumel von Liebe zu Liebe rasen, Männer verführen und endlich an der Schalheit ihres Wesens und Lebens zugrunde gehen, dann wieder ergrauende Männer, die in resignierter Stimmung dahinleben, und verblühende Frauen, denen das Liebesglück versagt blieb, und gerade diesen wird des Dichters Sympathie besonders zuteil. So wenig es ihm darum zu tun ist, die Handlungen und Empfindungen der Frauen psychologisch zu begründen, so genau ist er in der Zeichnung der Erscheinung bis auf Form und Muskelspiel der Hände, ja bis auf die kleinsten Einzelheiten der Toilette, um den Leser daraus die Vorgänge im Innern schließen zu lassen. Sehr große Sorgfalt ist daher auch auf das Milieu verwendet und mit verstehender Liebe auch die Natur in die Handlung einbezogen und in wunderbaren Stimmungsbildern ihr dienstbar gemacht. Am feinsten und innigsten wohl in der Novelle Marianne (1873), deren Held, ein zweiter Werther, in Briefen einem Freunde von seiner Liebe zur Frau eines anderen erzählt. Wie in dieser Novelle, so wird der Dichter auch sonst warm, wenn er uns die Reize seines geliebten, winkeligen und gartenreichen Altwiens schildert, in dem die Mehrzahl seiner Novellen lokalisiert ist.



Original im Besitze des Verfassers dieses Buches.

Der Humor klingt in Saars Novellen zwar ein paarmal an, ist ihnen aber im allgemeinen fremd und nur eine lächelnde Ironie klingt manchmal durch den Ernst der Darstellung hindurch. Darum ist es dem Dichter auch versagt gewesen, auf dem Gebiete des komischen Epos Lorbeeren zu ernten. Als satirischer Epilog zu seinen Novellen ist die Pincelliade, ein komisches Gedicht in fünf Gesängen (1897), aufzufassen, die sein altes Thema von dem lebenshungrigen Manne und der liebestollen Frau zur Karikatur verzerrt, politische Zustände, die Frauenfrage, das Konkordat, die Sozialdemokratie und anderes betupft, aber trotz des satirischen Beiwerkes und der eleganten Form recht unlustig wirkt.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Bedeutend höher steht die Idylle Hermann und Dorothea (1902), eine Parodie zu Goethes Meisterwerk, mit dem sie es aber bei aller Anmut und Glätte der Form in keiner Weise aufnehmen kann. Die nationalen Streitigkeiten in dem Grenzgebiete bilden den Hintergrund.

Die Gabe der Erfindung war Saar in spärlichem Maße beschieden. Der Stoff seiner Novellen ist auf ein enges Gebiet begrenzt, aber er wußte den immer wiederkehrenden Charakteren und Situationen ihre feinste Stimmung abzulauschen, denn er war seinem ganzen Wesen nach Lyriker und auf dem Gebiete der Lyrik ist ihm auch sein Bestes gelungen. Freilich sind es in den Gedichten (1882, 1888 und 1904) nur wenige Gedanken, Empfindungen, Situationen, die er in scheinbar einfachster Form wiedergibt, aber er weiß ihren lyrischen Gehalt völlig auszuschöpfen und in immer neue Bilder und Vergleiche zu fassen. Die Lyrik Grillparzers, Grüns und namentlich Lenaus ist nicht ohne allen Einfluß auf Ton, Bild und lyrische Stimmung Saars gewesen; auch Hebbels Poesie hat dem jugendlichen Dichter Tiefen des Lebens erschlossen, aber er ist kein Nachahmer des einen oder anderen Vorbildes geworden. In Rhapsodien, Sonetten, freien Rhythmen, am häufigsten aber in jambischen und daktylischen Liedstrophen hat seine Empfindung und gedankenvoll-schwermütige Gesinnung Gestalt gewonnen. Im Wirrsal und Widerspruch des Lebens, in den Irrungen der Leidenschaft, unter dem Drucke feindseliger Mächte wird die „befreiende Wehmut" Saars Muse.

Stille Träume und die Erinnerungen an Erlebnisse und Eindrücke wechselnder Stunden fließen zu einer Grundstimmung zusammen, die den schwermütig schönen Trauermantel als ihr Symbol preist, im Schlummerlied und Herbstlied, in den Novemberliedern, im Requiem und in der Palinodie gleichmäßig ergreifend zu Herzen dringt. Die Erhebung über diese Stimmung quillt dem Dichter aus dem Vorgefühl späten Glückes und der Erkenntnis, die er im Ausgleich zum Gedicht wandelt, sie erfüllt so schlicht anmutsvolle poetische Bilder, wie Die singenden Mädchen, Nacht und Tag und Opferstunde, sie durchglüht das Gebet, in dem der innerste Kern all seiner heiligen Schmerzen und Mühen zutage tritt. Bei aller Schönheit und der Sehnsucht nach dem Glück der Einsamkeit kann der Dichter vor den schrilleren Stimmen und den grelleren Eindrücken des Lebens seiner Tage weder Ohr noch Auge schließen. Er sieht das schwere Tagwerk des Arbeiters, das Elend des Taglöhnerkindes, beobachtet den trotzigen Haß des Proletariers gegen den reichen Müßiggänger und Gedichte wie Drahtklänge, Der Ziegelschlag, Begegnung, Arbeitergruß, Das letzte Kind, Die Postelevin, Proles bezeugen es, daß er mit den dunklen Gewalten gerungen, die er rings am Werke weiß und die ihn oft an der Zukunft, selbst der Kunst, verzweifeln lassen. Auch in die dunkelste Nacht fällt sein teilnehmender Blick (Kindertränen, Die Entartete), während der lose Inhalt anderer Gedichte an die bedenkliche Rubrik in Heines Gedichten erinnert (Tagebuch der Liebe). Der Gegensatz von Blühen und Verblühen ist der Inhalt aller Liebes- und Frauenlieder und diese stellt der Dichter, der selbst das höchste Glück im Liebesgenuß fand, in den Vordergrund. Und wie in den Novellen bekundet Saar in diesen späten Gedichten seine Neigung für Frauen, die, wie er selbst, ihre Blüte schon hinter sich haben. Saars Lieder tragen ihre Melodie in sich selbst und sind unsangbar wie die ähnlichen Grillparzers, vor denen sie aber die sorgfältig gefeilte und gerundete Versifikation und Sprache voraushaben.

In dem Bilde des Lyrikers Saar würde ein charakteristischer Zug fehlen, gedächte man nicht seiner Festdichtungen und Reden, die eine mehr als zeitliche und lokale Beachtung verdienen. Bei festlichen Anlässen ließ Saar wohl auch Töne politischer Lyrik ertönen, die aber nicht immer frei von schlechter Laune sind. Diese wird allzu mächtig in den zahlreichen Gedichten, die literarische Polemik treiben, und macht den Dichter, der sonst so gerne froh mit der Zeit vorgeschritten ist, zu einem mürrischen laudator temporis acti; aber er ist freudigen Herzens, wenn es gilt, die Größe des ihm geistesverwandten Grillparzer zu preisen oder seinem Lieblingsphilosophen Schopenhauer zu huldigen.

Der Reiz wehmutsvoller Erinnerung, der über den meisten Gedichten Saars schwebt, kehrt verstärkt in den Wiener Elegien (1893) wieder, die, obwohl nicht sein Bestes, dennoch von allem, was er geschaffen, die weiteste Verbreitung und den stärksten Anklang gefunden haben.

An ein Wiedersehen der lang entbehrten Vaterstadt anknüpfend, ihre Erscheinung im Schmuck des Frühlings, mit dem Glanz und Reichtum ihrer Bauten, ihres einzig schönen „Ringes", neu bewundernd, gesteht der Dichter doch ein, daß ihm die neue Prachtstadt nicht mehr so zum Herzen spreche wie die alte, wallumgürtete, mit den schwärzlichen Häusern und dem grünen Glacis. Nur auf den alten Plätzen und Gassen im tiefsten Innern der Stadt, wo die Vergangenheit still in die Zukunft hineinträumt, wo seine eigenen Erinnerungen erwachen, auf den Friedhöfen, wo ihm die Vergänglichkeit, auch des Ruhms, die Seele durchschauert, erschließt sich ihm die Seele ganz. Und auf dem Kahlenberge ist er wieder in seinem alten Wien und er versöhnt sich mit dem neuen Wien, das bestehen wird, was auch die Zukunft ihm bringe:

Sieh, es dämmert der Abend, doch morgen flammt wieder das Frührot, —
Und bei fernem Geläut segnet dich jetzt dein Poet.

Wer Saars formvollendete „Wiener Elegien" gelesen hat, kennt des Dichters Eigenart.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Die Grenzen seines Reiches waren eng gesteckt, aber auf diesem kleinen Gebiete hat er Meisterliches geschaffen; die schönsten seiner Novellen werden bleiben, doch nicht in die weitesten Kreise dringen, und als Lyriker darf er sich zu den Besten seiner Zeit als Ebenbürtiger gesellen. Vollendetes hat er zu Anfang gegeben, später ist er, gewohnte Weise leise variierend, zu leerer Manier herabgesunken und einer pessimistischen Stimmung verfallen, die sich schon in der Novellensammlung Herbstreigen (1897) recht bedenklich offenbart.

Wie in den Werken Saars zeigt sich auch in denen des Tirolers Adolf Pichler das Streben nach einer Verbindung zwischen dem alten und dem neuen Österreich. Wir besitzen von Pichler den Anfang eines für die Zeitgeschichte wertvollen Memoirenwerkes, „Zu meiner Zeit, Schattenbilder aus der Vergangenheit" (1892), in dem er, auf die Anfänge seiner Laufbahn zurückblickend, sein Leben bis zu dem Sturmjahre 1848 erzählt. Auch in Aufsätzen über Freunde hat er manches von seiner Lebensgeschichte mitgeteilt. Die Fülle rasch wechselnder Bilder aus den weiten Gebieten der nördlichen Kalkalpen, die bei den wiederholten Dienstesversetzungen des Vaters, eines Zollbeamten, vor die Seele des am 4. September 1819 in Erl bei Kufstein geborenen Knaben traten, mochten schon früh das Interesse an Land und Leuten in ihm wecken und schärfen. Unter Entbehrungen und Kämpfen mußte er sich aus Armut und Not hinaufarbeiten. Nach Beendigung der Mittelschule sah sich der Gymnasiast, da die Innsbrucker Hochschule damals neben der theologischen Fakultät nur die juristische besaß, trotz innerem Drange zur Medizin und Naturwissenschaft, genötigt, dem Rechtsstudium sich zuzuwenden. Erst als Freunde ihm helfend beisprangen, konnte er in die Kaiserstadt reisen, um Medizin zu studieren (1842). Er stand am Ende seiner Universitätsstudien, als ihn die Märztage des Jahres 1848 zur Wiener Studentenlegion riefen. Auf die Nachricht, die Südgrenze sei bedroht, stellte er sich als Hauptmann an die Spitze der von ihm gebildeten akademischen Legion und erwarb sich für die patriotisch-kriegerischen Dienste den Orden der Eisernen Krone und den Adelsstand als „Ritter von Rautenkar". Die blutigen Oktobertage, die er wieder in Wien verbrachte, verdüsterten sein Gemüt, das Treiben der Revolutionäre war ihm widerlich und hielt ihn von jeder Beteiligung an den neuen Ereignissen fern. Aber als scharfer Beobachter hat er in der Schrift „Aus den März- und Oktobertagen zu Wien 1848" anschauliche Bilder von den Vorgängen jener Tage entworfen. Als Doktor kehrte er nach Innsbruck zurück, wurde, auf die Ausübung des ärztlichen Berufes verzichtend, Lehrer am Gymnasium und erlangte 1867 an der Universität die Professur der Mineralogie und Geologie, die ihm als Lehrer wie als Forscher auf den verschiedensten Gebieten der Naturwissenschaft die reichsten Erfolge eintrug. Am 15. November 1900 ist er an einem Herzschlage gestorben. Wackernell und Dörrer haben 1925 in einem gehaltvollen Werke seinem Leben und Wirken ein schönes Denkmal gesetzt und darin seine vielfach umstrittene Bedeutung als Dichter in gebührender Weise gewürdigt und auch den Menschen in seinem tiefsten Wesen erfaßt.

Adolf Pichler.

Pichler lebte abseits von der Welt; nie ging er in Gesellschaft, und wenn er reiste, galt es den Sammlungen Wiens oder Münchens, der Kunst, Landschaft und Erinnerungsfülle Italiens. Aber gerade in solcher Abgeschiedenheit verfolgte er, wie von stiller Warte aus, desto aufmerksamer, ungestörter und gedankenvoller den Wechsel der Ereignisse. In der Jugend machte er alles

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Sehnen und Drängen Jungtirols nach den Errungenschaften deutscher Poesie und Philosophie mit. Die freiheitlichen Ideen haben auch ihn erfüllt und brachten ihn während seiner letzten Studienjahre in Innsbruck in Berührung mit den Führern der liberalen Partei. In den vierziger Jahren glühte er für die großdeutsche Idee in Versen und in dem Kampfe gegen die Garibaldiner. Die Reaktion in den fünfziger Jahren behagte dem freiheitlich gesinnten Manne nicht; die Schlacht von Königgrätz, an der er sich gern als Freiwilliger beteiligt hätte, begrub seine Hoffnungen auf ein geeinigtes Deutschland. Mit Freude begrüßte er den Sieg von Sedan. Als dann eine Rückbewegung zu konservativeren Grundsätzen folgte, teilte sie auch Pichler, aber die alldeutsche Strömung der neunziger Jahre weckte aufs neue seine Begeisterung und mit feurigem Ungestüm wetterte er in seinen „Spätfrüchten", in den Zeitschriften „Scherer" und „Odin" gegen die Tschechen, in denen er Bundesgenossen der „Klerikalen" erblickte. Gegen den Klerus hat er, von Leidenschaftlichkeit hingerissen, in seiner Jugend harte und oft recht herbe Worte gerichtet und erst in seinen späteren Jahren wurde seine Anschauung abgeklärt, ruhig und gemessen; ein tiefes ethisches Gefühl aber hat ihn immer erfüllt und zur Aussprache gezwungen. In seinem Ringen und Wollen selbst eine bedeutende Persönlichkeit, sah er auf Dichter, die persönlich nicht mehr waren als ihre Werke, kühl herab, während ihm Kampfesnaturen wie Tacitus, Dante, Milton, Byron immer neue Bewunderung einflößten. Doch ist auch der rein literarische Wert seiner Schöpfungen beträchtlich. Freilich gehörte er nicht zu jenen Schriftstellern, die der Leserwelt schmeicheln, sondern zu jenen, die sich geben, wie sie sind, und verlangen, daß sich die Leser ihnen unterwerfen. Da aber diese nicht immer wollen, erging es auch Pichler wie vielen anderen Genossen in Apoll, er blieb lange ungekannt und seine Zeit kam erst, als eine Gesamtausgabe seiner Werke einen Einblick in seine vielseitige und scharf ausgeprägte Persönlichkeit gestattete. (Abb. S. 1450.)

Er wurzelt durchaus in dem Boden seiner Heimat, deren Eigentümlichkeiten er genau kennt und deren Bewohner er mit dem Auge des Forschers und der Freude des Menschenfreundes scharf betrachtete; kreuz und quer hat er Tirol durchstreift als Naturforscher, Ethnologe, Historiker und Poet, aber sein Geschmack ist geschult an den bis ins Alter heiß geliebten Alten und an den größten Mustern der Weltliteratur, dabei so fest gefügt, daß er bewußt nur dem naiven Walten der eigenen Natur zum Ausdrucke verhilft. Pichler hat alle Gebiete der Poesie bebaut, Bleibendes aber nur in der Lyrik und Epik geschaffen. Wohl hatte er sich auch im Drama versucht, aber dieses lag nicht in seiner Begabung.

Schon als Jurist trug er im Kreise des von ihm gegründeten Nibelungenbundes Bruchstücke aus seinen Revolutionsdramen „Ulrich von Hutten" und „Der Student" (1840) vor, von denen das erste eine konfessionelle, das zweite eine politische Tendenz verfolgte. Doch kam der Dichter nicht über ein dürres Gerippe der Handlung hinaus und in den beiden Jambentragödien Die Tarquinier (1860) und Rodrigo (1862) ist die Handlung in eine Reihe von Episoden aufgelöst, die sich, so fesselnd sie auch sind, nicht zu einem einheitlichen Ganzen schließen. Das Römerdrama stellt das Unterliegen des alten Königtums gegenüber dem neuen Staatsgedanken dar, der sich in Brutus verkörpert. „Rodrigo" hat den Untergang des Westgotenreiches und des seiner Pflicht ungetreu gewordenen Königs zum Inhalt.

Während Pichler noch mit den Dramen vergeblich um Erfolge rang, war er bereits auch als Lyriker hervorgetreten. In dem von ihm herausgegebenen Tiroler Almanach Frühlieder aus Tirol (1846) zwar erschienen von ihm selbst nur wenige Gedichte, zumeist satirischen Inhaltes und erzählender Art, wie die „Legenden" in Hans Sachsschen Knittelversen, „Seume", „Die Vertreibung der Zillertaler"; auch das Liebesverhältnis mit einer Wiener Bürgerstochter hat ihn nur zu wenigen Liedern angeregt, aber 1853 eröffnete er mit den Gedichten seine Sammlungen, zu denen die Hymnen (1855), die Elegien In Lieb' und Haß (1869), die Zeitgedichte Deutsche Tage (1870), die Epigramme Zu Literatur und Kunst (1879), die Sinngedichte Vorwinter (1885) und endlich die Spätfrüchte (1895) gehören.

Pichlers Lyrik ist vor allem Gedankendichtung und zu charakterschwer, um musikalisch zu wirken. Seine Gedichte versenken sich in die Tiefe der Menschenseele oder steigen kühn in die Höhen der Ideen, ohne daß dabei die Poesie zu kurz käme. Denn Pichler ist so sehr von der Herrlichkeit der Idee erfüllt, daß er sie überall mit poetischer Kraft zu wecken versteht und nicht erst in die Gestalten hineinzutragen

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

braucht. Auch das Landschaftliche bildet nicht einen leblosen Hintergrund, sondern erscheint belebt und von dem inneren Feuer durchflutet. Ihm ist alles Lebens Fülle „Symbol" und nur als Symbol des Innenlebens erscheint die Außenwelt in den Hymnen: der Sturm im Gebirge weist ihn auf innere Kämpfe, das dunkle Tal auf betrogene Lebenshoffnungen, der einsame Adler auf die eigene Einsamkeit. Ein Zug schmerzlicher Entsagung geht durch diese Gedichte, ein Verzicht auf Lebensglück, eine Beschränkung der Lebensfreude auf den Genuß der Natur. Wie die Dramen weisen auch die Hymnen auf die Alten zurück; sie sind in den freien reimlosen Rhythmen und in einer Sprache von seltenem Wohlklange geschrieben. Daß sie trotz ihrer formellen Vorzüge, der großartigen Bilder und tiefen Gedanken wenig Erfolg erzielten, mag darin seinen Grund haben, daß sich zehn Jahre früher mit Platens Hymnen das Gefallen an dieser Gattung erschöpft hatte. Wie tief Pichler in den antiken Geist eingedrungen ist, zeigen auch die Elegien und Epigramme, die den ganzen Umkreis der elegischen Dichtung der Alten durchlaufen. Nicht mit Unrecht nannte er sich in dieser Beziehung gern den alten Heiden, einen modernen Vertreter der Antike. Das stachlige Streitepigramm entsprach so recht seiner leidenschaftlichen Kampfnatur und mit rücksichtsloser Schärfe befehdet er denn auch alles, was ihm in Literatur, Kunst und Leben als töricht oder unwahr erscheint. Selten hat Pichlers herbe und männliche Natur den weichen Ton der Stimmungslyrik getroffen; doch sind die Lieder, die er in den Zyklen „Emma" und „Maria" vereinigte, wunderbar musikalisch und wohllautend und selten hat die Entsagung so männlich gefaßten, schlichten und ergreifenden Ausdruck gefunden. Häufiger gelang ihm der Sinnspruch, die symbolisierte Fabel, das sarkastische Zeitbild; so z. B. wenn er das pomphafte Leichenbegängnis eines Dichters beschreibt, den man bei Lebzeiten verkommen ließ. Hierher gehören auch die satirischen Gedichte „Arabesken" und „Sprüche", zu denen die nationalen Kämpfe in den achtziger und neunziger Jahren Stoff und Stimmung gaben, und die belehrenden „Tiergedichte", die er mit jenen und anderen Gedichten in den Spätfrüchten veröffentlicht hat.

Auf den Wanderungen durch Tirol, die Pichler zum Zwecke geologischer Beobachtungen häufig unternahm und deren wissenschaftliche Ergebnisse er in verschiedenen Zeitschriften zwischen 1856 und 1891 veröffentlichte, fand er die alte Lebensfreude wieder und seine Teilnahme an Volk, Kunst und Geschichte des Heimatlandes erwachte aufs neue. Mit der Liebe zur Natur regte sich aber auch der Trieb zur künstlichen Gestaltung des Geschauten und Erlebten und dabei haben sich Wissenschaft und Kunst gegenseitig unterstützt, ohne sich irgendwie ins Gehege zu kommen. Diese innige Verbindung bezeugen seine Schildereien aus Tirol, deren erste Sammlung (Aus den Tiroler Bergen) 1861 erschien und mit den späteren zu dem Buch Kreuz und quer (1896) zusammengefaßt wurde. Es sind Wanderskizzen, die sich bei des Dichters vielseitiger Bildung, scharfer Beobachtungsgabe und warmer Anteilnahme zu wertvollen Kulturbildern vertiefen. Von hier aus stieg Pichler unter dem Einflusse der Naturwissenschaften, die ihn die Außenwelt mit dem vorurteilsfreien Blicke des Forschers beobachten lehrten, zu jener Kunst treu realistischer Darstellung empor, die er an Jeremias Gotthelf bewunderte und in seinen reifsten Werken selber erreichte: Aus den Wanderskizzen erwuchsen Pichlers Allerlei Geschichten aus Tirol (1867), denen später die Sammlungen Jochrauten (1897) und Letzte Alpenrosen (1898) folgten.

Die Verwandtschaft der Novellen mit den Wanderskizzen ist allenthalben erkennbar; skizzierte er in diesen eine Charaktergestalt, die ihm auf seinen Wanderungen begegnete, mit scharfen Strichen, so bringt er in den Novellen in ausgeführter Erzählung ihr Schicksal oder läßt es sich von ihr erzählen. Die Begegnung mit dem Dichter ist zur Rahmenerzählung geworden. Immer aber tritt der Dichter selbst hervor, Lob oder Tadel austeilend, eine Schwäche der Zeit beleuchtend oder eigene Lebensansichten vertretend. Trotzdem werden dadurch die Erzählungen nicht subjektiv, im Gegenteile erhalten sie einen ausgesprochen objektiven Charakter, als seien sie nicht erfunden, sondern erlebt und gewinnen überdies einen Zusatz von schalkhafter Laune und wohltuender Behaglichkeit, die alles in Harmonie auflöst. Denn mögen die freundlichen und düsteren Bilder, die er abwechselnd vor uns entrollt, zuweilen auch unvermittelt nebeneinander stehen wie im Leben selbst, so sind sie doch wieder harmonisch im Rahmen des Ganzen verflochten. Der Stil der Novellen ist einfach, aber packend, und von den üblichen Dorfgeschichten Auerbachs und seiner Nachfolger unterscheiden sich Pichlers Novellen dadurch, daß er bei aller Vorliebe für die Einfachheit bäuerischer Sitten doch niemals in Sentimentalität oder Schönfärberei verfällt. Im Gegenteil, gerade die starken Affekte und Leidenschaften reizen den Dichter zur künstlerischen Darstellung und darum hat er auch gern das Heldenjahr 1809 zum Hintergrunde seiner Novellen gewählt. („Die Franzosenbraut", „Der Flüchtling", „Der Einsiedler" u. a.)

Den Novellen mehrfach verwandt sind Pichlers erzählende Gedichte, wie er selbst diese neue Gattung nannte. Vereinigt mit kleineren Gedichten liegen sie in den Sammlungen Marksteine (1874) und Neue Marksteine (1890) vor und zeigen uns Pichler auf der Höhe seines künstlerischen Schaffens.

Diese Verserzählungen stehen mitten inne zwischen Idylle und Epopöie und sind im reimlosen

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Blankvers geschrieben, der die möglichste Annäherung an die Sprache des Alltags gestattet und durch seine schmiegsame Form für realistische Schilderung sich besonders geeignet erweist. Auch die Verserzählungen, aus dem Heimatboden erwachsen, bringen feine Charakterzeichnungen einfacher Bergnaturen, deren starkes Wollen und sittliche Größe ergreift, und wie in den Prosageschichten steht auch hier der Dichter persönlich in der Erzählung als der „alte Steinklopfer", der, mit Land und Leuten vertraut, im Gebirge herumstreift, vom Gewitter in eine Almhütte oder ein Bauerngehöft gescheucht, aus des Einsiedlers, Schützen oder Bauern Munde deren Lebensgeschichte erfährt. So treibt ihn auf einem geologischen Ausfluge der Zufall in die versemte Hütte des Hexenmeisters (1871), die ihm Schutz gegen das Unwetter gewährt. Dort findet er in dem Hexenmeister einen ehemaligen Unterlehrer und verwegenen Wilderer und erfährt beim zungenlösenden Wein, was den Mann in die Wildnis hinaufgejagt hat. Wie dieser sucht auch Fra Serafico (1879), um sein Lebensglück gebracht, den Trost der Vergeinsamkeit. Will aber der den Menschen grollende Hexenmeister nur die Tiere zu Freunden haben, so wirkt Fra Serafico als Priester und Arzt unter den Hirten des Apennins im Dienste der Menschheit. Wühlt die Erinnerung an das zerstörte Glück die harte Bauernnatur des „Einsiedlers" noch im Innersten auf, so hat sich der italienische Mönch zur Seelengröße des Weisen aufgeschwungen, der vollkommen überwunden hat und im frommen Gottesglauben und in der Übung der christlichen Nächstenliebe sein einziges Glück findet. Die ergreifende Wirkung, die von der tiefsinnigen Weltanschauung in ihrer menschlichen Einfachheit und Klarheit ausgeht, wird erhöht durch die anschaulichen Bilder, die Pichler mit sicherer Hand auf engem Raum entwirft; so sind der heitere Abendhimmel Italiens und die sanften, in weichen Linien verschwimmenden Höhen des Apennins ein Bild des versöhnenden Grundzuges der Dichtung, wie denn auch im „Hexenmeister" die Zeichnung der umgebenden Natur, die wilde Felsszenerie der Karwendelschlucht und der Gewitteraufruhr des Hochgebirgs trefflich der Seelenstimmung des Helden der Erzählung angepaßt ist. Diesem Zwecke dient das Landschaftliche auch in der Verserzählung Zaggler Franz (1887); wie draußen der Donner grollt, das Wetter langsam weiter zieht, endlich die Sonne durchbricht, das ist ein herrlicher Parallelismus mit dem Ringen des philosophierenden Bauern.

Um den „Hexenmeister", „Fra Serafico" und „Zaggler Franz", die drei markantesten Gestalten dieser Erzählungen, reiht sich eine nicht unbedeutende Zahl kleinerer Verserzählungen, die neue Seiten des Dichters enthüllen. Da führen Der Student (1872) und der großartige Totentanz (1873) in die Zeit der Tiroler Kämpfe, einige andere, besonders Das Soldatenweib, in den deutsch-französischen Krieg; glühende Begeisterung für das Deutschtum spricht aus ihnen und in den „Studenten" hat Pichler auch seinen Haß gegen alles Kirchliche hineingelegt. Nicht immer sind die Erzählungen frei von Sinnlichkeit, bedenklich ist die Geschichte von der unglücklichen Heirat des Sankt Aloysi (1880), des Dichters Humor offenbart sich in Des Esels Kindern (1870), seine Komik wird zum Grotesken in dem Faschingsmärchen Ecke (1890); nicht mehr auf der früheren Höhe steht Der Jörgel von Lahnsteig (1895), der wieder aus geschichtlichem Hintergrunde sich aufbaut.

Die Pflege der Heimatkunst in den Verserzählungen und Novellen führte Pichler nun auch zur Verwertung des volkstümlichen Vierzeilers, und derselbe Dichter, der in den „Hymnen" moderne Stoffe im antiken Versmaße so trefflich zu meistern verstand, konnte in dem urwüchsigen Faschingsscherz 's Anderl und 's Rosel (1898) das Schnadahüpfel zu einem Streitgedichte verwenden und mit einem Tiroler Bauernburschen in diesen Improvisationen wetteifern. Der alten Kirchhofs- und Marterlpoesie schließt sich Pichler an in den Sammlungen In der Weise des H. Holbein 1876—1886 und Aus den Totentänzen (1892—1895).

Blieb Pichlers Können auch auf Gedicht und Erzählung beschränkt, so führt doch ihr tiefer Gedankengehalt über die Kleinkunst hinaus und eröffnet in engem Rahmen weite Ausblicke. Auch seine Studien über die tirolische Literatur, insbesondere die Tiroler Passionsspiele, deren Ergebnisse er in dem Buche Über das Drama des Mittelalters in Tirol (1850) veröffentlichte, verdienen volle Beachtung und Würdigung.

In ähnlicher Weise wie Pichler geht Charles Edouard Duboc in seinen epischen Werken von den Ergebnissen weitreichender, auch wissenschaftlicher Bildung aus, nur daß Pichler mehr national, Duboc aber mehr international bei der Wahl seiner Themen ist. Man darf vielleicht den Hauptgrund für das Zurücktreten dieses feinsinnigen Verskünstlers und noch von Rückert und Gutzkow gepriesenen Dorfnovellisten im öffentlichen Bewußtsein darin suchen, daß Duboc sich selten bemühte, dem Inhalte seiner Zeit Ausdruck zu verleihen, und daß die Liebe zu fremden Sprachen und Literaturen, der wir seine weit bekannte Übersetzung von Tennysons „Enoch Arden" verdanken, ihn verhinderte, im deutschen Empfinden wurzelständig zu werden. Dazu trug wohl auch die Abstammung von einem eingewanderten Franzosen bei, als dessen Sohn er am 17. September 1822 in Hamburg geboren wurde. Unter dem Zwange der Verhältnisse mußte er den Kaufmannsberuf wählen, kam aber als Vertreter des Handelshauses, in dessen Diensten er stand, weit in Europa herum, und erwarb sich dabei eine reiche Welt- und Menschenkenntnis. Als es ihm die Geldmittel gestatteten, streifte er die ihn drückenden Fesseln

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

ab und widmete sich der Malerei, um sie bald mit der Literatur zu vertauschen, zu der es ihn stets hingezogen hatte. Von 1854 bis 1856 weilte er mit seiner Gemahlin in Italien, dann ließ er sich in Dresden nieder, wo er 1910 starb. Schon 1851 war er mit der Sammlung Unterm Schindeldach unter dem Hehlnamen Robert Waldmüller mit Glück als Dichter hervorgetreten. Diese frischen und liebenswürdigen Idyllen betätigten bereits sein poetisches, dem Realismus stark zugeneigtes Talent, das sich in den Verserzählungen Des Dichters Nachtquartier (1853) noch mehr und am schönsten in den Dorfidyllen (1860) offenbarte.

In den letzteren zeigt sich Waldmüllers Talent für Naturschilderungen und Darstellung des einfachen, aber innerlich bedeutenden Lebens in seinem vollen Umfange. Es sind Genrebildchen, an denen man vielleicht den Einfluß der Düsseldorfer Malerschule noch merkt, Schicksale, wie sie im Dorfleben häufig begegnen, scharf und poetisch ausgestattet, so daß uns die Gestalten mit ganzer Lebhaftigkeit vor Augen treten („Goldforelle“, „Vor der Trauung“, „Patengang“). Nicht glücklich ist die Anlage des romantischen Epos Irrfahrten (1853). Eine stark idyllische Färbung tragen auch Duboes ältere lyrische Schöpfungen, mag er uns nun in den Gedichten (1857) den Samstagabend oder in der Sammlung Lascia passare den „lieben Sonntag“ oder „Sorrento“ beschreiben. Im allgemeinen neigt Duboes ältere Lyrik zum Nachsinnen und zur Melancholie, heiterer ist die spätere, wie sie in den Klängen aus der Ferne (1893) und in den Liebesstürmen (1896) sich offenbart. In diesen hat er lyrische Gedichte zu einem in sich geschlossenen Ganzen aneinandergereiht, in jene mit feinstem Geschmacke Volksliedermotive zum künstlerischen Abschlusse gebracht. Auf so mannigfachen Wegen wir seiner Muse begegnen, sie zeigt uns stets dieselben Eigenschaften, die man als schlicht, gemütvoll, sinnig, humoristisch bezeichnen kann.

Wie Duboc in seiner Lyrik sich gerne in die Motive fremder Volkspoesie versenkt, so holt er sich auch für seine Romane und Novellen den Stoff mit Vorliebe aus den fremden Landen. Am liebsten weilt er in Spanien, Italien und Südfrankreich („Somosierra“, „Um eine Perle“), doch auch in slavischer Gegend („Darja“, „Vermächtnis einer Millionärin“), in Deutschland („Unterm Krummstab“) und Österreich („Im Schloß Roncanet“). Nach Süden weist uns der Roman Don Adone (1883), des Dichters Hauptwerk, das, in gewisser Anlehnung an die altromantischen Schelmenromane, ein anschauliches Bild süditalienischen Volkslebens gibt, und, mit einer oft an Eichendorff gemahnenden Kunst durchgeführt, zu den besten humoristischen Romanen der Neuzeit gehört. Von köstlichem Humor belebt sind die Novellen „Mirandola, die Herrnhuterin“ und „Fra Tedesco“ und des Dichters beste Novelle „Auf der Leiter des Glücks“ (1884), die typisch ist für seine gemütvolle Art zu erzählen. Mag auch das, was er bietet, in der Form zuweilen ungewöhnlich, vielleicht kraus sein, wie es der Humorist eben liebt, mag er auch oft, vom Rechte der früheren Romantechnik Gebrauch machend, Romantisches, Abenteuerliches und Unwahrscheinliches einfügen, es ist alles kernig, ein ethisches, dem christlichen freilich nicht immer entsprechendes Streben geht durch seine Werke und es ist der sonnigste Humor, den er zu Hilfe ruft, um die Dissonanzen des Lebens zu lösen.

Für die große Masse sind Duboes Werke nicht geschrieben; sie wenden sich an ein gebildetes Publikum, das nicht bloß den Inhalt, sondern auch die Form, nicht bloß den Gedanken, sondern ebenso die Durchführung zu schätzen weiß. Nur der Fremdartigkeit der Welt, in die er den Leser mit Vorliebe führt, muß es zugeschrieben werden, daß nur mehr wenige seiner Erzählungen gelesen werden: seine „Dorfidyllen“ aber und der Roman „Don Adone“ werden fortleben, wenngleich seine anderen poetischen Schöpfungen, auch sein Drama Brunhilde (1874), der Vergessenheit anheim fallen sollten. Von großem und nicht bloß vorübergehendem Interesse sind auch Duboes „Wanderstudien, Italien, Griechenland und Daheim“ (2 Bde., 1861), die von der scharfen Beobachtungsgabe nicht minder ein glänzendes Zeugnis ablegen als von seinem tiefen Verständnis der Kunst.

Auch sein jüngerer Bruder Julius Duboc (1829—1903) war nicht minder geistvoll, aber poetisch weniger veranlagt. Schon als Student stand er mit Feuerbach in Verbindung und dessen Philosophie übte einen starken Einfluß auf seine philosophischen und ästhetischen Schriften aus, von denen einige als Einzeldrucke, andere in seinem letzten Buche Streiflichter (1902) erschienen. Wandelt er hier eigene Wege, so zeigt er sich in seinen Gedichten Früh- und Abendrot (1899) als Eklektiker, obschon einzelne in ihrer Stimmung sehr fein empfunden sind.

Mehr noch als bei Pichler wirkten die Jugendeindrücke bestimmend auf das Leben Wilhelm Heinrich Riehls, der in unermüdlicher wissenschaftlicher und künstlerischer Gestaltungskraft ein Feld des Forschens und Sinnens bebaute, viel ausgedehnter und mannigfaltiger, als heute beim Überwiegen der Einzelforschung irgendein Feld wissenschaftlicher Arbeit bemessen ist. Wie er selbst in seinen religiösen Studien eines Weltkindes (1894) bekennt, waren es sein Vater und sein Großvater mütterlicherseits, von denen er die entscheidendsten Einflüsse erfuhr. In diesen beiden Männern erblickte Riehl zugleich ausgeprägte Typen jener Periode „großer, weit auswogender Doppelströmungen des öffentlichen Lebens“, in die seine Jugend fiel; die

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

ausflutende Strömung der alten Zeit schien ihm vertreten durch den mütterlichen Großvater, die andringende neue durch den Vater. Jener, zuerst Schulmeister, dann nassauischer Haushofmeister, war ein weitgereister Mann und eine schlichte, tiefreligiöse Natur, ein überzeugter Lutheraner, der in das empfängliche Gemüt des aufgeweckten Enkels den frommen Sinn und jene Wanderlust pflanzte, die diesen bis an sein Lebensende nicht verließ. Auch Riehls Liebe zur Natur und seine Teilnahme an dem Wohl und Wehe des Bauernstandes, die für seine späteren sozialpolitischen Untersuchungen so wichtig wurde, darf als großväterliches Erbe angesehen werden. Des Großvaters Einfluß wurde lebendig erhalten durch dessen Tochter, Riehls Mutter, eine bescheidene, gottergebene Frau, während der Vater die Vorliebe für Musik, den Unabhängigkeitssinn, den gesunden Humor und die Neigung zur Kulturgeschichte in dem Sohne erweckte.

Wilhelm Riehl wurde 1823 als der Sohn des herzoglich nassauischen Schloßverwalters zu Biebrich am Rhein geboren, studierte zuerst Theologie, vertauschte sie aber dann mit der Kulturgeschichte und wurde 1863 von König Maximilian II. zu deren Professor an der staatswirtschaftlichen Fakultät in München ernannt. Daneben leitete er die „Neue Münchener Zeitung", deren Abendblatt Veröffentlichungen aus dem Gebiete der Kunst und Wissenschaft diente, ferner die „Bavaria", die eine Gesamtbeschreibung Bayerns in statistischer, historischer, topographischer und ethnographischer Beziehung bieten sollte. Dazu kam noch die Redaktion des von Friedrich von Raumer gegründeten „Historischen Taschenbuches" und das Amt eines Generalkonservators der Kunstdenkmäler und Altertümer Bayerns. Am 16. November 1897 setzte der Tod seinem rastlosen Streben und erstaunlichen Schaffen ein Ziel. (Abb. S. 1456.)

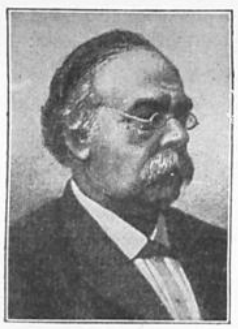
Riehl wurde vom König Maximilian II. durch Verleihung hoher Orden und durch Ernennung zum Geheimen Rat ausgezeichnet; seinem Namen hat er einen weit über die Grenzen seiner engeren Heimat hinausreichenden Ruf verschafft, teils durch seine schriftstellerische Tätigkeit, teils durch seine Vorlesungen an der Münchener Universität, teils durch seine Wandervorträge in ganz Deutschland, durch die er im Laufe der Jahre Tausende von Zuhörern begeisterte und der einflußreichste und wirksamste deutsche Kulturhistoriker geworden ist.

Eine bleibende Frucht dieser Wandervorträge ist seine Sammlung Freie Vorträge (2 Bde., 1873 und 1885). Manches darin, wie auch in seinen anderen kulturhistorischen Schriften, ist veraltet, aber immer bleibt ihm der Ruhm, der Hauptvertreter der älteren kulturgeschichtlichen Richtung gewesen zu sein. Den Zusammenhang von Land und Volk als „das Fundament aller sozialen und politischen Entwicklung, als Ausgangspunkt aller sozialen Forschungen" nachzuweisen, war vom Anbeginn das Ziel seiner schriftstellerischen Tätigkeit, und dies ist auch der Leitgedanke, der sein bekanntestes Werk Die Naturgeschichte des deutschen Volkes als Grundlage einer deutschen Sozialpolitik durchzieht. Das Werk umfaßt die Teile „Land und Leute" (1853), „Die bürgerliche Gesellschaft" (1851), „Die Familie" (1854) und „Das Wanderbuch (1869), das von Riehl selbst als zweiter Band zum ersten Teile bezeichnet wird und die eigenartige Methode seiner Volksstudien darlegt. Er hat immer wieder betont, seine Arbeiten seien „erwandert". Das will heißen, daß er nicht so sehr aus Büchern und Schriften, als aus der persönlichen Anschauung Land und Leute studiert und geschildert habe. Daß übrigens Riehls Schriften nicht bloß erwandert, sondern durch gelehrte Studien auch erarbeitet sind, wird jeder Leser sofort aus der Unsumme literarischen Wissens erkennen, die darin niedergelegt ist. Seine besondere Kunst war es nur, von dem Studium aus Büchern nichts merken zu lassen. Die soziale Auffassung ist durchdrungen von stark ethischer, insbesondere auch religiöser Anschauung des gesamten menschlichen Daseins und in politischer Hinsicht geht ein konservativer Zug durch seine Schriften. Von diesen ist Deutsche Arbeit (1861), in der er auf dem Gebiete der Arbeit dem deutschen Volke den höchsten Preis zuerkennt, eines seiner eigenartigsten und besten Bücher, geradezu ein Meisterstück einer auf Psychologie und Ethik aufgebauten sozialen Wissenschaft. Wie dieses Werk muß auch das Buch Die Pfälzer (1857), in dem er die „psychologische Charakteristik einer deutschen Volksgruppe" gibt, als eine Ergänzung der „Naturgeschichte" angesehen werden. Zu denselben Kreis gehören die prächtige Studie über Augsburg, die nebst anderen Perlen kulturgeschichtlicher Betrachtung („Das landschaftliche Auge", „Das landschaftliche Ohr") in den Kulturstudien aus drei Jahrhunderten (1858) erschien, und die Kulturhistorischen Charakterköpfe (1891). Neben der Volkskunde hat Riehl die Kunstgeschichte als sein zweites besonderes Arbeitsgebiet der Kulturgeschichte bezeichnet. Hier ist es einmal die Baugeschichte, für die er als einer der ersten die Beachtung der Kulturhistoriker verlangte, und dann die Musik, auf deren Gebiet er ausübend, gestaltend, kritisierend, historisch und ästhetisch, darstellend als Fachmann gearbeitet hat. Bei der Veröffentlichung des ersten Bandes seiner Musikalischen Charakterköpfe (1853) war es seine Absicht, zu zeigen, wie die Geschichte der Musik in ihrem organischen Zusammenhange gefaßt werden müsse mit der übrigen Kunstgeschichte, der Literatur- und der gesamten Kulturgeschichte. Mit

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Richard Wagners Streben, dem Musikdrama die Alleinherrschaft zu verschaffen, war Riehl nicht einverstanden, dagegen hat er wiederholt auf die Wichtigkeit und Bedeutung des deutschen Volksliedes hingewiesen, dessen Geschichte neben der literargeschichtlichen auch eine soziale Seite habe und das stets die „Verjüngungsquelle der Musik einschließlich der Oper" bilde. Auch „die 50 Lieder deutscher Dichter in Musik gesetzt", die er unter dem Titel Hausmusik 1852 veröffentlichte und denen er „35 neue Lieder fürs Haus" (1877) folgen ließ, sind in dem einfachen Stile des Volksliedes gehalten.

Riehl sagt einmal, daß seine sämtlichen Schriften „ein sich gegenseitig stützendes Ganze" bilden. Und dies mit vollem Rechte. Denn alle, auch die novellistischen, sind kulturgeschichtlich gleich wichtig für die Erkenntnis des deutschen Volkstums. Auch die Novellen hat Riehl erwandert: nahm er sich doch schon in den fünfziger Jahren vor, als Novellist einen Gang durch 1000 Jahre deutscher Kulturgeschichte zu machen. Als Ergebnis der mit den Freunden, namentlich mit Heyse, gepflogenen Erörterungen und der Selbstbetrachtung seines eigenen Dichtens wurde ihm die Erkenntnis, daß die Novelle „nichts anderes darstellen kann als die Konflikte eines psychologischen Problems, durch eine Geschichte gelöst, in der sparsamen, knappen Kunstform des erzählenden Vortrags". Indem er nun aber den Schauplatz dieser Konflikte fast immer in die Vergangenheit verlegte, wurde er der Begründer der historischen oder kulturhistorischen Novelle. So erschien 1856 die erste Sammlung mit dem Titel Kulturhistorische Novellen, 1863 die Geschichten aus alter Zeit, 1868 das Neue Novellenbuch, 1874 Aus der Ecke, 1880 Am Feierabend, 1888 die Lebensrätsel, wozu noch der Roman Ein ganzer Mann (1897) gezählt werden darf, der im Grunde auch nur eine größere Novelle mit historischem Hintergrunde ist und an des Dichters Tätigkeit als „Museumsdirektor" anknüpft.



W. H. Riehl.

Während G. Freytag nur den Querschnitt von je zwei Jahrhunderten in seinen „Ahnen" uns vorlegt, läßt Riehl in seinen 50 Novellen von ebensovielen Mittelpunkten aus die deutsche Volksseele, wie sie sich innerhalb der Dezennien wandelte, ungleich bestimmter erkennen. Er faßt uns freundlich an der Hand und führt uns im Geiste durch mehr als ein Jahrtausend unserer deutschen Geschichte. Dabei wird er nicht müde, uns zu erzählen von dem Schicksal unserer Vorfahren, von ihrem Glück und ihrem Leid, und so unmittelbar singt er uns in den Traum der alten Zeit, daß die eigene Gegenwart uns versinkt in dem Zauberbilde der Vergangenheit. Er geleitet uns in die Zeit des großen Karl und seiner schwachen Nachfolger („Liebesbuße", „König Karl und Morolf", „Das Buch des Todes", „Im Jahr des Herrn"), er wandert mit uns auf die romantischen Burgen des Mittelalters und schildert uns mit der echten Freude des Romantikers das Leben der Ritter, fahrenden Sänger, aber auch die Lage der in drückender Leibeigenschaft schmachtenden Bauern. Doch noch lieber kehrt er ein in den alten Reichsstädten mit ihren engen Gassen und anheimelnden Erkerstuben und zeigt uns das wundersam fleißige Treiben der Zünfte und Bürger, ihren Kampf mit den Geschlechtern und den nach ihrem Reichtum begehrenden Ritter („Der alte Hund", „Die Gerechtigkeit Gottes", „Damals wie heute", „Der Dachs auf Lichtmeß", „Die Ganerben", „Der stumme Ratsherr", „Das Spielmannskind"). Er macht uns mit den Humanisten bekannt, führt uns in die Renaissance ein, entrollt uns Bilder von der Reformation und Gegenreformation und den düsteren Hexenverfolgungen („Die Lehrjahre eines Humanisten", „Die vierzehn Nothelfer", „Vergelts Gott", „Jörg Muckenhuber", „Mein Recht", „Die zweite Bitte", „Wanda Zaluska"). Mit Schaudern erfahren wir von den Greueln des großen Krieges, von dem Elend und der Armut, die er im Gefolge hatte („Der Fluch der Schönheit", „Die rechte Mutter", „Die Werke der Barmherzigkeit", „Gräfin Ursula"). Am liebsten verweilt er mit uns an den kleinen Fürstenhöfen und Residenzen des 17. und 18. Jahrhunderts (14 Novellen); da fühlt er sich ganz besonders zu Hause. In diese Zeit des Rokoko reichen ja die Erinnerungen des Großvaters und des Bibricher Hofes zurück und hier konnte der Dichter, der am liebsten bei dem Kerne des Volkes bleibt, gegenüber den höheren Ständen, die sich dem Deutschtum immer mehr entfremdeten, einen Bürgerstand zeichnen, der die Tugenden des deutschen Volkes trotz alledem wahrte. Auch die Leidenschaftslosigkeit und gehaltene Wärme der Rokokozeit macht ihm, wie er selbst sagt, deren Kunst und Leben anziehend: „Der König von Gottes Gnaden ist ein Despot, aber er ist doch ein ganzer König und der letzte Abendglanz der Renaissance vergoldet seinen Palast, während tiefe Schatten auf den Hütten des armen Volkes lagern. Die Menschen sind hart, oft rauh und roh, herrisch und knechtisch; barocke Originale wuchern überall, von Freiheit ist keine Rede, doch nach Rang und Stand darf jeder ein Narr auf eigene Faust sein. Der Humor des Rokoko läßt uns die Roheit so vieler Gewaltherren auf Augenblicke vergessen und in starrer Bindung schlummert gewaltige Kraft für die Zukunft. Darum sucht die moderne Poesie und Malerei ihre Stoffe so gerne bei den eckigen Charakterköpfen jener Tage" („Reiner Wein", „Rheingauer Deutsch", „Fürst und Kanzler", „Der Leibmedikus", „Der Stadtpfeiffer", „Burg Neideck", „Meister Martin Hildebrand", „Ungeschriebene Briefe"). Doch weiter geht die Wanderung. Im

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

„Gespensterkampf" vernehmen wir das unheimliche Grollen der französischen Revolution, bis wir sie auch über deutsches Gebiet hereinfluten sehen („Der Zopf des Herrn Guillemain", „Das Quartett", „Trost um Trost"). Auch aus den dreißiger Jahren des 19. Jahrhunderts weiß uns Riehl allerlei zu erzählen (Gradus ad Parnassum, „Seines Vaters Sohn") und mit den fremden Ideen, die das Jahr 1848 brachte, machen uns „Der Märzminister" und „Das Theaterkind" bekannt, während in die Novellen „Am Quell der Genesung" und „Das verlorene Paradies" bereits die soziale Frage hineinspielt. So sind die verschiedenen Jahrhunderte an uns vorübergezogen und unser Führer weist uns zum Abschied darauf hin, daß es doch trotz allem Unterschiede „Damals" ganz ähnlich gewesen ist „wie heute" und eines sich immer gleich bleibt, „Die Gerechtigkeit Gottes".

Riehls Novellen bewegen sich nur auf deutschem Boden; am wärmsten wird er, wenn er uns eine Geschichte aus seinem geliebten Nassau erzählt. Nicht weltbewegende historische Begebenheiten geben ihm den Stoff zu seinen Novellen, sondern es genügte ihm, die Geschichte eines Menschenlebens vergangener Tage anschaulich und historisch getreu hervorzuzaubern. An Stelle des heroischen Schlachtenbildes setzte er das feine Genrebildchen mit seinem zeitgeschichtlichen Hintergrunde, in dem er die einzelnen typisch ausgewählten Charaktere und ihre Schicksale in ihrem Zusammenhange mit der historischen Epoche und mit dem Volkscharakter zeichnet, und alle verbinden sich schließlich zu einem großen historischen Gesamtgemälde. Um den Schein der Wirklichkeit zu erhöhen, hat Riehl auch die Darstellung der Zeit entsprechend gefärbt, ohne dadurch die Einheitlichkeit der Sprache zu beeinträchtigen, die er als das Gewand unserer Zeit und seiner Persönlichkeit über die Gestalten ältester und neuester Zeit geworfen hat. — Die Sprache ist frisch und munter, schlicht und anspruchslos, wohl auch neckisch und zierlich, immer wahr und am rechten Platze derb und kernig; aber so wenig sie sich scheut, auch in den Abgrund des menschlichen Herzens hineinzuleuchten, nie verweilt sie bei der sittlichen Häßlichkeit, dazu ist sie zu keusch und sittsam, wie denn Riehls Novellistik überhaupt bemüht ist, zu befriedigen und zu versöhnen. Darum hat er, wie er selbst erzählt, die Begebenheiten seiner Novellen am liebsten in eine Zeit verlegt, die selbst bereits Geschichte geworden ist; denn von selber breite die Geschichte Frieden und Versöhnung über den Kampf und er möchte nicht im Byronschen Sinne aufregen, sondern im Goetheschen anregen. Dazu dienen auch die Grundgedanken, die Riehl in geschichtlich treuer Einkleidung verkörpert. Es sind psychologische Probleme, die auch den modernen Menschen noch beschäftigen und vom Dichter selbst innerlich erlebt wurden: Religion, Liebe, Ehe, Freundschaft, Herrschaft und Dienerschaft, Bürgertum, Menschentum, Mitleid, das Verhältnis zu Kunst und Wissenschaft. Insbesondere offenbarten Riehls Novellen nach Matthias' treffendem Urteile von den mannigfachsten Seiten alle Eigenarten der deutschen Volksseele: Treue bis in den Tod und Liebe bis zur Selbstüberwindung, deutsche Gemütstiefe und Glaubensinnigkeit, Freimut und Unabhängigkeitsdrang, ungeschminkte Wahrhaftigkeit und derbe Kernhaftigkeit, schlichte Heldengröße und unerschütterlichen Dulderſinn, freilich auch rechthaberischen Eigensinn und vertrauensselig leichte Hingabe an alles Fremde.

Was uns aber Riehls Geschichten vor allem lieb und wert macht, ist der goldige Humor, der sich im einzelnen in der jovialen Benennung der Gebrechen und Verhältnisse seiner Helden verrät und am tiefsten und köstlichsten widerklingt in der Richtung der ganzen Kunstauffassung, den Leser mit sich, mit Gott und der Welt auszusöhnen. Welch köstlicher Humor, um nur einige Beispiele zu nennen, spielt in den Novellen „Der stumme Ratsherr", „Lehrjahre eines Humanisten", „Reiner Wein", „Der Stadtpfeifer", „Gradus ad Parnassum", „Der Dachs auf Lichtmeß", „Damals wie heute", selbst in den ernsten Novellen fehlt der Humor nicht ganz, so in „König Karl und Morolf", „Vergelts Gott!", „Meister Martin Hildebrand", „Der verrückte Holländer". In gewissen Teilen ernster Geschichten dient der Humor dem Dichter zum feinsinnigen Aufbau seiner Novellen, insofern diese Teile der launigen, leicht bewegten Allemande der älteren Sonaten entsprechen sollen. Denn Riehl baut, wie er in dem Aufsatze „Novelle und Sonate" darlegt, den Gesamtplan der Novelle gewöhnlich wie eine Sonate auf zwei thematischen Motiven, im doppelten Kontrapunkte auf. Auf diesem kunstvollen Aufbau vor allem beruht das Ebenmaß zwischen Inhalt und Form.

Schon die große Zahl der Novellen Riehls läßt vermuten, daß nicht alle gleichwertig sind; bei einigen ist der Aufbau zu locker, andere leiden an der Unwahrscheinlichkeit der Handlung und Charakteristik. Doch die Mehrzahl ist von diesen Mängeln frei, alle atmen Frieden und Versöhnung und gewähren Ruhe und Erquickung. In dieser Absicht hat er Novellen geschrieben und darum einer Sammlung den Titel „Am Feierabend" gegeben. Feierabendstimmung fand er auch in den Werken Walter Scotts und in diesem Sinne ist er, wie er im „Abendfrieden" erzählt, ein Schüler des großen Meisters geworden. Wie er in seinen musikalischen Abhandlungen immer wieder für eine Hausmusik eintritt, die die stille Häuslichkeit verklären und die Glieder der Familie erfreuen und erheben soll, so hat er in seinen Novellen eine Hauspoesie geschaffen, die als Schwester der Hausmusik die gleichen Absichten verfolgt. Das Ziel und der Zweck der Dichtung Riehls ist beschränkt; denn die Poesie, auch die Novelle, hat noch andere Aufgaben zu erfüllen; den Dichtergrößen werden wir daher Riehl nicht beizählen, aber ungerecht ist es, über ihn geringschätzig zu urteilen. Den religiösen Ertrag seines Lebens hat er in den Religiösen Studien eines Weltkindes (1893) niedergelegt. Das Werk beginnt mit „ewigen Fragen", der Lehre von der Unsterblichkeit und der Herrschaft des Todes,

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

handelt dann von der göttlichen Offenbarung, von „Glauben und Wissen", vom „weltfreudigen Glauben", von dem Pessimismus, von verschiedenen eigentlichen Zeitfragen, wie vom Sozialismus, der Familie, der Bildung und anderen Dingen mehr. Riehl beleuchtet alle die Fragen vom gläubig lutherischen Standpunkte aus und erhofft eine Besserung mancher Verhältnisse seines Volkes von der Verlebendigung des Christentums. Nur selten betont er seinen religiösen Standpunkt zu stark gegenüber den Katholiken, aber nie verletzend.

Ein liebenswürdiger Novellist, freilich von weit geringerer Kraft und innerer Selbständigkeit, war Riehls Landsmann Hermann Presber (geb. 1830 zu Rüdesheim am Rhein, gest. 1884 als Lehrer der Literatur und Geschichte in Frankfurt a. M.). Seine Novellen Wolkenkuckucksheim (1859) und Ein Anempfinder (1862) schlagen einen humoristischen und satirischen Ton an und verraten den Einfluß Jean Pauls; die Rheinischen Novellen (1882) und die Erzählung Rudolf (1876) sind anspruchslos, aber anmutig und poetisch frisch, von einem Strahl rheinischer Lebenslust und zuversichtlichen Glaubens an die Güte der menschlichen Natur durchleuchtet.

Auf den Pfaden W. Riehls wandelte Franz Hacker (geb. 1836 in Nymphenburg, gest. 1894 als Hofkaplan in München), der unter dem Nehlnamen Franz von Seeburg erst in reiferen Lebensjahren mit seinen Erzählungen an die Öffentlichkeit trat. Gleich seine erste größere Erzählung Das Marienkind (1869) fand großen Beifall und verfehlt auch jetzt noch ihre rührenden Wirkungen nicht. Der Dichter schildert darin die Schicksale eines Mädchens, das in mehreren vornehmen Häusern als Erzieherin wirkt, alle Angriffe auf ihre Tugend abwehrt und, gegen die falschen Erziehungsansichten ihrer Umwelt kämpfend, für die katholischen Grundsätze eintritt. Es gelingt dem Mädchen, Henri, den Bruder einer ihrer Herrinnen, zu bekehren, und mit der Vermählung beider schließt die Erzählung. Was der Dichter mit ihr wollte, hat er erreicht; freilich überwiegt der belehrende Teil zuweilen so sehr, daß der erzählende nur zu dessen Relief wird. Um die Schönheit des christlichen Ideals hervorzuheben, wird dessen Gegensatz zuweilen mit zu dunklen Farben gemalt. Aus der Familie ins öffentliche Leben führt uns der Roman Durch Nacht zum Licht (1872), der uns Bilder aus der Zeit der Aufklärung, der Illumination und Klosterstürmer wie sie Bayern im ersten Viertel des neunzehnten Jahrhunderts darbot, in düsteren Farben entrollt. Ein helles Seitenstück dazu ist der Roman Die Fugger und ihre Zeit (1879). In einem umfassenden und farbenprächtigen Bilderzyklus führt uns der Dichter das Leben im mittelalterlichen Augsburg vor Augen. Wir sehen, wie die unermüdlichen und erfindungsreichen Weberleute Fugger zu einem gewaltigen Geschlechte heranwachsen, das Fürsten an Macht gleichsteht, sie an Reichtum übertrifft und selbst mit dem Kaiser freundschaftlich verkehrt. Die Fugger stehen im Mittelpunkt des bürgerlichen und sozialen Lebens Augsburgs, an ihr Wirken knüpft sich das Aufblühen des deutschen Kolonialhandels. Das Leben und die Selbständigkeit der Städte, die politischen Verhältnisse in Deutschland am Ausgange des Mittelalters, das Auftreten Luthers in Augsburg, die religiösen Wirren und der Verfall des einst so mächtigen Gemeinwesens, dies alles wird in fesselnder und anschaulicher Weise dargestellt. Wieder in Bayern spielt die Dorfgeschichte Die Nachtigall (1876), die uns von dem Lieben und Hassen der Gebirgsbewohner lebensfrisch erzählt. Von der Pflege der Musik und ihrer Vertreter im Österreich des achtzehnten Jahrhunderts berichtet uns der prächtige Entwicklungsroman Josef Haydn (1882). Erschütternde Szenen menschlicher Bosheit und menschlichen Unverstandes aus der Zeit des Hexenwesens führen uns Die Hexenrichter von Würzburg (1882) in ergreifender Weise vor Augen. In allen Erzählungen, auch in den kleineren, für Kalender geschriebenen, erscheint Seeburg, mag auch der Aufbau nicht immer fest gefügt, die Darstellungsweise etwas veraltet und in den Charakteren Licht und Schatten zuweilen ungleich verteilt sein, als echter Künstler und Dichter. Die Hauptcharaktere wenigstens, denen er die Aufgabe stellt, anzukämpfen gegen das Böse und Unvernünftige, sind scharf gezeichnet: die Fugger siegen durch Fleiß und bürgerliche Tüchtigkeit, Spee durch die Macht der Vernunft, Haydn durch sein Genie und seine Frömmigkeit, das „Marienkind" durch seinen felsenfesten Glauben, die „Nachtigall" durch ihre Güte und Treue.

Karl Theodor Zingeler (geb. 1845 in Bonn) wählte mit Vorliebe die Geschichte der Hohenstaufen zum Hintergrunde seiner Romane und Novellen, was sich daraus erklärt, daß er 1871—1875 die Erziehung der Prinzen von Hohenzollern leitete und seit langem als Assessor an dem fürstlich-hohenzollerschen Archiv und als Hofrat in Sigmaringen ansässig ist. Von seinen poetischen Schriften seien genannt die Romane Aus altem Geschlecht (1882), in dem der Gedanke veranschaulicht wird, daß der Geburtsadel zur Erfüllung seiner Aufgaben des Adels der Gesinnung bedarf, Der Reichskanzler (1890), Dedi (1892) und Zollern-Nürnberg (1896), ferner die Novellen Schnee (1879), Im Sarazenenturm (1881), in der uns der Dichter in anziehender Form ein Reiseabenteuer an der Riviera di Ponente erzählt, Zigeuner-Rosel (1883), eine Geschichte voll Romantik, in der wilde Leidenschaften um den Vorrang streiten und auf Leben und Tod gekämpft wird, Kaiser Karls erste Liebe (1893) und die durch gute Erfindung, fest gefügten Aufbau und fesselnde Charakterzeichnung ausgezeichnete Zwischen Pflicht und Neigung (1887). Prächtige Bilder aus dem Kulturleben und lebensvoll dargestellte Charaktere zeichnen Zingelers kulturhistorische Erzählungen aus; so: Friedrich von Zollern, der Öttinger (1897), Der Münsterbaumeister von Straßburg (1900) und Die Bumüller (1908).

Unter dem Namen M. Ludolff veröffentlichte Louise Huyn (geb. 1843 in Koblenz) 1875 ein Bändchen „Kleiner Erzählungen", denen dann größere folgten. Ihre Romane und Novellen spielen zumeist in den ihr vertrauten höheren Klassen der Gesellschaft, deren Sitten und Lebensanschauungen sie mit Offenheit schildert, und verfolgen eine tiefsittliche Tendenz. Reiche Erfindungsgabe, gründliche Bildung, Kenntnis der Welt und Natur verbinden sich mit einer vornehmen Darstellungsweise, die freilich oft jene warme und

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

gefühlvolle Teilnahme vermissen läßt, die jeden Zweifel an der Wahrheit des Erzählten aus unserem Herzen verscheucht und uns mit den handelnden Personen Leid und Freud teilen läßt. Die Verwicklung der Handlung ist oft überraschend und eigenartig, die Entwirrung des Knotens künstlerisch und selten durch den Zufall herbeigeführt. Dabei tragen uns die Geschicke der Personen in fremde Länder und Erdteile, deren Bewohner und Naturschönheiten, Sitten und Gebräuche in anschaulicher und gewinnbringender Weise geschildert werden. Doch mehr als um die äußere Handlung ist es der Dichterin um die innere, um die Darstellung von Seelenkonflikten und deren Lösung zu tun, und hierin ist sie glücklicher als in der Fügung der einzelnen äußeren Ereignisse zu einem einheitlichen Ganzen. Als Ludolffs beste Werke können genannt werden: die Novelle Verschiedene Wege (1879), in der drei verschieden geartete Menschen nach einem heißersehnten Ziele streben, es jedoch nicht erreichen. Das auch von Saar und anderen behandelte Motiv von der Selbsttäuschung eines edlen Herzens, das sich von dem Geliebten nicht verstanden wähnt, bildet den Grundgedanken des Romans Felizitas (1883). Von Deutschland nach Brasilien und wieder zurück führt uns die Novelle Beata (1880), die uns eine Reihe verschiedenartiger Charaktere vorstellt und an der Heldin zeigt, wie eine edle Umgebung die Umwandlung einer Betrügerin bewirken kann. Einen starken Mann, der auch unter der Wucht unverschuldeter Leiden nicht zusammenbricht, lernen wir in Leo Edelheim kennen, dem Helden der Novelle Das Geschlecht der Reichenau (1882). Nicht ohne Humor schildert Ludolff russisches Volksleben und russische Verkehrsmittel in dem Roman Verschollen! (1884), der uns die erschütternde Geschichte der Gattin eines jungen Russen erzählt, der seine Ehe mit der Ausländerin geheim halten mußte. Von den freilich nicht ganz wahrscheinlichen Geschicken einer Familie zur Zeit der französischen Revolution handelt der Roman In sturmbewegter Zeit (1893). So sehr der Dichterin die Gestalten aus der vornehmen Gesellschaft, insbesondere der Frauencharaktere, gelingen, die Leute aus dem eigentlichen Volke erscheinen, wie z. B. der Meister Anton Osborn in der Erzählung Das stille Schloß (1866), als Karikaturen oder Schablonen. Von den späteren Novellen seien erwähnt: „Das Kind des Vagabunden“ (1900), „Vor 100 Jahren“ (1902) und „Onkel Hans“ (1908).

Nicht auf die vornehmen Gesellschaftskreise, wie M. Ludolff, beschränkte sich die Westfälin Maria Lenzen (geb. 1814 zu Dorsten, gest. 1882 in Anhalt), die Tochter des Arztes di Sebregondi, bei der Wahl der Stoffe für ihre Romane und Novellen. Was von diesen in der Zeit des Sturmes und Dranges der Dichterin (1841—1847) entstand, ist mit Recht vergessen, von den Werken aber aus den Jahren ihrer künstlerischen Reife finden eine Anzahl Novellen noch immer dankbare Leser. In ihren älteren Schöpfungen bewegte sich die Dichterin, die sich 1833 mit dem Advokaten Lenzen verheiratet hatte, am liebsten in fremden Ländern oder doch in längst vergangenen Tagen: Nekodas (1841) spielt in Jerusalem zur Zeit seiner Zerstörung, Melete in dem von den Römern beherrschten Griechenland, Ciullo d' Alcomo (1847) im alten Florenz, Die Bettler von Köln (1843) im Jahre 1701, Magnus Krafft zu Beginn des neunzehnten Jahrhunderts. Erst 1871, nachdem ihr Sohn aus zweiter Ehe die Gymnasialstudien vollendet hatte, kehrte Maria Lenzen nach langer Unterbrechung wieder zur Schriftstellerei zurück. Nun aber bleibt sie mit ihren Erzählungen auf der heimatlichen roten Erde; die früher etwas unbändige Phantasie ist gezügelt, nicht mehr durch die Schilderung äußerer Vorgänge, sondern durch die Entwicklung von Seelenzuständen und durch die Darstellung interessanter Charaktere weiß sie den Leser in mancher Novelle zu fesseln. Ein reiches Wissen, eine scharfe Beobachtungsgabe für das Denken und Fühlen des Weibes, ein lebhaftes Empfindungsvermögen und ein geschultes Darstellungstalent erheben sie über die gewöhnlichen Schriftstellerinnen. So vor allem in den Novellensammlungen Aus der Heimat (1871), in der die Erzählung „Aus verschiedenen Lebenskreisen“ den Preis verdient, dann in den Novellen „An der Balkenfurt“ und „Rau von Nettelhorst“, die in der Sammlung Zwischen Ems und Wupper (1872) sich finden. Zu sehr wird der Gang der Handlung durch Betrachtungen gestört in den Erzählungen der Sammlung Schloß und Heide (1876), während die Dichterin in der Novelle „Landrichter Lange“, die der Sammlung Vor einem halben Jahrhundert (1881) einverleibt ist, und in den „Rütenbroecks“ (Unter Sommerlaub und Winterschnee, 1881) wieder die frühere Höhe erklimmt. Mißlungen ist der Roman Trüber Morgen, goldner Tag (1884), dagegen fesselt Das Fräulein aus dem Sassenreich (1876), eine Geschichte vom Niederrhein, durch die packende Schilderung des Kampfes zwischen Normannen und Sachsen und nicht minder anziehend ist die Darstellung altgermanischen und römischen Lebens in Sunehild (1879), deren Bekehrung zum Christentum den Kern dieses im alten Trier spielenden Romans bildet, und lesenswert der Roman Drückende Fesseln.

Aufsehen erregte gegen Ende der achtziger Jahre Viktorine Endler (geb. 1853 in Trier) mit ihrem unter dem Hehlnamen Antonie Haupt veröffentlichten Roman Die Tochter des Alemannenkönigs (1887). Der Alemannenfürst Rando ist besiegt, sein Weib Swanahild und dessen Töchterlein Bissula von den Römern gefangen. Die Schicksale von Mutter und Kind, die Trennung und das Wiederfinden beider bilden den Inhalt der Erzählung. Die Ereignisse rollen sich ohne viel Verwicklung ab und nur zuweilen steht die Handlung fast still. Für diesen Mangel entschädigt den Leser die anschauliche Zeichnung der Charaktere und die frische Schilderung der prächtigen Augusta Trevirorum zur Zeit Valentinians und Gratians. Schon 1884 hatte Antonie Haupt mit dem Roman Die letzte Gräfin von Manderscheid, der gegen Ende des achtzehnten Jahrhunderts zur Zeit des Eindringens der Franzosen in das Trierer Land spielt, Beifall gefunden und auch für die Erzählung Der heilige Rock (1891) mit ihren prächtigen Schilderungen aus dem alten Rom wurde ihr allmählich Anerkennung zuteil. Mehr Teilnahme aber brachte man dem Roman Hexe und Jesuit (1893) entgegen, in dessen Mittelpunkt der edle Friedrich von Spee steht, der durch seine cautio criminalis eine Frau vor einem schrecklichen Schicksal bewahrt. Der Kampf des Bischofs Gerhard und seiner getreuen Hildesheimer mit dem Braunschweiger Herzog und seinen Verbündeten im vierzehnten Jahrhundert bot der Dichterin den Stoff zu der kleinen Erzählung Das goldene Dach zu

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Hildesheim (1894). Noch weiter in die Vergangenheit dieser Stadt zurück führt uns der Roman Bernward von Hildesheim (1893). Dieser große Kirchenfürst, von dessen kultureller Tätigkeit die Geschichte meldet, erscheint im Mittelpunkte des Kulturbildes, das die Dichterin in prächtigen Farben aus dem zehnten und elften Jahrhundert entwirft. Gesunder Humor spielt in den Erzählungen Der Bernkastler Doktor und Hie Trier, hie Sponheim (1902). Geschichtliches und Novellistisches verbinden sich in den anziehend geschriebenen Lebensbildern Charitas Pirkheimer und „Maria die Katholische, Königin von England" (1903). Noch manch andere Erzählung hat die Dichterin geschrieben, mit keiner jedoch ihren Erstlingsroman übertroffen. Ungefähr gleichzeitig mit Antonie Haupt trat auch ihre Schwester Maria (geb. 1855), vermählte Krug, mit kleinen Erzählungen hervor, denen 1884 der Roman Moderne Gegensätze, eine Erzählung aus dem wirklichen Leben, 1887 die Novelle Kämpfende Herzen und 1896 Spät erkannt folgte. Scharfe Beobachtungsgabe für die Vorgänge in der Welt und in der Seele neben Empfänglichkeit für die Naturschönheiten zeichnen ihre Erzählungen aus. Das tiefe religiöse Gemüt und der Opfermut der edlen Verfasserin, die sich als Alinda Jacoby in die literarische Welt einführte, kommen insbesondere in ihren Gedichten (1893), vor allem aber in den Heiderosen (1895) und in ihrem Hauptwerke Das Lied von St. Elisabeth (1897) zum formvollendeten Ausdrucke.

Der gelehrte Historiker und der Poet vereinigen sich in Hermann Cardauns (geboren 1847 in Köln, gest. 1925), der bis 1907 Chefredakteur der „Kölnischen Volkszeitung" war. Von seiner publizistischen Tätigkeit und seinen gelehrten historischen Arbeiten, der Biographie des Papstes Alexander III. (1874), der Veröffentlichung der Chroniken Kölns (3 Bde., 1875—1877), der Abhandlung „Der Sturz Maria Stuarts" (1884), und anderen zu sprechen, überlassen wir den Politikern und Historikern; für uns kommen davon nur das ergreifende Lebensbild Friedrich von Spee (1884) und die ästhetisch-literarhistorische Würdigung der Märchen Brentanos (1895) in Betracht. Unter dem Namen H. Kerner ist Cardauns auch mit größeren und kleineren Erzählungen hervorgetreten, in denen er sein reiches kulturhistorisches Wissen künstlerisch verarbeitet. (Abb. S. 1466.)

In die Zeit Barbarossas versetzt uns Walter der Erzpoet. Dessen mannigfache Lebensschicksale, die ihn der Dichter erzählen läßt, geben diesem Gelegenheit, ein lebensvolles Kulturbild zu entwerfen, in dem keine der wichtigsten Erscheinungen des zwölften Jahrhunderts fehlt. In das vierzehnte Jahrhundert führt uns Kerners beste Erzählung Der Stadtschreiber von Köln (1900). Wieder teilt uns der Held selbst seine Geschichte mit und macht uns dabei mit den wichtigsten Zügen seiner Zeit bekannt. Wir sehen, wie die Geißler die Judenverfolgung in Köln hervorrufen, mit Entsetzen erfüllt uns das Wüten der Pestilenz und der Tanzkrankheit, die Kämpfe der Geschlechter gegen die Zünfte, die Fehden der Ritter vollziehen sich vor unseren Augen, der kaiserliche Hof in Prag erstrahlt in seiner Pracht; das Ganze ist belebt durch Kleinmalerei und Einmengung von Sagen und Legenden und einzelnen sprachlichen Wendungen nach dem Muster der mittelalterlichen Vorbilder. Von diesen haben insbesondere Butzbachs Wanderbüchlein, Platers Chronik und Grimmelshausens „Simplizissimus" auf den Dichter eingewirkt. Den Einfluß des zuletzt genannten Romans merken wir insbesondere gegen Schluß von Kerners dritter Erzählung Johannes Reuschs Abenteuer (1888). Hier liefern dem Dichter das Leben an den Universitäten im fünfzehnten Jahrhundert und die Entdeckungen neuer Meere und Länder in der zweiten Hälfte des fünfzehnten und zu Beginn des sechzehnten Jahrhunderts die Grundfarben zu dem Gemälde, das er uns in der Selbstbiographie seines Helden entwirft. Lange hat sich dieser in deutschen Landen mit den fahrenden Schülern herumgetrieben, bis ihn ein Nürnberger Kaufmann dem wilden Leben entreißt. Reusch wird nun von Regiomontanus in die Sternkunde eingeführt, besucht dann die Universität in Köln, wird Zeuge der schrecklichen Taten, die dem Hexenglauben entspringen, muß, da man ihn der Zauberei bezichtigt, fliehen und nimmt nun an überseeischen Fahrten teil, die ihn auf ferne Inseln und in fremde Weltteile bringen. Endlich kehrt er zurück und stirbt im Kloster St. Martin zu Köln. In engeren Kreisen spielen sich Kerners kleinere Erzählungen ab, die in den „Alten Geschichten vom Rhein" und in den „Geschichten aus dem alten Köln" sich finden. Das Leben der Bauern und Bürger in einer deutschen Stadt des fünfzehnten Jahrhunderts mit dem eigenartigen Rechtsverfahren und Aberglauben bildet die Umwelt in Gretchen von Eigelstein, reich an Szenen köstlichen Humors ist Werinbold, der Kellermeister, aber auch Dechant Ennsfried, Rutger von Wolkenburg und die an den sagenumwobenen Drachenfels sich knüpfende Erzählung Der Burggraf von Drachenfels zeigen, daß der gelehrte Forscher und verdienstvolle Verfasser literarhistorischer Schriften über ein echtes, sittlich reines Dichtergemüt auch verfügt.

Historiker und Dichter zugleich war auch Franz Isidor Proschko (geb. 1816 in Hohenfurt, gest. 1891 als Polizeirat in Wien), der poetische Vertreter der österreichischen Geschichten und Sagen. Alles, was er schrieb, ist von dem Hauche des reinsten Patriotismus, echtester Religiosität und lebendigen katholischen Glaubens durchweht. Mit Bewunderung gedenkt er in Gedichten, Novellen und Romanen der „hochedlen Regenten" seines „erhabenen Herrscherhauses" und sucht auch in seinen Lesern die Liebe zu „Kaiser und Reich" zu entflammen. Der Ästhetiker wird an manchen Erzählungen Proschkos allerlei tadeln: den Mangel eines ebenmäßigen Auf-

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

baues, die Willkür in der Behandlung von Ort und Zeit, das Vorwalten der Phantasie und das Hereinspielen des Zufalls in den Gang der Ereignisse; aber über all diese Mängel führt den Leser die Wärme des Gemütes, die fesselnde und lebensvolle Darstellung des Dichters hinweg. Es ist wahr, die Entwicklung von Seelenzuständen ist nicht seine Sache, auch in die Kleinmalerei läßt er sich, im Gegensatze zu seinem Landsmann und Freunde Stifter, nicht ein; seine Charaktere offenbaren sich vielmehr durch die Handlungen, der Schauplatz ist mit wenigen Strichen gezeichnet; aber gerade durch diese gedrängte und doch anschauliche Art wirken seine Schilderungen der Natur mehr als die nach der Schablone gemachten anderer Poeten. (Abb. S. 1462.)

Proschko entwickelte eine überaus fruchtbare schriftstellerische Tätigkeit. Zahlreich sind die Aufsätze, die er in verschiedenen Zeitschriften veröffentlichte; für den Geschichtsforscher von großer Bedeutung ist die noch ungedruckte „Darstellung des Jahres 1848 im „Lande Österreich ob der Enns", aber auch andere historische Arbeiten, wie „Der erste Bauernkrieg im Lande Österreich ob der Enns" (1849) und „Streifzüge im Gebiete der Geschichte und Sage des Landes Österreich ob der Enns" (1854) verdienen volle Beachtung. Für uns kommen nur die poetischen Schöpfungen Proschkos in Betracht und deren ist eine große Zahl. In seinen Gedichten wußte er mit seltenem Geschick den volkstümlichen Ton zu treffen; für die erzählenden bevorzugte er Stoffe aus der heimischen Geschichte; viele haben ausschließlich patriotische Tendenz und sind für bestimmte Gelegenheiten geschrieben; viele Stücke sind für Deklamationszwecke berechnet; in Gedichten, wie z. B. „Die kleine Versetzerin", versteht Proschko den Leser oft bis zu Tränen zu rühren. Von größerer Bedeutung sind Proschkos Romane und Erzählungen; als Vorwurf dafür wählte er zumeist Sagen und historische Stoffe aus der Geschichte Österreichs und stets war er darauf bedacht, seine Erzählungen volkstümlich und für weite Kreise verständlich zu gestalten. Kleinere Erzählungen hat er in verschiedenen Sammlungen veröffentlicht („Eichenblätter", „Feierstunden", „Kronperlen aus der österreichischen Geschichte", „Feldzeichen" u. a.); aus der reichen Zahl größerer Erzählungen und Romane seien genannt die historischen Romane: Die Höllenmaschinen, aus der französischen Konsular- und Kaiserzeit (1854), Ein deutsches Schneiderlein (1856), Der Jesuit (1857), Pugacew (1860), Ein böhmischer Student (1861), Der letzte der Rosenberger (1861), Ein Hexenprozeß (1866), Der schwarze Mann (1867), Erasmus Tattenbach (1870), ferner die historischen Erzählungen Der Peter in der Luft (1863), Ein Admiral Napoleons (1866), Der Meisterschuß (1866). Besonderes Verdienst erwarb sich Proschko durch eine große Zahl von Jugendschriften; „Der Förster im Kienberg" (1855), „Jahrbuch für die deutsche Jugend" (1858), „Der Jugend Feierstunden" (1861 und 1862). Seit 1876 gab er eine Reihe Österreichischer Volks- und Jugendschriften heraus, deren einzelne Bände getreue Kunde von Land und Leuten Österreichs geben. Eine neue Ausgabe dieser Schriften veranstaltete Proschkos Tochter Hermine (geboren 1854 in Linz, gest. 1924 in Wien). Sie ist auch selbst Dichterin und hat in dem Geiste ihres Vaters Jugendschriften („Jugendheimat", „Jugendlaube"), Gedichte („Heimatklänge aus Österreich" 1876), vaterländische Erzählungen („Der Hofkanzler", „Der Halbmond vor Wien", „Zu spät") veröffentlicht, durchweg Liebe zu Kaiser und Reich bekundend.

Unter dem Hehlnamen Konrad von Bolanden trat Josef Eduard Konrad Bischoff (geb. 1828 zu Niedergailbach in der Rheinpfalz, gest. 1911 als päpstlicher Kämmerer in Speyer) mit einer langen Reihe kulturhistorischer und historischer Romane hervor. Schon 1857 hatte er einen historischen Roman Eine Brautfahrt veröffentlicht und in der Vorrede dazu geschrieben, die Historie habe viele Begebenheiten und Charaktere der Weltgeschichte in unmotivierter Weise glorifiziert, sie mit einem Nimbus umgeben, der ihnen in der Tat nicht zukomme und nur ihre Blößen verdecken solle. Diesen Nimbus nun will er zerstören und durch Romane und Novellen „das Volk über die Geschichtslügen aufklären". Damit hat er sich selbst als Volksschriftsteller bezeichnet und als solcher hat er neben Alban Stolz den größten Anklang in katholischen Kreisen gefunden. Ja einzelne seiner kleinen Novellen, wie z. B. „Der neue Gott" (1871), „Kelle und Kreuz" (1872), „Der alte Gott" (1873), waren in so vielen Auflagen verbreitet wie kaum ein anderes katholisches Werk. Sie entstanden eben zur Zeit des Kulturkampfes und traten mit aller Entschiedenheit für die katholische Sache ein. Von demselben Streben sind übrigens alle Schriften Bolandens erfüllt; insgesamt verfolgen sie die Tendenz, für die Lehren und Einrichtungen der katholischen Kirche zu begeistern und sie gegen die landläufigen Angriffe zu verteidigen. (Abb. S. 1464.)

Da drängt sich nun gleich die Frage auf, ob Bolandens Werke in einer Literaturgeschichte besprochen werden sollen, oder ob ihnen als Tendenzschriften hier kein Platz gebühre. Wir meinen, Tendenzromane seien nicht von vornherein zu verwerfen; denn Tendenz im guten Sinne des Wortes

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

wird jeder überzeugungstreue Schriftsteller, namentlich in einer Zeit des Kampfes, historischen und sozialen Romanen beimischen. Darin liegt nichts Tadelnswertes; es kommt nur darauf an, daß man die richtige Tendenz habe und daß man mit ehrlichen Waffen kämpfe. Walter Scott freilich hat einen spezifisch schottischen Patriotismus in zahlreichen Romanen so fein und echt künstlerisch zu verkörpern gewußt, daß selbst die Engländer für diese Romane schwärmten. Bolanden aber setzte sich andere Ziele; seine Muse reihte sich den streitbaren Musen an, deren Zahl in den siebziger und achtziger Jahren Legion war. Was da, vom Dorfpoeten angefangen bis hinauf zu den literarischen Tonangebern, gegen Rom und für Germanien, von deutscher Art und deutschem Blute gesungen und gesagt wurde, wieviel Gereimtes und wieviel Ungereimtes bald vom tragischen Kothurn herab, bald aus der Kehle der Sängerin zum Vernichtungskampfe auffordernd, auf den deutschen Bühnen ertönte, was Meißel und Stift, Pinsel und Grabstichel schufen, was im leichten Novellen- und im faltenreichen Romankleide zum Kampfe zog und den Saiten der Lyra entklang, wer könnte das alles heutzutage noch überschauen? Und dies alles fand Beifall und ward, falls es den Gesetzen der Kunst halbwegs entsprach, als Meisterwerk gepriesen. Und da soll man es Bolanden übel nehmen und seine Werke einfach als „Tendenzschriften" abweisen, weil er in ihnen auch einmal für Rom mit gleicher Sonne und gleichem Winde zu kämpfen wagte und dazu auch die Musen zuhilfe rief? Gewiß, seine Werke sind Tendenzschriften, aber im guten Sinne, und daher muß ihnen auch der Literarhistoriker volle Beachtung zollen. Der Ästhetiker freilich darf, weil sie nicht rein künstlerische, sondern praktische Zwecke verfolgen, nicht den strengsten Maßstab an sie legen und muß sich gefallen lassen, daß die Tendenz zuweilen aus dem novellistischen Gewande etwas eckig oder kantig hervortritt. Der „romantische Faden" ist bei Bolanden meistens wie ein wirklicher Faden, an den er seine Bilder und Tendenzen faßt, so daß das Ganze einer Perlenschnur nicht unähnlich ist; die Handlung in den Romanen weist zunächst keine Verwicklung auf, sondern rollt glatt ab und die Charaktere scheinen oft nur als die Träger für die Gedanken und Ansichten des Dichters vorhanden zu sein. Diese oft seitenlangen religiösen und politischen Gespräche und Erörterungen aber, so sehr sie auch den apologetischen Zwecken des Verfassers dienen, hemmen den Gang der Erzählung und lassen sie, zumal in den späteren Werken, oft ganz zurücktreten. Dazu kommt, daß die Darstellung mitunter die Grenze des Erlaubten überschreitet; Bolanden liebt es, die Farben grell und so mächtig aufzutragen, daß das künstlerische Gefühl an mancher Stelle verletzt wird, und auch in der Sittenschilderung streift er hie und da die Grenzen des Statthaften. Nicht immer hält er sich, wie es nun einmal in der Hitze des Kampfes zu geschehen pflegt, frei von Übertreibungen und besonders in den Romanen, die in der Neuzeit spielen, führt er uns nicht selten Gestalten vor, die mehr Karikaturen als lebenswahre Personen sind und uns daher abstoßen. Fügen wir noch hinzu, daß der an sich gute Zweck in Bolandens Romanen oft zu aufdringlich hervortritt, statt sie wie die unsichtbare Luft still und heimlich zu umwehen, dann dürften die Hauptbedenken alle genannt sein, die man vom künstlerischen Standpunkte gegen Bolandens Schriften vorbringen kann.

Diese Vorwürfe treffen aber nur bei jenen Werken zu, in denen der Verfasser als mächtiger Rufer im Streit Tagesfragen erörtert und dazu der novellistischen Einkleidung sich bedient. Anders verhält es sich mit seinen älteren historischen Romanen; zwar streift er auch in ihnen Tagesfragen, die gewählten geschichtlichen Begebenheiten und Charaktere fordern von selbst zu einem Vergleiche mit der Gegenwart und ihren Kämpfen heraus, aber die Behandlung des Stoffes geschieht hier in künstlerischer Weise, und überall, wo er den Widerstreit weltbewegender Ideen, wie z. B. des Papsttums mit dem Kaisertum Heinrichs IV. oder

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

des Protestantismus mit dem Katholizismus, darstellt, wirkt er durch seinen Idealismus erhebend. Da offenbart Bolanden ein umfassendes Wissen, eine großartige Auffassung der Charaktere und Ereignisse der Weltgeschichte, eine in das Großzügige gehende Phantasie und eine gut geschulte Darstellungsgabe. Diese betätigt Bolanden besonders dann, wenn es gilt, die Wechselfälle des Krieges zu schildern. Mag er Einzel- oder Massenkämpfe, eine Belagerung, ein Turnier, eine Schlacht vorführen oder Lagerszenen und Zechgelage — immer ist die Darstellung anschaulich und von packender Gewalt. Nicht minder gelungen sind die Schilderungen der Natur und des Schauplatzes; er beschreibt sie kurz und knapp und doch steht alles plastisch vor uns. Sein Stil ist kräftig, feurig und ausdrucksvoll, oft pathetisch, niemals weichlich. Das Sanfte und Weiche ist dem kraftvollen Geiste Bolandens auch sonst fremd; daher war es nicht seine Stärke, der Frauen Gemüt und Neigungen zu ergründen, und so sind denn auch mit wenigen Ausnahmen, etwa der Ethelinde und Irmenside in „Königin Berta“ und Gisela in der „Brautfahrt“, die Frauencharaktere nicht recht herausgearbeitet und nur wenig in den Vordergrund gerückt. Mehr Gefallen hat der Dichter an streitbaren Männern, besonders an den von seiner Phantasie erfundenen Rittergestalten. Der anziehendste Vertreter dieser Heldengestalten, in denen sich mit riesenhaften Kräften eine unschuldsvolle Seele verbindet, ist der prächtig gezeichnete Heinrich von Windstein im „Sickingen“, nach ihm Siegfried in „Canossa“ und Giesebert in „Königin Berta“. Man merkt die Freude, mit der der Dichter diese recken-haften Jünglingsgestalten geschaffen hat, und hat selbst seine Freude daran. Alle Personen aber haben, wenn sie auftreten, ihre Charakterbildung hinter sich und es sind nur noch äußerliche Ereignisse, die ihre Empfindungen aufregen können. Das Seelenleben wird oft nur oberflächlich berührt und zumeist handelt es sich nicht um den Widerstreit mächtiger Leidenschaften oder um den Kampf zwischen Pflicht und Liebe, Ehre und Liebe, sondern nur um die Befriedigung starker, auf greifbare Ziele gerichteter Begierden, nach Macht, Länderbesitz, Alleinherrschaft usw. Diesen Begierden tritt der Wille entgegen, das Besitztum zu behaupten; dadurch entstehen gewöhnlich Konflikte, die nur mit den Waffen ihre Lösung finden können. Daß seine Romane durch die Haupthandlung den Leser nicht immer zu fesseln vermögen, hat Bolanden wohl selbst gefühlt und darum war er darauf bedacht, sie mit einer Fülle kulturhistorischer Einzelheiten auszustatten. Die meisten dieser anziehenden Szenen hängen mit einer Liebesgeschichte zusammen, die fast nie fehlt und in „Gustav Adolf“ sehr gut durchgeführt ist.

In der geschickten Zusammenstellung von kulturhistorisch Interessantem und in dem Streben, das Ideal vergangener Zeiten, namentlich der Blütezeit des Mittelalters, begeistert vorzuführen, liegt das Wertvolle und Eigenartige der Romane Bolandens. Von diesen führen uns Luthers Brautfahrt (1857) und Franz von Sickingen (1859) in das Zeitalter der Reformation; absonderliche Schwärmer, aufrührerische Bauern, entlaufene Mönche und Nonnen, zuckende Leichname bilden die Staffage des schauerlichen Gemäldes, in dessen Mittelpunkt Luther und Sickingen stehen. Wie kaum eine andere Gestalt seiner Romane hat Bolanden uns Sickingen nahe gebracht. Mit innigem Anteile folgen wir ihm auf seiner gefährlichen Bahn und tiefe Trauer beschleicht uns, wenn wir den vom Ehrgeiz Verblendeten in den Abgrund stürzen sehen. Wieder Kampfesbilder entrollt uns der Dichter in Königin Berta (1862); Heinrich IV. sucht die Macht der Sachsenherzöge zu brechen und allenthalben merken wir schon die Anzeichen des späteren Konfliktes zwischen dem Kaiser und der Kirche. Eines der grandiosesten Schauspiele der Weltgeschichte, die Zerstörung des mächtigen und stolzen Mailand durch Kaiser Friedrich I., entwickelt sich vor unseren Augen in Barbarossa (1862). Dessen Kampf mit dem Papste gleitet in farbenprächtigen Bildern an uns vorüber. Die Schrecken und Greuel des großen Krieges schildert uns Gustav Adolf (4 Bde., 1870). In Russisch werden neben russischen auch deutsche Zustände der Gegenwart erörtert. Wie das Christentum gleich bei seiner Entstehung mit dem Heidentum ringen mußte, zeigen Die Staatsgefährlichen (1873). Eine eindringliche Mahnung an die Gegenwart sind Die Reichsfeinde (1874), die zur Zeit der Christenverfolgung unter Diokletian spielen und mit dem Siege Konstantins schließen. Mitten in die französische Revolution von 1789 und in die heldenmütigen Kämpfe der Vendée gegen die republikanischen Gewalthaber versetzt uns der Roman Bankrott (1877), während die Bartholomäusnacht (1879) die Bluthochzeit von Paris in neuer Beleuchtung, aber in einer trockenen Darstellung vorführt. Die drei großen Sittengemälde Urdeutsch (1875), Altdeutsch (1881) und Neudeutsch (1883) zeigen, wie die Kirche die Germanen vorfand, was sie aus ihnen machte und was sie werden, sobald sie sich von ihr losreißen. In Savonarola (1882) macht uns der Dichter mit der mächtigen Gestalt des florentinischen Bußpredigers bekannt. Daß Bolanden die religiöse und soziale Bedeutung der Kreuzzüge gründlich kannte, beweisen Die Kreuzfahrer (3 Bde., 1885—1887). Über die hauptsächlichsten Streitfragen der Katholiken und Protestanten unterrichtet der Roman Wider Kaiser und Reich (1886), wobei die 1529 spielende Handlung nur den Faden für die konfessionellen Erörterungen bietet. Licht und Schatten treten einander grell gegenüber in dem Roman Wambold (1889), der in der Zeit spielt wo der Schmalkaldische Bund den Kampf gegen den Kaiser Karl V. vorbereitet.

Nicht als Dichter, sondern als schneidiger Apologet und Kämpfer erscheint Bolanden in einer Reihe seiner neueren, die brennenden Tagesfragen der neunziger Jahre behandelnden Schriften. In einzelnen Romanen aber entwirft der greise Dichter wieder farbensatte Kulturbilder. So schildern die Romane In Nacht und Todesschatten und König Ratbodo (1893) die Zustände bei den heidnischen Germanen des siebenten Jahrhunderts. Das Wirken der Benediktiner, insbesondere des hl. Bonifatius, bei den Germanen im achten Jahrhundert zeigt Es wird Licht (1894). Daß aber noch im zehnten Jahrhundert Grausamkeit und Roheit neben bewundernswerter Tugendgröße und Heiligkeit sich behaupten, zeigt Otto der Große (1898). Die Werbung des Herzogs Heinrich von Braunschweig, eines Sohnes Heinrichs des Löwen, um die edle Agnes, eine Tochter des Pfalzgrafen Konrad, gab dem Dichter die Fabel für den Roman Minnetreue (1905), eine Verherrlichung der von Gottesliebe geadelten bräutlichen Liebe.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Auf rein literarisches Gebiet führt uns Adolf Stern (eigentlich Ernst, geb. 1835 in Leipzig, gest. 1907 als Professor der Kultur- und Literaturgeschichte in Dresden). Seine Bedeutung gründet sich vor allem auf seine literarhistorischen Arbeiten. Er hat, wie Adolf Bartels nachweist, die literarische Entwicklung von drei Menschenaltern in sich aufgenommen und weitergeleitet und außerdem, soweit es möglich ist, außer der deutschen auch der Weltliteratur sich bemächtigt und so überhaupt die literarische Kultur seines Zeitalters dargestellt. Begabt mit einer seltenen ästhetischen Einsicht, hat er bei allen Wandlungen der Literatur immer wieder auf die dichterischen Haupterscheinungen und ästhetischen Hauptsachen hingewiesen und so manchem Jüngeren den Weg zu den Klassikern und den großen Realisten gewiesen. Stern ist aber auch der poetischen Tätigkeit nie untreu geworden und hat sich durch sein Epos Johannes Gutenberg, durch eine Reihe von Novellen und durch seine Romane Die letzten Humanisten und Ohne Ideale als Dichter einen Platz in der Literaturgeschichte erworben.

Schon 1855 trat er mit Gedichten hervor, von denen die episch lyrischen seine Situationskunst offenbaren, und gerade diese befähigten ihn zur Übersetzung der prächtigen Gedichte des schwedischen Grafen Snoilsky, mit dem er eine gewisse Verwandtschaft sowohl in der Neigung zum farbenreichen Realismus als in der männlich-elegischen Grundstimmung hat. Seinen Dichterberuf aber hat Stern mit der epischen Dichtung Jerusalem (1858) festgestellt. Der „feine Sinn fürs Detail", den Hebbel daran rühmt, offenbarte sich noch mehr an dem Epos Johannes Gutenberg (1872), das die in jenen Jahren so zahlreich erklingenden „Sänge" und „Mären" an Gehalt weit übertrifft, und wenn es trotzdem über die literarischen Kreise nicht hinausdrang, so erklärt sich dies aus der Abneigung der Leser gewöhnlichen Schlages gegen die gebundene Form der Erzählung überhaupt. Und gewiß würde ein schlichter historischer Roman, der denselben Stoff behandelte, eine größere Wirkung erzielen, weil diese Form ungleich mehr als die des Epos jenen Reichtum des Details gestattet, durch den erst ein Kulturbild überzeugend wirkt. Dasselbe gilt auch von Sterns epischer Dichtung Wolfgangs Römerfahrt (1896), die den Sacco di Roma von 1527 schildert.

Konrad von Bolanden.

Die fortwährende Übung der gebundenen Rede ließ unseren Dichter auch in der Prosanovelle zu äußerer und innerer Formvollendung gelangen. Als Novellist setzte Stern, obgleich er seine ästhetischen Grundanschauungen mit Hebbel und Otto Ludwig teilte, das Werk Tiecks, des Schöpfers der modernen Novelle, fort, indem er die einfache Form des Meisters im ganzen beibehielt und danach strebte, die Totalität des Lebens in seinen Novellen in Erscheinung treten zu lassen, damit das epische Element darin rein hervorscheinen und nicht durch Stimmung und psychologische Kleinmalerei überwuchert werde. Nicht alle Novellen, die uns Stern von 1863 bis 1891 in sechs Sammlungen geboten hat, sind gleichwertig, aber „Am Wildbach", „Vor Leyden", „Gluck in Versailles", „Die Wiedertäufer", „Et ego in Arcadia", „Die Flut des Lebens", „Violanda Robustella", „Die Schuldgenossen", „Dürer in Venedig", „Der Pate des Todes", „Das Weihnachtsoratorium", vor allem aber „Der neue Merlin" reihen ihn den besten deutschen Novellisten an. Die Wirkung der Novellen Sterns beruht auf ihrem reichen geschauten Leben und ihrem künstlichen Aufbau, auf ihrer ungemeinen Situationskraft und jener weichen Resignationsstimmung, die gerade harmonische Naturen der Vergänglichkeit alles Irdischen gegenüber erfüllt und gelegentlich auch die an Tieck gemahnende Form der Ironie annimmt. Mehr Plastiker und ein stärkerer geschichtlicher Geist, aber weniger kunstgewandt und ärmer an Motiven und Stimmungen als P. Heyse, dessen Nachfolger ihn manche nennen, hat er mit diesem nur das eine gemein, daß auch er ein ausgeprägter Kultur- und Bildungsmensch ist und seine Kunst in verwandter Sphäre liegt. Der moderne Roman Bis zum Abgrund (1861) und einige moderne Novellen leiten zu dem modernen Gesellschaftsroman Ohne Ideale (1882), einem glänzenden Versuche, ein modernes Weltbild zu geben, den Gegensatz zwischen dem alten Geschlechte mit seinen Idealen und dem neuen, das keine Ideale kennt, scharf zu erfassen und in charakteristischen Gestalten zu verkörpern. An Wilbrandts Weise erinnert Sterns dritter moderner Roman Die Ausgestoßenen (1869), der ein Spiegelbild der Zeitverhältnisse entwirft. Der Entstehungszeit nach älter ist der historische Roman Die letzten Humanisten (1881), der um 1590 spielt, also zur Zeit, wo die letzten Ausläufer des deutschen Humanistentums mit ihrer freien Weltanschauung der Orthodoxie erliegen, die Hexenfeuer immer häufiger im deutschen Reiche aufflammen und das alte Deutschland rettungslos dem Verderben zueilt, das es im Dreißigjährigen Kriege verschlingt. Ausgezeichnet durch Situationszeichnung und Charakteristik,

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Conrad Ferdinand Meyer

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

gehört der Roman zu Sterns besten und bleibenden Schöpfungen. Dieselben Vorzüge weist auch der historische Roman Camoëns (1886) auf, dessen Held, der Dichter der „Lusiaden", rückschauend in die Vergangenheit, die Gegenwart verkennt, und obwohl er der Beste seines Volkes ist, mit in den allgemeinen Untergang hineingezogen wird. Mit den geschichtlichen Tatsachen verfuhr der Dichter sehr frei und bei der Zeichnung der Jesuiten und des Spaniertums, die ihm als die feindlichen Mächte erscheinen, hat er aus recht trüben Quellen geschöpft.

Sterns Schilderungskunst zeigt sich besonders in seinem Wanderbuch (1877); mag er uns zu den Oberammergauer Passionsspielen, nach Bayreuth, Venedig oder Rom führen, stets weiß er mit knappen Strichen ein anschauliches Bild zu zeichnen. Das „Wanderbuch" stellt aber auch eine Art Vermittlung zwischen Sterns wissenschaftlicher und poetischer Tätigkeit her. Von Jugend auf mitten im literarischen Leben stehend, selbst dichtend und mit künstlerischem Werden und Schaffen vertraut, machte er es sich als Literarhistoriker zur Aufgabe, der neuen Literatur ihr Recht zu verschaffen. Er begann mit der Veröffentlichung zweier Anthologien, Fünfzig Jahre deutscher Dichtung (1871) und Fünfzig Jahre deutscher Prosa (1872), die zwar zunächst praktischen Zwecken dienen sollten, aber durch ihre ganze Haltung, Sorgfalt der Auswahl und glückliche Gruppierung über die gewöhnlichen Anthologien hervorragen. Wie vertraut Stern auf dem ungeheuren Gebiete der Weltliteratur bald geworden war, zeigte der Katechismus der Weltliteratur (1874, in der vierten Auflage von 1904 „Grundriß der allgemeinen Literaturgeschichte"). Mit einer Reihe von Aufsätzen, die in dem Bande Beiträge zur Literaturgeschichte des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts vereinigt sind, betätigte er sich, neues oder noch nicht benutztes Material benutzend, als selbständiger Forscher. Sein umfangreichstes Werk ist die Geschichte der neueren Literatur (1876—1880, später in 7 Bänden veröffentlicht 1882—1884), die mit Dante beginnt und bis in die achtziger Jahre des neunzehnten Jahrhunderts reicht. Überall erweist sich Stern als weitsichtiger, zuweilen allerdings einseitiger Kritiker und es ist ihm auch gelungen, echt historische, innere Zusammenhänge zwischen den dichterischen Erscheinungen herzustellen. Als eine selbständige Fortsetzung zu Vilmars Literaturgeschichte veröffentlichte Stern 1884 das seitdem wiederholt aufgelegte Buch Die deutsche Nationalliteratur von Goethes Tod bis in die Gegenwart, noch immer eine der besten Einführungen in die neuere Literatur. Die besten und einflußreichsten literarhistorischen Werke Sterns aber sind die vortreffliche Biographie Otto Ludwigs, die mit der von Erich Schmidt und Stern besorgten Ausgabe der Werke des thüringischen Dichters ans Licht trat (1891), und die 1880 unter dem Titel Zur Literatur der Gegenwart und 1894 als Studien zur Literatur der Gegenwart erschienenen Aufsätze über neuere Dichter. Diese Sammlung erlebte mehrere vermehrte Auflagen, 1904 eine „Neue Folge" und zeigt uns Adolf Stern in seiner besonderen Größe als Literarhistoriker.

Während Riehl in seinen Novellen die Kulturgeschichte zu verlebendigen suchte, strebte Stern, oft ganz frei erfindend, nach unmittelbarem Lebens- und Leidenschaftsgehalt, wußte aber diesen dann durch das historische Kolorit eigen zu gestalten und zu verstärken. Dadurch wurde er ein Vorläufer des Meisters auf dem Gebiete der historischen Novelle, des Schweizers Konrad Ferdinand Meyer. Dieser wurde als ein Kind des Züricher Patriziates 1825 geboren, durchlief die Schulen seiner Vaterstadt bis zur Schwelle der obersten Gymnasialklasse, begab sich dann nach Lausanne und überließ sich hier dem einschmeichelnden Zauber der romanischen Kultur. In Zürich sollte er sich die Rechtswissenschaften aneignen, aber er zog sich bald von den Hörsälen, bald auch von den Menschen zurück und nun begann eine lange Jahre dauernde Zeit ziemlich planloser, aber eifrig betriebener und nicht unfruchtbar gebliebener historischer Studien, ausgedehnter Lektüre und schwer lastender, unreifer poetischer Pläne, bis der freiwillige Tod der von Geisteskrankheit heimgesuchten Mutter eine Änderung herbeiführte. Langsam, aber nun sicher, schreitet er, von der treuen, ihn ganz verstehenden Schwester geleitet, dem Ziele entgegen, das, wenn auch fern, so doch deutlich ans Licht trat. Reisen nach Paris, München und Italien öffnen ihm großartige Ausblicke und innere Erfahrungen heben den Schleier von seinen Augen. Er stand bereits im 40. Lebensjahre, als ihm mit den „Zwanzig Balladen von einem Schweizer" der erste Schritt in die Öffentlichkeit gelang. Und dann trat der werdende und oft verzweifelnde Dichter am stillen Seegelände von Meilen, wo er sich mit seiner Schwester niedergelassen hatte, bei François Wille und dessen Gemahlin Eliza in einen gesellschaftlichen Kreis, der alles umschloß, was Zürich damals dauernd oder vorübergehend an hervorragenden Menschen barg; hier, bei Wille, erschienen G. Keller, Semper, Kinkel, Ettmüller, Köchly, Herwegh, Mommsen, Franz Liszt und Richard Wagner. Vor François Wille und seiner schriftstellerisch begabten Gemahlin breitete Meyer zunächst ein neues Bändchen Gedichte aus, das 1869 in Leipzig herauskam und des Dichters Namen zum erstenmal in die Welt trug: „Romanzen und Balladen von Konrad Ferdinand Meyer". Obwohl die kleine Sammlung schon manches vollendete Stück brachte,

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

ging sie dennoch in dem Getöse des deutsch-französischen Krieges völlig unter. Diesen selbst bezeichnet er als Krise in seinem Leben: „1870 war für mich das kritische Jahr. Der große Krieg, der bei uns in der Schweiz die Gemüter zwiespältig aufgeregt, entschied auch einen Krieg in meiner Seele. Von einem unmerklich gereiften Mannesgefühl jetzt mächtig ergriffen, tat ich bei diesem weltgeschichtlichen Anlaß das französische Wesen ab und innerlich genötigt, dieser Sinnesänderung Ausdruck zu geben, dichtete ich „Huttens letzte Tage"." Diesem ersten größeren Werke des Dichters folgten nun von 1870 bis 1890 die Schöpfungen, die seinen Namen berühmt machten.

In eigenem, schön geordnetem Hauswesen, in dem geliebten Kilchberg, seit 1875 in glücklicher Ehe mit Louise, der Tochter des eidgenössischen Obersten Eduard Ziegler, fand Meyer, der so lange die wahre Heimat gesucht hatte, Ruhe, Frieden und Lust am Leben und Schaffen, während die opferwillige Schwester in die Einsamkeit zurücktrat, immer zur Hilfe und Mitarbeit bereit, wenn der Bruder sie rief. Volle Zufriedenheit aber mit seinem Schaffen hat der sich nie genugtuende Künstler nicht gefunden. Nach dem Erscheinen des „Heiligen" (1880) schrieb er an G. Keller: „Es ist nicht ohne ein Gefühl der Wehmut, daß ich das Büchlein betrachte. So viel angestrebt und so wenig erreicht! Doch vorwärts!" Diese Grundstimmung traf bei Meyer mit einem tiefernsten schwerblütigen Naturell zusammen, dem die goldenen Schwingen des Humors fast gänzlich fehlten. So wurde, auch beim vorzüglichsten Gelingen, jeder neue Stoff, jede neue Gestalt für ihn zu einer Aufregung all seiner Lebensgeister, bis es 1892 zu einer Katastrophe kam. Die von der Mutter ererbte Schwermut, das „Urheimweh", vereinigte sich mit der Nachwirkung schwerer Künstlerarbeit und übermäßiger Studien und erzeugte eine Gehirnkrankheit, die den Dichter zwang, Zuflucht in der Heilanstalt Königsfelden bei Brugg zu suchen. Wohl kehrte er nach sechzehn Monaten als hergestellt aus diesem Kurort in sein Landhaus zurück; aber der Bruch, den die schwere Erschütterung in sein Leben und Streben gebracht hatte, glich sich nicht aus. Nach einigen Jahren geistigen Dämmerlebens nahm den Dichter am 28. November 1898, wenige Wochen nach seinem 75. Geburtstage, der Tod plötzlich und sanft hinweg. (Beilage 168.)

Dr. Cardauns (Kerner).

In der Gruppe der großen Schweizer Dichter, von denen wir Gotthelf und G. Keller bereits gewürdigt haben, ist F. K. Meyer der jüngste, zugleich auch der bewußteste und in seinem Stil abgeschlossenste Künstler, den schweizerischen Ursprung nicht verleugnend, aber am wenigsten hervorkehrend, übrigens der großen deutschen Literatur ebenso unverlierbar angehörend wie seine beiden Landsleute. Von diesen wird Keller oft mit Meyer verglichen, obschon nur äußere Berührungspunkte zwischen beiden vorhanden sind und die notwendige Verschiedenheit der Bedingungen ihres Schaffens ein gegenseitiges Abwägen des Wertes ihrer Produktion als unbillig ausschließt. Keller war der Volksdichter und Volksmann; tief im politischen Heimatsgefühl wurzelnd, steht er unmittelbar im Leben, sucht mit aller Leidenschaft gerade dessen Wirbel und beherrscht ihn voll Kraft. Er spricht jedes Wort als ein Kind seiner Zeit und Welt, der er zu folgen scheint, während er sie führt. Meyer hingegen war der Sohn des zurückgezogenen, ererbten Besitz rühmlich wahrenden Patriziates, dem es bestimmt ist, im Wechsel der Ereignisse die hohen Güter der Vergangenheit zu erhalten und durch vertiefte, persönliche Bildung neu zu werten. Aber obwohl durchaus Kulturpoet und Geistesaristokrat, erscheint Meyer gegenüber den Formkünstlern und Eklektikern eines späteren deutschen Ästhetizismus noch immer voll Leben und politischem Gesamt-

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

gefühl und ein heißes Lebensgefühl und persönliches Empfinden war, wie bei aller poetischen Hervorbringung, auch der Ursprung seiner Dichtung. Freilich war er zu sehr Bildungsmensch, als daß sein Schaffen unmittelbar vom Leben und Treiben der Menschenwelt angeregt und vom Feuer der äußeren Ereignisse unmittelbar entfacht worden wäre. Vielmehr blieb er stets ein Rückschauender und Rückfühlender. „Ich bediene mich," schreibt er einmal einem Freunde in Frankreich, „der Form der historischen Novelle einzig deshalb, weil sie mir besonders geeignet erscheint, in ihr persönliche Erfahrungen und Empfindungen niederzulegen, und ich ziehe sie dem Zeitroman vor, weil sie mich besser maskiert und dem Leser gegenüber mehr zurücktreten läßt. So kann ich unter einer ganz objektiven und eminent künstlerischen Form im Innersten ganz individuell und subjektiv sein." Da nun aber Meyer stets der künstlerischen Bildwirkung bedurfte, um den gesellschaftlichen und zeitlichen Stoß der Wirklichkeiten zu ertragen und darauf zu reagieren, wurde sein Dichten ein Schaffen mit stärkster Betätigung des Verstandes und in der Durchbildung des geschichtlich gegebenen Stoffes durch den Kunstverstand beruht die Eigenart von Meyers Dichtung. Eine Sorgfalt im Durchbilden der kleinsten Wirkungen, deren Zusammenfassung und Einreihung in den scharf und knapp bestimmten Plan des Kunstwerkes bis hart an die Grenze der Künstelei, das sind die kennzeichnenden Merkmale für Meyers Kunstbehandlung. In der Regel gewahren wir in Meyers Erzählungsweise ein Element spröder, kühler Objektivität, das von seiner langen Versenkung in die französische und italienische Kunst in ihm zurückgeblieben ist und gelegentlich an de Vigny und Prosper Merimée gemahnt.

Auf diese halb bewußte, halb unbewußte Hinneigung zum romanischen Wesen und zur romanischen Form darf auch Meyers ganz einziges Formengefühl zurückgeführt werden. Es lebte ein Dichter-Plastiker, ein Dichter-Architekt in ihm; wie sorgfältig meißelte, schliff und gestaltete er in jedem Zug, und wie führte er über die Einzelheiten so stark, und in seinen besten Schöpfungen sogar gewaltig, die große Linie der Erzählung dahin! Zur Arbeit bot er alle Kräfte auf. Der Zug seiner Kunst ging in das Große, und zwar liegt ihm die Gestaltung lebhaft empfundener, energisch ergriffener seelischer Konflikte mehr am Herzen als alles Kolorit und noch so malerische Kostüm. Seine Menschendarstellung taucht in die verborgensten Tiefen der menschlichen Seele hinab und bevorzugt, wenngleich sie sich die Fähigkeit wahrt, auch ganz schlichte Naturen zum Greifen lebendig vor uns hinzustellen, die gemischten und aus mannigfaltigen Wurzeln erwachsenden Charaktere, Menschen vom Schlage eines Jürg Jenatsch, Thomas a Becket und des Marchese von Pescara. Ist nun auch die Darstellung des seelischen Konfliktes dem Dichter die Hauptsache, so ist er doch auch ein glänzender Schilderer, der seine leuchtenden Farben mit durchgebildeter Virtuosität verwendet. Am höchsten steht er in dieser Hinsicht, wenn er die Erzählung einem anderen in den Mund legt und so zugleich den Erzähler und die ganze Zeit charakterisiert, wie z. B. in der „Hochzeit des Mönches" und im „Heiligen".

Nicht gern aber verweilt Meyers Erzählerart bei dem Landschaftlichen und ruht nie, wie es Kellers Muse liebte, bei dem Zuständlichen aus; sie hat etwas Ehernes, greift nur die Hauptzüge heraus und ist stets eine auf Handlung gerichtete Verbindung aus Epischem und Dramatischem. Manche Stellen sind so dramatisch, daß es möglich erscheint, sie ohne weiteres auf die Bühne zu bringen, aber sie sind ans Epische derart fest angewachsen, daß sie nicht zu dem Schlusse berechtigen, in Meyer habe ein dramatisches Talent geschlummert. Wohl hatte er sich zeitlebens nach dem Drama gesehnt, mehrere seiner größeren Arbeiten, z. B. den „Jenatsch", dramatisieren wollen und sich lange Zeit mit dem Plane getragen, die Kaiser Heinrich IV. und Heinrich V. zu Helden einer Tragödie oder eines Tragödienzyklus zu machen, aber er fühlte sich der dramatischen Technik nicht sicher und so blieb es bei einigen dramatischen Entwürfen. In den Fesseln des Verses und der gebundenen Rede fühlte sich Meyer unbehaglich und daher suchte er nach einer freieren Form, in die er den reichen Strom seiner Phantasie einschließen könnte, und fand bald die Novelle als die geeignetste Art für das innere Wesen seiner

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

poetischen Begabung; einen größeren Roman zu schreiben, hinderte ihn die an Tacitus gemahnende Knappheit seiner Ausdrucksweise und die Eigenschaft seiner Phantasie, bloß das Wesentliche zu erfassen. Gedrängte, gemeißelte Kürze ist der Grundzug aller seiner von 1880 an erschienenen Werke; die Kürze ist keine natürliche, vielmehr eine geflissentliche, kunstvoll, aber bisweilen auch gemacht. Die Sprache in Meyers ersten Novellen („Der Schuß von der Kanzel", „Der Heilige") verrät noch Kellers Einfluß; in den späteren Dichtungen gewinnt Meyers Stil einen ganz selbständigen Ausdruck und weicht vollständig von dem Kellers ab. Während sich die Sprache Kellers durch eigenartiges Kolorit auszeichnet, bildet das Merkmal der Sprache Meyers ein feiner Klang; die Sprache Kellers läßt sich leichter mit dem Auge als mit dem Ohr erfassen, der Erzklang der Meyerschen Sprache offenbart sich erst in seiner vollen Tiefe beim lauten Lesen.

Ein unmittelbares Vorbild für Meyer wird sich kaum angeben lassen; die Gestaltenwelt der Renaissancewelt war im allgemeinen erster Ausgangspunkt und letztes Ziel seines Schaffens. Renaissance und Reformationszeit zogen ihn am meisten an, sei es wegen ihrer selbstherrlichen Persönlichkeiten, sei es wegen der künstlerischen Kultur und der großen Gegensätze im politischen und geistigen Leben. Daher spielt Michelangelo in seinen Gedichten eine so hervorragende Rolle und gehören Hutten, Luther, Gustav Adolf und die Hugenottenführer Coligny und Rohan zu seinen Lieblingen. Meyers Weltanschauung kann man mit B. Stein als eine ethisch-historische bezeichnen; er ist innerhalb seines kalvinistischen Bekenntnisses trotz seines weitgehenden Determinismus religiös gläubig und erklärte einmal: „Man darf sagen, daß die christliche Religion, nachdem sie einmal erschienen ist, nicht wieder verschwinden kann." Aber verletzend wirkt es auf jeden katholischen Leser, wenn er fast in allen Werken Meyers seine Kirche und seine Priester angegriffen und in den Kot gezerrt sieht. „Es ist Tendenz, Kulturkampf, Absicht darin, und darum konnte ich mich beim Lesen eines beengenden Gefühls nicht erwehren; es kam mir bei aller Reinheit und Schönheit des Stils immer vor, als schreibe die Feder nicht fein und als schade das unendlich dem Aufschwung." So schrieb Konrad Nüscheler an den Dichter, mit dem er auch nach seinem Übertritte zum Katholizismus in Freundschaft verbunden blieb, über dessen Prosawerke, während er den Romanzen und Balladen hohes Lob spendete. Louise François, mit der allein Meyer einen vertraulichen Briefwechsel unterhielt, warf ihm vor, daß er sich in den novellistischen Kampf gegen das katholische Priestertum verbissen habe, und mahnt den vielvermögenden Poeten, er möge seine Saaten künftighin auf einem anderen Felde ausstreuen, da das Priesterfeld dichterisch von ihm gründlich abgewirtschaftet sei. Die vom Vater ererbte Begeisterung für die Reformation, die Verhältnisse, unter denen er aufwuchs, und die Geschichtswerke von Raumer, Burckhardt und Thierry, die ihm die Stoffe lieferten und seine Grundauffassung bestimmten, mögen seinen bedauerlichen Haß gegen die katholische Kirche geweckt und genährt haben.

K. F. Meyer begann sein poetisches Schaffen mit der Lyrik. Will man seine Kunst auf diesem Gebiete kennen lernen, so muß man die Gedichtsammlung von 1882 zur Hand nehmen. Was er früher Lyrisches gedichtet hat, fand durchweg hier Aufnahme, aber in einer vielfach geänderten Form. So haben ihm die 1864 veröffentlichten Balladen später künstlerisch nicht mehr genügt; er hat sie sämtlich umgeschaffen, und zwar in jener in der Literatur einzig dastehenden Art der Konzentration, die nicht ruhte, bis die höchste Kraft und die gediegenste Form in machtvoller Harmonie verschmolzen waren. Es wäre falsch, wollte man in seiner Lyrik nur ein Formtalent erkennen; es sind keine vorgemachten Empfindungen, keine geheuchelten Gefühle, denen er in seinen Gedichten einen in klassisches Gewand gehüllten Ausdruck verleiht. Es zittert in ihnen die Flamme „des heiligen Feuers", das ein Stück seines innersten Wesens zu verzehren droht. Es lag aber in seiner Eigenart, daß er seinen Gefühlen selten unmittelbaren Ausdruck gegeben hat, und vergeblich wird man in dem Gedichtbande nach Liedern suchen, in denen sich, wie etwa in Liedern Goethes, Eichendorffs, Mörikes oder Storms, Empfindung,

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Bild und Laut decken. Immer muß sein Gefühl zum Gedanken werden, ehe es unter dem Einflusse der Phantasie zum poetischen Ausdruck gelangt. Deshalb sind seine lyrischen Gedichte entweder symbolisch oder halbepisch und oft ist das ursprüngliche Empfinden hinter Symbolen verschlossen, die sich nicht leicht lösen lassen. Die Bilder aber sind plastisch und sorgsam ausgeführt, fein gehauenen Marmorgruppen vergleichbar.

Eine solche Gruppe bietet das Gedicht „Erntegewitter"; von einer seltenen Plastik sind das „Heute", „Die Jungfrau", wie gemeißelte Reihen heben sich im „Nachtgeräusche" die Gleichnisse vom Hintergrunde des Stimmungsbildes ab. Zuweilen faßt der Dichter das Wesen ganzer Jahrhunderte verklärend in einem Kulturbilde zusammen („Die sterbende Medusa", „Vercingetorix", „Julius II."), dann wieder drückt er den Stempel seiner eigenen Gedanken auf die Stirn geschichtlicher Persönlichkeiten („Camoens", „In der Sistina", „Michelangelo und seine Statuen", „Michelangelos Gebet"). Plastische Sprachgewalt, ein starkes inneres Leben, von Welt- und Reiseeindrücken geweckt, die sich die Natur- und Architekturbilder, die ihr ins Auge fallen, alsbald mit Vorgängen und Gestalten belebt („Der tote Achill", „Die gegeißelte Psyche"), endlich als subjektivstes Element eine elegische Situation, die sich zum vollendeten Stimmungsbilde wandelt, sind Vorzüge, die Meyers Lyrik weit über die vieler anderer Poeten erheben, freilich aber nur von „Auserwählten" gewürdigt werden können. „Naturgefühl, Heimatsinn, Kunstsinn, herrlich!" So schrieb L. François an Meyer über seine Gedichte und das „Hochzeitlied," „Am Himmelstor", „Liederseelen", „Maientag" und viele andere bestätigen die Richtigkeit des Urteiles der feinfühligen Dichterin. In der Natur findet er Sinnbilder für seelische Vorgänge („Mövenflug", „Auf dem Canal grande", „Gesang des Meeres"), er hofft, daß die Menschen einer freudigen Zukunft entgegengehen („Alle"), und schließt sich ohne Haß von der Welt ab („Eingelegte Ruder", „Abendwolke.") Seinen Liebesliedern liegt eine tiefe Auffassung der Liebe zugrunde; er tändelt nicht mit den Locken und Küssen der Geliebten; die Liebe ist ihm ein plötzliches Aufhellen des Lebensrätsels, das nur allzubald wieder verdunkelt wird („Stapfen", „Wetterleuchten", „Lethe").

Meyer ist ohne Zweifel einer der bedeutendsten Balladen- und Romanzendichter der Gegenwart. Wenn „König Etzels Tod" und „Galaswinte" noch den bekannten Ton der Uhlandschen Balladen anschlagen und „Die Söhne Haruns", „Das kaiserliche Schreiben", „Kaiser Friedrich der Zweite", „Der Mönch von Bonifazio" durch Sprache und Wendung an die Balladen Platens mahnen, sind „Konradins Knappe", „Thibaut von Champagne", „Bettlerballade", „Die Gaukler", „Der gleitende Purpur", „Frau Agnes und die Nonnen" durch Stimmung, Farbe und Sprache ganz individuell. Meyer bewegt sich nicht in den ausgetretenen Geleisen des Balladenhaften; durch die Vertiefung des Inhaltes schließt er auch den romantisch-düsteren Inhalt weiter auseinander, malt mit helleren Farben, ohne jedoch in den Ton der Romanze zu verfallen, und verteilt Licht und Dunkel in ganz origineller Weise. Die Sprache seiner Balladen ist im allgemeinen rein, die einzelnen Bilder sind durchsichtig, der Ausdruck nicht breitspurig, das Wesentliche mit bewußter Kunst zur gedrängtesten Kürze konzentrierend. Daß übrigens Meyer auch den geheimnisvollen, düsteren Ton der nordischen Ballade zu treffen wußte, zeigt das schaurige Gedicht „Die Füße im Feuer", das mit seinen abgerissenen Sätzen und den wie Schatten dahinhuschenden Bildern den Leser überwältigt.

Schon in den Balladen kommt Meyers Bedürfnis zum Vorschein, die Phantasie von der Gegenwart loszubinden. Derselbe Zug, der ihn seine Lyrik nicht aus unmittelbarem Empfinden, sondern aus Erinnerungen an Vergangenes schöpfen ließ, hat es auch mit sich gebracht, daß er sich dem Epos zuwandte, zuerst in Dichtungen, wie Huttens letzte Tage (1871) und Engelberg, und später in den künstlerisch vollendeten historischen Novellen.

Der Sieg der Deutschen über die Franzosen löste in Meyer den lange gehegten Zweifel, ob er französisch oder deutsch schreiben solle, und in dem epischen Gedichte Huttens letzte Tage setzte er dem Triumphe des Deutschen ein Denkmal. Dabei klafft freilich ein großer Widerspruch zwischen der politischen Aktualität der Ereignisse und dem Stoff, der als ihr historisches Gleichnis genommen wurde. Hutten, der streitbare Held von Schwert und Feder, erreicht seinen letzten Zufluchtsort, das kleine, grüne Eiland im Zürichersee, findet gastliche Aufnahme beim heilkundigen Pfarrer und läßt nun, durch die Eindrücke der weltstillen Umgebung zugleich beruhigt und erregt, sein kampfreiches Leben durch die Erinnerung gleiten. In Huttens Empfindungen spricht der Dichter seine eigene, vom Geiste der Reformation durchglühte Gesinnung aus und in dieser hat er das Charakteristische an dem Helden hervorgehoben und innerlich gesteigert. Zur scharfkantigen, trotzigen, zuweilen herben Sprache Huttens paßt trefflich die zweizeilige, stumpf gereimte Strophenform, ein knorriges, oder wie der Dichter sagt, „hölzernes" Versmaß, in das die von Todesahnung und Todessehnsucht durchzogene Dichtung gekleidet ist. Dieser gegenüber ist Engelberg voll Romantik in der Fabel und in den Stimmungslyrismen; nur an wenigen Stellen wächst diese zarte Dichtung über den Wert eines beschreibenden Gedichtes hinaus; die Gestalten, die hindurchgehen, bleiben zu schattenhaft, die zugrunde liegende Legende ist nicht vertieft und die mit ihr verbundene Idee zu wenig entwickelt.

Als Meyer in der „Hochzeit des Mönches" die auffallende Knappheit der Erzählung, die er Dante in den Mund gelegt hat, erklären will, macht er die Bemerkung: „Seine Fabel lag

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

in unausgeschütteter Fülle vor ihm, aber sein strenger Geist wählte und vereinfachte." So auch Meyer selbst in seinen historischen Novellen. Wenn er sich einer geschichtlichen Epoche zuwendet, sieht er vor sich alle Einzelheiten und kleinen Strömungen, aber er wählt nur das Hervorragendste und Charakteristische und deutet den Zusammenhang mit dem Ganzen bloß an. Was er von der Vergangenheit bringt, mögen es Sitten, Gebräuche oder Vorgänge sein, schildert er mit großer Anschaulichkeit eines Augenzeugen. Dabei läßt er geschichtliche Ereignisse mit solcher dramatischen Fülle aus dem Boden hervorwachsen, daß eine eingehende Schilderung des Hintergrundes überflüssig wird. Er begnügt sich, nur wenige Personen in die Handlung seiner Novellen einzuführen; was ihm nicht individuell genug erscheint, läßt er einfach weg. Auf eine oder zwei Personen verwendet er den ganzen Reichtum seiner Schilderungen, die übrigen skizziert er bloß mit wenigen Strichen, die aber hinreichen, um den eigentlichen Lebensnerv zu treffen.

Bereits in Meyers erster Novelle Das Amulet (1873) liegt dieser dramatische Zug. Die Erzählung dreht sich um eine Marienmedaille, die dem Protestanten, der sie unbewußt trägt, Rettung bringt, während sie den gläubigen Katholiken nicht vor dem Tode bewahrt, und spielt in der Bartholomäusnacht, deren Schrecken in grellen Farben dargestellt werden. Dieser Hugenottengeschichte, der kein großer Beifall beschieden war, folgte 1874 die „Bündnergeschichte" Jürg Jenatsch, die sich von 1620 bis 1639 in Graubünden, namentlich im Veltlin, in Thusis, Chur und Venedig abspielt und ein großartiges Bild von den Kämpfen der Spanier und Franzosen um die kleine freie Schweizer Republik entrollt. Jürg Jenatsch, einem protestantischen Prediger, wird in den religiösen Wirren im Veltlin von einem Katholiken sein Weib getötet. Aus dem Prediger wird nun ein Soldat, dessen glühendste Wünsche Rache und Befreiung des Vaterlandes vom spanischen Joche sind. Er erschlägt den Führer der Katholiken, Pompejus Planta, den Vater seiner Jugendgeliebten Lukretia. Seine Feinde treiben Jenatsch außer Landes. Er kehrt aber zurück und als Oberst im Dienste des Herzogs von Rohan, des französischen Oberkommandanten, vertreibt er nun die Spanier aus dem Lande der drei Bünde. Als er jedoch sieht, daß Frankreich den drei Bünden die Freiheit nicht geben will, verrät Jenatsch den Herzog von Rohan, obgleich er sich damit selbst untreu wird. Er schließt ein Bündnis mit Österreich-Spanien gegen Frankreich, zwingt Rohan zum Abzug, tritt selbst zum Katholizismus über, alles, um das Land zu retten, schließt aber damit zugleich den Kreis seiner Feinde zusammen und fällt durch eine Verschwörung; seine einstige Jugendgeliebte Lukretia tötet ihn „in traumhaftem Entschlusse" mit eigener Hand, damit er nicht von unwürdigen Händen falle, und er versteht sie und dankt ihr: „ein düsterer Triumph flog über seine Züge". Dieser Abschluß der Erzählung wurde von G. Keller getadelt und auch uns erscheint Lukretias letzter „erlösender" Beilschlag gegen den noch immer Geliebten als unweiblich und als innere Unmöglichkeit; die Katharina Planta der Geschichte, die die Blutrache an Jürg Jenatsch wirklich vollzogen hat, ist eine andere als die Lukretia des Dichters und die Verwendung des historischen Zuges eben nur ein das Gesamtbild gefährdendes Übereinkommen zwischen der Überlieferung und der freien lebensvollen Gestaltung des Dichters. Die durch die ganze Erzählung hindurchgehende Geschichte der Jugendliebe Jürgs und Lukretias ist ein Element kräftigen Zusammenhaltes des weitschichtigen Stoffes, den der Dichter einem zeitgenössischen Werke, der „Geschichte der bündnerischen Kriege und Unruhen" des Ritters Fortunat Sprecher von Bernegg verdankte, aber in ganz freier Weise seinen poetischen Zwecken dienstbar machte. So vor allem gestalten sich die überlieferten Charakterzüge Jürg Jenatschs, dieses merkwürdigen Volksmannes und wilden Glücksritters, in der Phantasie Meyers zu einer leidenschaftlichen, von Ursprünglichkeit strotzenden Natur, deren Drang in die Vaterlandsliebe ausmündet. Von ihr beherrscht, verwendet Jenatsch darauf alle seine Lebensenergie und glaubt, im Namen dieser Idee für alle seine Taten, auch für Mord und Verrat, nur sich selbst verantwortlich zu sein. Neben Jenatsch sind auch Herzog Rohan, der Ritter Fortunatus Sprecher, der Bürgermeister Heinrich Waser und Rohans Adjutant Rudolf Wertmüller in äußerst feinen und charakteristischen Zügen gehalten. Aber der Bau der Novelle ist locker, die Teile, an sich sehr schön, sind in keinen festen Zusammenhang gebracht. Dafür aber sind einzelne Stellen Muster der epischen Kunst, und fesselnd wirkt die grandios gezeichnete Landschaft: hier die Bündnerwelt in starrer Pracht, dort Venedig in leuchtenden Farben des Lebens und der Kunst.

Der aus dem „Jenatsch" uns schon bekannte Wertmüller begegnet uns wieder in der Novelle Der Schuß von der Kanzel (1878); er ist gealtert, langweilt sich auf seinem Schlosse Mythikon am Zürichsee in Erwartung des nächsten Feldzuges und findet endlich Gelegenheit, den Mythikonern einen Spaß zu bereiten. Auf dessen Erzählung ist die ganze Novelle angelegt, aber sie ist mit echt Kellerschem Humor und plastischer Gedrängtheit ausgeführt, enthält eine knappe und doch reichhaltige Schilderung von Menschen und feine Landschaftsmotive, über denen sowohl das große, stille Leuchten der Alpen wie die tiefere Farbe italienischer Buchten glänzt.

Im Jahre 1879 sandte Meyer die „große Novelle" Der Heilige an Rodenberg für die „Deutsche Rundschau". Wir kennen Meyers Quelle; er sagt selbst: „Aus Thierrys Histoire de la conquête de l'Angleterre war mir (vor 25 Jahren) die rätselhafte Gestalt des Thomas a Becket entgegengetreten und ich habe solange an ihr herumgebildet, bis sie mir fast quälend vor Augen stand. Ich entledigte mich dieses Phantoms durch den Heiligen." Und in der Tat hat Meyer an dem Thomas a Becket, der für die Freiheit der Kirche als Erzbischof von Canterbury 1170 den Märtyrertod erlitten hat, so lange herumgebildet, bis

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

ein „neuer Charakter“ entstand, der mit dem geschichtlichen Heiligen wenig gemeinsam hat. Fügen wir noch hinzu, daß der Dichter, wie er selbst sagt, darin das Mittelalter gründlich verspottet, so haben wir das Werk nach seinem Verhältnisse zu dem Heiligen der katholischen Kirche gekennzeichnet. Aus der Überlieferung, die Thomas Beckets Vater Gilbert einen Angelsachsen, seine Mutter eine Sarazenin sein läßt, nahm Meyer Beckets Liebe zu den Angelsachsen und zur orientalischen Welt; die Geschichte lieferte ihm Beckets Ernennung zum königlichen Kanzler und zum Erzbischof von Canterbury wie auch die freventliche Ermordung. Den Dichter reizte es, die Umwandlung Beckets aus einem weltlich gesinnten Mann in den heiligmäßigen Diener der Kirche und sein der Ernennung zum Erzbischof folgendes geändertes Verhalten gegen den König zu erklären. Diesem Zwecke dienen des Dichters Erfindungen, so vor allem Beckets Töchterlein Grace und die Gefühle der Rache wegen deren Schändung und Ermordung durch den König Heinrich II. und des Pflichtbewußtseins, die in einer seltsamen Mischung den Erzbischof in seiner Haltung gegen den König bestimmten. Aus diesen Elementen hat Meyer *seinen* „Heiligen“ geschaffen und dieses Werk unter seinen Schöpfungen immer am höchsten geschätzt.

Auch wir bewundern, so sehr uns der Inhalt oft verletzt, die künstlerischen Feinheiten des „Heiligen“, oder „König und Heiliger“, wie die Novelle nach Maßgabe der dänischen Übersetzung später in einer Auflage getauft wurde. Künstlerisch ist schon die Form der Rahmenerzählung: die Geschichte wird in Zürich von König Heinrichs II. Bogner, Hans dem Armbruster, der bei allen wichtigen Ereignissen der großen englischen Tragödie zugegen war, am 29. Dezember 1191, da man zum ersten Male den heiligen Thomas von Canterbury im Frauenmünster feierte, dem Chorherrn Burckhard erzählt. Wie der Armbruster, „der Engländer“ genannt, im Schneegestöber durch den Rennweg in Zürich einreitet, mit dem Chorherrn zusammentrifft, von ihm zum Mahle eingeladen und mit Fragen nach Leben und Wandel des neuen Heiligen überrascht wird, das ist ein Muster von Einleitung. Thomas Becket ist auf ritterlichen Fahrten in das mohammedanische Cordova gelangt, dort Gemahl einer maurischen Prinzessin geworden, schließlich aber in sein englisches Heimatland zurückgekehrt und hat hier als Kanzler König Heinrichs II. den Platz über der ganzen stolzen normannischen Aristokratie gewonnen. Obschon zum Kleriker geweiht, ist er nichts weniger als gläubig und sein Tun und Sinnen geht im weltlichen Dienste des Königs auf. In tiefer Einsamkeit hält Becket das seiner Ehe mit der Maurin entsprossene Töchterlein Grace, Gnade, verborgen. Der König aber späht es auf einer Jagd aus und vernichtet Unschuld und Leben des Mädchens. Von da tritt zwischen dem König und dem Kanzler ein unheilbarer Bruch ein; noch aber hält Becket treu zu seinem Herrn. Ja, er erteilt ihm noch den Rat: „Gib mich nie aus deiner Hand in die Hand eines Herrn, der mächtiger ist als du! Denn in der Schmach meiner Sanftmut müßte ich ihm allerwege Gehorsam leisten und seine Befehle ausführen, auch gegen dich, König von England.“ Im üppigen Übermut seines Königsgefühls und Normannenstolzes mißachtet und mißversteht König Heinrich den Ruf des Kanzlers und setzt ihn halb mit Gewalt auf den Stuhl des Primas von England. Und nun folgt die Wendung, daß der frühere Skeptiker und halbe Sarazene sich strengster Entsagung weiht. Jetzt fühlt er sich im Dienste eines höheren Herrn, Gottes und des Papstes; er wird zum Schirmherrn der Armen und Bedrängten, seiner Landsleute, der unterdrückten Angelsachen, und wendet alle Schärfe seiner übermenschlichen Klugheit gegen den König. Vergebens verbannt ihn der König; umsonst tut er Buße; sein Weib trennt sich von ihm, die Söhne treten ihm in Waffen gegenüber. Die Bedingungen, an die Thomas eine wirkliche Versöhnung knüpft, will der König um seiner normannischen Ritterschaft willen nicht erfüllen. „Ich vergebe dir,“ sagt Thomas, „den Tod Gnades und deine Lästerung, wenn du meine Brüder, die Sachsen, freigibst und fortan göttliche und menschliche Wege wandelst. Willst du, König Heinrich?“ Wider Willen des Königs kehrt Thomas nach Canterbury zurück. Da entfällt dem König ein schlimmes Wort, das verrät, daß er im geheimen den Tod des lästigen „Heiligen“ wünscht. Vier normannische Ritter reiten daraufhin zum nächsten Hafen; bestürzt schickt der König, als er es erfährt, den getreuen Armbruster nach, um das Haupt des Primas zu schützen. Hans kommt zugleich mit den Zornmütigen in Canterbury an; aber umsonst sind seine Beschwörungen, Thomas will zum Märtyrer werden. Vor dem Hochaltare seiner Kathedrale erschlagen ihn die Normannen; doch unwiderstehlicher als der Lebende reißt der Tote den König ins Verderben. Darüber weiß Armbruster nur vom Hörensagen zu berichten.

Mehr als die äußeren Vorgänge fesselten den Dichter die seelischen Wandlungen, und diese in ihrem inneren Zusammenhange darzustellen, war sein Ziel. Nur bei besonders bedeutungsvollen Szenen verweilt er und schildert sie mit plastischer Deutlichkeit. Im Grunde löst sich das ganze Werk in eine Reihe solcher Szenen auf, zwischen denen in Zeit und Handlung Lücken klaffen. Die Aufmerksamkeit des Zuhörers lenkt des Bogners oft dramatisch sich gestaltender Bericht vor allem auf Thomas a Becket; aber auch die anderen Personen, der König und seine Söhne, namentlich Richard Löwenherz, Königin Ellinor, deren verbrecherischer Eifersucht Grace zum Opfer fällt, diese selbst, Bertram de Born stehen lebendig vor uns. Die Zeitschilderung ist mit frischen Farben ausgeführt und, so sehr sie sich auch auf das Wesentliche beschränkt, reicher als in manchem langatmigen Roman. Gänzlich fehlt die Beschreibung; alles ist Handlung, jeder Zug mittelalterlichen Lebens ist so fest in den Bau des Ganzen eingefügt, daß ihn der Leser als selbstverständlich hinnimmt. Schon die Einführung des Erzählers brachte es mit sich, daß die Darstellung in Farbe und Ton unwillkürlich mittelalterliches Gepräge annahm, aber in mittelalterlicher Hülle trägt Hans der Armbruster gar oft des Dichters eigene Gedanken vor. Die Sprache ist mit Bildern gesättigt und reich an treffenden Vergleichen. Keller pflegte Meyers Sprache „Brokat“ zu nennen. Der Name dieses kostbaren, schweren, kunstvollen Gewandstoffes ist in der Tat zutreffend, vor allem für die melodiöse und markige Sprache, in die der „Heilige“ eingekleidet ist.

Dem Florentiner Humanisten Poggio, der 1470 eine Sammlung meist schlüpfriger, Priester und Mönche verspottender Anekdoten veröffentlichte, legte Meyer die kleine Novelle *Plautus im Nonnen-*

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

kloster (ursprünglich „Das Brigittchen von Trogen" betitelt, 1881) in den Mund. Ganz im Geiste der italienischen Frührenaissance berichtet Poggio, wie er bei Gelegenheit des Konstanzer Konzils durch List im Kloster Monasterlingen, dem Brigittchen von Trogen als Äbtissin vorstand, eine Plautushandschrift gewonnen hat. Die Charakterzeichnung ist raffiniert, das Ganze läuft auf eine Verherrlichung der Geistesbildung der Renaissance hinaus, der gegenüber die klösterlichen Verhältnisse mit den dunkelsten Farben geschildert werden. Wieder mit einer kleinen Novelle, Gustav Adolfs Page, trat Meyer 1882 hervor. Er erzählt darin mit wohltuender Frische, freilich nicht ohne Unwahrscheinlichkeiten, die Abenteuer eines tapferen Mädchens aus einem Nürnberger Patriziergeschlecht, das in Männerkleidung dem geliebten Schwedenkönig ins Feld folgt und, ihn schützend, an seiner Seite fällt. Den Stoff zu der 1883 folgenden Novelle Das Leiden eines Knaben schöpfte Meyer aus den Memoires du duc de Saint-Simon. Wieder die Form der Rahmenerzählung wählend, läßt der Dichter die Geschichte den Leibarzt Fagon vor Ludwig XIV. und der Maintenon vortragen. Fagon erzählt von einem Herzogssohne, einem wenig begabten, aber edel und tief empfindenden Jungen, der in einem Jesuitenkollegium unter falscher Erziehung und unter der Mitleidslosigkeit seiner Kameraden an tödlich gekränktem Ehrgefühle zugrunde geht. An einer Reihe von Charakterköpfen von lebendiger Meißelung sucht der Dichter zugleich auch ein Zeitbild zu entwerfen, und vieles entspricht auch der Wirklichkeit. Aber von der Erziehungsweise der Jesuiten hat der Dichter ganz falsche Vorstellungen und ein Scheusal wie den Lehrer des jungen Boufflers hat es in keinem Jesuitenkollegium je gegeben.

Die höchste Stufe der Rahmenkunst betritt Meyer in der Hochzeit des Mönches (1883). Wir werden in die Zeit der italienischen Renaissancekultur, und zwar nach Verona an den Hof jenes Scaliger versetzt, der den verbannten Dichter der „Göttlichen Komödie" mehrere Jahre beschützte und gastlich bei sich aufnahm. Um den Fürsten sitzt ein munterer Kreis vor der Herdflamme und erzählt Novellen über das Thema „plötzlicher Berufswechsel mit gutem oder schlechtem oder lächerlichem Ausgange". Dante tritt in den Kreis, ernst, feierlich, gebieterisch, und bringt, von allen Seiten bestürmt, an der geselligen Unterhaltung teilzunehmen, die Geschichte eines Mönches. Er entwickelt sie aus einer Grabschrift, die er vor Jahren in Padua gelesen hat: „Hier ruht der Mönch Astorre neben seiner Gattin Antiope. Beide begrub Ezzelino." Die Geschichte gleichsam erst erfindend, verleiht er ihr einen neuen Reiz dadurch, daß er die im Kreise gelagerten Zuhörer bis auf die Namen als Modelle benutzt, nicht ohne dabei anerkennend oder ausfallend seine Stellung zu ihnen zu markieren. Die Novelle selbst stellt dar, wie der wider seine eigenste Natur vom Gelübde gelöste und mit der jungfräulichen Witwe seines ertrunkenen Bruders verlobte Mönch Astorre Vicedomini sich alsbald in dem Wirrsal der ihm fremden Welt verstrickt, seiner Verlobten untreu wird, da ihn eine plötzliche Leidenschaft zu der jugendlichen Antiope Canossa erfaßt, und er mit seiner Neuvermählten dem Rachestahl der verlassenen und verleugneten Braut und ihres Bruders, des jungen Germano, verfällt. Ezzelino da Romano, der Tyrann der Stadt, drückt ihm die Augen zu. Während Dante dieses kurze, dunkle, gewaltsame Stück Menschengeschick vorträgt, steht er bald den Einwürfen und Fragen seiner Zuhörer Rede, bald verbessert er sich selbst. Doch am Schlusse schneidet er alle weiteren Betrachtungen über seine Novelle ab und entfernt sich. Wir bewundern an der Novelle Bau und Steigerung, die Sprache und sinnliche Kraft der Darstellung, aber seelisch gehoben fühlen wir uns nicht. Was der Dichter über das Wesen der Frührenaissance in die Novelle hineingeflochten hat, verlangt eine verfeinerte Bildung, die an der gewaltsamen, überall von Todesgedanken durchwebten Geschichte des Astorre weit weniger Wohlgefallen empfindet als an dem eigenartigen Beiwerk.

Bald unter dem Titel „Friedrich II.", dann wieder als „Die große Sünderin" wollte Meyer episch und dramatisch den Stoff behandeln, der in der düsteren und leidenschaftlichen Novelle Die Richterin (1885) seine endliche Gestaltung gefunden hat. Jetzt in den Tagen Karls des Großen, des eben zum römischen Kaiser Gekrönten, beim Beginn in Rom, dann wieder in Rhätien spielend, birgt „Die Richterin" in der Tat eine Tragödie. Stemma ist Richterin auf Malmort. Sie ist hochgeachtet und gefürchtet; aber ihr Gewissen ist nicht frei; sie hat Wulf, den ihr vom Vater aufgezwungenen Mann, nach nur siebentägiger Ehe vergiftet. Vor dieser Ehe hatte sie sich einem gelehrten Schüler Alkuins ergeben; der Vater hatte diesen erwürgt; ihr Kind von ihm ist Palma Novella. Zu dieser entbrennt Wulfrin, Wulfs Sohn aus früherer Ehe, in Liebe. Da er sie für seine Schwester hält, ergreift er die Flucht. Stemma setzt den erwachenden Stimmen der Welt und der Stimme des eigenen Gewissens festen, scheinbar unbeugsamen Widerstand entgegen, so daß an der Haltung dieser königlichen Frau jeder Verdacht zerschellt. Aber als sie in stummer Nacht hohnvoll zum Grabmal des ermordeten Gatten spricht, steht Palma Novella, ihre Tochter, weiß, mit entgeisterten Augen hinter ihr. „Sie selbst hatte ihrem Geheimnisse einen Mund und einen Zeugen gegeben, und dieser Zeuge war ihr Kind." Palma will schweigen; doch das furchtbare Geheimnis will sie töten. Das bricht der Mutter Stolz; sie enthüllt ihre Freveltat vor Karl dem Großen, richtet sich, wie sie gesündigt hat, durch Gift und läßt Wulfrin und Palma, den Schuldlosen, die Möglichkeit, sich miteinander zu vereinigen. Frau Stemma, die Judicatrix, ist unter allen Frauengestalten Meyers die Gewaltigste; es lebt noch etwas von der ausklingenden Heldensage, etwas von elementarer Wildheit in diesem übermächtigen Weibe, wie überhaupt in der ganzen Novelle. Wie in einem Drama steigt die aus den Charakteren herauswachsende Handlung, bis Stemmas Starrheit an der Liebe zum Kinde sich bricht, und echt dramatisch ist auch der knappe und schlagkräftige Dialog. Ja, selbst Naturerscheinungen hat der Dichter dramatisiert, als ob er den Gegensatz zwischen Mensch und Natur mit den Gegensätzen innerhalb der Natur selbst verschmelzen wollte.

In die Zeit der italienischen Hochrenaissance führt uns Meyers Novelle Die Versuchung des Pescara (1887). Den Stoff dazu hat er aus Gregorovius' „Geschichte der Stadt Rom" geschöpft; von zeitgenössischen Darstellungen benutzte er Guicciardini, den er gegen Kirche und Papsttum in der schärfsten

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

Hôtel & Pension
Rigi-Scheidegg
Suisse
Dr. R. Stierlin-Hauser

16 Aug. 1890.

Schon gerne, theurer Herr, schreibe ich Ihnen ein Wort des Urtheils über den Keller-Essay über den ich in der N.Z.Z. und anderswo Ihnen Lobendes gelesen habe, als ich 2/3 desselben schon gelesen hatte, als mich der Autor aufforderte, ihn finde, es sei eine sorgfältige, höchst gewissenhafte Arbeit, die Vorzügliches leistet, insbesondere, wo es sich um Beschreibung einer gemachten Entwicklung handelt. Die Charakteristik der Keller'schen Gestalten wird durch die Vergleichung [illegible] constatirt.

Kurz, der Essay macht mir Freude und ich gratulire dazu.

Hier kann ich mich nicht schwer lossagen, ich verbleibe die Uebrige von Tag zu Tage, werde aber doch wohl Mittwoch abreisen.

Wann sind Sie Kellerort? D.D. bemerken Sie, irgendwelchen Widerspruch finden sollten, werde ich einfach schweigen.

Herzlich Ihr C.F. Meyer

Brief von K. F. Meyer an Prof. Dr. A. Frey.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Weise reden und begeistert für die Reformation eintreten läßt, für Stimmung und Milieu dürfte des Dichters Freund Johann Burckhardt mit seiner „Kultur der Renaissance" das Meiste geliefert haben. Der Held der Novelle ist jener Francesco Pescara (gest. 1525), der Sieger von Pavia, den die vom Papste Clemens VII. zur Herstellung des politischen Gleichgewichtes in Italien mit den Venetianern und Mailändern geschlossene Liga von seinem Kaiser Karl V. abtrünnig machen wollte. Meyers Pescara schwankt nie; ruhig weist er die Versuche ab, ruhig, wie ein Sterbender; und der ist er: er weiß, daß eine bei Pavia empfangene Wunde ihn töten wird. Darum vermag nichts von seiner Treue ihn wegzuwenden, nicht Morone, der schlaue Kanzler des Sforza von Mailand, nicht einmal die edle, schöne, geliebte, für die Freiheit Italiens glühende Gattin Victoria Colonna. Pescara kann das; denn er „gehörte nicht sich; er stand außerhalb der Dinge", seine „Gottheit hat den Sturm rings um seine Ruder befestigt"; diese Gottheit ist der Tod; sie gibt ihm die Kraft, sich getreu zu bleiben. Er erobert seinem Kaiser Mailand, empfiehlt den Herzog und Morone in dessen Gnade und erbitttet den Oberbefehl für seinen Freund, den Connetable von Bourbon; dann stirbt er in dem Bewußtsein, daß die Zeit der möglichen Befreiung Italiens ebenso unerbittlich vorüber sei wie seine eigene Lebenszeit. Eine Fülle des menschlich Ergreifenden in einer vielgliederigen und in ihrer Gesamtheit doch einfachen Handlung, eine seltene Schärfe und Deutlichkeit der Charakteristik bedeutender Gestalten ergreift uns aus der Novelle heraus. Ihre Gesamtwirkung bleibt eine poetische, obschon der rechnende Verstand, die kombinierende Beobachtung, an der Novelle großen Anteil hat.

Während in der „Versuchung des Pescara" immer noch die auf das Hauptziel gerichtete Sammlung den Sieg über alle Neigung zu abschweifenden Einzelwirkungen davonträgt, ist in der Angela Borgia (1891), dem letzten Werke des Dichters, das Übergewicht auf Seite der Reflexion und alle Unmittelbarkeit scheint verflüchtigt. Meyers Versenkung in die Denk- und Sprechweise des sechzehnten Jahrhunderts, das Bestreben, das Leben und Gebaren dieser Sondergestalten psychologisch zu erklären und uns nahe zu rücken, zeigt hier etwas Erquältes und macht eine reine, unmittelbare poetische Wirkung unmöglich. Diese manieristische Überfeinerung wirkt auch auf den Stil zurück, und wenn schon allen Renaissancegeschichten Meyers der frische und freie Fluß seiner anderen Novellen fehlt, im Stil der „Angela Borgia" tritt der Zug zur Manier am entschiedensten hervor.

In einem Briefe an G. Keller (vom 12. November 1883) schreibt Meyer, sich selbst charakterisierend: „Ich habe einen Zug, mich zu isolieren, welchen ich aber bekämpfe, aber mit Mühe, weil er in meiner Natur liegt." In Leben und Dichtung gehört Meyer zu den einsamen Naturen. Wie er jederzeit in einer gewissen Zurückgezogenheit verharrte und seine Heimstätten mit Vorliebe in ländlicher Abgeschiedenheit suchte, so hat er auch als Dichter Seitenpfade der Welt- und Menschendarstellung eingeschlagen und Werke geschaffen, die ihre Wirkung nur auf einen Kreis von Auserwählten, nicht aber auf die breiten Massen ausüben. Er setzt bei seinen Lesern zu viel voraus und stand selbst unter dem Druck eines überreichen Wissens, das dem frischen und unmittelbaren Schaffen minder günstig war als seine glänzende Phantasie und warme Belebungskraft. Zwar haben ihn seine schöpferischen Eigenschaften der rein archäologischen Poesie, die sich so vielfach an die Stelle der lebendigen drängt, nicht anheimfallen lassen, aber der Unterschied zwischen der schlichten, innerlich gesunden Größe und der Alltäglichkeit stand nicht so deutlich vor seinen Augen, wie für den hochstrebenden Künstler wünschenswert ist. Der Trieb nach dem Neuen, die Besorgnis, dem Platten, ewig Dagewesenen zu verfallen, beunruhigte auch sein unzweifelhaftes Talent und so hat er mit vielen modernen Dichtern und Erzählern den Zug zum Manierismus, die Neigung zum Grausigen und zu den stärksten seelischen Konflikten gemeinsam. Doch erhebt ihn die phantasievolle, selbständige, gestaltungsstarke Künstlerkraft über viele seiner literarischen Zeitgenossen und einige seiner historischen Novellen („Der Heilige", „Die Richterin", „Die Versuchung des Pescara") sowie auch die besten seiner lyrischen Schöpfungen werden ein beständiges Besitztum der deutschen Literatur bleiben. (Beilage 127 a.)

K. F. Meyer regte durch die formale Höhe seiner Kunst zur Nacheiferung an und gerade in der jüngsten Zeit bewährte sie wieder recht deutlich ihre schulende Kraft. Aber auch schon in den achtziger Jahren haben manche Erzähler von K. F. Meyer gelernt; so nach eigener Erklärung F. v. Saar und Jakob Julius David (geb. 1859 in Mährisch-Weißkirchen, gestorben 1906 als Journalist in Wien). Aus allen poetischen Werken Davids spricht etwas zu uns, das auf ein tiefes und viel geprüftes Gemüt schließen läßt. Die Kämpfe sind vorüber, die Schmerzen überwunden, aber Narben sind geblieben und gemahnen noch öfter an die Vergangenheit, wenn auch der Dichter zu einer gewissen heiteren Entsagung sich durchgerungen hat.

Aus Dämmerung und Nacht geboren, von Not und Entsagung eingegeben, aber nicht im Schmerz,

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

sondern nach erlangter Fassung gesungen, sind die Lieder Davids ein Ausdruck tiefen Leides, fast einer Furcht vor der Freude („Schluß"). Er dichtet nicht für den hellen Chor jugendlicher Stimmen, er denkt vielmehr an einsame Träumer, die sich in der Dämmerstunde seine Lieder vorsagen („Mein Lied"). In der Ballade wandelt er auf ähnlichen Bahnen wie K. F. Meyer. Lange und ernst hat sich David im Drama bemüht. L. Anzengruber, dem er eine anerkennende Charakteristik gewidmet hat, leitet ihn zunächst zum Bauernstück Hagars Sohn (1891), dessen Inhalt in die leidenschaftlich erregte Zeit des oberösterreichischen Bauernaufstandes führt. Das Wiener Publikum zollte dem Stücke wenig Beifall und von den beiden folgenden Gesellschaftsstücken wurde Ein Regentag (1896) abgelehnt und Neigung (1898) nur mit einem halben Erfolge gegeben. Wie in diesen beiden Dramen ist auch in dem romantisch-symbolischen Schauspiele Der getreue Eckardt das Meiste allzu gedanklich, die Kontrastierung der Charaktere zu absichtlich, die humoristisch gemeinten Volksszenen sind zu breit und düster geraten. Daß David trotz des Mißlingens der eigenen Schöpfungen für die dramatische Dichtung und die Kunst des Schauspielers Verständnis besaß, bezeugen seine zahlreichen Theaterkritiken.

Davids eigene Natur, die es im Drama nur zur breiten Aussprache des Hauptcharakters bringt, drängte ihn zum Epos und in Novelle und Roman hat er sein Bestes geleistet. Die eigentümlichen Verhältnisse seiner mährischen Heimat und das bewunderte Vorbild K. F. Meyers, dem er in der Kloster- und Künstlergeschichte Petre, quo vadis? und in der Erzählung „Olivenholz" auch in das Italien der Renaissance gefolgt ist, drängten fürs erste die Zeiten religiösen Kampfes in den Vordergrund seines Interesses; so in der Novellensammlung Die Wiedergeborenen (1890) und Probleme (1892); die schreckliche Unsicherheit des Rechtes und der Sitte, die im Gefolge des großen Krieges einhergingen, bildet das Milieu der Novellen-Sammlung Frühschein (1896). Immer gibt das Historische bloß den Hintergrund ab, Hauptsache bleibt dem Dichter der Einfluß einer furchtbaren Zeit auf den Menschen. Auch in jenen Novellen, die David nicht in ein historisches Kleid hüllt, bringt er uns nur Menschen, die durch Armut gedrückt, durch den Gegensatz zwischen ihrem Ideal und der Wirklichkeit verzagt, verwirrt und unglücklich oder unter den Schlägen des Schicksals hart werden und darum freudlos bleiben („Der neue Glaube", „Die Tochter Fortunats", „Ein Poet", „Digitalis", „Schuß in der Nacht", „Das königliche Spiel", die letzten drei in der Sammlung Vier Geschichten 1899). Des Dichters Lebenserfahrungen spiegeln sich in diesen düsteren Erzählungen und wiederholt führt er uns die kalvinistische Weltanschauung vor: Alles ist Schickung, der Mensch muß hinnehmen, was über ihn kommt, der eine ist verworfen, er kann nichts dagegen tun, jeder muß den vom Geschicke vorgezeichneten Weg wandeln.

Um dies recht sinnfällig zu machen, wählt David gern die ungleichen Geschwister, vor allem die feindlichen Brüder als Träger der Handlung und verbindet damit häufig den Gegensatz von Bildung und Bauerntum. So führt er uns in seinem Erstlingsroman Das Höferecht (1890) den Kontrast zwischen den Bauernsöhnen Georg und Gustav Löhner vor; das Studentenleben Wiens, das hier nur in einer Episode geschildert wird, hat er noch mit dem Ingrimm eigener böser Erlebnisse in dem trostlosen, an russische Manier mahnenden Roman Am Wege sterben von seiner traurigsten Seite dargestellt, freilich nicht ohne zu einem lichteren kampffrohen Epilog vorzudringen. In dem Roman Das Blut (1891), der die Macht des ererbten Blutes, die verderblichen Wirkungen willkürlichen Eingreifens in fremdes Schicksal nach eigenen schmerzlichen Erfahrungen darstellt, ist es der strenge Kalvinismus der Frau Salome, der ein Hauptmotiv in der traurigen Geschichte von Gabis vergeblicher Erziehung zu bürgerlicher Anständigkeit bildet. An Anzengrubers „Viertes Gebot" erinnert Davids Roman Der Übergang, in dem er auf die bisher in seinen Erzählungen geübte Vermischung von Heimatserinnerungen mit Wiener Erfahrungen verzichtet, und, nun in der Hauptstadt heimisch geworden, einen Wiener Roman darbot. Mit ihm hat er zum erstenmal ein geschlossenes, einheitliches Kunstwerk geschaffen, das auch seine späteren Arbeiten an Größe der Konzeption und Schönheit der Durchführung nicht erreichen. Die Handlung nimmt ihren geraden, mächtig aufregenden Fortgang und durchaus ungezwungen ergibt sich die Tendenz, den „Übergang" zu zeigen „vom dekadenten Patriziertum zur aufstrebenden Herrschaft einer nur kürzlich zugewanderten, aus der slawischen und deutschen Provinz sich erneuernden Generation". Aber auch seiner mährischen Heimat hat David nicht vergessen und mit seinen letzten Novellen, die er in dem Bande Troika vereinte, hat er sich ganz und gar aufs Land begeben. Das heimische Bauernleben bot ihm die Motive, die Landschaft den Hintergrund zu diesen bodenständigen Novellen und mit größter Kunst hat er es verstanden, die Menschen und ihr Leben mit der Landschaft in Einklang zu bringen. Wie K. F. Meyer strebte er, mit wenigem möglichst viel zu sagen und dadurch erhielt seine Sprache etwas Schweres und Gepreßtes, die gegen Ende seines Lebens dem geschwächten Geiste nicht mehr gehorcht und ihre sonstige übersichtliche Klarheit verliert.

Als Schülerin K. F. Meyers pflegt man Isolde Kurz (geb. 1853 in Stuttgart), die Tochter und Biographin des schwäbischen Dichters Hermann Kurz (gest. 1873), anzusprechen, und in der Tat haben ihre „Florentiner Novellen", mit denen sie ihre literarische Stellung begründete, mit Meyers Renaissancenovellen die Ähnlichkeit der Stoffe und der Behandlung wie auch die Kunstvollendung gemein. Die Dichterin aber will von einer Abhängigkeit von Meyer nichts wissen und erklärt in einer autobiographischen Skizze („Aus meinem Jugendland"), sie habe zur Zeit, da sie die genannten Novellen schrieb, Meyer noch gar nicht gekannt. Zugleich weist sie darauf hin, daß Meyers künstlerische Prinzipien niemals die ihren gewesen seien. Sie sei nie, wie dieser, von der Historie ausgegangen, um ihre Schatten zu beleben, sondern von den lebenden

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Italienern, in denen immer noch ein gutes Stück Renaissance vorhanden sei. Die Jugend der Dichterin war mit klassischen Studien durchtränkt; dazu kam später die Beschäftigung mit den neueren Sprachen, und als ihr Vater 1872 mit P. Heyse den „Novellenschatz des Auslandes" herausgab, konnte ihr ein Teil der Übersetzungen übertragen werden. In München verkehrte sie (1876) in dem dortigen Künstlerkreise, siedelte aber 1877 nach Florenz über und kehrte erst 1904 nach dem Tode ihres Bruders Edgar, der dort als Arzt wirkte und dessen Gedichte sie mit einer Einleitung 1905 herausgab, nach München zurück. Als Dichterin schuf sie ihr Bestes in der Lyrik und in der Novelle.

Der oftmalige Aufenthalt der Dichterin in Italien wirkte auf ihre Lyrik vorteilhaft ein. Denn während in den älteren der Gedichte (1889) sich noch manches unmelodiöse Versgebilde findet, erhielten später die Verse Melodie und Klang. Jetzt erst gelangen Landschaftsbilder und nicht nur italienische Sommer-, sondern auch nordische Winterstimmungen. Selten aber sind die hellen Klänge; einem kurzen Jubel erfüllter Sehnsucht folgt die lange Klage über den frühen Tod des Geliebten. Über das ganze Buch sind die Totenklagen verstreut und zuletzt vereinigt der Zyklus „Asphodill" die bängsten und schönsten zu einer einzig in der Literatur dastehenden Sammlung von Elegien einer Braut („Die erste Nacht im Grab"). Reife, Kraft und Fülle der Empfindung offenbaren auch die Neuen Gedichte (1905), nicht aber gelang der zu sehr reflektierenden Dichterin das einfache, sangbare Lied und nicht erfreulich wirkt das herbe satirische Gedankengedicht „Das Weltgericht", in dem sich Isolde, einer freien Weltanschauung huldigend, an die höchsten Fragen, das Problem der Theodizee heranwagt. Kraftvolle Töne schlägt sie an in den Kriegsgedichten „Schwert aus der Scheide" (1917).

Der Geist der Renaissance, „jener schönen und übermütigen Zeit, jener zweiten Jugend der Menschheit", der Geist ihres Aufgangs, ihrer Mittagshöhe in Kunst, Wissenschaft und Weltanschauung, ihres Untergangs „unter Blut und Greueln" ist der unsichtbare Held in den Florentiner Novellen (1890). Zwei Gestalten stehen immer im Hintergrunde; Lorenzo, der Mann der weltlichen Macht und Kunstenthusiast, und Savonarola, der religiöse Fanatiker und Asket, demagogisch erregt. Was man an der geschichtskundigen und leidenschaftlichen Dichterin bewundert und tadelt, tritt hier hervor. Die an Paul Heyse gebildete Art der Farbengebung und der von Manier nicht immer freie, vornehme, etwas kühle Ton der Erzählung sind die Stärke und die Schwäche der Schriftstellerin; die Stärke, weil wir uns immer wieder freuen über die farbensatten Schilderungen, die feinste Formenbeherrschung und die aus den Tiefen der Menschenbrust aufsteigenden Konflikte, die Schwäche, weil manches gekünstelt erscheint und uns kalt läßt. Gleichzeitig mit den Renaissancenovellen erschienen die Phantasien und Märchen, heitere tiefsinnige Gebilde der romantisch angehauchten Phantasie der Dichterin, die an Traum- und Entrückungszuständen, an unheimlichen und rätselhaften Vorgängen ihre Freude hat und ganz Abstraktes verkörpert. Mit den Italienischen Erzählungen (1895) wendet sich Isolde Kurz wieder der Wirklichkeit zu und führt uns eine Reihe von italienischen Volkscharakteren vor („Pensa", „Die Glücksnummern", „Mittagsgespenst"). Daß sie aber mit derselben Lebendigkeit und mit feinem Humor, wie die Italiener, auch Gestalten aus der schwäbischen Kleinstadt und aus dem internationalen Gesellschaftsleben zu schildern versteht, zeigt ihre Novellensammlung Von dazumal (1900). Eigenartige Probleme werden in den in einem Bande vereinigten Erzählungen „Genesung", „Sein Todfeind" und „Gedankenschuld" (1902) wie auch in einigen Stücken des Novellenbandes Lebensfluten (1907) mit tief spürender Seelenkunde behandelt. Einige aber wirken abstoßend und mißlungen ist der Versuch, mit dem „Gedichte" „Die Kinder der Lilith" (1910) von der Novelle zum Epos überzugehen. Durchzogen von einem Ton innerer Zerrissenheit und eines hohnvollen Pessimismus, stellt es sich als eine unerquickliche Phantasterei dar. Dagegen weisen ihre jüngsten Schöpfungen, Legenden, die Romane Traumland (1920), Nächte von Fondi (1922) und Der Despot (1925), in dem sie das Schicksal eines Künstlers schildert, der zu hoch strebt, wie auch die Novellen Vom Strande und Die Liebenden und ihr Narr (beide 1925), neben den oben genannten Schwächen auch die Vorzüge der hoch begabten Dichterin auf.

Erfreulich sind ihre Aphorismen, die, unter dem Titel Im Zeichen des Steinbocks 1905 in erster, 1909 in vermehrter Auflage erschienen, von dem selbständigen Nachsinnen der Verfasserin über Lebens- und Kunstprobleme zeugen und eine Fülle von feinen Beobachtungen und treffenden Urteilen bieten. Die Früchte ihrer Renaissancestudien waren mit den Florentiner Novellen nicht erschöpft. 1902 veröffentlichte sie das Buch „Die Stadt des Lebens, Schilderungen aus der Florentinischen Renaissance", und den menschlichen Eindrücken, die sie in Florenz empfangen, widmete sie die Florentinischen Erinnerungen (1910). Da erzählt sie im ersten Abschnitte eine Fülle liebevoll erlauschter Begebenheiten aus dem täglichen Leben von Florenz und schwelgt dann in einer Reihe von Nekrologen im Verkehr mit den Geistern des Totenreichs, der früh geschiedenen Brüder und berühmter Männer. Auch hier bewegt sich die Sprache in einem beinahe rhythmisch abgewogenen Steigen und Fallen und entzückt durch vornehme Abgeklärtheit, die sie auch in den „Wandertagen in Hellas" (1913) bekundet.

Ein Schüler K. F. Meyers ist sein Biograph Adolf Frey, der Sohn des Jakob Frey, (geb. 1824 in Gondenschwil, gest. 1875 in Bern), der mit seinen frisch geschriebenen, oft aber wehmütig gestimmten Volkserzählungen („Zwischen Jura und Alpen", „Schweizer Bilder") viel Anklang fand und in den historischen Schweizerroman „Die Waise von Holligen" (1859) viel

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

von dem selbst empfundenen malheur d'être poète hineinlegte. Von des Vaters Schriften gab sein Sohn Adolf eine Auswahl heraus. Dieser selbst (geb. 1855 in Aarau, gest. 1920) stand schon als Gymnasialprofessor in Zürich mit G. Keller und K. F. Meyer in regem Verkehr und erwarb sich, später Universitätsprofessor daselbst, durch seine literarhistorischen Arbeiten über Haller, Salis-Seewis, G. Keller, J. Frey, A. Böcklin u. a. große Verdienste. Seine lebensfrischen Gedichte (1886 und 1913), die Kantate Winkelrieds Heimfahrt, die Lieder eines Freihartbuben, der schweizerische Geschichtsroman Die Jungfrau von Wattenwill (1912) und die durch Basels alte Kunstschöpfungen angeregte gedankenschwere Dichtung Totentanz (1895) fesseln durch ihren eigenartigen schweizerischen Gehalt, aber die „Größe und Schönheit der Form" bezwingt nicht immer den Inhalt. Auf dramatischem Gebiete versuchte sich A. Frey mit der von warmem Patriotismus getragenen, aber der packenden Momente entbehrenden Tragödie Erni Winkelried (1893); mit den Festspielen zur Bundesfeier (1891) und den Züricher Festspielen (1900) trat er in die Reihe der vaterländischen Festspieldichter seines Landes.

Isolde Kurz steht dem „Nervosismus" der sogenannten „Moderne" sehr nahe. Ein Moderner im anderen Sinne des Wortes war Martin Greif (Friedrich Hermann Frey). Neu, ungewöhnlich und zukunftsvoll klangen seine Lieder; Berg und Tal, Wald und Feld, als Ganzes und in Einzelheiten, die Blumen, das zitternde oder fahlgewordene Laub, dann Gebiete, die er von seinen Wanderungen her kannte, so die Alpen mit ihren ungezählten Schönheiten, Wasserfälle und Seen, die weite Heide, die Farbenpracht des Südens, das Meeresgestade wurden ihm zum Gegenstande seines Sanges. Insofern er dazu durch die ihn umgebende, nicht durch eine erträumte Welt angeregt ward, ist er im modernen Sinne Realist und in seiner Lyrik sehen wir den guten Gedanken wahr gemacht, auf den Zolas berühmte Definition, daß Poesie nichts anderes bedeute als „Natur, gesehen durch ein Temperament", zurückgeführt werden kann. Überall verspüren wir bei Greif, wie sich die „Modernen" so gern ausdrücken, „Erdgeruch", fühlen wir frischen Hauch, einen persönlichen Stil, modernen Stimmungsgehalt und die von Nietzsche als das Allerseltenste bezeichnete „köstliche, unvergleichliche Naivität eines starken Herzens". Einen „elementaren Lyriker" hat ihn daher Adolf Bayersdorfer, der Münchener Konservator und Kunsthistoriker, in dem feinsinnigen Geleitswort zu dessen Gedichten genannt. Was Wunder, wenn die 1885 in München von Konrad gegründete und nach Originalität jagende „Gesellschaft für modernes Leben" auch Greif in ihre Reihen aufnahm und feierte? Freilich nicht lange; denn sobald man entdeckte, daß Greif von einem positiven Gottesglauben beseelt sei, in der Natur einen lebendigen Gottesbeweis erblicke, der katholischen Lebensanschauung huldige und noch tief in der veralteten Romantik stecke, ließ man ihn fallen, und schon 1891 wurden von den jungen Modernen seine Gedichte durch Parodien verspottet. Aber fast gleichzeitig eiferten jene Poeten, mit denen Greif von den jungen Modernen verhöhnt zu werden pflegte, in „vertraulichen Rundschreiben" wider den „aufdringlichen Greifkultus". Ja schon 1865 hatte Geibel, das Haupt der Münchener Schule, die mit ihrer klangvollen Rhetorik und ihrem Kultus der schönen Form die Dichtung beherrschte, Greif auf seine Bitte um ein Urteil über seine Schöpfungen einfach erklärt, daß er zur Poesie kein Talent habe.

So ward Greif von der älteren Richtung wegen des Neuen und von den Modernen wegen des Alten mit Spott und Hohn gelohnt, obgleich alle von ihm gelernt haben. Greif aber, eine stille, bescheidene, sich nicht vordrängende Natur, wandelte seinen Weg weiter, abseits der Heeresstraße, stets ringend, dem Ideal, das in ihm lebte, näher und näher zu kommen, und sich nicht kümmernd um den wechselnden Geschmack der Zeit. Er lernte allmählich gleichgültig werden gegenüber den Kritikern und Kritikastern, er lernte warten und fand seinen Trost in der Gewißheit: „Wahrhaft Echtes ist späten Schätzens wert!" Und endlich kam seine Stunde, endlich drückte ihm die Muse, der er vertraut, den vollen Lorbeer in das erbleichte Haar: Den siebzigsten Geburtstag des Poeten umglänzte der Schimmer äußerer Ehren und die hell auflodernde Liebe bewundernder

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Freunde und Verehrer aus allen Gauen des Reiches. Noch immer aber gibt es Kritiker, die an Greifs Fortleben in der Geschichte der Dichtung zweifeln und in ihm nur einen epigonischen Volksdichter erkennen, ohne seiner Verdienste um die Erneuerung und Fortbildung der lyrischen Kunst zu gedenken. Wir sind weit entfernt, Greif mit den universellen Weltdichtern Shakespeare, Goethe, Schiller auf eine Stufe zu heben. Sein Kreis ist enger gezogen, er wird im wesentlichen bestimmt durch sein Vaterland, sein Volk, seine Heimat, seine Nation. Aber in diesem engen Gebiet ist er ein Meister, den wir etwa mit Uhland und Mörike vergleichen dürfen, nur daß er diese dadurch überragt, daß er zugleich auch Dramatiker von großer Kraft ist, was jene beiden nicht waren. Der Lyriker Greif hat sich die Anerkennung errungen, um den Dramatiker wogt auch heute noch der Kampf. Die Gegenwart ist noch zu sehr Zeitgenossin des Dichters und Partei im Kampfe, um Greifs Natur in vollem Umfang zu erfassen. Das ist Sache der Zukunft, und diese wird zeigen, daß seit Jahrzehnten ureigene deutsche Art und Kunst selten so rein, männlich still und groß, in sich befriedigt und abgeklärt in die Erscheinung getreten ist wie in Martin Greif und daß er auf dramatischem Gebiete Werke von bleibendem Werte geschaffen hat.

Wie gegen eine verständnislose Mitwelt als Dichter, mußte Greif als Mensch viel gegen drückende Lebensverhältnisse kämpfen und wie wenige Poeten ist er groß geworden im ständigen Kampf gegen Schicksal und Welt. Er wurde am 18. Juni 1839 zu Speyer als der Sohn des Regierungsrates Maximilian Frey geboren, widmete sich nach Vollendung der Gymnasialstudien 1857—1867 dem Militärdienste, gab ihn aber, von Mörike und dem Ästhetiker Klaiber dazu angespornt, auf, um sich ganz der Poesie und Schriftstellerei zu widmen. Schon während des Garnisonsdienstes in Stuttgart durch A. J. Altenhöfer (1838—1876), den geistigen Leiter der „Allgemeinen Zeitung", in den philologischen Kenntnissen und in der Stilkunst gefördert, suchte er an der Universität in München seine Kenntnisse zu erweitern und zu vertiefen. Aus dem Freundeskreise, in dem er hier verkehrte, hat Adolf Bayersdorfer, ehe er noch in seiner „Psychologie der Lyrik" (1880) Greifs Lyrik eingehend würdigte, dessen 1868 erschienene Gedichte durch Wort und Schrift empfohlen. Karl Freiherr du Prel suchte ihn an philosophisches Denken zu gewöhnen und mit Eisenmann verband ihn die gleiche Begeisterung für die Natur. Um die Theaterverhältnisse in Wien kennen zu lernen, siedelte Greif 1869 in die Donaustadt über und lebte dort mit mehreren Unterbrechungen in geistigem Verkehr mit der literarischen Welt und dem Maler Anselm Feuerbach. Vornehmlich wandte er sich in dieser Zeit der Bühnendichtung zu und gewann an Laube, dem Direktor des Wiener Stadttheaters, einen Gönner, der mehrere Stücke Greifs auf die Bühne brachte. Um sich den Lebensunterhalt zu verdienen, schrieb Greif für die „Presse" und die „Neue Freie Presse" und ließ in der ersteren als Begleiter des deutschen Heeres unter dem Titel „Deutsche Fahrten" farbenprächtige und wahrheitsgetreue Bilder aus dem deutsch-französischen Kriege erscheinen. In München, wohin er 1880 zurückgekehrt war, übten befreundete Dichter und Maler Einfluß auf sein poetisches Schaffen und allmählich fanden seine Dichtungen den Weg zum Herzen des Volkes, das ihm höher stand als die Kritiker. „Nicht auf jene, die dich richten, achte auf dein Volk allein!" Greif blieb unvermählt. Hart drückten ihn die Gebrechen des Alters. Enger und enger ward ihm der Lebenskreis gezogen und am 1. April 1911 ist er im neuen Krankenhause in Kufstein verstorben. (Beilage 170.)

Unabhängig, auf sich selbst gestellt, vereinigte Greif, wie W. Kosch in seinem tief schürfenden Buche über ihn darlegt, in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts den breiten Strom deutscher Lyrik, der im Volksliede seinen Urquell, in Goethe seine Tiefe und in der Romantik seine Ausbreitung gefunden hatte. Indem Greif die innere Fülle des Erlebten, die Goethes Lyrik auszeichnet, mit der kühnen Mystik einer alles durchdringenden Naturbeseelung im Sinne du Prels und Fechners verband und in der knappen Form des kleinen Liedes umschloß, entdeckte er eine neue Eigenart des lyrischen Gedichtes und brachte ihren Ausdruck zur Vollendung. Neben Greif ist in den sechziger Jahren kein annähernd volkstümlicher und „elementarer" Lyriker

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

hervorgetreten. Nicht in altertümlichen, mundartlichen und formelhaften Wendungen erschöpft sich des volkstümlichen Dichters Zusammenhang mit der Vergangenheit, er offenbart sich vielmehr in dem Geiste, der seine Sprache innerlich durchdringt und für den die Laute nur Symbole einer tieferen Wesensverwandtschaft sind. Eine natürliche Folge ist es daher, daß Greif sich auch in der Wahl der Stoffe, in der Frische und Gegenständlichkeit der Darstellung mit dem Volksliede berührt und die harmonische Verbindung von Sinn und Melodik höher achtet als die metrische Ebenmäßigkeit. Was Greif mit Goethe und dem Volksliede verbindet, findet sich in Variationen auch bei anderen Dichtern seiner Zeit, bei keinem aber in gleicher, umfassender Fülle. Annähernd bei Uhland und Mörike, die daher auch trotz ihrer besonderen Eigenart in Betracht kommen, wenn man nach den Dichtern fragt, die auf Greifs Entwicklung anregend gewirkt haben. In Greifs Gemüt spiegelt sich die Natur mit reiner Ursprünglichkeit wie in einem klaren Bergsee, nicht in der abstrakten Reflexion Hallers oder in der elegischen Empfindsamkeit Matthissons. Alle seine Naturbilder entstehen als Freilichtwerke; alle entstammen eigener, persönlicher, unmittelbarer Anschauung; er ist, ganz im modernen Sinn, ein Meister des impressionistischen, objektiven Naturbildes. Damit hat er der Lyrik einen neuen Weg erschlossen und mit der einzig dastehenden Knappheit seines Stils, wie der Wiener Franz Himmelbauer, ein „Moderner" und feinsinniger Stimmungsdichter, bekennt, einen großen Teil der zeitgenössischen Lyrik beeinflußt. Er ist ein herrschender Stilpräger von solch zwingender Kraft geworden, wie, freilich in ganz anderer Art, nur noch Friedrich Nietzsche.

Von seinen Jugendgedichten, die er 1860 und 1864 unter seinem Familiennamen veröffentlichte, nahm Frey kein einziges in die Sammlung der Gedichte auf, mit denen er 1868 als Martin Greif vor die Öffentlichkeit trat. Alles, was das Menschenherz bewegt, hat darin einen eigenartigen Ausdruck gefunden, auch die treibenden Gedanken der Gegenwart reden in ihnen eine gewaltige Sprache. Er läßt in tief empfundenen Worten das Geheimnisvollste, was die Menschenseele birgt, ihr Sehnen nach Gott und dem Göttlichen, ihren freudigen Aufblick zum Himmel, ihre Hoffnung auf ein höheres Dasein anklingen, nicht abstrakt erörternd wie der Philosoph, sondern ahnungsvoll schauend wie der Seher, mehr andeutend, winkend und weisend („Wert der Gabe", „Aus Mutterhänden", „Am Allerseelentage"). Und er stellt diese religiösen Gedanken, die oft plötzlich wie ein Blitz aus der Höhe ihr wunderbares Licht über sein Denken und Empfinden gießen, mitten in das volle Leben („Gewitterhymnus") und in die Naturbilder hinein („Hochsommernacht"). Ihm sind Zweifel und innere Kämpfe nicht erspart geblieben, aber nimmer hat er die Fühlung mit dem frommen Glauben der Kindheit gänzlich verloren. Sieben Lieder, die sich in anspruchslosen Reimpaaren zu dem erschütternden Seelengemälde „Der Zweifler" zusammenfügen, geben uns Aufschluß über das Ringen der Seele des Dichters. Wohin immer der Zweifler seine Schritte lenkt, in der Kirche, in die er sich beim letzten Abendschein einschleicht, in Gottes freier Natur, im Felde, von hoher Alpenwand blickt ihm der leidende Heiland entgegen. Der Dichter war eine starke Natur, die unter dem Zweifel zwar bis ins Innerste erzitterte, aber zur Gesundheit sich durchrang. Derselbe Grundzug geht durch die übrigen Gedichte ähnlicher Art („Abendsegen", Abendgebet", „Dämmerstunde", „Am Grabe meiner Mutter").

Greif hat sehr viele Gedichte geschrieben, die reine Naturbilder zu sein scheinen, weit mehr als andere Dichter, bei denen doch immer, wenn auch noch so versteckt, irgendwo aus einer Pointe, einer Metapher oder Antithese die Reflexion hervorschaut. Greifs Gedichte aber sind frei von aller Reflexion. Von den besten könnte man sagen, sie sind ohne Gedanken, wenn nicht die geheime seelische Betontheit einzelner anscheinend nur malender Worte uns das Gefühl gäbe, daß das Ganze nicht nur eine Naturszene schildern, sondern eine Stimmung aus der Brust des Dichters in die des Lesers übertragen will; mit leiser, vorsichtiger Hand, wie man eine Blume trägt, auf der ein Falter flügelwippend sitzt. Bis hinab ins einzelnste durchädert, durchnervt und beseelt, so daß ein Pülschen im zufälligen Ausdrucke zittert und sogar der rein akustische Wortklang, Satzbau, ja sogar die Interpunktion etwas Seelisches sagt oder flüstert, so sind Greifs Naturbilder. Gibt es etwas tiefer Empfundenes und leiser Gesagtes als den „Abend am See"?

Bei schaukelnden Kähnen
Ich stehe allein
Und blicke voll Sehnen
Die Wellen hinein.

Drin badet der reine,
Fernfunkelnde Glast.
Ein Gipfel alleine
Trägt wolkige Last.

Die leichtesten Gemütseindrücke und leisesten Empfindungen, wie Hauch aufsteigend und verschwindend, weiß Greif in weichen, zarten Versen festzuhalten, in denen er das Gefühl nicht rhetorisch umschreibt, auch nicht klar ausspricht, sondern das Gefühlte nachfühlen — erfühlen läßt. So in den an Goethes „Wanderers Nachtlied" gemahnenden Versen „Abend im Tal":

Tiefblau ist das Tal.
Über den Wäldern gehet
Die Sonne still zur Ruh',

Im sinkenden Strahl
Der Wipfel Regung wehet
Den leisen Sternen zu.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Dann wieder zeichnet der Dichter in kurzen Strichen, fein verdämmernd, in gutem Sinne impressionistisch, voll plastischer Anschaulichkeit und Stimmung die zitternde Reife „Vor der Ernte“:

Nun störet die Ähren im Felde — Es ist, als ahnten sie alle,
Ein leiser Hauch. — Der Sichel Schnitt —
Wenn eine sich beugt, so bebet — Die Blumen und fremden Halme
Die andere auch. — Erzittern mit.

Von den anderen Stücken dieser Kleinkunst Greifs seien noch genannt: „Turmchoral“, „Sommerstille“, „Mittagsstille“, „Abendzeit im Felde“, „Mittag im Felde“, „Der Bergsee“, „Sommernacht am See“, „Der Hochsee“, „Ein Tag in der Heide“, „Rheinfahrt“ und „Hochsommernacht“.

Daß des Dichters Leben ein kampfvolles war, daß er sich oft vereinsamt sah und schweres Leid durch seine Seele gezogen, das künden uns manche seiner Lieder. Aber er ist kein Weltschmerzler geworden und der Pessimismus gewann keine Macht über seine Seele. Auch aus den düster gestimmten seiner Lieder dringt noch immer ein hoffnungsfreudiger Aufblick hervor und die Natur bietet ihm da manch willkommenes Gleichnis („Wunsch am Abend“, „Himmlischer Trost“, „Frühling der Heide“, „Frühlingsrätsel“, „Hymnus an den Frühling“, „Gewitterhymnus“, „An einem Gießbach“, „In der Klamm“, „Hymnus an den Mond“, „Der Wanderer und der Bach“). Und weil Greif auch dann, wenn er uns die Natur schildert, sein Herz mitreden läßt, ist er ein echter Naturschilderer, mag er nun den Steinbruch besingen oder die Alpen, das Meer, den See, Moor und Heide, den Rhein, die Donau, Sagunt, Venedig, Italien preisen („Reise in die Berge“, „Abend im Gebirge“, „An Mylady“, „Wieder im Norden“). Das Wichtigste aber in der Natur ist dem Dichter der Mensch. Der Menschheit Lust und Leid, ihre Liebe, ihr Glück, ihre Wonne und ihr Weh ist das wechselvolle Thema, das durch viele seiner Lieder klingt. Seine Liebeslyrik ist von plastischer Anschaulichkeit wie die Goethes und von tiefer Innigkeit wie die des Volksliedes („Beim Jägerwirte“, „Das zerbrochene Krüglein“, „Ihr Grab“, „Jugendliebe“, „Morgengang“, „Juninächte“, „Das Matrosenlied“, „Barbarazweige“, „Karfreitagskuchen“, „Husarendurchmarsch“). Alle die Lieder tragen das Gepräge edelster Volkspoesie und entwickeln einen musikalischen Sinn, der schon manchen Tondichter, wie Hornstein, Rheinberger, Weingartner, zu Kompositionen begeistert hat.

Von dem einfachen Tone des Volksliedes zur vollen Kunsthöhe erhebt sich Greif in zwei Elegien, die, in Stanzen gedichtet, einen Platz neben Goethes „Zueignung“ und Walthers „Klage“ verdienen. Am liebsten bedient sich Greif der vierzeiligen Reimstrophen, aber auch größerer Strophenformen, so des altdeutschen, aus zwei Stollen und dem Abgesang aufgebauten Spruches, den er das deutsche Sonett nennt („Walter von der Vogelweide“, „Friede“, „Heimatstolz“, „Schutz der Muse“). Weniger liebt der Dichter die romanischen Strophenbildungen und noch seltener gebraucht er die antiken, weil sie ihm dem deutschen Geiste zu widerstreben scheinen. Dagegen wählt er oft die freien Rhythmen, die dem erhabenen Wollen und Können seiner Kunst den größten Spielraum öffnen. So in den bereits genannten Naturhymnen, dann in dem Weihegesang „An König Ludwig II.“, in dem „Lobgesang auf den Sieg von Sedan“, in der Ode „An den Starnberger See“, in der prächtigen Dichtung „Zu Hans Sachsens Ehrentag“ und in anderen mehr.

Eine Gruppe von Gedichten („Stimmen und Gestalten“) bildet mit ihren Äußerungen heiterer oder ernster Lebensauffassung, geschichtlichen Ausblicken und tiefsinnigen Betrachtungen, beseelten Vorkommnissen aus den Sphären des Volkslebens, in echtem Volksliedston, oft voll Humor, schmucklos berichtend, eine Art Übergang von der Stimmungslyrik zur epischen Dichtung („Auf dem Jahrmarkt“, „Ein Brautschatz“, „Der Verlassenen Traum“, „Das Ringlein“, „Alphorn“, „Frau Holle“, „Thomasnacht“, „Sonnwendnacht“). Die Handlung tritt in diesen Gedichten zurück, in den Romanzen und Balladen wird sie zur Hauptsache. Die Stoffe dazu schöpft der Dichter aus der Geschichte („König Odoaker“, „Der stumme Kläger“, „Calderon“, „Das Mahl ohne Brot“, „Der Krieg der Heinriche“, „Das Kind von Fehrbellin“, „Der Sieger von Torgau“, „Camoëns Ende“), oder aus der Sage („Jäger und Magd“, „Der Wildschütz“, „Dietrich von Bern“, „Schneelenore“, „Der Werwolf“, „König Hakon I.“) oder aus eigener Erfindung („Der Ring“, „Das Brünnlein“, „Ringlein“). Dramatischer Aufbau, Reichtum an Handlung und Volksmäßigkeit zeichnen Greifs Balladen aus. Volkstümlich in Stoff und Form ist auch die erschütternde Mär vom singenden Totenbein, Das klagende Lied, ein Romanzenkranz von sechs Liedern. Mit deren Schönheit kann sich das liebliche, anspruchslose Epos Emma und Eginhard nicht messen. Zu höherer Kunstvollendung strebt der Dichter in den zyklischen epischen Dichtungen Die Krystallkönigin und Die Brautkrone und ein mächtiges, psychologisches Charakterbild entwirft er im engsten Anschluß an die biblische Sprache und Erzählung in seinem religiösen Epos Pauli Bekehrung (sechs Gesänge). Was er im Leben erfahren, legt er nieder in den Epigrammen und Sinngedichten. Da wendet er sich mit scharfer Satire gegen seine Kritiker und Widersacher, spricht positiv ästhetische Grundsätze aus und auch seine Liebe zur Natur und zum Volke, seine Gottergebenheit und warme Menschlichkeit findet beredten Ausdruck. (Beilage 171.)

Reiche Gestaltungsgabe und abgeklärter sittlicher Ernst führten Greif auch zur Bühnendichtung und zeitlebens hat sie ihn neben der Lyrik begleitet. Schon als Gymnasiast schrieb er einen „Hermann der Cherusker“, als Leutnant das Trauerspiel Berta und Ludwig (1861), das an Shakespeares „Romeo und Julia“ gemahnt, 1868 folgte Bayard, der Ritter ohne Furcht und Tadel, der jedoch nie druckfertig wurde, und als Sechzigjähriger verfaßte er das vaterländische Trauerspiel General York (1899). Dazwischen liegt eine Reihe historischer

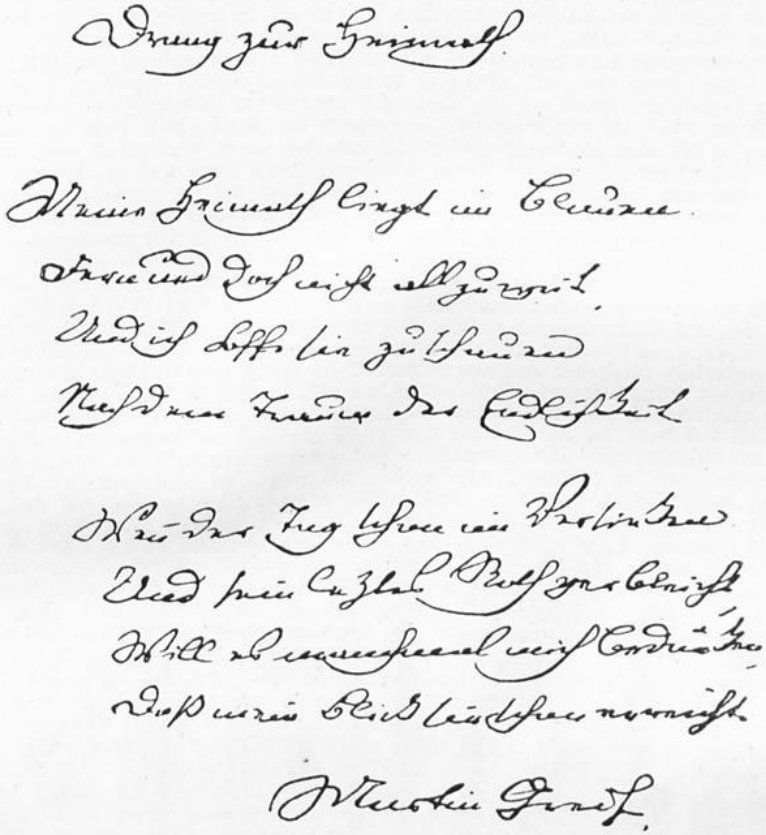
Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

Dramen, von denen die vaterländischen Volksschauspiele dem Dichter die größten Erfolge eintrugen. Und sie waren wohl verdient, denn Greifs Dramen sind keine Buchdramen, sondern wirkliche Bühnenwerke. Er ist ein wirklicher Dramatiker, freilich kein theatralischer Effektdichter, auch keiner, der mit dem verwerflichen Mittel nervöser Aufreizung und Überreizung arbeitet, und das moderne Problemdrama entsprach nicht seiner dichterischen Natur. Übrigens ist die Frage berechtigt, ob dieses auch in Zukunft die Bühne beherrschen wird. Es hat vielmehr den Anschein, daß wir aus der endlosen problematischen Zersetzung wieder einem einheitlichen, einem weniger spekulativen, als vielmehr konkret aus der historischen Entwicklung sich ergebenden Lebens- und Volksbegriff zusteuern. So sehen wir in Greif, im Gegensatze zu dem spekulativen Hebbel, bereits den nationalhistorischen Sinn wieder lebendig, der auf die konkret organisch sich vollziehende nationale Entwicklung ausgeht und in den vaterländischen Festschauspielen sich glänzend betätigt. Ihren Ausgang nahm Greifs dramatische Entwicklung von Shakespeare, zu dessen realistischer Art er schon in dem gehaltvollen Aufsatze über „Das neue Drama" (1871) hinneigt, und der Brite wie auch Otto Ludwig („Shakespeare-Studien") übten fortan einen großen Einfluß auf sein dramatisches Schaffen aus. Anfangs war dieses auch stark vom klassizistischen Drama, namentlich von Schiller, beeinflußt, aber diese Einwirkung hörte auf, als Greif mit der Hinwendung zur romanischen Romantik den Weg zur deutschen Vergangenheit fand und auf diesem zum deutsch-nationalen Drama gelangte.

An der Spitze der dramatischen Laufbahn Greifs stehen „Korfiz Ulfeldt" und „Nero", beide trotz ihrer inneren Verwandtschaft mit Shakespeare selbst in Einzelheiten an Schiller gemahnend. Den Stoff zu der Tragödie „Korfiz Ulfeldt, der Reichshofmeister von Dänemark" (1873) schöpfte der Dichter aus den von seinem Freunde Johannes Ziegler in Wien ins Deutsche übertragenen Erinnerungen der Frau Eleonore Christine, der Gattin Ulfeldts. Der Titelheld ist so eine Art dämonischer Wallenstein, denn ähnlich wie dieser wird Ulfeldt, das Haupt des dänischen Adels, aus verletztem Ehrgeiz zum Kampfe gegen die bestehende Ordnung getrieben und geht dabei zugrunde. Durch die Anerkennung mehrerer Kritiker ermuntert, schrieb Greif die gewaltige Tragödie Nero (1877), die, wie der „Ulfeldt", unter Laubes Leitung zum erstenmal im Wiener Stadttheater auf die Bühne kam. Der Dichter will uns in diesem Drama den von der Geschichte als Scheusal gebrandmarkten Kaiser menschlich näher rücken, indem er zeigt, wie die Verhältnisse diesen Übermenschen zum typischen Vertreter seines Zeitalters gemacht und auf die Bahn des Verbrechens getrieben haben. Mitleid mit dem Menschen Nero soll in uns erregt werden und daher führt uns der Dichter nicht den bloßen Wüstling, den Tyrannen und Weltbeherrscher, sondern den ganzen Menschen vor Augen. Erschütternd wirkt der Schluß des Stückes. Noch einmal blitzt es in der Nacht des Wahnsinns, die Nero umfängt, hell auf, und zerknirscht erkennt er seine sittliche Verworfenheit und seine Verlassenheit. „Kein Fürst hat noch erfahren, was mich traf." Galba naht den Toren Roms; Nero sucht selbst den Tod, von Akte und den beiden alten Ammen beweint, die sich sämtlich zum Christentum bekehrt haben und ihn der Gnade des Allerbarmers empfehlen. „O Nero! Erbarme Gott sich dein! Die Liebe herrscht!" Verklärend wirft die aufgehende Sonne des Christentums ihre Strahlen auf den erbleichenden Cäsar. In ihm ist das heidnische Altertum gefallen, die Religion der Liebe beginnt ihren Siegeslauf durch die Welt. Mit diesem weltgeschichtlichen Ausblick schließt Greifs psychologisches, in seinem Helden an „Richard III." und „König Lear" gemahnendes Charakterdrama. Die Sprache ist reich an Bildern, wie sie dem Milieu des Stückes entsprechen, die Zeichnung der Charaktere, zumal der Hauptpersonen, scharf. Es ist wahr, Hebbel würde das psychologische Moment noch mehr herausgearbeitet haben, aber unbestritten hat Greif das Neroproblem kunstvoller gelöst als alle die anderen Dichter, die damit sich befaßt haben.

Auch der Stoff des nächsten Dramas Greifs, des „Marino Falieri oder die Verschwörung des Dogen von Venedig" (1878), hatte schon viele Dramatiker gereizt, so den Briten Lord Byron (1820), den Franzosen Kasimir Delavigne (1825), die Deutschen Murad Effendi (eigentlich Franz von Werner, 1871), Kruse (1876), A. Fitger (1886), Wilhelm Walloth (1887) und den Romantiker Hoffmann zu seiner berühmten Erzählung „Doge und Dogaressa" angeregt. Greifs Drama unterscheidet sich von allen anderen vorteilhaft dadurch, daß es von dem Dogen Marino Falieri jeden Zug lächerlicher Eifersucht fernehält und ihn als einen in sich geschlossenen, tatkräftigen und ehrenfesten Menschen darstellt. Die Historie spielt 1353 in Venedig und handelt von der geschädigten Familienehre und dem Kampfe wider verkommene, sie antastende Elemente, die den greisen Dogen zum Handeln zwingen. Er stellt sich an die Spitze des nach Freiheit verlangenden Bürgerstandes, geht aber bei seinem Anschlage wider die Republik zugrunde. Auf dem Boden der romanischen Romantik spielte auch Francesca da Rimini (1878). Die Liebesmär von Rimini stammt aus Boccaccio und wurde von Dante in der „Göttlichen Komödie" besungen. Uhland, Paul Heyse (1850), Seliger (1892) haben den Stoff vergeblich zu dramatisieren gesucht und Wildenbruch hat ihn zu einer Novelle verwertet. Ein durch seine Formschönheit oft an Goethes „Tasso" hinanreichendes und zugleich bühnenwirksames Drama, voll Leidenschaft und mit folgerichtig sich aufbauender und belebter Handlung daraus zu schaffen, blieb Greif vorbehalten. Die siegreiche Macht der Liebe verherrlicht auch Greifs „romantisches Schauspiel" Liebe über alles (1877), das uns in die Zeit des romantischen Rittertums versetzt und zwischen Savoyen und Spanien spielt. Zwei italienische Novellen lieferten dem Dichter den Stoff, das

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf



Faksimile-Wiedergabe eines Gedichtes von Martin Greif.
Das Original im Besitze des Verfassers der „Ill. Geschichte der deutschen Literatur".

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

spanische Mantel- und Degenstück Lope de Vegas wirkte auf die Form des Dramas, dessen bilderreiche stark lyrische Sprache dem südlichen Kolorit entspricht. Die Prinzessin Maria von Savoyen soll den ihr mißliebigen Grafen Pancalieri heiraten, während ihr Herz dem spanischen Ritter Rodrigo gehört. Durch allerlei Ränke verdächtigt, wird sie vom Vater zum Tode verurteilt. In der höchsten Bedrängnis aber erscheint Rodrigo als Rächer der gekränkten Frauenehre Marias, streckt den tückischen Pancalieri im Zweikampfe nieder und erhält die Hand der Geliebten. Das klingt alles romantisch und alle die Verkleidungen, Verwechslungen, Wallfahrten und wunderbaren Begegnisse tragen dazu bei, uns in die träumerischen Gefilde der Romantik zu versetzen.

Die romanische Romantik erschloß dem Dichter auch die Vergangenheit seines eigenen Volkes. So stellt er in dem „vaterländischen Schauspiele" Prinz Eugen (1879) eine in dem bekannten Volksliede „Prinz Eugenius, der edle Ritter" gefeierte Episode aus der vielbewegten Geschichte des deutschen und österreichischen Helden dar. Schon hat Eugen alles zur Bezwingung Belgrads, des größten Bollwerkes der Türkenmacht, vorbereitet (1717), als ein Handschreiben des Kaisers ihm den Rückzug des Heeres anbefiehlt. Die spanische Hofpartei, die Prinz Eugen verdrängen will, hat es veranlaßt. Der Held aber, seiner Überzeugung von der Notwendigkeit und Nützlichkeit des Kampfes gehorchend, gibt den Befehl zum Angriff und dem kühnen Wagnis folgt der große Sieg. Durch den Ungehorsam aber hat Eugen die Gunst des Kaisers Karl VI. verloren und dieser kränkt sogar, wenn auch ohne Absicht, den Sieger, als dieser sich zu rechtfertigen sucht. In dem Augenblicke, in dem Prinz Eugen dem Kaiser grollt, naht sich ihm der Versucher in der Person des französischen Gesandten, der ihn durch die Aussicht auf den Marschallstab und andere Ehrungen für Frankreich zu gewinnen sucht. Eugen aber weist das Anerbieten zurück, indem er erinnert, wie ihn Leopold großmütig aufgenommen und er sich selbst den Eid geleistet habe, ihn und seinem Hause treu zu dienen. Da kommt der Kaiser selbst, um den Helden zu versöhnen. Der alte Freundschaftsbund wird erneuert, ein großes Volksfest im Prater gefeiert und das Ganze tönt in die markigen Klänge des alten Eugeniusliedes aus. Mit großem Beifall ward das Drama unter Dingelstedts Leitung 1880 bei der Vermählung des Kronprinzen im Wiener Hofburgtheater aufgeführt; Bauernfeld umarmte den Dichter und beglückwünschte ihn zu seinem Erfolge, Arneth, der bekannte Geschichtschreiber des Prinzen Eugen, sprach ihm seine Anerkennung aus. Den gleichen Erfolg erlebte die Darstellung auf dem Münchener Hoftheater. Volkstümliche Nebenfiguren, wie der wackere, an Lessings „Werner" erinnernde Sergeant Eschenauer, das zartsinnig gedachte und in die Kriegsaktion verwickelte Liebesverhältnis der kindlich reizenden Stefanie und des ritterlichen Grafen Hamilton, die pedantischen Generale Schlick und Starhemberg, der böswillige Goltsch, die listige Gräfin Althan und der brummige General Heister, stimmungsvolle Massenbilder von naturgetreuer Lokalfarbe, wie die Praterszene im letzten Akt, machen das Schauspiel zu einem echten Volksdrama.

Mit den drei Hohenstaufendramen betritt Greif den Boden des historischen Dramas höheren Stils. Schon zu Lebzeiten Friedrich Barbarossas hat ein Dichter den Untergang des römisch-deutschen Kaisertums in einem Drama dargestellt und seitdem hat die Geschichte der Hohenstaufen viele Poeten zur Dramatisierung gelockt. Hell auf flammte die Begeisterung für die Staufen in den Tagen der Romantik und seit dem Erscheinen von Fr. v. Raumers „Geschichte der Hohenstaufen" (1825) entstanden Hohenstaufendramen in großer Menge. Greif hält sich nach der Art Shakespeares möglichst treu an die historische Überlieferung und läßt nur in Nebenhandlungen und Nebenfiguren seiner Erfindungsgabe freien Lauf, weiß jedoch das Ganze um geschickt gewählte Mittelpunkte zu gruppieren. So ist in Heinrich dem Löwen (1887) die Handlung auf das Jahr 1180 zusammengedrängt und nur in der Exposition finden sich einige Rückblicke auf die Entstehung der Feindseligkeiten zwischen den Welfen und Staufen. Den Abfall des Löwen von Barbarossa hat der Dichter zum Gegenstande einer machtvoll aufsteigenden Handlung gemacht, die sich an einigen Stellen zu majestätischer Größe erhebt und mit der Belehnung des Pfalzgrafen Otto von Wittelsbach mit dem Herzogtum Bayern schließt. Das übermächtige Prinzip des Stammesherzogtums unterliegt im Kampfe mit dem aufstrebenden Kaisertum, das ist die weltgeschichtliche Idee, die in dem Drama zum Ausdruck kommt. Heinrich der Löwe tritt in Greifs nächstem Schauspiele Die Pfalz im Rhein (1888) als Repräsentant einer vergangenen Epoche und der durch sie gegebenen Vorbedingungen auf. Den Angelpunkt des Dramas bildet die Liebe zwischen Heinrich von Braunschweig, dem Sohne Heinrichs des Löwen, und Agnes, der Tochter des Pfalzgrafen Konrad, um deren Hand Philipp August von Frankreich, begünstigt von Konrad und dem Kaiser Heinrich VI., wirbt. Geschickt sind die politischen Vorgänge mit dem Herzensdrama in Verbindung gebracht, das den Sieg treuer Liebe über alle Hindernisse darstellt. Dem Familiendrama folgt im fünften Akte gleichsam als nationales Nachspiel die innerliche Verbrüderung zwischen dem Löwen und dem Kaiser. Bei allem Märchenzauber, von dem das Stück umwoben ist, zeigt es einen meisterhaft dramatischen Bau und sowohl der starre Sinn des Pfalzgrafen wie die milde Ruhe und Güte seiner Gemahlin, der frische, kecke Jugendmut des treuherzigen und schwärmerischen Heinrichs und die märchenholde Gestalt seiner Braut, das hoheitsvolle Selbstbewußtsein des Kaisers und der sich selbst und seinem Volke getreue Bischof Burkhard kommen zur lebendigsten Entfaltung und rufen im Verein mit dem wunderbaren Zauber der Rheinlandschaft eine Wirkung von berauschender Gewalt hervor. Mehr noch als in der „Pfalz im Rhein" nimmt die Natur Anteil an dem Gesamteindruck des Dramas in dem „vaterländischen Trauerspiel" Konradin, der letzte Hohenstaufe (1889). Man hat den jungen Staufen, den vor Greif schon manche Dichter zum Helden von Dramen gemacht haben, als eine für die Tragödie ungeeignete Persönlichkeit bezeichnet, da sein Untergang kein tragischer, sondern nur die Folge seines abenteuerlichen Unternehmens gewesen sei. Gegen diese Ansicht hatte Greif schon in den siebziger Jahren Einsprache erhoben, und als er an die Dramatisierung der Geschichte des Staufen ging, konnte er sich auf Otto Ludwigs Anschauung über die tragische Schuld und Sühne stützen, daß ein Held oft nicht an seinen eigenen, sondern an den Fehlern seiner Ahnen zugrunde gehe. Demgemäß ist auch Konradins Untergang tragisch,

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

denn er büßt für den unbezwingbaren Drang seines Hauses nach Italien und für die Gewalttaten seiner Vorgänger. Von italienischen Gesandten aufgefordert, die Rechte seines Hauses in Italien geltend zu machen, zieht er, begleitet von seinem treuen Freunde Friedrich von Österreich, nach dem welschen Süden und dringt bis Rom vor. Die Römer huldigen ihm, doch bei Astura siegt sein Feind Karl von Anjou. Nur die Flucht kann Konradin retten. Violante will ihm dazu helfen, aber sie verlangt als Preis seine Liebe und um diesen will er sein Leben nicht verkaufen: „Ich bin ein Deutscher, eine Deutsche nur kann die Erkorene meines Herzens sein". Damit entscheidet er über sein Schicksal. Bis in den kleinsten Zug ausgearbeitet ist diese haß- und liebedurchglühte Italienerin, die anfangs Konradin mit tödlichem Hasse verfolgt, dann plötzlich von wilder Liebe zu ihm ergriffen wird und ihn zuletzt, als sie ihre Liebe nicht erwidert sieht, seinen Verfolgern überliefert. Gehoben wird diese Gestalt durch den Gegensatz zu der lieblichen Barbara, in der der Dichter mit wenigen Strichen die Liebe des deutschen Mädchens zu dem leidenschaftlichen Naturell der Südländerin in Gegensatz stellt.

Den Hohenstaufendramen folgten die rein volkstümlichen vaterländischen Schauspiele. Von diesen wurde „Ludwig der Bayer oder der Streit von Mühldorf" 1891 in der Nähe des Schlachtfeldes von Ampfing von Bewohnern des Marktes Kraiburg in Oberbayern in einem eigens für diesen Zweck erbauten Schauspielhause am 5. Juni 1892 unter lebhaftem Zudrang aus der ganzen Umgebung zum ersten Male und dann wiederholt aufgeführt. Das Beispiel regte zur Nachahmung an und bald entstanden, begünstigt durch den zur Heimatskunst sich neigenden Geschmack der Zeit, auch in Tirol, Schwaben und anderen Ländern ähnliche Unternehmungen. Es handelt sich in dem Stücke um die bekannte Geschichte des Thronstreites zwischen Ludwig dem Bayern und Friedrich dem Schönen. In seinem lockeren Aufbau an „Götz" erinnernd, in der Form aber eigen, ist es von dem Gedanken „Die Treue ist des Deutschen höchster Schatz" durchzogen, den der Dichter Friedrich von Zollern in den Mund legt. Der deutsche Reichsgedanke leuchtet aus dem Drama ebenso hell hervor als die Begeisterung für Bayerns Fürstenhaus und diese wird dem Stücke stets eine günstige Aufnahme in Bayern sichern.

Wieder im vaterländischen Boden wurzelt die Tragödie „Agnes Bernauer, der Engel von Augsburg" (1894). Was uns an Vorzügen der Greifschen Kunst in den anderen Dramen vereinzelt entgegentritt, der Zauber der Romantik, die Verwertung der Tonkunst, die Einstreuung von Liedern, die Anpassung an das Empfinden und die Anschauungsweise des Volkes, die scharfe Charakteristik und der durchsichtige Aufbau, alles das sehen wir hier beisammen. Albrecht, der Sohn des Herzogs Ernst von Bayern, heiratete die schöne Baderstochter von Augsburg, und der herzogliche Vater läßt Agnes während der Abwesenheit des Gatten auf Anstiften seiner Widersacher in der Donau ertränken; dies die einfache Handlung der Geschichte und des alten, im achtzehnten und neunzehnten Jahrhundert in Bayern und Österreich verbreiteten Volksliedes, die Greif in naiver Weise übernimmt und durch Personen belebt, die seiner eigenen Einbildungskraft entspringen. Schon 1780 hat Törring-Cronsfeld eine „Agnes Bernauerin" auf die Bühne gebracht und mit seinem Prosastücke den Zuhörern viele Tränen entlockt. Julius Körner, A. Böttger, Hebbel, Meyr, Anton Ott folgten mit ihren dramatischen Bearbeitungen desselben Stoffes. Festgesetzt hat sich nur Hebbels Prosatragödie, die eng an die historische Überlieferung sich anschließt, alles Anekdotenhafte und jegliches Rankenwerk meidet und den Tod Agnesens als eine Staatsnotwendigkeit hinstellt. Im Gegensatze zu Hebbels Ideendrama folgt Greifs Jambentragödie bis auf den kleinsten Zug der Volksüberlieferung und beschäftigt sich nur mit den Schicksalen der unglücklichen Baderstochter. Das Irren ihrer Liebe, die Treue bis zum Tode und darüber hinaus, die Gottergebenheit, mit der sie das unabwendbare Geschick hinnimmt, die Läuterung ihres Charakters, deren Vollendung im Kerker, wo sie vor ihrem Todesgange in einem Briefe Albrecht bittet, seinem Vater zu verzeihen, und mit einem innigen Liede sich der Gottesmutter empfiehlt. Dies alles findet in Greifs Drama eine echt volkstümliche, vom Dufte mittelalterlicher Romantik umwobene Verklärung. Die Handlung ist, abweichend von der geschichtlichen Überlieferung, auf den engen Zeitraum vom Frühling bis zum Herbst 1455 zusammengedrängt. Nach kurzem, idyllischem Eheglück wird Agnes auf Befehl des alten Bayernherzogs Ernst, den der ränkevolle Vizedom Heinrich Rothafft gegen die der Hexerei beschuldigte Baderstochter aufzureizen weiß, verhaftet und ihrem Schicksal überliefert. Die Darstellung des Dramas auf dem Münchner Hoftheater (1900) übte eine tiefe Wirkung aus und es sollte als Ehrenpflicht der Leiter der deutschen Theater gegen den Dichter angesehen werden, dieses prächtige Volksstück dem Spielplane ihrer Bühnen einzuverleiben.

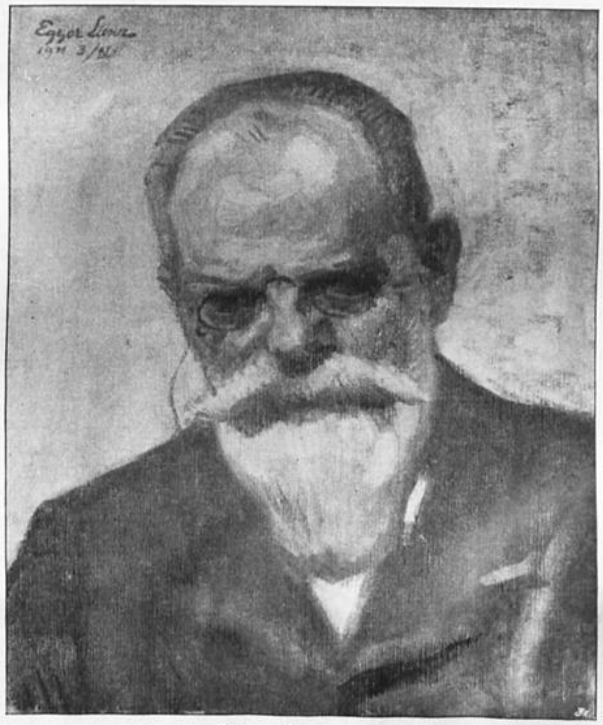
Echt volkstümlicher Ton herrscht auch in dem Volksspiele Hans Sachs, das Greif schon während seiner Leutnantszeit verfaßte, aber erst 1894 in die endgültige Form brachte. In Knittelversen stellt er darin Sachsens Lehr- und Wanderjahre bis zu dessen Anerkennung als Meistersinger und zur Vermählung mit seiner heißgeliebten Kunigunde dar. Die weltgeschichtlichen Bewegungen bilden den Hintergrund zu dem Bilde, das uns der Dichter von dem deutschen Bürgertum, wie es sich in Nürnberg entfaltete, in frischen Farben entrollt. Ehrlich und verdient war denn auch der Erfolg, den das Stück erntete, als es zum vierhundertsten Geburtstage Hans Sachsens 5. November 1894) in München, Weimar und Nürnberg in Szene ging.

Mit General York (1899) schließt Greif die Reihe seiner vaterländischen Volksschauspiele. Echt volkstümlich in der Gestaltung, verherrlicht das Stück, erhaben über jeden engherzigen Partikularismus, eine Großtat, die zum Segen der deutschen Nation ausschlug. Durch die Macht der Verhältnisse gezwungen, schließt General York, ohne Genehmigung seines obersten Kriegsherrn, des Königs von Preußen, in der Mühle von Tauroggen den Neutralitätsvertrag mit Rußland ab, wodurch die der Deckung beraubten Franzosen zu raschem Rückzuge über die Elbe genötigt werden. Damit war das deutsch-französische Zwangsbündnis von selbst gelöst. Um die an sich mit dem strengen Pflichtgefühl Yorks schwer vereinbare Tat zu rechtfertigen, zeigt der Dichter in lebensvoller Anschaulichkeit den Zwang der Umstände, und um unser

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Mitgefühl für den Helden zu wecken, stellt er ihn, ähnlich wie Schiller seinen Wallenstein, als das Ideal eines Soldatenfreundes, Gatten, Vaters und Beschützers edler Weiblichkeit dar. York steht im Mittelpunkte der reich bewegten und durch herrliche Züge im einzelnen belebten Handlung: ein als Trommler verkleidetes Mädchen will den im Kampfe gegen Napoleon gefallenen Bruder rächen und wird getötet: die Braut eines im Kampfe gefallenen Majors drängt die Trauer zurück und findet all ihren Trost in der bevorstehenden Rettung des Vaterlandes aus den Händen des Korsen. Wie im „Prinz Eugen", an den das Drama äußerlich gemahnt, werden prächtige Massenszenen vorgeführt und mit der straff aufgebauten Handlung in Beziehung gesetzt.

Greifs dramatische Anlage offenbarte sich auch in zahlreichen Festspielen und Gelegenheitsdichtungen. Von diesen wurde 1874 Walthers Rückkehr in die Heimat mit großem Beifall in Innsbruck aufgeführt. Zum achtzigsten Geburtstag Bismarcks verfaßte Greif die dramatische Szene Das erste Blatt zum Heldenkranz, zur Feier des fünfzigjährigen Regierungsjubiläums des Kaisers Franz Josef I. führte er in Viribus unitis die ruhmvolle Geschichte des Hauses Habsburg vor. Das hundertjährige Jubiläum seines Fürstenhauses feierte er mit der humorvollen Volksszene In Treue fest, den achtzigsten Geburtstag des Prinzregenten Luitpold mit der Allegorie Heimatstolz. Die schönste aber der Festdichtungen Greifs ist Demetrius (1903), die er dem Andenken Schillers weihte. Sie spielt in Schillers Sterbezimmer unmittelbar nach dem Begräbnisse. Durch den Mund des Doktors Schwabe preist der Dichter Schillers Wirken und durch die Muse läßt er den Fortgang der Handlung im „Demetrius" schildern, wie ihn der Dichter vollendet hätte. Und Greif war der berufene Lobredner des Dramatikers Schiller, denn mit ihm teilte er den selbstlosen Idealismus und das Streben, auf das ganze Volk zu wirken, mochte er auch unter dem Einfluß Shakespeares und der Romantik den Idealismus technisch und sprachlich in anderer Weise zur Darstellung bringen.



Nach einem Gemälde von Egger-Lienz.

„Kein Ruhm währt länger als der Ruhm der Treue." So schließt Karl Domanig seine Trilogie „Der Tyroler Freiheitskampf." Treu ihrem Glauben und ihrem Kaiser, treu ihrem Lande und seiner Freiheit waren die großen Volkshelden Tirols zu Anfang des neunzehnten Jahrhunderts, treu seiner Heimat und dem Glauben seiner Väter ist auch der Dichter des Dramas geblieben. Vaterlandsliebe und inniges Gottvertrauen spricht aus allen seinen poetischen Schöpfungen, auch in der Großstadt schlug sein Herz für Tirol und alles, was dieses in Freud und Leid bewegte, rief in ihm lauten Widerhall hervor und drängte ihn zur künstlerischen Gestaltung. Und eben weil er mit allen Fasern seines Wesens in dem heimatlichen Boden wurzelte, ist er ein wirklicher Heimatdichter geworden. Es sind echte Tiroler mit allen ihren Vorzügen und Schwächen, die uns in seinen Dichtungen begegnen, echte Kinder ihres Landes in ihrem Denken und Fühlen, in ihrem Wollen und Handeln, keine Salontiroler, die bloß in die Tracht des Landes sich hüllen, aber lächerlich sich ausnehmen würden, wollte man sie in die Bergwelt Tirols versetzen. Mitten in dieser, in dem Landstädtchen Sterzing, wurde Karl Domanig am 3. April 1851 geboren. Seine Familie stand zu den Geschicken Tirols in enger Beziehung, wodurch schon in dem Knaben das Interesse an der Heldenzeit seiner Heimat geweckt wurde. Nach Vollendung der Gymnasialstudien widmete er sich juristischen, philosophischen und kunsthistorischen Studien, erlangte in Rom die Doktorwürde und übersiedelte nach Wien,

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

wo er 1910 zum Direktor der Medaillensammlung des kunsthistorischen Museums ernannt wurde. In seinem „tirolischen Tusculum" zu Klosterneuburg widmete er sich neben den Berufsarbeiten der Poesie, die vor allem seinem lieben Tirol galt, und in Hocheggen (bei Bozen) hat ihm 1913 der Tod die Feder aus der Hand genommen. Des Vaters Talent vererbte sich auf die Tochter Maria, die Herausgeberin der Zeitschrift „Sonnenland", und A. Dörrer hat ihm in einem mit Wärme geschriebenen Buche ein würdiges Denkmal gesetzt.

Den Ernst, mit dem Domanig seinem Berufe oblag, bezeugen eine Reihe wissenschaftlicher Facharbeiten, die seinem Namen in den Kreisen der Numismatiker einen guten Klang verschafften. Von seinen germanistischen Schriften seien außer den Parzivalstudien die Abhandlungen Der Gral des Parzival (1906) und Die Entstehung von Wolframs Titurel (1911) erwähnt, von denen die erste die Gralfrage geistvoll zu lösen sucht. Für unsere Aufgabe kommt nur der Dichter Domanig in Betracht. „Wenn ich", sagt er in seinem Selbstporträt, „überhaupt meine Stellung als Poet recht verstehe, so bin ich als solcher wohl zu allererst Tyroler und tyrolischer Volksmann." Seiner Heimat vor allem sollen denn auch seine Dichtungen dienen: aber auch dem österreichischen Vaterlande gehören sie, und weil der Dichter in dem Individuellen zugleich Allgemeinmenschliches darstellt, werden sie in jedem Leser verwandte Empfindungen wecken. Wie alle echten Künstler ruft Domanig mit einfachen Mitteln große Wirkungen hervor. Dies zeigt sich uns vor allem in seinem Haupt- und Lebenswerke, in der dramatischen Trilogie Der Tyroler Freiheitskampf, deren Teile von 1885 bis 1897 zuerst einzeln, dann zusammengefaßt erschienen. Was diese Gesamtausgabe an Lücken und Unebenheiten aufwies, verschwand, als sie der Dichter einer sorgfältigen Überarbeitung unterzog, um sie seinem Vaterlande zur Jubelfeier als Festgabe anzubieten (1909). Den Plan des Ganzen hat der Dichter im literarischen Selbstporträt dahin skizziert, daß das Vorspiel Braut des Vaterlandes die Motive der Bewegung, der erste Teil Speckbacher, der Mann von Rinn die Entstehung, der zweite Teil Josef Straub, der Kronwirt von Hall die Höhe, der dritte Teil Andreas Hofer, der Sandwirt das Ende darstellen und das Nachspiel Andreas Hofers Denkmal die weltgeschichtliche Bedeutung jenes aufgedrungenen und für Gott, Kaiser und Vaterland geführten Kampfes für immer festhalten sollte.

Die drei Einzelhandlungen der Trilogie Domanigs hängen bloß äußerlich zusammen und sind nur durch das gemeinsame Ziel, die Befreiung des Landes, zu einer Einheit verbunden. Wie bei der Erhebung Tirols die einheitliche Führung fehlte und Erfolg und Mißerfolg dem Wollen und Können der einzelnen Führer zuzuschreiben ist, so hat auch Domanig in der poetischen Darstellung jenes Kampfes Hofer nicht zum gemeinsamen Helden der Trilogie gemacht, sondern nur drei Episoden, oder wenn man lieber will, drei Charakterbilder der Hauptführer geschildert. Durch diese an Shakespeares Historien gemahnende, in einer Mischung von klassischem Stildrama und Anzengruberschem Volksstück bestehende Form der Darstellung gewann der Dichter Freiheit der Bewegung und so führen uns denn auch seine Historiengemälde den Verlauf des Freiheitskampfes mit einer Anschaulichkeit und Wirksamkeit vor Augen, wie sie keinem der vielen Dichter gelungen ist, die sich an dessen dramatischer Verherrlichung versuchten. Was Domanigs Trilogie vor allem auszeichnet, ist die echt menschliche und ethische Größe der Empfindung, die ungeschminkte Wahrheitsliebe und Ehrlichkeit den Vorzügen wie den Fehlern seines Volkes gegenüber, die Knappheit und Schlichtheit bei aller Wucht und Kraft dramatischer Gestaltung des mächtigen Stoffes. Um die kraftvolle Eigenart der Tiroler in Erscheinung treten zu lassen, bediente sich der Dichter in den meisten Dialogen eines dialektartig gefärbten, das Tiroler Idiom charakterisierenden Hochdeutsch. Oft aber erhebt sich die Sprache auch zum Vollton des Schriftdeutschen und die Prosa schließt sich bei besonders erhebenden Momenten in die Fesseln des Verses. Mannigfaltig sind die Charaktere, die der Dichter uns vorführt, ein buntes, aber lebensvolles Bild aus jenen sturmbewegten Tagen. Alle Personen aber, Männer und Frauen, die Tiroler wie die Bayern und Franzosen, haben Fleisch und Blut und sind trotz aller individuellen Zeichnung zugleich auch typische Gestalten. Mit bewundernswertem Gerechtigkeitssinn rühmt der Dichter auch an den Feinden des Landes das Edle und verschließt seinen Blick nicht vor den Fehlern seiner Landsleute, an deren Uneinigkeit die ganze Bewegung scheiterte. Seine ganze Kunst aber und Liebe verwendet Domanig auf die Zeichnung Hofers, in dessen Wesen sich zum guten Teil sein eigenes altüberliefertes Tirolertum widerspiegelt. Die unerschütterliche Rechtlichkeit, die opfermutige Begeisterung für die Sache des Vaterlandes, Frömmigkeit und Gottvertrauen, Wohlwollen gegen jedermann, Weichheit und Zartheit des Gemütes und worauf sonst das Ansehen des historischen Hofer bei den Tirolern sich gründete, hat der Dichter an seinem Hofer ebenso zur Darstellung gebracht, wie die menschlichen Gebrechen, durch die er sich eine verderbliche Unschlüssigkeit und Nachgiebigkeit gegen äußere Einflüsse zuschulden kommen, ja selbst vom Wege der Klugheit und des Rechtes abdrängen ließ. Dies alles, aber auch Hofers Reue und sittliche

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Läuterung, seine Wiedererstarkung zum opfermutigen Helden auf seinem Todesgange, wird uns so menschlich wahr vorgeführt, daß tiefes Mitleid und höchste Bewunderung für den so tragisch endenden Sandwirt uns erfüllt. Im „Hofer", dem ausgereiftesten und technisch vollendetsten Teile der Trilogie, hat denn auch Domanigs eigenartige dramatische Kunst die reichsten Bühnenerfolge erzielt. Doch auch die beiden anderen Stücke wurden wiederholt dargestellt und im Jubeljahre inszenierte Ferdinand Exl alle drei Schauspiele auf seiner Tiroler Bühne. Leider hat sich Domanigs echt patriotisches Volksstück, obgleich erprobte Bühnenleiter wie A. v. Berger und Adam Müller-Guttenbrunn es als bühnenwirksam bezeichneten, noch keine große Bühne erobern können.

In einer alles Eigenartige verwischenden Zeit wollte Domanig durch seine Dichtungen dem Volke seine alten Ideale wieder verklärt und begeisternd nahe bringen und es so stärken zum Kampfe für seine Eigenart gegen die fremde Invasion. „Was ist die Heimat für den, der sich selbst preisgibt?" heißt es in dem frischen, mitten aus dem Leben gegriffenen, und von echt poetischem Gehalte durchdrungenen bürgerlichen Schauspiel: Der Gutsverkauf (1890).

Aus dem Gegensatze zwischen dem alten Volkstum der deutschen Gebirgstäler und dem sich aufdrängenden Geldprotzentum, das die schlichten Bergbewohner aus Besitz und Eigentum, aus Glück und Sitte, Treue und Glauben ihrer Väter zu verdrängen sucht und mit den Segnungen einer zweifelhaften „Kultur" beglücken will, ergibt sich die Verwicklung der spannenden Handlung. Der Widerstreit zwischen Liebe und Beruf und damit zwischen Heimat und Fremde bildet den Grundgedanken der Haupthandlung in dem Schauspiele Der Idealist (1901). Die aus diesem Konflikte sich entwickelnde Handlung findet ihre Lösung in der Erkenntnis des Idealisten, daß er seinen literarischen Bestrebungen auch in der Heimat leben könne. In die Haupthandlung ist mit Geschick eine Nebenhandlung verflochten, die dem Dichter Gelegenheit bietet, seine Anschauungen über das Wesen und die Aufgabe der wahren Kunst zu offenbaren und in köstlicher Satire die Afterkunst zu geißeln, die das moderne Theater beherrscht. Aus den bürgerlichen Kreisen führt uns das Schauspiel Die liebe Not (1907) in die Künstlerwelt. Zwei tirolische Brüder in Wien, beide Bildhauer, sind die Helden des Stückes; der eine muß trotz seines Genies, weil es ihm an fördernder Anerkennung fehlt, als Handwerker um das tägliche Brot sich abmühen; aber die Not erweist sich ihm als „lieb", insofern sie ihn im harmonischen Gleichgewichte mit seinen ethischen Zielen hält und ihm überdies die Kraft gibt, den vom Glücke verlassenen Bruder zu retten und ihn zur Selbstbesinnung zu bringen.

Was das Menschenleben für Kämpfe bringen kann, zeigt uns das kleine Epos Der Abt von Fiecht (1886).

In leicht dahinfließenden Blankversen erzählt der Dichter auf Grund einer Sage knapp und spannend die Geschichte eines Kriegshelden im Türkenkriege, der im Glauben, sein Weib und Kind seien im Kriege getötet worden, im Kloster Fiecht seine Zukunft sucht, dessen Abt wird, dann aber auf die Kunde, daß jene noch leben, wieder in die Welt zurückkehrt, hier allerlei Leid erfährt und seine Tage als Einsiedler beschließt. Lieblich ausgemalte Genrebilder häuslichen Glückes, die symbolische Naturschilderung und die Feinheit der Charakterzeichnung verleihen der Dichtung einen eigenartigen Reiz, der Seelenkampf des Abtes vor der Flucht aus dem Kloster und die Sühne, die er leistet, erwecken unser Mitleid mit dem Manne, der nicht glücklich sein konnte, weil er weder ein ganzer Soldat, noch ein ganzer Mönch war.

Schlicht und einfach und doch voll Poesie sind Domanigs Kleine Erzählungen (1893, in zweiter vermehrter Auflage 1906) und die des Volksbuches Hausgärtlein (1908).

In gemütvollem Tone und in kerniger, an das Tiroler Idiom anklingender Sprache schildert uns der Dichter in diesen Charakterbildern Menschen, die in wahrer Liebe an ihrer Heimat und mit Treue an ihrem Glauben hangen, Leute von knorriger Charaktertüchtigkeit, aber nicht frei von mancher Schwäche; die Erinnerungen an die Heldentaten der Vorfahren spielen herein und auch die Hochgebirgsnatur und die einsamen Täler, in denen die Leute hausen und sich abmühen, werden mit wenigen Strichen festgehalten. Die meisten dieser „altmodischen Geschichten", wie der Dichter sie nennt, sind mit einem Anflug von Humor erzählt, aber auch geistig vertieft, und ein großer Schatz von Lebensweisheit ist in ihnen niedergelegt. Es sind ernste Wahrheiten, die „Der Schatzgräber" uns lehrt, ergreifend wirkt die religiöse Tiefe in „Erhörung" und auch „Lienhard, der Fürst", „Die beiden Freunde", „Die alte Tante" und „Der falsche Hunderter" regen zum Nachdenken an.

Mit dem Problem, welche Aufgaben dem katholischen Tiroler Volke aus den geänderten Zeitverhältnissen und insbesondere dem sich stets steigernden Fremdenverkehr erwachsen, beschäftigt sich der Roman Die Fremden, der zuerst 1898 und 1911 in neuer Umarbeitung erschien. Wieder offenbart der Dichter eine tiefe Erfassung der Tiroler Volksseele und ein für die Erhaltung echten Tirolertums warm fühlendes Herz. Geschickt hat er die mannigfachen Belehrungen in die Handlung der einfachen Erzählung verflochten und in ihr Tiroler gezeichnet, die für ihre Eigenart gegen den sie bedrohenden Einfluß der Fremden kämpfen und es als ihre Aufgabe betrachten, ihnen Tirol als ein grundkatholisches Land zu zeigen. Mit Schmerz erfüllt den Dichter der Zwiespalt, der seit den neunziger Jahren unter den gut katholischen Tirolern zum

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Ausbruch gekommen ist, und eindringlich mahnt er in einigen Dichtungen seine Landsleute, den Weg Zum Frieden (1911) einzuschlagen. „Was kostete der Ruhm der Väter?" Davon erzählt Domanig seinen Landsleuten in dem epischen Gedichte „von den zwei Tirolern, die Anno Neun zum Kaiser fuhren um Pulver und Blei und dann die schwere Heimfahrt hatten" (1909). Wer den ganzen Domanig kennen lernen will, der lese dessen Wanderbüchlein (1907), denn in den hier vereinigten lyrischen und epischen Gedichten spiegelt sich am treuesten sein Wesen als Mensch und Dichter wider. (Abb. S. 1483.)

Über die zahlreichen dramatischen Bearbeitungen der Tiroler Freiheitskämpfe unterrichtet A. Dörrer in seinem Buche „Andreas Hofer auf der Bühne" (1912). Hervorragende Dichter neben bescheidenen Talenten haben sich an den Stoff gewagt, weil sie erkannten, daß es in der neueren politischen Geschichte keinen großartigeren gebe und daß Hofers Heldentod die Begeisterung für die folgenden entscheidenden Freiheitskämpfe geweckt habe. Großen Beifall ernteten die religiös-patriotischen Volksschauspiele des Kapuziners Ferdinand von Scala (geb. 1866 in Bozen, gest. 1906 in Innsbruck), die er seinem „St. Fidelis von Sigmaringen", einer dialogisierten Legende, folgen ließ: Peter Mayr (1896), Andreas Hofer (1902) und Speckbacher. Anziehend im Stoffe, volkstümlich und anheimelnd in der Sprache, einfach und natürlich im Aufbau und in der Entwicklung, veredelnd durch die Tendenz, reich an erhebenden und wirkungsvollen Momenten, haben diese Stücke, mögen sie auch an die klassischen Leistungen Domanigs nicht hinanreichen, den Weg zum Herzen des Volkes gefunden.

Dieser Erfolg mußte dem Andre Hofer (1902) des tirolischen Dramatikers Franz Kranewitter, geb. 1862 in Nassereith) versagt bleiben, weil sein Held nicht dem Bilde entspricht, das sich die Geschichte und das deutsche Volk vom Sandwirt aus Passeier entworfen haben. Wie Kranewitters Michel Gaißmair (1899), der Held seiner zur Zeit des Tiroler Bauernkrieges (1525) spielenden Tragödie, ist auch sein „Hofer" ein Bauernrebell, der an keinen Gott mehr glaubt, um den Kaiser sich nicht kümmert, vom Klerus, von verlogenen Österreichern und verkommenen Tirolern verhetzt, die Waffen „fürs Vaterland" erhoben und sich und die Seinen ins Unglück gestürzt hat. Die Darstellung aber, die Herausarbeitung wirksamer dramatischer Momente, Knappheit und Wucht der Sprache und Charakteristik der Personen offenbart des „Jungtirolers" dramatisches Können. Dieses zeigt sich auch in dem düsteren Schauspiele Um Haus und Hof (1899), einem „Ausgedingstück", das in zwei nebeneinander laufenden Handlungen den traurigen Undank der Kinder darstellt, die ihren Erzeugern wenig Dank wissen für ihre Existenz und den ihnen zugute kommenden Wohlstand. Echt dramatisch sind einige Stücke in dem Einakter-Zyklus Die sieben Todsünden (1905 bis 1925), Bruder Ubaldus (1919) ferner „Emla" und die Komödien „Der Honigkrug" und „Das Eßkörbl". Neben den Dramen verfaßte Kranewitter eine epische Dichtung Kulturkampf (1890) und einen Band lesenswerter Gedichte Fresken (1888).

Mit unserer Darstellung in Tirol weilend, dürfen wir der Dichterin Angelika von Hörmann (geboren 1843 in Innsbruck) nicht vergessen.

Ihr literarisches Gepäck ist nicht schwer, nur einige Bändchen sind es; aber sie enthalten viel Poesie. Dem ersten Bändchen Lyrik Grüße aus Tirol (1869), in denen ihre Liebe zur Heimat und ihre Naturfreudigkeit beredten Ausdruck fanden, folgten 1893 Neue Gedichte, die, fern von weibischem Klagen, ihr Wesen gestählt zeigen. Nicht minder offenbart sich ihre kulturvolle, edel geartete Seele, die die Kunst des Sichbescheidens in sich trägt und der Regung dankbaren Gefühls willig Macht einräumt, wo sie eine Schönheit genießen, eine gute Tat schauen darf, in der Gedichtsammlung Auf stillen Wegen (1907). Die Sagenwelt ihrer engeren Heimat und historische Überlieferungen regten sie zu den epischen Dichtungen Die Saligfräulein (1876) und Oswald von Wolkenstein (1890) an, von denen jene das traurige Schicksal des Rautenbauers erzählt, der den Lockungen jener Bergschönen nicht widerstehen konnte, während diese uns in die Zeit des Streites des abenteuerlich veranlagten letzten Minnesängers mit dem Tiroler Landesfürsten Herzog Friedrich versetzt. An G. Kellers „Romeo und Julie" erinnert das Thema der tirolischen Erzählung Die Trutzmühle (1865), nur daß die Dichterin die Geschichte nicht tragisch, sondern mit einer Hochzeit enden läßt.

Bekannt als Kulturhistoriker ist Angelikas Gemahl, Ludwig von Hörmann (geboren 1837 in Feldkirch, gestorben 1923 als Bibliothekar der Innsbrucker Universität.) Von seinen Schriften seien erwähnt: „Kleine mythologische Aufsätze" (1864), „Tiroler Volkstypen" (1877), „Schnadahüpfln aus den Alpen" (1881), „Grabschriften und Marterln" (1889), „Wanderungen in Tirol" (1897), „Vorarlberger Volkstrachten" (1904), „Bauern- und Wetterregeln" (1908), „Volkshumor in den Alpen" (1908).

Den sonst vielleicht zu früh vergessenen österreichischen Dichter Hans Grasberger suchte sein Freund und Landsmann P. Rosegger durch ein empfehlendes Vorwort, mit dem er eine Auswahl von dessen Werken einleitete (1905), der Leserwelt aufs neue nahe zu rücken. Grasberger (geb. 1836 zu Obdach in Steiermark, gest. 1898 als Journalist in Wien) vertauschte die juristischen Studien, denen er in Wien oblag, mit der publizistischen Tätigkeit und trat als Dichter 1869 mit der Sammlung „Singen und Sagen", 1873 mit den „Sonetten aus dem

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

Orient" und dem „Karneval der Liebe" hervor. Sein dauerhaftes literarisches Denkmal aber bleiben die in den Bänden „Zan Mitnehm'" (1880), „Nix für unguet" (1884), „Ploderſam Geiſtli'ng'ſchicht'n" (1885) vereinigten mundartlichen Dichtungen und die „Naturgeſchichte des Schnadahüpfels".

Doch auch in der Reihe ſeiner hochdeutſchen Novellen „Aus der ewigen Stadt", Allegorien „Allerlei Deutſames" (1888), „Neues Novellenbuch" (1894) findet ſich manche wertvolle Nummer, ſo z. B. die kleine pſychologiſche Novelle „Maler und Modell" (1895), die in einem reichen Rahmen entzückender Kulturbildchen aus der Zeit ſteckt, da das Geſpenſt der Peſtfurcht und Türkenkriege eben aufhörte, die Städter zu bedrücken. Die Novellen aus Italien muten auf eine angenehme Art etwas altmodiſch an. Es iſt noch das alte Rom, in dem deutſche Malerjünglinge mit dem Vetturin durchs Land reiſen: aber es wird uns wohl in dieſem Rom der guten alten Zeit. Ein Kenner der Mundarten ſeines Landes, hat Grasberger zu dem Kronprinzenwerke „Öſterreich in Wort und Bild" eine meiſterhafte Abhandlung beigeſteuert über die Dialekte und Dialektdichter der Steiermark.

„Die Kunſt kann ſich nur nach dem Volke richten, unter welchem ſie lebt. Jeder arbeite für das Volk, worunter ihn das Schickſal geworfen, und ſuche deſſen Herz zu ergründen. Jedes Land hat ſeine eigentümliche Kunſt, wie ſein Klima und ſeine Landſchaft, wie ſeine Koſt und ſeine Getränke." Dieſe Worte Wilhelm Heinſes ſind der Novellenſammlung „Ein junger Mann" (1895) des mähriſchen Dichters Philipp Langmann vorgeſetzt und zeichnen trefflich deſſen poetiſches Schaffen: Realismus und Heimatkunſt ſind in ſeinen älteren Werken ſo ſcharf ausgeprägt wie ſelten irgendwo. Langmanns Vaterſtadt Brünn (geb. 1862) mit ihren gewaltigen Fabriken, mit ihrem Heer von Arbeitern gab dem werdenden Dichter Anregung zur Genüge, „das Volk, worunter ihn ſein Schickſal geworfen", kennen zu lernen.

Dieſes Leben und Treiben der armen Leute, ihr Elend und ihre Not boten ſeinem ſcharfen Auge Gelegenheit, zu durchſpähen, was Tauſende neben ihm und um ihn teilnahmslos anſtarrten, und gaben ihm die Motive zu den realiſtiſchen Schilderungen, denen wir in ſeinem Arbeiterleben (1893), in den Realiſtiſchen Erzählungen (1895) und in etwas abgeklärter Form auch in dem Buche Ein junger Mann begegnen. Die Anerkennung, die Langmann mit ſeinen Novellen fand, ſteigerte ſich, als ſein Volksſtück Bartel Turaſer (1898) ſeinen Siegeslauf über die Bühnen antrat. Der Held des Dramas und deſſen andere Perſonen ſind arme Leute, „ſämtliche mit ſchwarzen Händen" und im dürftigſten Winkel ſpielt ſich ihr Geſchick ab. Die äußere Handlung iſt dürftig, die innere Entwicklung, zumal Bartel Turaſers, iſt dem Dichter die Hauptſache, nicht die Schilderung des Milieus um des Milieus willen nach Art der „Modernen", von denen er übrigens viel gelernt hat. Lange widerſteht Bartel der Verſuchung, bis er endlich, durch Not gedrängt, erliegt und den Meineid begeht; in dem dumpfen Schmerze aber, der ihn nun ergreift, ringt ſich der Entſchluß der Sühne mit befreiender Gewalt aus ſeiner Seele empor. Gegenüber dem „Turaſer" bedeuten die folgenden Dramen „Die vier Gewinner", „Unſer Tedaldo" (1898), „Corporal Stöhr" (1901), „Die Herzmarke" (1902), ein Doppeldrama, in dem dargeſtellt wird, wie das Eingreifen amerikaniſcher Truſts eine deutſche Fabrik zugrunde richtet, ferner „Gerwins Liebestod," „Anna von Ridell" (1905), „Prinzeſſin von Trapezunt" (1908), „Der Statthalter von Seeland" (1911) einen Abfall. Der „Gertrud Antleß" (1900) aber, einem Volksſtücke von urſprünglicher Kraft, hat man mit Unrecht die Anerkennung verſagt. Die Novellen („Verflogene Rufe", „Wirkung der Frau und andere Novellen", „Der Gerenus", „Ein fremder Menſch") haben die Friſche und Urſprünglichkeit der erſten Erzählungen und des erſten dramatiſchen Wurfes Langmanns nicht wieder erreicht. Es ſcheint, als verwirrten ihn die Einflüſſe der Großſtadt Wien, in die er überſiedelte, die Stimmen aus der Nähe und Ferne, die er nun hört und auf ſich wirken läßt. Auch in dem Roman „Leben und Muſik" (1905), deſſen Thema ſich mit Thomas Manns Novellenſammlung „Triſtan" berührt, macht ſich bei aller Feinheit pſychologiſcher Kleinarbeit ein gewiſſer Mangel an Geſtaltungskraft geltend, der dem Buche das Beſte, die überzeugende Kraft, raubt.

„Einen Defregger mit der Feder" nannte man Maximilian Schmidt, in dem der Bayeriſche Wald ſeinen Lobpreiſer gefunden hat. Als er 1832 in dem freundlichen Marktflecken Eſchlkam bei Furth als Sohn eines Zollbeamten zur Welt kam, war der Bayeriſche Wald noch ein vergeſſenes Land und gar wenig war er auch noch bekannt, nachdem bereits Stifter den Blick der Naturfreunde auf die Romantik des Böhmerwaldes gelenkt hatte. Schmidt erzählt in ſeiner anziehenden Selbſtbiographie („Meine Wanderung durch ſiebzig Jahre" 1901), wie er gerade durch das Vorbild Stifters zu ſeinen Schilderungen des „Waldes" während einer Fußwanderung im Auguſt 1861 geführt ward, und 1863 erſchienen ſeine erſten Waldgeſchichten: Von da an erlitt ſeine ſchriftſtelleriſche Arbeit dieſer Gattung nur noch Unterbrechungen durch ſeine Teilnahme an dem Kriege der Bayern gegen die Preußen (1866) und an dem deutſch-franzöſiſchen Kriege (1870/71), ſowie durch Krankheit und widrige Lebensſchickſale. In der Zeit

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

unfreiwilliger Muße reifte er immer mehr zum künstlerischen Schaffen aus und allmählich erstreckte sich der Schauplatz seiner Erzählungen von dem böhmisch-bayerischen Walde auch auf das bayerische Alpenland. Im Jahre 1919 ist er verstorben. Was Schmidts Erzählungen vor allem auszeichnet, ist der lebenswarme Ton einer außerordentlichen Frische und Unmittelbarkeit in der Schilderung von Land und Leuten. Auf seinen zahlreichen Wanderungen hatte er im Verkehr mit den Bauern deren Leiden und Freuden, Denken und Reden kennen gelernt, und was er hier schaute und hörte und was Geschichte und Sage ihm meldeten, hat er uns, erfüllt von Liebe zu den Wäldern und Älplern, treuherzig und naturgetreu, fast durchweg frei von Sentimentalität und ohne abstoßenden Verismus erzählt. Das fröhliche Herz des Vaters, die innige Naturliebe und dichterische Phantasie der Mutter, Schmidts schönstes elterliches Erbteil, und seine durch nichts getrübte Kindheit legten in ihm den Grund zu einer heiteren Lebensauffassung, die ihm über manches Ungemach hinweghalf. Daher hat er auch für seine 34 Bände füllenden Erzählungen meistens „sonnige Motive" gewählt, „sich mehr der menschlichen Liebe als dem moralischen Defekt zugewandt" und stets trägt das Gute den Sieg über das Böse davon.

Es ist ein streng sittlicher Grundton, der durch Schmidts Schriften klingt, die echte und veredelnde Volksmoral, durch die er erziehlich wirken will. Allenthalben wird der Wert der Arbeit, der Trost der Religion in Zeiten der Not, die Strafe, die im bösen Bewußtsein liegt, zum Leitmotiv der Handlung. Außerdem will Schmidt weite Kreise auf den Schatz von Poesie aufmerksam machen, der bei den Bewohnern des bayerisch-böhmischen Waldes und des bayerischen Alpenlandes zu finden sei, und seine Landsleute aneifern, an den ererbten Sitten und Gebräuchen, an der alten Frömmigkeit, an Mundart und Volksgesang festzuhalten. In dieser Absicht erweitert er die Erzählungen durch die Einschaltung von Volksliedern und Märchen und durch die Schilderung von Sitten und Gebräuchen zu Kulturbildern und gar manche solcher Äußerungen der dichtenden Volksseele hat er dadurch der Vergessenheit entrissen. Dabei geschieht es freilich zuweilen, daß über den kulturgeschichtlichen Exkursen die Erzählung stockt; in der Regel aber behauptet der Poet die Oberhand über den Gelehrten. Selbst mit Liebe an dem Heimatlande hangend, schildert er mit Wärme und Anschaulichkeit die dunkle, rauhe, landschaftliche Schönheit des Bayerischen Waldes wie die majestätischen Bergriesen und anmutigen Seen des bayerischen Hochlandes, überall den Poeten bekundend, der nicht bloß Gestalten zu schaffen, sondern auch die Natur zu malen versteht. Oft läßt er einen sonnigen Humor spielen, bald durch drollige Situationen, bald durch köstliche derbkomische Gestalten den Leser zu herzlichem Lachen stimmend. Und weil des Bauern eigenstes Wesen in der Mundart sich zeigt, verwendet Schmidt sehr oft den Dialekt.

Auch als Bühnendichter erzielte Schmidt große Erfolge; seine Bauernstücke, nicht weniger als 30 an der Zahl, sind sämtlich aufgeführt worden und in den achtziger Jahren beherrschten sie das Repertoire des Münchener Volks- und Gärtnertheaters. Sein „Austragstüberl" ist ein Glanzstück des Schlierseer Bauerntheaters, noch 1904 schrieb er den „Dorfpfarrer" und 1905 brachte er „Die Fischerrosl" auf die Bühne. „Waldschmidts" Hauptbedeutung aber beruht auf den Erzählungen; daß diese nicht alle gleichwertig sind und bei dem beschränkten Stoffgebiete Wiederholungen in den Motiven und Personen sich finden, darf uns bei der reichen Produktivität des Dichters nicht wundernehmen.

Von den Waldgeschichten seien als bekannteste genannt: „Das Fräulein von Lichtenegg" (1863), „Der Primiziant" (1888) und „Heriberts Brautfahrt" (1909). In dem österreichischen Bereiche des Böhmerwaldes spielen: „Am goldenen Steig", „Der blinde Musiker", „Der Mautner-Flank" (1889) und die zu Kulturbildern sich erweiternden Erzählungen „Der Herrgottsmantel" (1882), „Glasmacherleut'" (1869), „Hancicka, das Chodenmädchen" (1893) und „Die Künischen Freibauern" (1895), in denen der Dichter auf Grund umfassender Quellenstudien die Schicksale der von den böhmischen Königen angesiedelten Grenzkolonien erzählt. Seine Wanderungen in Oberbayern regten ihn an, auch dieses durch Dorfgeschichten zu erhellen, und gleich mit der ersten, dem Kulturbilde „Der Schutzgeist von Oberammergau" (1880), fand er selbst in Norddeutschland großen Beifall. Den durchschlagendsten Erfolg erzielte er mit den „Starnbergersee-Geschichten", in denen vor allem „Die Fischerrosl von St. Heinrich" (1884) des Dichters Art zeigt, ein sittlich-ernstes Motiv mit volkstümlichem, urwüchsigem Humor auszustatten. Die Fischerrosl hat es dem Toni angetan, aber erst, als er aus einem Faulenzer und Trinker ein braver Bursch geworden ist, schenkt sie ihm ihre Liebe. Denn sie sieht das Glück nur im Bewußtsein redlich erfüllter Pflicht. „'s gibt ja nix Schöner's, als sei'm G'schäft mit Leib und Seel anz'g'hör'n, da vadriaßt eahm koa' Arbeit von der Früah' bis auf d' Nacht und mei Odi sagt alemal: Je mehr Arbeit, je mehr Ehr." Schmidt ist ein Meister des bayerischen Dialektes und hat in ihm auch Altbayerische Gedichte verfaßt. Von den Erzählungen aus dem bayerischen Hochland sind am bekanntesten geworden: „Der Musikant von Tegernsee", „Die Knappenliesl vom Rauschenberg", „Die Blinde von Kunterweg", „Der Georgitaler", „Zuggeist", „Die Jachenauer in Griechenland", „'s Liserl vom Ammersee", „Der Leonhardsritt", „Hochlandsbilder", ferner die zu Kulturbildern erweiterten „Die Miesenbacher", „Der Reismüller", „Der Bubenrichter von Mittenwald". Dazu kommen die in Nordtirol spielenden „Inntaler Geschichten", und wer „Waldschmidts" köstlichen Humor ganz kennen lernen und daran sich ergötzen will, der lese dessen „Humor" und „Lustige Geschichten".

In der Einleitung zu Hählings historischer Erzählung „Das Erbe der Helfensteiner" schreibt K. Kümmel: „Dem Volke ist nicht gedient, mit den Erzeugnissen unseres „modernen"

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

oder hypermodernen Volksschriftstellertums. Es versteht nicht die bis ins letzte Würzelchen hinab ausgegrübelten und bogenweise ausspintisierten psychischen Stimmungsmalereien, ebensowenig diejenige Realistik, die, gleichsam auf dem Boden liegend, jeden Winkel durchsucht und die kleinsten Kleinigkeiten, daneben auch den physischen und moralischen Schmutz mit fabelhafter Treue liebevoll photographiert. Das Volk verlangt einen menschenwürdigen Grundgedanken, eine schöne, gute Idee, einen positiv sittlichen Gehalt und besonders gefällt ihm ein Einschlag warmer, positiv religiöser Gesinnung." Dies paßt alles auf die Schriften Ottos von Schaching. Viktor Martin Otto Denk, so heißt er im bürgerlichen Leben, ein vielseitig durch Studium und Reisen gebildeter Mann, hat nun freilich sein poetisches Talent nicht dem Dienst der Volksschriftstellerei allein gewidmet, sondern auch an der Lösung anderer Aufgaben erprobt; aber am liebsten will er als Volksschriftsteller gelten. Seine Wäldler haben ihn verstanden und in seinem Heimatsdorfe Schaching bei Deggendorf in Niederbayern, wo er 1853 geboren ward, an seinem Geburtshause eine Gedenktafel angebracht; aber indem der Dichter in den Personen seiner Erzählungen allgemein menschliche Züge zur Darstellung bringt und seine Romane zu wirklichen Weltbildern ausgestaltet, hat er sich auch einen Platz in unserer Nationalliteratur gesichert. Als eine starke, durch tiefgehende Geschichtsstudien geklärte und gefestigte Natur griff er während der siebziger Jahre als überzeugungstreuer Katholik in die Entwicklung der öffentlichen Verhältnisse ein und erregte mit der Schrift „Der Materialismus in der Erziehung und die Revolution" großes Aufsehen. Nachdem er hierauf in Breslau und München historische und philologische Vorlesungen gehört und als Publizist sich betätigt hatte, wirkte er 6½ Jahre als Lehrer für deutsche Sprache und Literatur an einem internationalen Kolleg in Yorkshire, lebte dann wissenschaftlicher Studien halber in Frankreich, Spanien und Rom, weilte als Lehrer der neueren Sprachen in Donauwörth und siedelte 1891 nach Regensburg über, wo er seit Keiters Tod (1898) das Amt des Chefredakteurs des weltbekannten „Deutschen Hausschatzes" bekleidete. Seinem rastlosen Schaffen setzte 1918 der Tod ein Ziel. Erst in den neunziger Jahren, nachdem er durch pädagogische und historische Schriften bereits einen Namen von gutem Klange erlangt hatte, wandte er sich auch der Novellistik zu und bereits in seinen ersten bayerischen Hochlandsgeschichten „Vom Karwendel und Wendelstein" (1892) zeigt er sich als echten Meister auf dem Gebiete der Heimatkunst im ethischen wie im poetischen Sinne.

Otto von Schaching (Dr. Otto Denk)

Selbst ein Kind der Landschaft, ist er mit ihr und ihren Bewohnern aufs innigste vertraut, er kennt ihren Charakter, die geistigen und materiellen Verhältnisse, versteht den Herzschlag seines Volkes und als wahrer Dichter weiß er das Geschaute und Gehörte auch poetisch zu erfassen, zu verkörpern und zu beseelen. Seine Bauern sind wahr, so leben und denken, so fühlen und handeln sie. Es sind durchaus nicht alle hochgesinnte Idealgestalten; neben dem tief eingegrabenen religiösen Gefühl, das kein Sturm der modernen Zeit zu entwurzeln vermag, neben schlichter und edler Seelengröße stoßen wir auf Selbstsucht, Hinterlist, Leidenschaften, die zu tragischen Konflikten führen und in entsetzlichen Taten sich äußern. Schon in dem eng begrenzten Stoffgebiete liegt es begründet, daß wir in Schachings Romanen und Erzählungen ähnlichen Charakteren begegnen, aber jeder für sich allein genommen ist ein Original und alle zusammen stellen uns die Volksseele der Wäldler dar in allen ihren Äußerungen, von der zartesten Regung bis zur erschreckenden Bosheit, vom sonnigsten Humor bis zur entsetzlichen Gotteslästerung. Aber auch dort, wo der Dichter in die Schlupfwinkel des Lasters hineinleuchtet, tut er es nicht mit zynischem Behagen, sondern mit dem sittlichen Ernste des Volkserzählers, der seine Leser sittlich heben und veredeln will. („Stasi" 1890, „Die Teufelsgretl" 1895, „D' Marei vom Brandstätter Hof", „Der Hirmonhopfer von Bischofsmais",

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

1897, „Waldesrauschen", „Geschichten aus dem Walde"). Der Glaube an die Weltgerechtigkeit leuchtet uns aus allen Erzählungen Schachings entgegen und immer umschließen sie, ohne zu aufdringlichen Predigten zu werden, einen moralischen Kern. Dies gilt auch von jenen Erzählungen, zu denen der Dichter den Stoff aus der Geschichte schöpft. Als echter Volkserzähler hält er, um das moderne Empfinden mit der Vergangenheit zu verbinden und dadurch zu beleben, zuweilen Rückschau in die Vergangenheit; aber auch hier ist es vor allem die allgemein menschliche Idee, die ihn fesselt, und das historische Kolorit kommt nur insoweit zur Darstellung, als es unbedingt notwendig ist. („Widukind, der Sachsenheld" 1898, „Bayerntreue" 1896, „Der Bettler von Assisi", „Das Mädchen von Spinges".) Zu den Bildern der alten Zeit, die uns der Dichter entwirft, paßt trefflich die archaistisch gefärbte Sprache und die Zeichnung der Gebirgler gewinnt an Natürlichkeit durch den Dialekt, dessen sie sich bedienen. Doch ist dieser so beschnitten und geputzt, daß der Hochdeutsche ihn leicht versteht. Überall zeichnet sich Schachings Sprache durch ihre Bezeichnungsfähigkeit aus. Die Handlung aller seiner Erzählungen ist spannend, der Aufbau klar und zielbewußt und durch einen reichen Wechsel an Szenen und Situationen belebt. Fügen wir noch hinzu, daß der Dichter auch die Natur in ihrem sanften Walten wie in ihren Schrecken zu malen versteht, so haben wir in den Hauptzügen sein literarisches Bild, wie es uns in seinen Prosawerken entgegentritt, entworfen. (Abb. S. 1489.)

Auch Heinrich Keiter (geb. 1853 in Paderborn) hat sich in Werken wie „Der tolle Christian" (1890), „Von Stufe zu Stufe" (1891), „Aus dornenreicher Jugendzeit" (1895) als gewandter Volkserzähler bewährt. Seine Hauptbedeutung aber liegt auf dem Gebiete der Literarhistorie und Kritik. Ein feinsinniger Ästhetiker und gewiegter Kritiker, griff er seit den achtziger Jahren mit einer Fülle von Essays und Abhandlungen in die eben mit frischer Kraft aufblühende katholische Belletristik ein und ermüdete nicht, durch geist- und gehaltvolle Schriften den Dichtern die Wege zu weisen. Nur einige dieser Arbeiten seien hier genannt: „Katholische Erzähler", „Die katholischen Dichter", „Die katholische Poesie in Deutschland seit 1848", „Josef von Eichendorff", „H. Heine", „Annette von Droste-Hülshoff", die fünf ersten Jahrgänge des „Katholischen Literaturkalenders" und „Konfessionelle Brunnenvergiftung" (1896), ein Werk, das von seinem Bienenfleiße nicht minder als von der Treue zu seiner Kirche zeugt. Ein an Leiden und inneren Kämpfen reiches Leben lag hinter ihm, als er sein segensreiches Wirken zu entfalten begann. Kummer und Sorge trübten seine Kindheit; der Gymnasialzeit folgten Jahre angestrengter Tätigkeit, zu der ihn sein Beruf als Buchhändlergehilfe verhielt; der Mangel einer religiösen Erziehung rächte sich in Glaubenszweifeln, die den jungen Schriftsteller eine Zeitlang seiner Kirche ententfremdeten, aber seine Energie und sein Streben nach Erkenntnis der Wahrheit führten ihn wieder auf katholischen Boden zurück, und als er 1880 seine Braut heimführte, hatte sich der innere Umschwung vollzogen. Das Glück, dessen er sich nun erfreute, wurde schon 1883 durch den Tod der Gattin zerstört. An der Seite M. Herberts (Therese Kellner) erblühte ihm in Regensburg, wo er Leiter des „Deutschen Hausschatzes war", ein neues eheliches Glück, aus dem ihn 1898 der Tod abberief.

Schon während seiner Studienjahre in Salzburg schwärmte Artur Achleitner, der Sohn des damaligen Stadtchoralisten in Straubing (geb. 1858), für das alpine Volkstum. Statt, wie es geplant war, dem Lehrberufe sich zu widmen, machte er nach des Vaters Tode, seinem Freiheitsdrange folgend, Reisen bis in die Balkanländer hinab, veröffentlichte in Feuilletons seine Beobachtungen, redigierte dann in München die „Süddeutsche Presse" bis zu ihrem Erlöschen und lebt nun daselbst als Hofrat und freier Schriftsteller. Seine zahlreichen Werke zeugen von echt realistischer Schilderungskunst und vielleicht würde er sich unter den Vertretern dieser Richtung einen Ehrenplatz erworben haben, wenn er nicht mehr und mehr dem modernen Literaturindustrialismus verfallen wäre und sich zu einer ungesunden, alle künstlerischen Werte ertötenden Hast im Schaffen hätte verleiten lassen.

Meisterhaft versteht er das Leben und Treiben in den kleinen abgelegenen Alpenflecken, die Wunder und Schreckuisse der Alpenwelt zu schildern und mit kräftigen Strichen zeichnet er lebensvolle Gestalten, mit denen man oft lachen und weinen möchte („Geschichten aus den Bergen", „Aus dem Hochland", „Fels und Firn", „Fröhlich Gejaid"). Wo aber Achleitner, wie z. B. in seinen Priesterromanen, an größere Aufgaben sich wagt, versagt seine Kraft.

Zu viel gelehrtes Beiwerk enthält Der Radmeister von Vordernberg, mißlungen ist die „Familie Lugmüller" (1886), in dem „Stier von Salzburg" erscheint der Erzbischof Leonhard von Keutschach als ein Tyrann, in dem Roman Celsissimus (1903) ist die Sprache und die Motivierung nachlässig, den

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

Hauptinhalt bildet das unerlaubte Verhältnis des kampflustigen Kirchenfürsten Wolf Dietrich von Salzburg zu Salome, der Tochter eines Patriziers. Ein wahres Kunterbunt bringt der auch stilistisch übel geratene Roman Das Schloß am Moor. Erfreulicher wirken die humorvollen Hochlandsromane Das Postfräulein und insbesondere Das Bähnle, in dem der Dichter der Hochgebirgler Lieben und Hassen, ihre Mühen und Freuden, der Dörfer Enge und des Hochgebirges wundervolle Weite schildert. Die Abneigung des Dichters gegen den Klerus, der wir in den ersten Schöpfungen zuweilen begegnen, tritt in späteren zurück. Mit Vorliebe wählt er gerade die harten Lebensbedingungen und die besonderen Schwierigkeiten der Tiroler Geistlichkeit als Vorwurf, und wenn auch seine Auffassung in den Seelsorgsromanen nicht einwandfrei ist, so müssen wir doch die Vorurteilslosigkeit und den sittlichen Ernst, womit er sich an seine Aufgabe machte, anerkennen. Gelungen ist sie freilich nicht immer, auch nicht in künstlerischer Hinsicht. So nicht im „Lawinenpfarrer", in dem daran erinnernden „Eiskaplan" (1906), in „Portiunkula" (1906) und in dem dreibändigen Roman „Gregorius Sturmfried" (1906). Dagegen gehört „Stöffele" (1904), das Lebensbild eines katholischen Heldenpriesters aus den tirolischen Freiheitskämpfen, zu den reifsten Früchten von Achleitners Erzählungskunst und auch an dem gesunden Humor, der militärischen Schneid und dem übersprudelnden Frohsinn in dem Roman Die Gebirgsbatterie (1911) kann man seine Freude haben. Über den Unterhaltungsschriftsteller erhebt er sich nur selten, auch nicht in den neueren Erzählungen „Im Urgebirg", „Die Jagdjunker", „Büchsenspanner", „Im grünen Rock", die viele Auflagen erlebten.

Wieder in das Hochland führt uns Ludwig Ganghofer. Er wurde als Sohn eines hohen Forstbeamten 1855 zu Kaufbeuren im Algäu geboren, und als der Vater nach Augsburg versetzt wurde, verlebte der Knabe eine frohe und glückliche Kindheit in der freien Natur und wurde früh auch mit dem Leben des Volkes vertraut. Während seiner akademischen Studien in München gewann er Interesse an allem, was zu den schönen Künsten in Beziehung stand, und faßte eine leidenschaftliche Liebe zum Theater. In Berlin, wo er sich 1878 auf das Doktorexamen vorbereitete, hatte ihn ein Gastspiel des Münchener Gärtnertheaters, das mit den damals neuen Bauernstücken von Hermann Schmid, Franz Bonn und anderen sein Glück versuchte, außerordentlich angeregt. In München, wohin er, in Leipzig zum Doktor promoviert, zurückkehrte, trat er mit dem Schauspieler Neuert in Verbindung und erntete mit dem gemeinsam verfaßten Volksstücke „Der Herrgottschnitzer von Ammergau" in Berlin einen großen Erfolg. Dadurch wurde Jauner, der Direktor des Wiener Ringtheaters, auf Ganghofer aufmerksam gemacht und bot ihm die Stelle eines Dramaturgen an, die dieser auch annahm (1881). Das reiche Wiener Theaterleben zog ihn in seinen Bann und er würde vielleicht sein Leben fortan der Bühne gewidmet haben, wenn nicht der Brand des Ringtheaters es vereitelt hätte. Er begann jetzt auch als Erzähler sich zu betätigen und entfaltete eine rege journalistische Tätigkeit, verließ aber 1893 Wien, lebte zunächst am Starnberger See, in Meran, Italien, schlug dann sein Zelt in München auf und erbaute sich 1897 das Jagdheim „Hubertus", auf dem er im Sommer und Herbst immer inniger mit der Natur verwuchs und aus dem Buche las, das keiner je auslieft, in dem auf jeder Seite neue Wunder stehen. Der Patriotismus begeisterte ihn zur Teilnahme an dem Weltkriege, wo er das Vertrauen des Kaisers genoß und Berichterstatter von den Kriegsereignissen wurde. 1920 ist er gestorben. (Abb. S. 1491.) Seine Skizzen, Erzählungen und Romane, von denen die meisten zuerst in der Gartenlaube erschienen, gehören zur Lieblingslektüre der gemütvollen Leserwelt und fesseln vor allem durch die dichterische Kraft und Glut, mit der er die Natur mit ihrer furchtbaren und verheerenden Wildheit, in ihrer ernsten, träumenden Schönheit und heiteren Lebensfrische zu schildern versteht. Besonders das bayerische Hochgebirge und die angrenzende salzburgische und tirolische Bergwelt haben es ihm angetan; sie bilden den Schauplatz der meisten seiner Erzählungen und das Beste und Schönste, das er seinen Lesern gab,

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

hat er aus jener Bergeinsamkeit heimgetragen, aus dem Schweigen im Walde und zwischen den Felsen, aus grandioser Einsamkeit oder dem Verkehr mit wenigen wetterfesten und kerngesunden Menschen, in denen er die rätselvollen Regungen der Volksseele studierte. Seine Kunst will in erster Linie Heimatkunst sein; und gewiß, seine Gestalten aus den Bergen sind Bauern, Jäger, wie sie nur im bayerischen und österreichischen Hochgebirge wachsen können, aber immer finden wir jene gewissen malerisch-typischen Ähnlichkeiten, die nicht so sehr den Charakter des Individuums als die Handführung, die Manier des Malers kennzeichnen. Dazu kommt, daß seine Bauerngestalten trotz vieler wahrer Züge und hoher Vorzüge zu weichlich und rührselig sind und dadurch an Naturwahrheit und Volksechtheit verlieren. Frei von sentimentalen Zügen wird Ganghofers Zeichnung, wenn er ohne Beigabe, ohne Zuschnitt und Zugeständnis einzelne Originale seiner „Jäger" der Wirklichkeit nachbildet und seine ursprünglich bergfrische Natur ungebrochen in seine dichterischen Gestalten hinüberströmen läßt.

Ganghofer hat sich unter den deutschen Dichtern der Gegenwart zum Optimisten gestempelt und in der Vorrede zur Volksausgabe seiner Werke verkündet er seine „im Rauschen und Schweigen des Waldes" geformten Glaubenssätze von „der Unsterblichkeit des Frühlings und der Freude", vom „ewigen Frühlingswillen", und wie ein erhöhter Steinklopferhans versichert er im Seelenbesitze der Offenbarung „es kann dir nix geschehn", daß er gegenüber dem, „der alles Werden und Vergehen auf ruhigen Händen trägt", gegenüber dem Allmächtigen das Rechnen verlernt habe. Zu diesem künstlerischen Glaubensbekenntnisse stimmt freilich schlecht der rührende und kraftlose Optimismus vieler seiner Gestalten, die zwar dem Leben die beste Seite abzugewinnen suchen, aber widerstandslos in Tränen zerfließen, sowie der geringste Stoß kommt. Man wird es dem Dichter Dank wissen, daß er in einer Zeit des Pessimismus und Materialismus den Glauben an das Leben, ein Evangelium der Zukunft und Freude predigte, und Anerkennung verdient sein Mut, kein Buch mehr zu schreiben, „in dem er nicht bewußt und mit Absicht seine Faust gegen ein Qualgespenst unseres Lebens erhebt, kein Buch, mit dem er nicht befreien wollte". Billig aber fragen wir, ob wirklich überall ein Qualgespenst vorhanden ist, wo er eines erblickt, und ob seine rationalistische Weltanschauung, die er insbesondere durch die Gestalten seiner historischen Romane den Lesern vermittelt, auch imstande ist, jederzeit „die Aussöhnung mit den Schatten des Daseins" zu bewirken. Es ist das Lied von der Menschenliebe, das er in seinen Werken, zumal in seinen neueren Romanen, in entzückenden Tönen und mit süßem Wohllaut singt, aber diese Menschenliebe wächst nicht aus dem Stamme der Gottesliebe heraus, es ist eine bloße Gefühlsreligion, die des festen Grundes, des Glaubens an die Offenbarung entbehrt und daher gerade dann versagt, wenn wir eines festen Haltes am meisten bedürfen. Der Dichter ist in katholischen Anschauungen aufgewachsen; aber nicht alle haben sich in seine Erzählungen hinübergerettet und dies trübt den Genuß, den sie sonst durch ihr poetisches Empfinden, den spannenden und packenden Gang der Handlung, durch den Glanz und die Unmittelbarkeit der Darstellung und durch manches gute und kluge Wort gewähren, das er aus dem reichen Schatze seiner Lebenskenntnis hineinverflochten hat. Mit Vorliebe macht Ganghofer katholische Geistliche zu Trägern der Handlung und in einer Reihe von Erzählungen, namentlich in den Dorfgeschichten, wird er ihrem segensreichen Wirken gerecht; dann aber begegnen wir neben idealen Priestern auch Karikaturen von Vertretern des Klerus und obendrein einer recht unzutreffenden Schilderung kirchlicher Gottesdiensthandlungen. So fehlt der Note Ganghofers die Harmonie und der Edelklang.

Ganghofers Stärke liegt in der Prosaerzählung. Die Bühne war nicht das Arbeitsfeld Ganghofers. Es fehlt in seinen Bühnenwerken nicht an Szenen von echt dramatischer Wirkung, auch die Zeichnung der Charaktere, die Schilderung des Milieus und die äußere Gestaltung der Handlung sind ihm gelungen, aber tiefere psychologische Konflikte finden wir nicht und keines seiner Stücke weist die poetische Kraft Anzengrubers auf, obschon er diesen in Wien sogar eine Zeitlang verdrängte. Außer dem „Herrgottsschnitzer" bearbeitete er mit Neuert für die Bühne auch den Prozeßhansel (1881) und den Geigenmacher von Mittenwald (1884), während „Der zweite Schatz" (1882), die Schauspiele Auf der Höhe (1892), Meerleuchten (1896), Die Hochzeit von Valeni und das Bauernstück Der heilige Rat (1910) von ihm allein stammen. Im Jahre 1883 und in den folgenden Jahren brachte er die Sommermonate am Königssee zu und hier fand er wohl die Richtung für seine Kunst. Mit der ganzen Empfänglichkeit seiner Seele nahm er die Pracht dieses schönsten Winkels vom bayerischen Hochland in sich auf, und da ihm König Ludwig II. gestattete, im Leibgehege zu jagen, konnte er nun auch der ererbten Lust am Weidwerk frönen, die eine so starke Wurzel seiner künstlerischen Kraft werden sollte. Die Frucht dieses Aufenthaltes war eine Reihe von Volkserzählungen, in denen er die Alpenwelt und deren Bewohner mit allen ihren Tugenden und Schwächen mit Naturtreue, freilich nicht immer frei von psychologischen Unmöglichkeiten, von Sentimentalität und romantischer Verklärung schildert. So entstehen: Der Jäger von Fall, eine Liebesgeschichte mit aufregenden Geschehnissen, Bergluft, eine Sammlung von Erzählungen, darunter „Hochwürden Herr Pfarrer", das Konterfei eines originellen Landpfarrers, in dessen ungeschlachter Hülle eine zarte und weiche Seele wohnt. Weitere Sammlungen von kleinen Geschichten sind Aus Heimat und Fremde, Almer und Jägerleut, Hochlandsgeschichten. Äußerst romantisch und reich an poetischen Schönheiten ist der Roman Der Edelweißkönig (1886), etwas rührselig, aber wirksam Der Herrgottsschnitzer von Ammergau. Eine Lieblingslektüre der Jäger bildet der Roman Schloß Hubertus (1895), in dessen Mittelpunkt ein gewaltiger Nimrod, der alte Graf Egge-Sennefeld, steht.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Die Jagdleidenschaft läßt ihn nicht aus, er kommt nicht los aus seiner Jagdhütte hoch oben im Gebirge, ob drunten im Schloß Hubertus seine Gegenwart noch so notwendig wäre, und wird schließlich ein Opfer seiner Liebhaberei. In seinem ganzen Aufbau erinnert der Roman mit seiner lebhaften äußeren Handlung, den vielen spannenden, abwechslungsreichen Szenen, der vorzüglichen Charakteristik, dem Walten der Romantik und der poetischen Gerechtigkeit an den guten Familienroman der alten Zeit; neu aber ist der starke Einschlag des alpinen Milieus, das hier nicht bloß Hintergrund und Dekoration ist, sondern den Roman völlig durchdringt und ihm sein Gepräge aufdrückt. Weniger tritt dieses hervor in dem viel gelesenen Roman Der Dorfapostel (1901), von dem der Autor gelegentlich einmal sagt: „Ein Mensch wie ein Berg, ein ungeheurer Einfall der Natur, zu dem das Leben den Kopf geschüttelt hatte." . . . „Roheit und Aberglauben der Menschen waren Lebenswecker dieses Kindes — Aberglauben und Roheit seine Totengräber. Ein hilfloses Kind der Liebe hatte sich ausgewachsen zu einem Riesen und Berserker des Zornes." Wenn man noch hinzufügt, daß sein Leben bis zur Schlußkatastrophe nur aus Güte und Liebe, Arbeit und Dulden besteht, so ist seine Charakteristik erschöpft. Zwar noch ein wenig josefinisch-wessenbergianisch gesinnt, im übrigen aber eine Prachtfigur ist der gute, alte Pfarrer, der den Hanspeter von seinem vergeblichen Bemühen, die Leute zur Übung christlicher Nächstenliebe zu bewegen, durch den Hinweis auf den Undank der Leute abzubringen sucht. Um den leidenden Hauptheldeu, der viel weint und wirklich ergreifende Züge aufweist, gruppieren sich die „trutzigen Bub'n" und „harben Deandl", die für die nun einmal unentbehrlichen Herzensgeschichten zu sorgen haben. Minder gelungen ist die stark sinnliche Erzählung Unfried (1887), in manchem Betracht ein Gegenstück zum „Dorfapostel". Dagegen wirkt erschütternd die Fackeljungfrau (1893), eine romantisch angelegte, auf einer alten Sage aufgebaute Geschichte. Die Schilderung des Kampfes einer armen Bauernfamilie, deren Häuschen ein Bergrutsch zu zerstören droht, bildet den Inhalt des Romans Der laufende Berg, der, ausgezeichnet durch treffliche Charakteristik und durch die meisterhafte Verknüpfung des grandiosen Waltens der Natur mit menschlichen Schicksalen, zu Ganghofers besten Erzählungen gehört und durch die Schilderung des Gottvertrauens und der Muttergottesverehrung bei der Bergbauernfamilie zum Herzen greift. Anderes freilich in dem Romane ist theologisch nicht einwandfrei, und dies gilt auch von der Belehrung, die das Mädchen ihrem Brüderchen in dem Roman Schweigen im Walde (1899) über das Gute und Böse in der Welt erteilt. Die Fabel ist dürftig, der Gang der Handlung durch künstlerische Erörterungen über Gemälde gehemmt, die Charaktere sind wenig individualisiert. Der Roman spielt im Gaistal und fand seine Vollendung im Hohen Schein (1903), in dem der Dichter seine Lebensphilosophie und Lebensethik darlegt. Wie in allen seinen Schriften, finden sich auch in diesem Werke Stellen, besonders Naturschilderungen, die Auge und Hand des wirklichen Dichters verraten. Aber als Ganzes erhebt sich der Roman nicht über das Niveau der Unterhaltungslektüre. Die gegen die katholische Geistlichkeit gerichtete Tendenz verstimmt und die Zeichnung der Personen entspricht nicht immer der Naturwahrheit; gewiß, die Bauern sind nicht so roh, dumm und boshaft, wie moderne Schriftsteller sie hinstellen, aber sie sind auch nicht so edel, feinfühlig und mit Lebensweisheit gesättigt wie bei Ganghofer. Unwahrscheinlich ist, daß Goethes „Iphigenie" unter den Bauern einen wahren Begeisterungsparoxysmus hervorruft, ferner auch, daß der Philosoph Walter noch nie eine Zeile von Goethe gelesen und nie in einem Theater gewesen sei, und kaum wird man, bei aller Anerkennung der Arbeit der Bauern, zugeben, daß sie wertvoller sei als die stille und mühevolle Arbeit unserer Gelehrten und Forscher. Besser gefallen uns die Novelle Gewitter im Mai (1903), die Geschichte einer reinen, jugendlichen Liebe, deren Blütenfrühling durch einen jähen Nachtfrost getötet wird, Waldrausch (1908) mit seinen schönen Schilderungen des Lebens im Walde, die freilich oft zu einem Naturkulte werden, und Die Trutze von Trutzberg (1915).

Am Königssee reifte in Ganghofer auch der Plan zu dem Romanzyklus Die Watzmannkinder; in neun Romanen soll, wie sein Freund und Biograph Vinzenz Chiavacci erzählt, „die tausendjährige Kulturentwicklung eines vom großen Strom des Lebens abgeschiedenen Tales und seiner Menschen geschildert werden". Diesen größeren, zumeist in Berchtesgaden spielenden Romanen verdankt Ganghofer hauptsächlich seinen Ruhm und unleugbar hat er damit seine Begabung als Romanschriftsteller glänzend bewiesen. Den Naturhintergrund der Watzmanngeschichten konnte er unmittelbar nach der Wirklichkeit malen, ebenso das Leben und Fühlen des Volkes, das sich ja doch so merkwürdig gleich bleibt durch die Jahrhunderte. Aber eben diese Romane haben den Dichter bei der katholischen Leserwelt in ein schiefes Licht gestellt, denn in ihnen legt er den Gestalten nebst manchen vortrefflichen Bemerkungen über sozialen Fortschritt und Herzenskultur auch Anschauungen in den Mund, die mit der katholischen Lehre in offenem Widerspruch stehen. Am wenigsten tritt dies im Klosterjäger (1891) hervor, in dem Ganghofer bereits der Höhe seines künstlerischen Schaffens sich nähert. Da finden sich prächtig gezeichnete Charaktere, wie die ergreifende Gestalt Dietwalds, die humorvollen Figuren des Bruder Küchenmeisters und des Bruder Gärtners, der Klosterjäger Haymo und die liebliche, willensstarke Gitli, jenes Paar, dessen Liebesgeschichte den Inhalt des Romans bildet. Hochdramatisch ist Die Martinsklause (1894), die des Verfassers Namen populär gemacht hat. Er versetzt uns in das zwölfte Jahrhundert, erzählt uns die Gründung des Klosters Berchtesgaden und zeichnet ein bunt bewegtes Bild aus jener Zeit, in dessen Vordergrund der erste Propst des Klosters, Eberwein, steht, ein prächtiger Mann mit weitem Blick und weichem Herzen; übel aber kommen die Chorherren und der Bischof von Salzburg weg, über die der Dichter die Schale seines Spottes ausgießt. In der Naturschilderung steht Ganghofer in diesem Roman am höchsten. Ein psychologisches Problem sucht er zu lösen im Gotteslehen (1898), der Geschichte des letzten Freibauern des Berchtesgadener Landes. Die herrlichste Poesie, Anmutsvolles und bezaubernd Schönes steht hier neben tief Verletzendem. Gestalten wie die Chorherren, die er, ohne geschichtliche Beglaubigung, uns vorführt, und die Zustände im Kloster, wie er sie schildert, erregen Grauen und müssen den unerfahrenen Leser mit Entsetzen über das Klosterwesen des Mittelalters erfüllen. Künstlerisch höher steht der Roman Das neue Wesen

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

(1902), der in der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts auf dem engen Raum zwischen Salzburg und Berchtesgaden sich abspielt, und zwar zur Zeit, da durch das Volk ein politisches Freiheitssehnen ging und zugleich die Lehre des Wittenbergers hineindrang in alle deutschen Gaue. Aufgestachelt durch das nach Rache dürstende Weib Marale, erheben sich die salzburgischen Bauern gegen ihren bischöflichen Herrn, werden aber unter sich uneins und erliegen den geübten Truppen des aus Italien herbeieilenden Frundsberg. Der Schluß mit einer Heirat flacht ab und ist volksstückmäßig. Auch in diesem Werke taucht Ganghofer die verschlungenen Begebenheiten wieder in das glühende Kolorit der Landschaft ein; die kräftige und bilderreiche Sprache, der sonnige Humor, die geschlossene Komposition und der dramatische Gang der Handlung sind weitere Vorzüge des Romans. Als dessen Helden dachte er sich das deutsche Volk, dessen Unternehmen an seiner Uneinigkeit scheiterte. An der Vergangenheit soll die Gegenwart lernen; deutlich tritt bei dieser Mahnung die Los-von-Rom-Tendenz hervor und diese trübt dem katholischen Leser den Genuß an der Dichtung, die unter den „Watzmannkindern" als die künstlerisch vollendetste erscheint. Das letzte von ihnen ist Der Mann im Salz (1905), der in der Zeit vor dem Dreißigjährigen Kriege spielt. Später folgten „Der Ochsenkrieg" (1914) und „Das große Jagen", Roman aus dem achtzehnten Jahrhundert. Die farbenglühende, dramatisch wirkende Novelle „Tarantella" erzählt uns von Sorrent und dem dort wohnenden Volke und in der Bachantin (1896) hat der Dichter alle die italienischen Eindrücke gesammelt. Die Schilderung des paradiesischen Landschaftsbildes bildet hier einen prächtigen Rahmen zu dem dramatischen Gemälde, in dem eine faszinierende Schönheit voll dämonischer Leidenschaft ein unheilvolles Werk vollbringt.

Ein Bild seines Werdens entwirft Ganghofer in dem Lebenslauf eines Optimisten (1907 bis 1911). Darin ist vieles breit geraten und manches hätte, da es nichts Individuelles bringt, wegbleiben sollen; vor allem hätte das Taktgefühl, ja der Sinn für das ästhetisch Zulässige, manche Kürzung geboten. Unerquicklich wirkt die Zeichnung der Priestergestalten — mit einer einzigen Ausnahme — und man wird über den Optimismus Ganghofers stutzig, wenn er das Priesterdasein des Pfarrers von Welden als ein schmählich befleckes schildert und dann den unglückseligen Priester als einen „prächtigen, ehrenfesten, gesund veranlagten und natürlich empfindenden Menschen bezeichnet". In derartigen Dingen ist aufgeklärte und freundliche Nachsicht nicht am Platze und große Männer, mochten sie was immer glauben, haben über Tod und Ewigkeit ganz anders gedacht. Biographisches bringen auch „Hubertusland" (1912) und „Buch der Berge".

Hans Neuert (geb. 1838 in München), Schauspieler in München, hat außer den mit Ganghofer und Max Schmidt („Im Austragsstübel") verfaßten Bühnenwerken auch selbständig einige Volksstücke („Almenrausch und Edelweiß", „'s Liserl von Schlierse") geschrieben, darin aber mehr Bühnenroutine als echten Dichtergeist geoffenbart. Größere poetische Veranlagung besaß Therese Messerer (geb. 1824, gest. 1907 in München), die in ihren „Hochlandsgeschichten" zwar idealisierte, aber innerlich wahre Gestalten vorführt („Die beiden Vettern", „Des Achmüllers Recht") und durch ihren sonnigen Humor („Humoristische Bilder aus Alt-Bayern", „Die falschen Tiroler") den Leser erfreut. Die psychologischen Erlebnisse, die sie als Lehrerin mit den kleinen Zöglingen sammelte, gestaltete sie zu fein empfundenen Erzählungen, die in den „Jugendblättern" der Isabella Braun bald ein weiteres Publikum fesselten.

Schon als Knabe lernte Max Haushofer (geb. 1840 in München, gest. 1907 in Gries bei Bozen) auf mitunter beschwerlichen Hochgebirgswanderungen in Begleitung seines Vaters, des bekannten Landschaftsmalers, den Reiz der Bergwelt kennen, den er später in zarten und frohen Liedern, wie in farbenreichen Aufsätzen und Monographien pries. Auf der von Sagen und Erinnerungen umsponnenen Chiemseeinsel Frauenwörth lernte er zuerst, nicht aus Büchern, sondern aus den Geschehnissen des Tages, daß es ein Tief-Geheimnisvolles sei um das Wesen der Natur. Dort hat sich ihm die tiefe Poesie ins Herz gesenkt, die allezeit das beste Glück seines Lebens war.

Freilich die ersten Werke des jungen Privatdozenten, der schon 1868 zum Professor der Technischen Hochschule in München ernannt wurde, mußten ein anderes Gesicht aufweisen! Er hielt Vorträge über gesellschaftliche Verhältnisse vor einem gemischten Publikum, die stets einen dichtgedrängten Zuhörerkreis vor seinem Pult im chemischen Hörsaal versammelten. Welches soziale Problem er auch behandeln mochte, immer schuf die Vereinigung des Gelehrten mit dem Dichter ein Kunstwerk von besonderer Eigenart. Als Nationalökonom schätzte Haushofer jeden technischen Fortschritt nach seinem vollen Werte, aber als Kenner seines Volkes mahnte er unablässig, über dem Luxus und den Erleichterungen des äußeren Lebens nicht dessen beste innere Güter zu verlieren: Familienliebe und Freundschaft, Arbeit und Erholung, Freude an Natur und Kunst. In politischer Hinsicht war er ein Anhänger der nationalliberalen Partei, und nationales Empfinden spricht aus seinen Werken. Unter ihnen übten die Landschaftsbilder und die kulturhistorischen Schriften einen nachhaltigen Einfluß aus. Zwischen diese und volkswirtschaftliche Werke fallen auch rein poetische. Zwar schien seine Muse, nachdem er 1864 einen Band Gedichte veröffentlicht hatte, verstummt zu sein; nur einige Erzählungen und das launige Epos „Unhold, der Höhlenmensch und anderes" (1880) waren nebst Kleinigkeiten erschienen, aber

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

jenes kündigt bereits wie ein heiteres Vorspiel Haushofers Lebenswerk an, das in langen Jahren reifte und nach des Dichters Geständnis die Summe seines Strebens und innerlichen Erlebens in sich schließt, die Schöpfung Der ewige Jude, ein dreiteiliges dramatisches Gedicht (1886).

Haushofers Ahasver ist „schon längst kein Jude mehr, Ganz konfessionslos ist das alte Haus; Es ward einfach ein armer Mensch daraus. Ein armer Mensch! der ärmste, denn er trägt Den alten Jammer unentwegt Aus einem in das andere Jahrhundert, Daß sich der Fels, auf dem er ruht, verwundert." Ein „geisterhafter Greis, Erlösung suchend, Mit glüh'ndem Blick sich und die Welt verfluchend", schwankt Ahasver als eine Verkörperung des Unsterblichkeitsgedankens durch die Weltgeschichte. Wir sehen ihn zuerst zur Zeit der Völkerwanderung in der Nähe des heutigen Salzburg, wo er vergeblich sucht, sich zu tausendjährigem Schlaf in den Untersberg einzuschleichen. Wir treffen ihn wieder auf dem Gipfel des Sinai, die Trümmer der Gesetzestafeln Mosis mit Hohn übergießend. Am Ufer des Roten Meeres ergeht die Lockung an ihn, eine neue Blut- und Feuerreligion zu gründen; mit spöttischem Lächeln weist er den werbenden Geist an Mohammed. Auf den Trümmern des eben eroberten Konstantinopel tritt er unter alle dort versammelten Dämonen der Menschheit, die ihren Herrn und Meister — den Tod — erwarten, der eben dem letzten Griechenkaiser den Gnadenstoß gibt. Als reichen Raritätensammler kennen ihn die kunstfreudigen Kardinäle der Renaissance. In der Gegenwart heißt er Markus Schwarz, Rentier aus Leyden, ist ein charmanter, älterer Herr, sehr beliebt wegen seines Reichtums und seines witzigen Tiefsinns. Mit ihm wandeln und verwandeln sich durch Jahrtausende Minne, Sälde und Aventiure, in jeder neuen Gestalt die urewige Rätselfrage ergänzend, die er selbst darstellt. Des Dichters kühner Gedankenflug dringt bis in die fernste Zukunft, wo der letzte Mensch auf den Trümmern des Erdballs den „Ausgang alles Erdenglückes" beklagt. Dabei steht ihm eine ganze Stufenleiter von Tönen zur Verfügung: von der erschütterndsten Tragik bis zum grotesken, ja dämonischen Humor am Schlusse des Dramas, für den manche Szenen des zweiten Teiles von Goethes „Faust" vorbildlich wirkten. Doch eben der Schluß voll hinreißender Kraft und Leidenschaft wird zur phantastischen Komödie, in der sich die ungezügelte Phantasie des Dichters in den tollsten Einfällen ergeht. Übrigens ist die Trilogie trotz des Mangels eines kraftvollen und einheitlichen Aufbaues und trotz des opernhaften und bizarren Eindrucks, den sie in einzelnen Abschnitten hervorruft, dennoch ein Markstein in der Geschichte der zahlreichen Ahasverdichtungen. Über den Zwiespalt der Seele, die mit allen Fasern am Leben hängt und doch den Tod als Erlöser aus Qual und Not oft heiß ersehnt, grübelt der Dichter auch in seinen Geschichten zwischen Diesseits und Jenseits, einem „modernen Totentanz" (1888). Es sind geistreiche, schwermütige Reflexionen in stimmungsvollem, novellistischem Gewande über das Sterben und die Art und Weise, mit der der „filzige, unerbittliche Gläubiger Tod, der Schlächter ohne Gnade", den Menschen naht, die jedoch die trostreiche Hoffnung auf ein Fortleben der Seele nach ihrer irdischen Laufbahn durchaus nicht verneinen. Haushofers „Atomentheorie", die hier stark hervortritt, wird von der Wissenschaft abgewiesen, der poetische Wert aber dieser fein abgetönten Stimmungsbilder auf düsterem Hintergrunde verdient volle Beachtung. Die Sehnsucht nach einer fernen, großen Welt ergreift den Dichter und er fühlt sich als ein seit undenklich langen Zeiten aus jenen Sphären verbannter Wanderer, der den Rückweg dahin nicht finden kann. Diese Klage um ein verlorenes Glück klingt auch aus dem eigenartigen und phantasiereichen Sternenmärchen Die Verbannten (1890). Nicht auf derselben künstlerischen Höhe steht das Buch Allerhand Blätter (1899). Die meisten der hier gesammelten Skizzen und Blätter spielen teils in München, teils am Chiemsee und einzelne sind Proben derb realistischer Kleinmalerei, während andere durch ihre absonderlichen und launigen Einfälle verblüffen. So z. B. gehört die „Reise mit dem Unmöglichen" zu den bizarrsten, lustigsten, geistreichsten Einfällen, die je ein Romantiker gehabt hat. Jules Verne nachempfunden ist der an einem Zusammenstoß der Erde mit einem irrenden Himmelskörper im Jahre 2000 knapp vorüberführende „Zukunftsroman" Planetenfeuer, im Grunde nur ein Ausblick in das Jahr 1999 und auf die Kulturfortschritte innerhalb eines Jahrtausends. Höher zu bewerten ist Prinz Schnuckelbold, eine Märchendichtung, von echter Romantik erfüllt und zugleich sprühend von Geist, frischkecker Satire und bezauberndem Humor (1906).

In dem heimischen „Bodengefährtle", das die Dichtungen des Schwaben Eduard Paulus (geb. 1837 in Stuttgart, gest. 1907) vielfach haben, liegt es begründet, warum sie nicht viel über die Grenzen seines Landes gedrungen sind. Eine Reihe kunstgeschichtlicher Werke sind aus dem beruflichen Wirken des Oberstudienrates, Landeskonservators und späteren Vorstandes der Staatssammlung vaterländischer Altertümer hervorgegangen und schon diese sind fast immer in gehobenem Stil gehalten und mit Stimmungsgehalt durchtränkt; oft geht er in solchen Schilderungen ganz zum poetischen Ausdruck über und läßt die Darstellung des Geschauten und Empfundenen oder Erlebten in ernsten oder humorvollen Versen ausklingen, wie z. B. in den „Bildern aus Italien". Die Gabe der Poesie hat er vom Vater geerbt, der selbst eine Sammlung von Gedichten („Waldbilder") veröffentlichte, vom Sohne aber übertroffen wurde. Dessen eigenstes Gebiet ist die Lyrik und unter den schwäbischen Lyrikern der letzten Jahrzehnte steht er obenan. Eine ins Große gehende Phantasie, ein warmes Naturgefühl, eine elegisch-weiche, im Todesgedanken ausklingende Stimmung, eine bis zum höchsten dithyrambischen Schwung anwachsende patriotische Begeisterung, ein unter Tränen lächelnder Humor und bitter-

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

ernste Satire sind die charakteristischen, oft in der glücklichsten Mischung auftretenden Eigenschaften seiner Poesie. Sein durch lange Übung immer sicherer gewordenes Form- und Stilgefühl ließ ihn leicht die dem Inhalte angemessene Form finden; er wird dabei unterstützt durch die reichen künstlerischen Ausdrucksmittel, die ihm zu Gebote standen, und durch das Vermögen, der Sprache Fülle zu verleihen und Wohllaut abzugewinnen. Es ist ja wahr, daß bei ihm gerne dieselben Gedankenreihen wiederkehren und daß er nicht allzu weite Perspektiven eröffnet. Sein Ideal liegt in der Renaissance, der Gegenwart steht er fast feindlich gegenüber. Dafür ist aber alles, was er bietet, feuriger Begeisterung entströmt und trägt den Stempel echter künstlerischer Weihe.

Den Gedichten, die Paulus als Student veröffentlichte (1859) und nur zum Teile in seine Gesammelten Gedichte (1892) aufnahm, folgten die Sammlungen Aus meinem Leben (1867), Lieder (1877) und Lieder und Humoresken (1880), in denen er, angeregt durch die Einigung Deutschlands, zum erstenmal vaterländische Töne erklingen läßt, aber auch allerlei verderbliche Erscheinungen geißelt. Tiefernst klagt er über den Schwindel und die Schäden der Zeit auch in den Sonetten Stimmen der Wüste (1886) und derselben Stimmung entstammt „Der neue Merlin, ein Gedicht aus dem nächsten Jahrhundert". Merlin-Paulus, durch das geist- und ideallose Treiben der Welt in die Einsamkeit zurückgestoßen, blickt mit der Weisheit des gereiften Mannes auf die an den Nichtigkeiten des Tages sich vergnügenden Menschen und tröstet sich mit der Hoffnung auf eine bessere Zukunft seines Volkes. In dessen Vergangenheit, in die Zeit der altgermanischen Götter- und Sagenwelt führt die größere Dichtung Helgi (1896). Die ein Jahr später folgenden Arabesken, kurze Stimmungsbilder in Prosa, ergänzt und erhöht durch Gedichte, spiegeln Paulus' ganzes Wesen, seine Freude beim Blick auf das Schöne und Große in Kunst und Leben, seinen Jammer über das Elend der Zeit, der bald in echtestem Humor, bald in bitterstem Hohn sich Luft macht. Das letzte Jahrzehnt seines Lebens, das dieses Büchlein einleitet, sollte sein fruchtbarstes werden; fast jedes Jahr brachte in einer neuen Sammlung die Geschenke seiner Muse. In seiner Doppeleigenschaft als Kunsthistoriker und Dichter war er in hervorragendem Maße berechtigt, bildende Künstler poetisch zu verherrlichen; so gab er 1899 in Tilmann Riemenschneider episch-lyrische Bilder aus dem Leben dieses Bildhauers und feiert in Ottaverimen und Sonetten Erwin von Steinbach und Michelangelo, den gewaltigsten Meister der Renaissance. Vereinigt sind diese drei Dichtungen in Drei Künstlerleben (1900). Aus demselben Jahre stammt Der Alte von Hohenneuffen, ein Zyklus von „Bergliedern", in deren Mittelpunkt der Hohe Neuffen, jenes prächtigste unter den burggekrönten Berghäuptern der schwäbischen Alpen, steht. Die von Paulus auch wissenschaftlich vertretene Ansicht, daß die dortige Burg in ihren Hauptteilen noch aus der Zeit Theodorichs des Großen stamme, befruchtet seine Dichterphantasie und in den „Liedern und Elegien" wie in „Sage und Geschichte" schlägt er eine kühne Verbindungsbrücke zwischen Vergangenheit und Gegenwart. Verschiedenen Gebieten entnommen ist der Stoff der fünf unter dem Titel Aus Orient und Okzident (1901) vereinigten Dichtungen; tief empfundene Lieder und Elegien ernsten Inhalts bietet die Sammlung Heimatkunst (1902), eine Reihe humoristischer und satirischer Dichtungen bringen die Wolkenschatten (1904). Diese schließt mit „Bildern aus der Baukunst", Sonetten, in denen sich des Dichters Kunst, in dieser festumgrenzten Form mit wenigen Zügen Charakter- und Stimmungsbilder von hoher Anschaulichkeit zu zeichnen, am besten offenbart.

An dem Stuttgarter Professor Otto Güntter (geb. 1858), der selbst fein stilisierte patriotische Gelegenheitsgedichte verfaßte, hat Paulus einen liebevollen Biographen gefunden. Auch von einem anderen Schwaben, von Theobald Kerner (geb. 1817 in Gaildorf, gest. 1907), hat dieser uns ein Lebensbild entworfen.

Als Dichter hat der Arzt Theobald mit seinem Vater Justinus, dem er in verschiedenen Schriften („Das Kernerhaus und seine Gäste", „Justinus Kerners Briefwechsel mit seinen Freunden") ein Denkmal setzte, vieles gemeinsam. Auch in seiner Lyrik („Altes und Neues") klingen Herzensweichheit und Schalkheit zu echten Tönen zusammen, auch bei ihm ist viel von Tod und Grab die Rede, allein Schmerz ist ihm doch nicht „Grundton der Natur". Sein Naturgefühl verdichtete sich zu einem begeisterten Pantheismus, der insbesondere in den Prosaschriften, einer Reihe von kurzen Erzählungen und Bildern aus der Natur und dem Menschenleben, stark hervortritt. Reizvoll mischt sich in seiner erzählenden Prosa märchenhaft phantastischer und schwermütiger Ernst mit den Eingebungen eines stark barocken Humors unter Einstreuung von Lyrischem. Mehr als die Lyrik erinnert diese Scherz und Ernst überschriebene Prosa an die Art der Romantik in den „Reiseschatten" seines Vaters.

Eigenartige Erscheinungen sind zwei schwäbische Volksdichter. Von ihnen war Ludwig Palmer (geb. 1856 in Schorndorf) Arbeiter in einer Eisenmöbelfabrik seiner Vaterstadt. Bestrebt, möglichst viel Bildung zu erhaschen, setzte er auch seinem Dichten hohe Ziele und in den beiden Sammlungen „Gedichte eines Arbeiters" (1895) und „Ein frischer Kranz" (1897) finden sich tatsächlich kunstvoll gebaute Verse, doch verschwindet hinter deren Glätte das Charakteristische. Christian Wagner (geb. 1835 zu Warmbronn), ein Bauer, war Naturphilosoph und Dichter; aber seine Philosophie ist nicht dem Heimatboden entwachsen, sondern ein wunderlicher Mystizismus, dem sogar ein starker Hauch indischer Religionsphilosophie anhaftet. Echter als Wagners philosophische Ideen, die er in schlechter Prosa niederlegt, sind seine Gedichte, von denen er seit 1885 mehrere Sammlungen („Sonntagsgänge", „Weihegeschenke", „Neue Dichtungen")

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

Klassisches Gassengenrebild.

Die schwarzbraunzott'ge Ziegenherde zieht zum Stall.
Ein ausgelass'ner Junge, drall und puttenhaft,
Der bast'nen Strick als Lasso schlingend, fängt sich schnell
Entschlossen eine meckernde Nachzüglerin;
Packt mit der Rechten das gekrümmte Horn des Tiers,
Damit das widerspenst'ge nicht entwischen kann,
Indes behend die Linke nach dem Euter greift;
Die spitze Zitze fügt er in den gier'gen Mund,
Als leg' er sich, ein Säugling, an der Amme Brust,
Und trinkt und trinkt in voller Gassenjungenlust.

Du glaubst: es sei ein kleiner Faun, ein reizender,
Der lustig aus antikem Marmorbasrelief,
Bocksfüßig hüpfend, ins moderne Leben springt.

Heinrich Vierordt

Faksimilehandschrift von Heinrich Vierordt.
(Original im Besitze des Verfassers dieses Buches.)

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

veröffentlichte. Es findet sich darunter manches Treffliche, Märchen und Legenden, sinnige Deutungen der Blumen und Pflanzen, die er in üppiger Dichterphantasie pantheistisch beseelt.

Im Verein mit Paulus gab Karl Weitbrecht 1883 ein „Schwäbisches Dichterbuch" heraus, in dem das damalige Schwaben ziemlich vollständig vertreten war (geb. 1847 in Neuhengstett, gest. 1904 als Professor der Technischen Hochschule in Stuttgart). Als Früchte seiner Studien für die Vorlesungen entstand eine Reihe literarhistorischer und ästhetischer Schriften, die, ausgezeichnet durch energischen Gang und Klang seiner Prosa, oftmals gegen herkömmliche Anschauungen in literarischen Dingen Front machten.

So das Werk Diesseits von Weimar. Auch ein Buch über „Goethe" (1895), in dem er die Entwicklung, die Goethe von der Übersiedlung nach Weimar unter dem Einflusse des Klassizismus genommen, als eine Entgleisung, als eine Abirrung von der ihm eigentlich gewiesenen Bahn bezeichnet. Man wird diese Anschauung nicht ohne Vorbehalt teilen, aber ein Stück Wahrheit steckt darin. Ungeteilter Zustimmung wird sich das Werk Schiller in seinen Dramen (1897) erfreuen, weil Weitbrecht darin ein entschiedenes Wort für Schiller sprach, für den man lange Zeit nur noch frostige Höflichkeit übrig hatte. Noch einmal sprach er es in dem Buche Schiller und die deutsche Gegenwart (1901) auf das entschiedenste aus, daß Schiller auch für die Gegenwart etwas bedeute. In dem Buch „Das deutsche Drama, Grundzüge seiner Ästhetik" (1900) legt er seine Anschauungen über alle Forderungen des Dramas nieder und setzt sich mit dem „modernen" Drama auseinander, dessen Zustandsbildern in dialogisierter Form er die Bezeichnung Drama abspricht. Ein Jahr später veröffentlichte er in der Sammlung Göschen eine Deutsche Literaturgeschichte des neunzehnten Jahrhunderts und 1902 eine Literaturgeschichte der Klassikerzeit. Mit scharfem Pathos wendet er sich in jener gegen die naturalistische und die neurasthenisch dekadente Literatur der neuesten Zeit, verkennt aber in herber Einseitigkeit die unzweifelhaft vorhandenen Ansätze zu neuem Guten und die Fortschritte in der Technik und Darstellung.

Durch diese literarhistorischen Schriften wurde K. Weitbrecht außerhalb Württembergs mehr bekannt als durch sein eigenes poetisches Schaffen, das sich auf alle Gebiete der Poesie erstreckte, aber nur auf dem der Erzählung („Verirrte Leute", „Geschichtenbuch", „Heimkehr") entschiedenen Erfolg erzielte. Er weiß künstlerisch zu gestalten, frisch und lebendig zu erzählen, in psychologische Probleme einzudringen, und wie z. B. in der Novelle „Phaläna, die Leiden eines Buches", verschiedene Töne in die Sprache zu legen. Wie die Novellen, zeigt ihn auch seine Lyrik als einen freigeistigen Dichter, an dem die theologischen Studien keine Spur zurückgelassen haben. Seine Gedichte, von denen er 1903 unter dem Titel Gesammelte Gedichte eine Auswahl herausgab, lassen uns in sein Lieben und Hassen, sein Zweifeln und Glauben, sein Hoffen und Entsagen schauen und zeigen eine volle Beherrschung des Verses. Dies gilt auch von seinen Dramen („Sigrun", „Schwarmgeister", „Die Jagd im Schönbach"), doch fehlte ihm das echte Bühnenblut und daher war ihm ein voller Erfolg nicht beschieden.

Mit seinem Bruder Richard gab Karl Weitbrecht Erzählungen im schwäbischen Dialekte heraus, in denen sie als die ersten Dichter in Schwaben nicht bloß in den Dialogen, sondern auch in den erzählenden Teilen an der Mundart festhielten („Gschichta'n aus'm Schwôbalanth 1877, „Nômohl Schwôbagschichta" 1882). Die Mehrzahl davon stammt von Richard Weitbrecht (geb. 1851 zu Heumaden bei Stuttgart, 1893 Pfarrer im hessischen Wimpfen, gest. 1911 in Heidelberg), der auch allein viele Schwabengeschichten verfaßte und gleich dem Bruder als gründlichen Kenner des schwäbischen Dialektes und Volkscharakters sich erwies. Dem Dorfleben und bäuerlichen Gedankenkreisen entnimmt er denn auch vielfach die Stoffe für seine Novellen; in den „Boblinger Leuten" bietet er einen Pfarrersroman und in einer Reihe historischer Novellen und Romane bekämpft er mit einem Fanatismus, der an W. Jensen erinnert, den Katholizismus in seinen Priestern und Einrichtungen („Die Glocken von Guandia", „Verbannt und vertrieben", „Die Jesuiten von Alperg", „Kaiser und Kurfürst", „Das letzte Ketzergericht"). Neben seinen Dichtungen laufen historische, kritische und literarhistorische Arbeiten her.

Auf das Gebiet der Lyrik beschränkt sich das poetische Schaffen des sehr begabten, freiheitlich gesinnten Badeners Heinrich Vierordt (geb. 1855 in Karlsruhe, lebt daselbst als Hofrat). Um das ihm Eigenartige gleich zu nennen, sei bemerkt, daß seine Dichtung stark auf das Malerisch-Plastische gerichtet ist, während das musikalische Element zurücktritt. Freilich, auf dem Gebiete der Ballade („Lieder und Balladen", „Neue Balladen", „Akanthusblätter"), der reflektierenden Lyrik, der Allegorie („Deutsche Ruhmesschilder und Ehrentafeln", „Das Büchlein der Träume", „Vaterlandsgesänge"), und ganz besonders des beschreibenden Landschafts- und Genregedichtes („Fresken", „Gemmen und Possen", „Kosmoslieder", „Meilensteine" „Badisches Heimatbüchlein") zeigt sich Vierordt oft als Meister. Hier gehört er entschieden zu den besten und vornehmsten unserer Zeit, wobei wir gern anerkennen, daß sein Künstlertum und seine Persönlichkeit sich im Lauf der Jahre immer reicher geoffenbart haben. Seine Bildung beruht durchaus auf klassisch-romantischer Grundlage, aber ohne klassizistische Schwächlichkeit; ein nicht gewöhnliches Formgefühl, das er schon in seinen ersten Gedichten bekundet, hat er durch bewußte und unab-

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

lässige Weiterentwicklung zu einer glänzenden Formbeherrschung ausgebildet. In seinen reifsten Gedichten steht er denn auch als Metriker und Rhythmiker auf einer kaum mehr zu steigernden Höhe und seine hervorragende Sprachkunst beschränkt sich nicht auf glückliche Wortwahl, sondern ist auch schöpferischer Art. Von Schiller, an dessen Idealismus er sich begeisterte, gelangte er zu Geibel, dem er das Verständnis und die Liebe zum Rhythmus der antiken Richtung verdankt. Der ruhige Verlauf, den sein Leben nahm, begünstigte das ungestörte Ausreifen seines von der Mutter ererbten poetischen Talentes, gründliches Studium der Geschichte, Literatur und Kunst und seine vielen Reisen lieferten ihm den Stoff. In den von Ludwig Fulda besorgten „Ausgewählten Dichtungen" (1906) finden sich alle für Vierordt charakteristischen Gedichte, so die schönen, abgerundeten und plastisch wirkenden, oft fein pointierten Italien-Gedichte, wie z. B. „Carrara" „Die Cicaden", „Am Heiligenbild", „Am Brunnen". Das Taufrische, das auf seinen ersten Gedichten (1880) lag, ist ihm später nicht mehr gelungen. Nicht gleichwertig sind die Deutschen Hobelspäne (1908), eine Sammlung von Sprüchen für seine lieben Deutschen. Von seinem Verkehr mit bedeutenden Männern erzählt „Das Buch meines Lebens. Erinnerungen" (1925), seiner Begeisterung für Heimat und Vaterland gab er 1915 in „Kriegsliedern" begeisterten Ausdruck. (Beilage 172.)

Ein merkwürdiges Beispiel eines an jeder geschlossenen Kunstform achtlos vorübergehenden und dennoch oft künstlerische Wirkung ausübenden Talentes bietet uns der Freiburger Stadtpfarrer Heinrich Hansjakob. „Wie ein alter, einsamer Bergfink," so schildert er sein Schaffen, „auf einem stillen Tannenast sitzend, sein Lied komponiert und singt, wie es ihm aus der Kehle dringt, ohne sich zu kümmern, ob es der Harmonielehre oder dem Kontrapunkt entspricht, so erzähle ich meine „Geschichten". Den Kritikern, die die Kompositionslosigkeit seiner Erzählungen tadelten, erwiderte er: „Haben denn diese Herren noch nie einen Mann vom Volk erzählen hören? Der nimmt, wenn ihm im Anschluß an das, was er erzählt, eine andere Person vor den Sinn kommt, auch diese vor und erzählt zwischen hinein auch von ihr. So erzählt der Bauer, so erzählten mein Großvater und mein Vater, und so erzähle auch ich. Und paßt diese Art zu erzählen nicht gerade für Geschichten aus dem Volk? Werden diese nicht gerade dadurch echter und volkstümlicher? Muß denn alles erzählt werden, wie es in Büchern über Grammatik und Rhetorik in Schulen gelehrt wird? Ich will nichts wissen von der grauen Theorie, sondern gehe überall dem Leben und der Praxis nach." So erzählt denn Hansjakob in der Regel nach Bauernart, läßt den Faden der Haupthandlung fallen, spinnt einen zweiten, dritten und vierten an, greift zum ersten zurück, um ihn wieder fallen zu lassen und einen anderen aufzunehmen.

Das volks- und sittenkundige Element, das die Schriften Hansjakobs in sich bergen, macht sie zu einer Art Chronik eines aussterbenden Schwarzwälder Bauerntums und verleiht ihnen einen dauernden Wert. Seine Erzählungen sind nicht erfunden; die Originale, von denen er schreibt, haben „geleibt und gelebt und leben teilweise noch". Wer diese Originale noch fangen wolle, müsse sich eilen, denn bereits dringe das Süßwasser der Kultur in alle Schichten des Volkslebens und bereite den Originalen den Tod. Wo aber, wird man fragen, bleibt der Dichter? „Ich und Dichter!" ruft Hansjakob selbst bescheidentlich aus. „Das kommt mir gerade so vor, als wenn man einen Dorfmaurer, der den Bauern ihre Häuser rot und weiß anstreicht, einen Kunstmaler heißen wollte. Und dennoch ist er ein Dichter. Es ist wahr, er erhebt sich oft nicht über den Stoff und mancher Poet würde diesen ganz anders gestaltet haben; aber wer die Natur wie Hansjakob in heiliger Andacht belauscht und für das Erlauschte in eigener Brust so warme, tiefe Töne findet, ist ein Dichter. Jener oft ausgesprochene Satz, das Gold der Poesie liege am Wege, man brauche es nur zu sehen, paßt auf ihn in trefflicher Weise. Sein Blick hat eine wunderbare Findkraft für das Poetische im Volksleben, seine Hand zeichnet Vorgänge und Gestalten nach der Natur, und insofern diese oft poetischer ist als die Dichtung, erscheint Hansjakob als ein Dichter und seine bleibende Bedeutung in der deutschen Literatur liegt darin, daß er die Aufmerksamkeit der Leser auf ein Stück echten Volkslebens gelenkt und dieses im Gegensatze zu anderen Volkserzählern in ungefälschten Formen dargestellt hat.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Lebendigkeit, Kraft, Anschaulichkeit, Klarheit und epische Sachlichkeit sind seiner Ausdrucksweise in hohem Maße eigen und bei soviel Urwüchsigkeit und Kernhaftigkeit achtet man nicht auf die Fehler, die er gegen Grammatik und Stilistik sich zu schulden kommen läßt. „Es ist", sagt er einmal, „etwas Schönes um einen klassischen Stil, allein, „wenn's nicht im Holz liegt, gibt's keine Pfeifen", und so wenig man aus mir einen Hofkavalier, wie er sein soll, machen könnte, ebensowenig wird es mir gelingen, formell schön zu schreiben . . . . Die Hauptsache an einem Schriftsteller ist, daß man ihn versteht und weiß, was der Mann sagen will. Mich und meinen Stil verstehen aber die Leute meist nur zu gut." Aus allen seinen Schriften spricht eine stark ausgeprägte Persönlichkeit, wie man sie in der Literatur nicht oft findet. Im „Eselsbeck von Hasle", seinem Großvater, einem rechten Originale, hat er sich selbst konterfeit. Eine polemische Natur, stets bereit, loszuschlagen, und doch wieder voll weicher elegischer Stimmung, ein Pessimist, wenn er das soziale Leben der Gegenwart schildert oder in die Zukunft schaut, aber ein Tröster der Gedrückten durch den Ausblick auf ein besseres Jenseits, zum Tadel und zur Kritik bestehender Verhältnisse und Personen, mit denen er verkehrte, gerne geneigt und trotz allem Räsonieren doch wieder sympathisch, weil durch alle Verärgerung, Streitsucht und Widerspruchslust ein durch nichts umzubringender knorriger Humor und goldenes Gemüt, ein wahres Poetenherz schaut; so offenbart sich Hansjakobs Persönlichkeit in seinen Schriften. Er nennt sich selbst einmal einen „empfindlichen, launischen, derben, größenwahnsinnigen, sehr aufgeregten und unruhigen Menschen" mit einer „scharfen Zunge und einer galligen Feder". Man wird den Ansichten und Urteilen des „Haslacher Krakehlers", als den er sich einmal bezeichnet, nicht immer beipflichten, aber man kann ihm nicht gram sein, denn aus all seinem Räsonieren leuchtet der gute Kern seines Wesens hervor, und stets ist er ein treuer Sohn der katholischen Kirche gewesen, deren Rechte er im badischen Kulturkampfe mit Mannesmut verteidigt hat. Er zeichnet Originale und ist selbst ein Original, daher hat er nicht Schule gemacht und auch keine Vorbilder gehabt. Von Anzengruber unterscheidet ihn schon der streng kirchliche Standpunkt, von dem aus das Volk und insbesondere der Bauer ganz anders als bei jenem erscheinen muß. Und während Anzengruber ein Freund der modernen Kultur ist und zeigt, wie diese auch die Bauernwelt ergreift und schließlich zu ihrem Segen wird, verfolgt sie Hansjakob mit tödlichem Hasse, einmal, weil sie alles gleichmache und die Poesie der guten alten Zeit zerstöre, dann aber auch aus moralischen Gründen. Er hat seine Jugend noch unter den einfachen und gesunden Verhältnissen, wie sie bei den mit der Scholle verwachsenen Bauern bestanden, in Glück und Zufriedenheit verlebt; als Kulturmensch, der er geworden ist, denkt er an jene Zeiten und wird in dieser Stimmung ein Feind der Kultur, deren Früchte er übrigens nicht mehr entbehren könnte, wenn er auch wollte. Gemeinsam hat er mit Anzengruber die Vorliebe für Charakter- und Lebensbilder; aber während dieser, von beiden zweifellos der größere Künstler, Typen schafft und ihnen etwas von seiner Weltanschauung einhaucht, zeichnet Hansjakob Individuen, in denen sich kaum ein unwahrer Zug findet. Auerbachs Bauern bezeichnet er als Salonbauern, dessen Erzählungen als „verstunka und verloga" und auch in Roseggers Gestalten entdeckt er nur dessen eigene Natur. Am ehesten gleichen sich als Dichter Gotthelf und Hansjakob; freilich darf man, abgesehen von dem konfessionellen Unterschiede, nicht außer acht lassen, daß dieser bloß das Poetische im Volksleben aufzeigen will und sich auf eine psychologische Analyse seiner Charaktere selten einläßt, jener aber auf diese ein Hauptgewicht legt und mit seinen Erzählungen seelsorgliche Absichten verfolgt.

Heinrich Hansjakob.

Hansjakob wurde am 19. August 1837 zu Haslach, einem ehemals Fürstenbergischen Städtchen in dem an Naturschönheiten reichen Kinzigtale, geboren. Seine Mutter war eine echte Haslacherin, eine heitere Frau voll Lebensfreude und Humor, der Vater, Wirt und Bäcker, ein biederer und arbeitsfreudiger Mann. Seine erste Lektüre waren die alten deutschen Volksbücher, Sagen und Rittergeschichten, Erzählungen, „von denen eine einzige mehr Poesie und darum Gemüt fürs Kinderherz hatte als zehn Kasten voll der modernen Lesebücher für Kinder." Zum Priester geweiht (1863), machte er das Staatsexamen, erwarb in Tübingen den Doktorgrad, war dann Lehrer am Gymnasium in Donaueschingen, später Vorstand der Bürgerschule in Waldshut, entsagte, weil er sich mit einer politischen Schrift das Mißfallen des badischen Kulturkampfministeriums Jolly und Degradierung zugezogen hatte, dem Staatsdienste und wurde Pfarrer in dem Dörfchen Hagnau am Bodensee (1869). In dieser Zeit tobte der Kulturkampf in Baden und Hansjakob wurde wegen seines freimütigen Eintretens für die Freiheit der Kirche zweimal in das Gefängnis geworfen. Große Reisen und ein Landtagsmandat brachten

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Abwechslung in das Hagnauer Stilleben. Im Jahre 1884 erhielt er die Pfarrei St. Martin in Freiburg i. B. und starb 1916. Hier gewann das reiche Material, das er in Hagnau durch psychologische Studien an seinen Pfarrkindern und von frühester Jugend an als Beobachter seiner Haslacher gesammelt hatte, seine endgültige Gestaltung und Niederschrift. So entstanden seine Dorfskizzen und Dorfnovellen, durch die er vor allem seinen Ruhm begründet hat.

Deren erste Sammlung erschien 1888 unter dem Titel Wilde Kirschen. So nennt er seine Leute, weil die Originalkirsche, wie der liebe Gott sie in seiner Heimat wachsen lasse, die wilde sei. Sie habe keine Kultur, enthalte aber weit mehr Geist und Schärfe als ihre kultivierte Schwester; gerade so die Naturmenschen. Von diesen kommen zuerst die Nagler an die Reihe; er erzählt von dem armen Schlucker „Valentin", flicht Schilderungen aus dem Leben und Treiben einer kleinen Stadt ein und zeichnet in einer Episode in dem „Hermesbur" das Bild einer Kraft- und Willensnatur vom alten Schlag. Dem „Valentin" folgen seine „Zunftgenossen", diesen der „Kritische Hans" mit den Maurern. Dann kommt das Geschlecht der „Sandhasen", durchweg Originale; einem von ihnen, dem „Karle", dem „närrischen Maler", widmet er eine eigene Erzählung; es ist eine ergreifende Tragödie des Künstlertums. In heiterer Weise rollt sich dagegen das Leben des lustigen Bierbrauers „Christian" ab, und als Mustermensch erscheint der „Postsekretär". Größtenteils dem Bauernstande entnimmt der Dichter seine Originale in den Schneeballen (3 Bde., 1892—1893). Die Skizze rundet sich, unbeschadet der Originalität und Urwüchsigkeit, zur Novelle in dem Vogt auf dem Mühlstein. Es ist eine gewisse Höhe tragischer Leidenschaft, zu der sich Magdalena in ihrem Widerstande gegen den eisenharten Willen des Vaters, des ihr aufgedrungenen Hermesburs Weib zu werden, erhebt. Die Mißhandlungen des Gatten und Vaters treiben sie in Wahnsinn und Tod, können aber ihre Entschlossenheit nicht brechen. Das Ganze wirkt wie eine erschütternde Ballade und der romantisch klingende Schluß ist der Wirklichkeit entnommen. Acht Jahre nach Magdalenens Tod kniet an ihrem Grabe ein Kroatenkorporal — der Oelerjok, der einst sich in ihr Herz gesungen. Wenige Tage später findet er bei der Bestürmung der „Weißenburger-Linien" (1793) den erwünschten Tod. Wie den Titel „Schneeballen" erklärt der Dichter auch den der nächsten Sammlung; er überschreibt sie Bauernblut (1896) und will im Buche zeigen, „was im Blute, in der Seele von Naturmenschen alles gelegen ist, welche Fähigkeiten, welche Eigenschaften, welche Tugenden und Laster". Das obere Kinzigtal liefert dem Dichter den Stoff für die drei Lebensgeschichten, die er uns in den Waldleuten bietet (1897). An erster Stelle steht Afra, Hansjakobs zweite Dorfnovelle. Dramatisch gehalten und in ihren ersten Teilen künstlerisch aufgebaut, bringt sie eine düstere Liebesgeschichte, deren Heldin Afra durch die Kraft des Leidens und Duldens nicht minder tragisch wirkt wie Magdalena im „Vogt auf dem Mühlstein". An „Afra" reihen sich zwei Charakterbilder, „Der Fürst von Teufelsstein", der Typus eines echten Waldmenschen, und „Theodor, der Seifensieder". Eine Reihe Großbauern bilden die Helden in Hansjakobs letzter, Erzbauern überschriebenen Sammlung (1898), doch reicht weder der „Vogtsbur" noch „Benedikt auf dem Bühl" auch nicht der Muster- und Idealbauer, der „Bürle im Holdersbach", an Ursprünglichkeit an die Originale der früheren Sammlungen hinan.

Schon in einzelnen Charakterbildern greift Hansjakob in die Vergangenheit zurück: in größerem Umfange geschieht dies in zwei historischen Erzählungen, in denen er zwar wirkliche Ereignisse und von Menschen, die damals gelebt haben, berichtet, aber doch auch manches erdichtet. So schildert er uns im Leutnant von Hasle (1894) die Geschicke eines Bürgersohnes, der während des Dreißigjährigen Krieges aus einem Novizen eines Benediktinerklosters zum schwedischen Leutnant, dann aber Anführer seines Volkes gegen die wilden Scharen wird und schließlich als Kapuzinerbruder den Heldentod stirbt. Das Zeitkolorit ist prächtig getroffen, die Charaktere sind scharf, die Vorgänge mit einer Anschaulichkeit gezeichnet, daß man glauben möchte, der Dichter sei von allem Augenzeuge gewesen. Farbiger, aber lose gebaut ist die Erzählung Der steinerne Mann von Hasle (1898), in die Hansjakob eine Reihe von Genrebildern aus dem mittelalterlichen Leben verflicht. Das Bild in Stein an der Kirche zu Haslach, das die Erinnerung an den Grafen Gottfried von Fürstenberg lebendig erhält, gab der Erzählung den Titel und veranlaßte den Dichter, die Geschichte des ganzen Geschlechtes derer von Fürstenberg-Haslach zu erzählen.

Das Bestreben Hansjakobs, alles nach Quellen zu berichten, hängt mit seiner Neigung zur Geschichte zusammen; mit historischen Arbeiten hat seine schriftstellerische Tätigkeit begonnen („Die Grafen von Freiburg" 1867, „Der Waldshuter Krieg" 1868) und zeitlebens hat er sich mit historisch-biographischen Arbeiten beschäftigt („Hermann von Vicari" 1868, „Hermann der Lahme" 1875, „St. Martin als Kloster und Pfarrei" 1890, „Der schwarze Berthold" 1891). Seine autobiographischen Schriften („Aus meiner Jugendzeit", „Aus meiner Studienzeit", „Aus kranken Tagen", „Aus dem Gefängnis" usw.) sind zum Teile von poetischem Geiste so sehr durchdrungen, daß man sie zur schönen Literatur im engeren Sinne rechnen kann. Autobiographisches, Kulturgeschichtliches und Betrachtungen über die Gegenwart bringen auch Erzählungen, in denen er leblose Gegenstände („Meine Madonna", „Erinnerungen einer Schwarzwälderin") oder Tiere („Aus dem Leben eines Vielgeprüften") reden läßt.

Hansjakob liebte es, neben kleineren Reisen in die Umgebung seines Pfarrortes auch weitere Fahrten zu unternehmen. So entstanden seine Reisewerke, zunächst die Ergebnisse seiner Reise nach Frankreich (1874), dann derjenigen nach Italien (1876), und nach Belgien und Holland (1879); kleinere Reisen,

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

die er während seiner Hagnauer Pfarrzeit machte, schildert er in dem zweibändigen Sammelwerke Dürre Blätter (1896—1897), das Aufsätze verschiedenster Art enthält. Im Jahre 1902 unternahm er zwei Reisen, von denen ihn die eine ins heimatliche Kinzigtal (Verlassene Wege), die andere nach Österreich führte, wo er die altehrwürdigen Stifte Kremsmünster und St. Florian besuchte (Letzte Fahrten). In den Reiseerinnerungen tritt uns Hansjakob als ein gewandter, vielseitiger und vor allem auch gelehrter Schilderer entgegen. Nichts entgeht seinem scharfblickenden Auge, weder auf dem Gebiete der Kunst und Naturschönheit noch in sozialer und politischer Hinsicht. Freilich wird man seinen Anschauungen nicht immer beipflichten und über Urteile, die er über Personen, insbesondere des geistlichen Standes, ohne genaue Kenntnis fällt, lächeln, oft aber auch sich ärgern.

Von Hansjakobs Teilnahme an dem religiös-politischen Leben melden seine Flugschriften. Von der Größe und Schönheit der katholischen Kirche ist er durchdrungen und in seinen Predigten (acht Bände) hat er den Beweis erbracht, daß er auch als Theologe Tüchtiges zu leisten vermag. Die religiöse Überzeugung, die ihn erfüllt, hat Hansjakob bereits im theologischen Konvikt in Freiburg gewonnen, wo ihn Professor Wörles Vorlesungen über katholische Dogmatik und die über christliche Pädagogik von Alban Stolz besonders anzogen. Mit diesem verband ihn später innige Freundschaft und gleiches Streben trotz aller Verschiedenheit in der Anlage ihres Charakters. (Abb. S. 1499.)

Alban Stolz.
Gez. von A. Straub.

Alban Stolz wurde am 3. Februar 1808 in dem badischen Landstädtchen Bühl als der Sohn eines Apothekers geboren und wandte sich, nachdem er die Vorstudien gemacht hatte, der Juristerei zu, vertauschte sie aber bald mit der Theologie und diese wieder mit dem Studium philosophischer Fächer in Heidelberg. Hier aber verfiel er in schwere innere Kämpfe und erst, als er sich entschloß, der Autorität der Kirche sich vorbehaltslos zu unterwerfen, kehrten allmählich Ruhe und Friede in sein Herz ein. Nach der „glückseligen Wiedergeburt" empfing er 1833 in Freiburg die Priesterweihe und wirkte dann als Seelsorger, bis er 1841 als Lehrer am Gymnasium in Bruchsal in den Kreis gelehrter Tätigkeit trat. Von hier aus sendet er 1843 als erste Frucht seines literarischen Schaffens den „Kalender für Zeit und Ewigkeit" in die Welt hinaus, und mochten auch „einige Badische Blätter darüber herfallen wie der Sperber über ein verlassenes Hühnchen", so ließ er sich doch dadurch vom Bücherschreiben nicht abhalten und die neuen Lebensstellungen boten ihm dazu reichliche Muße. Von 1849 bis zu seinem Tode (16. Oktober 1883) wirkte er als Professor der Pastoral und Pädagogik an der Universität in Freiburg i. B.

Sein reiches Innenleben und seine innige Frömmigkeit brachte er in seinen Schriften zum Ausdruck, durch die er nicht bloß auf seine Zeit, sondern auch auf spätere Geschlechter segensreichen Einfluß geübt hat. Und suchen wir nach der Ursache der Anziehungskraft, die seine Schriften ausüben, so finden wir sie in dem poetischen Dufte, der sie durchweht und aus dem mystischen Wesen ihres Verfassers kommt. Gedichte freilich in gebundener Rede hat er nicht verfaßt, aber wenn es, wie H. Herz in seiner schönen Studie über A. Stolz bemerkt, Aufgabe des Dichters ist, „das wunderbare Leben und Weben der Seele, ihre Stimmungen, ihr Denken und Träumen, Lieben und Sehnen aus tief verborgenen dunklen Schachten heraufzuholen und es schau- und faßbar, als etwas Gestaltetes und Geformtes, selbst wieder Lebendiges aus sich herauszuarbeiten, in der Natur Stimmungen und Gestalten aufzufinden, ihre geheimnisvolle Zwiesprache abzulauschen, mit dem eigenen Empfinden und Denken zu durchdringen und sie dann wieder als etwas eigen Geschaffenes, von den Mitmenschen als Gestaltetes und Geformtes erkennbar aus sich herauszuarbeiten, dann ist Alban Stolz ganz gewiß ein großer Dichter."

Er wurde es als Mystiker; denn die Mystik ist, wie Herz bemerkt, ihrem Inhalte nach selber die höchste Poesie. Die Veranlagung zur Mystik war in Stolz von Natur aus vorhanden, die Lesung der Schriften der Mystiker des ausgehenden Mittelalters und der neueren Zeit, des hl. Augustinus und der Heiligenlegenden mit ihren Visionen hat sie in ihrer Entwicklung gefördert, das Beste aber hat er aus

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

seinem eigenen Gemüte heraufgeholt. Er durchforscht seine Seele in allen ihren Tiefen und Neigungen, um sie in Einklang mit Gottes Willen zu setzen; er tritt in seinen Gedanken in unmittelbaren Verkehr mit Gott, sieht ihn im Walten der Natur und fühlt sich zu allem Geheimnisvollen und Wunderbaren hingezogen. Sein ganzes Wesen ist ihm, wie er sagt, zu einem Auge geworden; er sehe so vieles in Natur und Offenbarung mit klarem, innigem Blick, was anderen Menschen meistens verborgen bleibe. In Naturerscheinungen finde er das Wort Gottes und zu höheren religiösen Wahrheiten stelle sich ihm leicht und schön das Naturbild, worin Gott jene symbolisiert habe. So verspürt Stolz im Wechsel der glühenden, frierenden Tage, der blühenden, welkenden Monde eine Nähe und Ferne der göttlichen Sonne. Beim ersten Anblick des Meeres stürzen ihm die Tränen in die Augen; es erhebt sich seine Seele zu dem, der es erschaffen. Er findet es unsagbar, was so eine See in die Seele hineinspricht. Mit Andacht gedenkt er vor solchen Sehnsuchtswassern des Symbols der neuschaffenden Taufgnade und der Herzträne, die dem sterbenden Heilande entfloß. Wenn die Wolken Feuer sprühen und der Sturm durch das Eichenlaub fliegt, wenn alle Leute angstvoll beten beim Krachen der gesprengten Wolken, dann wacht seine Seele auf zu hohem, kühnem Fluge. Der weiße Schmetterling, der, viel anders als seine farbenfrohen Brüder, „nichts zu wollen scheint als zu leben und zu weben im Silberstrahl der Sonne", wird ihm zum Sinnbild der Zuständlichkeit einer abgeschiedenen, leidlosen Seele. Eben darin fand er das Wesen der Poesie, „daß Beziehungen, tiefere Verwandtschaft gezeigt wird zwischen der Natur und Zuständen und Begebenheiten in der übersinnlichen Welt, was gewöhnlich in trefflichen Gleichnissen sich darstellt". Ein poetisches Gemüt, sagt er, ist eigentlich die wahrhafte Ausprägung des Menschenwesens. Das Geistige in der sinnlichen Gestaltung zu erkennen und es auch selbst wieder sinnlich darzustellen — das sei Poesie.

In diesem Sinne schuf die Muse Stolzens die herrlichsten Früchte gottinniger Mystik und echter Poesie; so vor allem in den ersten Jahrgängen des „Kalenders für Zeit und Ewigkeit", in den Tagebuchblättern Witterungen der Seele, die 1842—1848 entstanden, aber erst 1867 veröffentlicht wurden, ferner im Wilden Honig (1849—1864) und in den Dürren Blättern (1867—1876). Mit zunehmendem Alter steigerte sich in Stolz das mystische Schauen und die Freude an dem Geheimnisvollen; er sieht die Geisterwelt in die irdischen Vorgänge hineinragen und erblickt in plötzlichen Unglücksfällen und sonstigen auffälligen Ereignissen Strafgerichte Gottes. Von solchen bietet er zwei Sammlungen in der Schreibenden Hand auf Wand und Sand und im Wetterleuchten (Kalender für 1877), von denen er die erste für sein bestes Buch hielt, während es in Wirklichkeit nebst dem zweiten wegen Mangel an Glaubwürdigkeit der Beispiele zu seinen schwächeren Arbeiten gehört.

Mit der dichterischen Begabung vereinigten sich in Stolz auch alle jene Vorzüge, die ihn zu einem der bedeutendsten katholischen Volksschriftsteller machten und befähigten, in die Breite und Tiefe zu wirken. Fürs erste war er ein religiöser Charakter und ein starker Willensmensch; der einmal vollzogene innere Anschluß an die Kirche blieb für ihn lebenslängliche Richtung seines Denkens und Strebens. Offen und freimütig, zuweilen auch derb, tritt er dem Unglauben, wo immer er ihn findet, entgegen. Er tut es aus Liebe zu den unsterblichen Seelen und daher nahmen seine Leser gerne seine Mahnungen entgegen, mochte er auch zuweilen übertreiben oder eine Marotte in seinen Schriften sich offenbaren. Nebst dem tiefen Gemüte und der für das geistige und leibliche Wohl des Volkes glühenden Liebe besaß Stolz auch ein umfangreiches und gründliches Wissen. Schon während seiner Universitätsjahre hat er nebst der Theologie auch Naturwissenschaften, Geschichte und Philologie gehört; die eifrig gepflegte Lektüre, der Verkehr mit gelehrten Männern, wie dem Historiker Gfrörer, Buß und Schwörer, hielten ihn immer auf der Höhe der Wissenschaft, Reisen, die er in den Ferien regelmäßig machte, und die Teilnahme an verschiedenen religiösen und karitativen Vereinen, erhöhten seine Natur- und Menschenkenntnis. Alles aber, was er sich Wissenswertes angeeignet hatte, wurde ihm ein Mittel, die Religion zu verteidigen, und zu diesem Zwecke mußte er es dem Volke mundgerecht machen. So schwierig nun auch diese Aufgabe ist, er wußte sich als ein Kenner seiner eigenen Seele auch in die fremden Seelen hineinzufinden und sich dem Gedankenkreis und der Gefühlswelt des Volkes anzupassen. So wurde er ein Lehrer des Volkes, nicht bloß jener Stände, die man unter diesem Begriff zusammenzufassen pflegt, sondern auch der höher stehenden Kreise der Gesellschaft. Seine Lehre kleidet sich in eine Sprache von erstaunlicher Kraft und Fülle.

Das ist oft eine Wucht und Gewalt, die auch dann bezwingt, wenn man den Gedanken selbst nicht hinnehmen will. Der Phrase gilt sein bitterster Zorn. Und auch schöne Phantasie in blühender Sprache

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

ist ihm nur eine große schimmernde Seifenblase — was übrig bleibt, ein Tropfen schmutzigen Wassers. Ein feines Gefühl für die Farbwerte der gebrauchten Worte und ihre psychische Atmosphäre befähigt ihn zu harmonisch abgetönten Stimmungsbildern, wie sie nur einer vollendeten Sprachbeherrschung gelingen. Mehr als von irgendeinem Schriftsteller gilt von Stolz das Wort „Der Stil ist der Mensch"; seine klare, ganz wahre Natur hat ihn gedrängt, so und nicht anders seine Gedanken darzustellen. Offenbart sich der Meister der Sprache darin, daß man nirgends eine Spur der Mühe merkt, dann ist Stolz einer unserer besten Stilisten; denn nirgends entdeckt man eine Spur des Gemachten und Gesuchten und gerade durch diese Einfachheit und Natürlichkeit des markigen Stils üben Stolzens Schriften die größte und dauerndste Wirkung aus. Wohl ist diese Sprachgewalt eine Wirkung seiner dichterischen Anlage, aber er hat auch viel Fleiß und Mühe bei der Ausarbeitung seiner Schriften aufgewendet; er übte strenge Kritik an sich selbst, war unermüdlich im Sichten und Feilen und legte sie nicht selten vor der Veröffentlichung, auch wegen des Inhaltes, Fachleuten zur Überprüfung vor. Nicht zum geringen Teile ist auch das Packende seiner Darstellung, die Frische seiner Schreibweise und die Anschaulichkeit seiner Schilderungen in seiner scharfen Beobachtungsgabe begründet; er hatte die Vorgänge, die er beschreibt, jene des äußeren Lebens wie die der geheimsten Regungen des Herzens, der Wirklichkeit abgelauscht; darum sind sie so wahr, so richtig und bezeichnend.

Zu allen den genannten Vorzügen kommt noch seine reiche Phantasie, sein tiefes Gemüt und sein warmes Naturgefühl. Die Naturbetrachtung ist ihm nicht bloß eine Quelle von Bildern und Gleichnissen, er fühlt mit ihr und glaubt, daß auch diese sich ihm einfühle. Wir gedachten schon dieser Naturmystik; keine größere Freude kennt er auf Erden, als, einsam wandelnd, auf die Schöpfung zu achten und nachzusinnen über jedes Wort in Gottes gewaltigem Gedicht. Und was er mit dem Auge des Mystikers und Poeten an Vorgängen in der Natur schaut, schildert er mit den einfachsten Mitteln und weckt durch seine sinnigen Naturbeschreibungen in dem Leser den Sinn für die Poesie der Natur. Nie ist, um nur ein paar Beispiele anzuführen, die furchtbare Pracht des Gewitters mit solcher Naturwahrheit dargestellt worden, wie dies Stolz in seinem Kalender 1847 getan hat, und auch seine Schilderungen der Frühlings- und Winterlandschaft, der Wunder des Meeres und der Sternenwelt, des Werdens des Brotes vom Keimen des Fruchtkörnleins an können sich mit den besten Leistungen unserer Dichter getrost vergleichen. Was endlich Stolzens Büchern noch einen eigenen Reiz verleiht, ist der echte Humor, der da lacht mit der Träne im Auge, aber nicht den giftigen Pfeil des Spottes in das Herz senken kann. Es ist wahr, Stolz kann oft derb und derb sein: aber er darf es sich erlauben, denn man kennt seine edlen und selbstlosen Absichten und über den herrlichen Natur- und Seelengemälden, die er bietet, den großen Gedanken, die er ausspricht, und den starken Gefühlen, die er erregt, vergißt man manches derbe Wort und manchen drastischen Vergleich.

Einige seiner Bücher waren nur für seine Zeit berechnet; die meisten aber sprechen auch heute noch laut und eindringlich zum Herzen. Noch immer gelten ja die Mahnworte dieses Daniel, wie ihn Eichendorff nennt, für das ewige Heil zu sorgen und der letzten Dinge zu gedenken. Das ist der Grundton, der durch alle seine Kalender und seine anderen Bücher klingt. Die Kalender erschienen von 1843 bis 1881 unter den Titeln „Mixtur gegen Todesangst" (1843), „Das Menschengewächs oder wie der Mensch sich und andere erziehen soll" (1844), „Das Vaterunser", „ABC für große Leute", „Ein Stück Brot", „Misericordia" usw., und führen alle den Untertitel Kalender für Zeit und Ewigkeit. Später wurden je mehrere Jahrgänge zu Sammelbänden vereint, von denen die unter den Titeln Kompaß für Leben und Sterben, Das Vaterunser und der unendliche Gruß und Die Nachtigall Gottes das Beste sind, was an volkstümlich religiöser Belehrung geschaffen wurde. Durch seine Kalender vor allem wurde Stolz dem Volke lieb und wert; einzelne von ihnen sind in Hunderttausenden von Exemplaren, und zwar nicht bloß in katholischen, sondern auch in protestantischen Kreisen bei hoch und niedrig verbreitet worden. Aber auch andere seiner Bücher blieben nicht weit zurück, so die „Legende oder der christliche Sternenhimmel", Die heilige Elisabeth, Stolzens schönstes und anziehendstes Buch, ferner Spanisches für die gebildete Welt (1853), eine durch sprudelnden Humor und Satire den besten Erzeugnissen dieser Art sich anreihende und doch wieder von einem tiefen Ernste getragene Schrift, ferner Besuch bei Sem, Cham und Japhet oder Reise ins heilige Land", dann die kleinen Volksschriften „Laufpaß", „Vergißmeinnicht", „Diamant oder Glas", „Der verbotene Baum" und andere. Manche Bücher Stolzens, namentlich einzelne Kalender wurden in verschiedene fremde Sprachen übertragen, und wenn auch eine ungläubige Presse noch so sehr gegen Stolz wetterte, die Zahl seiner Leser konnte sie nicht verringern.

Ein Dichter und Volksschriftsteller von Gottes Gnaden und ein furchtloser Bekämpfer des Unglaubens in einer glaubenslosen Zeit, hat Stolz in seinen Büchern einen Ton angeschlagen, der in ganz Deutschland und darüber hinaus lauten Widerhall fand. Viele versuchten ihn nachzuahmen, aber keiner von all diesen Kalenderschreibern besaß die geniale Kraft und die Größe der Auffassung, die Stolz zum populären Schriftsteller machten, und so mußte sich die Nachahmung auf die äußerlichen Dinge beschränken, auf sprachliche Wendungen und stilistische Eigentümlichkeiten, die wir bei Stolz, der als Autor und Mensch ein Original war, auch dann gern hinnehmen, wenn sie fehlerhaft sind, bei dem Nachahmer aber unangenehm empfinden. (Abb. S. 1501.)

Ein ganz anders geartetes Original ist der Schweizer Karl Spitteler. Er mußte fast ein Sechziger werden, ehe seine Dichtung um die Wende des Jahrhunderts einen lauteren Widerhall weckte. Verwunderlich ist das nicht, denn er ist eine sehr komplizierte Persönlichkeit

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

mit einer äußerst subjektiven Denkungsart; diese spiegelt sich in seinen Dichtungen und es ist nicht die Schuld der Leser allein, wenn Spitteler, der Dichter, vielen ein Fremder bleibt. — Die Eigenschaft, die er als „Europäisches Signalement" feiert, ist bei ihm selbst in hohem Grade ausgebildet: „Verstand, der scherzt, und Größe, welche lächelt." Spitteler fühlt sich als Idealist; zwar den „Realstil" läßt der Landsmann und Verehrer G. Kellers und K. F. Meyers gelten und im Gebiete der prosaischen Erzählung möchte er auch nur die Bücher lesen, die im echten Realstil, d. h. „mit ehrlicher, selbstvergessener Wirklichkeitstreue" geschrieben sind, aber er verhöhnt den Fanatismus des Panrealismus oder Naturalismus. Weder mit den Alten noch mit den „Modernen" es haltend, ging Spitteler seine eigenen Wege und erschien in jedem Werke als ein anderer, so daß es kaum möglich ist, zu seinem poetischen Schaffen in ein bestimmtes Verhältnis zu kommen. Tiefe der Gedanken, eine oft schwindelnd kühne Phantasie und eine seltene Sprachgewandtheit zeichnen die meisten seiner Schriften aus, aber es ist oft schwer, deren tieferen Sinn zu entdecken, schwer sogar, zu verstehen, was der Dichter überhaupt, auch ohne Rücksicht auf die symbolische und allegorisierende Seite, damit gemeint hat. Nicht selten erdrückt wie bei Th. Vischer der Philosoph und Ästhet den Dichter. Nicht wenig hat zur Entwicklung der Eigenart Spittelers beigetragen, daß er als junger Schweizer russische Art in sich aufnahm und daß so zwei Bestandteile zusammenkamen, die jeder für sich schon wichtig und ergiebig sind. Er wurde 1845 in Liestal (Basel-Land) als der Sohn eines hochgestellten eidgenössischen Beamten geboren, verbrachte, nachdem er in Basel und an einigen deutschen Universitäten Theologie studiert hatte, acht Jahre als Hauslehrer in Rußland und bekleidete nach seiner Rückkehr in die Heimat (1879) eine Lehrstelle an der höheren Mädchenschule in Bern, dann in Neuenstadt am Bielersee. Doch schon nach kurzer Zeit ging er zum Journalismus über, zog sich aber nach drei Jahren auf seine Villa bei Luzern ins Privatleben zurück. Der große Rat von Luzern hat ihm und seiner Familie das Ehrenbürgerrecht verliehen. Vor dem Weltkriege war die Zahl seiner Verehrer groß; als er aber 1914 in Zürich in einer Rede für die Politik unserer Feinde eintrat, sank sein Ansehen und erst nach seinem Tode (1924) kehrte die frühere Bewunderung seiner Dichtungen zurück. (Abb. S. 1504.)

Karl Spitteler.
Nach Phot. von Varitas, München.

Die Kunstform, die in Spitteler seit seiner Jugend lebendig war, ist, im Widerspruch mit den Anschauungen vieler seiner Zeit, das Epos gewesen. Schon der 22jährige hatte, wie er erzählt, „eine stattliche Reihe von epischen Werken fertig auskomponiert"; wurden sie auch nicht niedergeschrieben, einzelne nur begonnen, losgelassen haben sie ihn nie, sie wurden die „sonnige Quelle" seiner späteren Poesie. Mit dem epischen Gedichte Prometheus und Epimetheus (1880—1881) trat er denn auch unter dem Hehlnamen Felix Tandem zuerst vor die Öffentlichkeit.

Die Aufnahme war eine kühle; nur in einigen Schweizer Blättern ward es nach seinem Werte erkannt. Es ist eine groß angelegte Gleichnisdichtung in wuchtiger, an den biblischen Ton erinnernder Sprache, die, ohne sich an ein bestimmtes Metrum zu binden, doch durch die Form als Poesie wirkt. Das Buch ist ein Evangelium des freien Individualismus, des souveränen Rechtes der Persönlichkeit. Prometheus ist der in seinem eigenen Bewußtsein wurzelnde Adelsmensch, der der Gemeinheit und Erbärmlichkeit der Welt gegenüber seine trotzige, freie Seele bewahrt, der nicht „Heit" und „Keit" sagen will und lieber alle Qualen und Leiden der Ausgestoßenheit und Abgeschiedenheit auf sich nimmt, als daß er seine persönliche Freiheit opfert. Epimetheus aber folgt den Gesetzen der allgemeinen Weltklugheit und des persönlichen Vorteils, er gibt die Freiheit seiner Seele, seiner Individualität dahin, um König zu werden über die große Menge. Und das rächt sich; denn die große Menge ist wandelbar, und wer nicht auf sich selbst steht, wer wie sie von ihr abhängig ist, muß dies nur zu bald erfahren. So auch Epimetheus, dessen Reich durch Verrat und Gesinnungslosigkeit zerfällt. In seiner tiefsten Erniedrigung erscheint nun als

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Retter, der allein hiezu noch fähig ist, Prometheus, der sich seine freie Seele gewahrt hat und dadurch über den Dingen, über dem Sumpf und Schmutz der Gewöhnlichkeit steht. So erscheint in Spittelers Dichtung der alte Sagenstoff modernisiert und weitergebildet. In dem Buche ist ein verschwenderischer Reichtum an Bildern voll Kraft und Anschaulichkeit und es wird sich wohl niemand der mächtigen Wirkung entziehen können, die davon ausgeht, aber auch kaum jemand sagen können, daß er sich über alles klar geworden sei. Spittelers „Prometheus" hat Nietzsches „Zarathustra" präludiert, selbst aber vielleicht von Widmanns Epos „Buddha" (1869) einen gewissen Einfluß empfangen. Allen dreien schwebt die Erlösung der Menschheit vor und alle drei führen ihre Hauptfigur in die Einsamkeit und in die tiefsten inneren und äußeren Leiden. Siddharta, Prometheus, Zarathustra: alle drei sind selbstherrliche Menschen, die im Gegensatz zur Mitwelt, die von der Tradition und von ihrer Schwäche gefesselt wird, einen eigenen Weg suchen und Erlöser werden. Am klarsten kommt die Erlösungsidee in Widmanns sprachlich schönem, in reinen Stanzen geformtem Epos zur Darstellung. Man hat es das Bekenntnisbuch eines Dichters genannt, der nach tiefem Leiden und langem Suchen mit der religiösen Überlieferung brach, den Pessimismus überwand und in der eigenen Seele Liebe, Weltmitleid und Freude am reichen Leben fand. Ob wirklich das Gebilde seiner Phantasie seinem Herzen Ruhe brachte? — Auch seinem Freunde Spitteler konnte die Lösung des Problems der Erlösung auf rein philosophischem Wege nicht gelingen. In Form einer Erzählung behandelte er „Prometheus den Dulder" (1924). Nicht durch Macht, sondern durch Dulden wird, wie diese im Versmaße des „Olympischen Frühlings" abgefaßte Dichtung zeigen will, die Welt überwunden und das Gottesreich auf Erden gerettet. Prometheus versöhnt sich mit seinem „Bruder".

Während seiner Journalistenjahre wollte Spitteler „jedes Feld der Poesie und Schriftstellerei mit je einem Stein besitzen". So entstanden die zum größeren Teile nicht veröffentlichten Zwischenwerke zwischen den beiden großen Epen. Ihre Reihe eröffnen die Extramundana (1883), kosmische Dichtungen, in denen er in satirischer Weise sieben Anschauungen über die Entstehung der Welt behandelt. Unter dem Titel Schmetterlinge (1889) folgte ein Buch gereimter Gedichte, ein Preis auf die sonnige Schönheit der Matten der Heimat, über der die Schmetterlinge in adelsstolzen Reigenspielen und bunt gescheckten Narrentänzen farbig hingaukeln. Dann erschien eine Sammlung kleiner Erzählungen unter dem Titel der wertvollsten von ihnen Friedli, der Kolderi (1891); es ist dies eine Dorfgeschichte im Stile des russischen Naturalismus gehalten. Wie zwei Kadettenbüblein, die Naturburschen Gerold und Hansli, aus den Ferien heimwandern und wie sie sich nach ein paar Bubenabenteuern mit ihrer Weggenossin, der kleinen Gesima, aussöhnen, ist der schlichte Inhalt der Mädchenfeinde, eines Büchleins, das durch köstlichen Humor, feine Kenntnis der Kinderseele und reiches Leben jeden Leser erfreut. Die bedeutendste Prosaerzählung Spittelers aber ist Konrad der Leutnant (1898). Er schildert darin einen Sonntag im „Pfauen" in Herilsdorf, der mit dem Tode des Wirtssohnes Konrad endet: ein Einzelschicksal vor dem Hintergrunde schweizerischen Volkslebens. Einzelne Szenen dieser Dorftragödie, die Schilderung des Handgemenges, in dem der Held einem heimtückischen Messerstiche erliegt, der Kampf der beiden Frauen an dem Sterbelager Konrads wecken in uns tragischen Schauder und geben der Novelle den Charakter eines verkappten Dramas. Dagegen ist es mit Spittelers Betätigung als Dramatiker bei einigen nicht glücklichen Versuchen geblieben.

In den Literarischen Gleichnissen (1892) überträgt der Dichter sein ethisches Mißbehagen, aus dem schon der „Prometheus" geboren war, auf ein besonderes Gebiet. Hier wie dort Proteste der Persönlichkeit. Spitteler fühlt sich als ein Eigener, ein besonders Gearteter, eine Königsnatur. Den Großen und Einsamen dünkt er sich verwandt und so bezeichnet er selbst das tragische Kerngedicht, um das alles sich gruppiert, „Nur ein König". Ingrimmige Satiren, meist in Gleichnisse gekleidet, höhnen das dünne Literatentum der Zeit, den hohlen Lärm, bittere Märlein verspotten den „Zeitgeist" und nur vor der wahren Kunst schweigt des Dichters Zorn. In glücklicheren Verhältnissen erwachte aus „dem Elend der Kleinarbeit" wieder der epische und kosmische Dichter und, zu Balladen verkürzt, erscheinen jetzt die „auskomponierten" Epen der Jugendzeit („Hochzeit des Theseus", „Sterbefest", „Die Titanen"), daneben symbolische Kunst- und Volksballaden („Der Jäger und das Wichtchen"). Auch anderen Dichtungen bietet das Balladenbuch Raum; so einem Zyklus Traumdichtungen („Träume Jakobs des Auswanderers"), dem köstlichen Idyll des „Kommissionsfriedens" mit der prächtigen Schilderung des Frühlingszaubers. Mannigfaltig ist in dem Balladenbuch die Stoff- und Stimmungswelt, verschwenderisch der Reichtum an Bildern von berückender Schönheit, der Sinn der Gedichte aber zuweilen dunkel. Kapriziös und preziös sind auch nicht selten die Gedanken über Literatur, Kunst, Musik, Moral, Erziehung, denen Spitteler in seinem Buche Lachende Wahrheiten Ausdruck verleiht. Der Leser wird sich öfters über des Verfassers ätzende Satire ärgern, aber doch von dem Buche nicht lassen, denn es spricht aus ihm überall eine Persönlichkeit, die aus der Fülle der Erfahrung schöpft, auf Zustimmung gar nicht rechnet, sondern jedem die Freiheit läßt, sich das Beste „selbst zu denken".

Im Jahre 1900 begann Spitteler sein zweites und größtes Epos, Der Olympische Frühling, zu veröffentlichen; vier Jahre später war der letzte, vierte Teil fertig. Doch erst 1910 erschien das Epos, vollständig umgearbeitet, im einzelnen gekürzt, im ganzen erweitert, um einen Teil vermehrt, in seiner endgültigen Gestalt. Das Heimweh und die Sehnsucht nach der hochgemuten epischen Jugendzeit hatte ihn wieder zum Mythologischen und Kosmischen zurückgeführt, und so ist sein Hauptwerk im Grunde nur der „jüngere nachgeborene Bruder und Erbe" seines „Herakles".

Das Weltganze, der Kosmos, wird ihm Problem, und Philosophie und Poesie verbindend, gelangt er zu deren altersgrauer Synthese, der Mythologie, in der der metaphysische Drang der Erdgeborenen nach Gestaltung ringt. Aber nicht einer überlieferten Mythologie und mythologischen Handlung bedient sich Spitteler, sondern er schafft sich eine individuelle. Seit Schiller von dem „ewigklar und spiegelrein" dahin-

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

fließenden Leben der Olympier gesungen, hat man oft von den entthronten Griechengöttern gesprochen, „die einst so freudig die Welt beherrschten, doch jetzt verdrängt und verstorben, als ungeheure Gespenster dahinziehen am mitternächtlichen Himmel". Goethe wiederum wußte, Homer weiterdichtend, den Göttern der Antike menschliches Fühlen und Leid zu leihen. Spitteler aber verzichtet auf die großen Linien des Goetheschen Stils, stellt sich vollends zu Schiller in schärfsten Gegensatz und malt mit dem Pinsel eines Naturalisten Götter voll der niedrigsten Instinkte und frechster Leidenschaftlichkeit. Er verleiht den antiken Göttern nicht bloß eine neue, stark vermenschlichte Seele, sondern schafft vielmehr die gesamte antike Kosmogonie und Theogonie um. Nur im großen und ganzen beläßt er Rahmen und Namen, wie sie uns geläufig sind, und ganz abweichend von der antiken Überlieferung zeichnet er des Kronos Sturz und wie Zeus den olympischen Herrscherthron gewinnt. Ein Weltenjahr ist wieder einmal für den Olymp und die von ihm beherrschte Erde abgelaufen. Die Herrschaft des Kronos ist dahin, die alte Göttin ist gestürzt, der jungen Hera Reich beginnt. Hades, der Fürst der Unterwelt, weckt die in seinem finsteren Erebos schlafenden ewigen Götter, die Freier Heras und die neuen olympischen Herrscher nach dem Willen des Schicksals, Anankes, des herzlos eisernen Welttyrannen. Seinem Spruche müssen sich die Erwachten fügen, dunkel deuten die Sibyllen ihre Zukunft; „Denn in des Weltenschweigers Rätselbuch Lautet verschleiert selbst der Offenbarung Spruch".

Die Auffahrt, die Ouvertüre zur ganzen Dichtung, ist deren erster Teil benannt. Er schildert die beschwerliche Wanderung der Götter aus der Unterwelt in den Olymp. Die Mannigfaltigkeit der Landschaft, durch die die Fahrt geht, die Zufälle und Erlebnisse der Reise selbst werden in Bildern von leuchtender Intensität der Farben und mit der eindringlichen Plastik, wie sie einem Dante zu Gebote steht, veranschaulicht. Es ist die Morgendämmerungspoesie der Urzeit, noch ist die Seele dieser Götter ein unbeschriebenes Blatt und nur wenig kommt an ihnen des Dichters Pessimismus zur Geltung. Denn noch schauen sie, eben aus dem Schlafe erwacht, wie im Traume all die ihnen neuen Wunder. Fern leuchtet das hohe Ziel: sie streben ihm zu und nur leise dämmert die Ahnung auf, daß auch sie in dieser Welt des Übels achtlos an dem wahren Glücke vorüberschreiten und trügerischem Scheine ihr Heil opfern. Im zweiten Teile des Epos aber, Hera, die Braut, sind die Traumwandler zu vollem, gierigem Leben erwacht. Die Männer wollen Hera in heißem Kampfe gewinnen, die Frauen sich mit ihr messen und allen gegenüber steht amazonenhaft Hera da, die sich keinem der Freier beugen, noch weniger die Göttinnen als ihresgleichen anerkennen will. Wie Hera sinkt und sinkt, bis sie sklavinnengleich vor Zeus kniet, wie Zeus selber nicht im Wettkampf siegt, sondern durch Trug und argen Pakt den Erdenthron gewinnt, das meldet der Dichter. Apolls Kraft, Schönheit, Seelengröße erliegen dem heimlichen Streber, der freilich in seinem Siege allen Anspruch auf Glück verloren, alle Pein der Erde auf sich genommen hat. „Die Welt tut weh, und allem Lebenden wird böse." Im Bewußtsein des Unheils der Welt bietet der Sieger zuletzt dem Besiegten die Mitherrschaft an; Apoll bedarf seiner nicht. Zeus kann ihm nichts gewähren, aber so wenig wie die Menschen kann er ihn entbehren. Versöhnt scheiden sie: „er, der die Welt beherrscht, und der, der sie verschönt." Mit dem Versuche, der Poesie in der Welt ihren Platz zu sichern, ihre Unentbehrlichkeit zu erweisen, schließt der zweite Teil.

Im dritten Teile, der Die hohe Zeit überschrieben ist, wird das Weltenfrühlingsfest geschildert, das Moira wie Gorgo, Ananke Tochter und Helferin, dem Olymp gönnen. Den Göttern wird die Erde geöffnet. Die Handlung löst sich in eine Reihe von Episoden auf, die, nur in losem Zusammenhang stehend, in dem bunten Treiben der Göttermenschen symbolisch die Hauptformen menschlicher Sehnsucht nach Lebensentfaltung darstellen. Zu den wenigen Göttergestalten des zweiten Teiles ergießt sich über den Olymp eine Fülle von Nebentypen, deren Erlebnisse eine unerschöpfliche Phantasie reizvoll erzählt. Da fahren Boreas und Harpalyke auf ihrem Wolkenschiffe beutegierig hin über die sturmgefegte Erde, um dann mit tausendfachem Raube die Rückfahrt zum Olymp anzutreten. Ajax bändigt unterdessen die Giganten, die höhnischen Götterfeinde; Apoll unternimmt in Begleitung der Artemis eine Sonnenfahrt und entdeckt die geistverschönte Paradieswelt der Ideenwunder; komisch aber endet die tatendurstige Erdenfahrt seines Gegentypus Poseidon, des protzigen Originalitätsfanatikers der blindwütigen Kraft. Das Ringen der Elemente wird in prächtigen Szenen, die von einem prächtigen Humor belebt sind, vor uns lebendig, und die feingestimmte Liebesepisode zwischen Poseidon und Elissa, der Tochter des Okeanos, bringt ein ganzes Register zarter Motive in die Dichtung. Dionysos verkündet aus schmerzlicher Erfahrung in Molltönen das typische Prophetenlos. In diese hinein klingen Töne vom stillen, bescheidenen Zwergenglück und inniger Liebeswonne. Hermes eröffnet die Befreiungskämpfe und mit Apolls Sieg über die Bosheit und Gemeinheit der Plattfüßler, die eine Gegensonne aus Kloakendunst und Sumpfgas gegen ihn aufgebaut haben, kommt Der hohen Zeit Ende.

Dem Versuche der lockeren Aphrodite, die nach einer in ihrem Sinne erfolgreichen Erdenfahrt die Menschen dem Spotte der Olympier ausliefern will, tritt Ananke entgegen. Mögen die Menschen seine Faust fühlen, doch den Launen der lüsternen „Schönen" will er sie nicht preisgeben. Zeus aber verleidet er sein Liebesspiel durch einen Ehezwist und mahnt ihn an seine Herrscherpflichten. Dieser tritt nun als Weltenkönig in den Vordergrund und daher trägt der fünfte Teil des Epos den Titel Zeus. Er ruft die Götter von der Erdfahrt heim; der Werktag beginnt. Als Richter erscheint Zeus auf Erden, aber man kerkert ihn ein und huldigt seinem Affen. Darüber ergrimmt, will er die Menschen zerschmettern, und wird auch durch ein Traumtheater der Erde, in dem er den ewigen Bruderkrieg der irdischen Geschöpfe sieht, nur für kurze Zeit nachdenklich gestimmt. Erst Gorgo zwingt ihn zur Vernunft. Um auf Erden einen seinesgleichen zu haben, einen trotzigen, aufrechten Mann, holt er aus dem Pflanzengarten der Genesis die eigenwilligste Seele, Herakles, der zum „menschenharten Lügenfeind", zum „Widerpart der Massenfeigheit und der Herdenheuchelei" erzogen wird. Dem neuen Menschen aber erwächst eine Feindin in Hera, die, von Todesahnungen und Reue erfüllt, vergeblich Trost bei Apollo sucht und Rache nehmen will. Ein Jammerlos häuft sie auf Herakles, als dieser, von Zeus gesegnet, ins Erdenland einzieht. Herakles erneuert das Gelöbnis und Zeus winkt ihm aus Thronesferne zu. Festen Tritts, mit Ruh und Maß betritt Herakles, dem ihm vorauseilenden Trotze folgend, die Erde.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Mit einem Ausblicke auf einen irdischen Frühling nach dem olympischen endet die sprachschöne, geist- und phantasievolle, in der Anlage aber verschwommene und in einzelnen Teilen unklare Dichtung. Sie wurde nach den gleichen Prinzipien wie der „Prometheus" aufgebaut, aber der Kreis der Ideen ist wesentlich erweitert; Phantasie und der sie bändigende Kunstverstand feiern hier die schönsten Triumphe. Das Gemüt des Dichters ist heiterer geworden, der Humor stimmt sein kraftvolles, urgesundes Lachen an und die Lust, zu fabulieren, erreicht eine unerhörte Stärke. Das Ganze ist die in das Gewand des epischen Mythos gekleidete Sehnsuchtsgeschichte der Menschheit, die nach Erlösung schreit, Götter und Himmel ersinnt und wieder zerstört, alles unter dem furchtbaren Zwange Anankes, der eisernen Notwendigkeit, die den Sinn alles Seins und alles Sehnens stumm verbirgt. Wann erfüllt sich die beseligende Sage von einem Helfertage? Die Antwort des Dichters ist nur eine Gegenfrage mit denselben schmerzerfüllten großen Augen. Nicht Buße, nicht Paradiesesglück vollenden einst die Welt, sondern Schönheit und Freude und Kraft und Stolz und Trotz des prometheischen Menschen. Wenn die Erziehung des Herakles vollendet ist, dann beginnt der olympische Frühling. Es sind nur Scheinwerte, durch die der Dichter unserem Dasein eine Form zu geben versucht. Dem gläubigen Christen aber lösen sich die Rätsel des Daseins im Lichte des beseligenden Glaubens an die Offenbarung. Übrigens kann man das Epos, ohne den Gedankensinn, den Spitteler hineingelegt hat, bis ins einzelnste zu verfolgen, auch genießen als das Spiel einer unerschöpflichen Erfindungskraft und als Ausdruck der Freude am Glanz und an der Buntheit der Welt, als „Herzenslust an der Fülle des Geschehens", an Kampf und Sieg, Not und Tod, an allem Heroischen und Idyllischen. Anschauungsbild reiht sich an Anschauungsbild, fast durchweg ist das Abstrakte in Konkretes umgeschaffen, alles in Geschehen, Sichtbares und Hörbares aufgelöst. Mit Geschick weiß der Dichter seine gereimten Alexandriner in den Dienst der derben Komik wie der elegischen Stimmung, der heitersten Laune wie der beißendsten Satire zu stellen, und mit genialer Selbständigkeit meistert er die Sprache, sie mit einer Fülle von prächtigen Neubildungen bereichernd. Lebensfreude aber wird man aus dieser pessimistischen Dichtung nicht schöpfen.

„Tasso unter den Demokraten" hat Spitteler als Inhalt seines Romans Imago (1906) angegeben; man könnte erläuternd hinzufügen „Felix Tandem", ehe er den „Prometheus" schrieb. Es findet sich in dem Roman „Imago", der von einem handelt, der sich auf Umwegen erst selbst entdecken muß, viel Geist und Lebenserfahrung, eine Fülle von Illusionen und geistigfeelischer Atemzüge einer Dichterbrust, eine typisch erfaßte Liebesepisode einer von der Phantasie beherrschten Seele, aber das Ganze ist doch nur eine Betrachtung und bleibt es, wenn auch deren Form äußerlich durch die Dialogführung aufgehoben wird. Die Prosa handhabt Spitteler wie immer meisterhaft; gleichwohl bezeichnet er seine bald darauf erschienenen Glocken lieder (1906) als „einen Erlösungsflug in die blaue Luft aus dem verhaßten Schraubstock der Prosaarbeit". Manch Originelles, viel Farbenlust und Klangsinn findet sich auch in diesen Liedern; aber seine Bedeutung hat Spitteler nicht als Lyriker, sondern als Epiker erlangt.

Ein viel zu wenig bekannter Dichter ist Viktor Blüthgen (geb. 1844 in Zörbig). Die Güte seines zartbesaiteten Dichterherzens spricht vor allem aus seinen Kinderliedern, aber auch für die Liebe und die Wehmut des Herbstes stehen ihm stimmungsvolle Töne zur Verfügung. Freundlich und liebenswürdig ist seine Lyrik durchweg, wenn auch nicht persönlich. Eine echte Dichternatur redet auch aus seinen heiteren Jugendschriften und Märchen (Hesperiden, 1879) und seine zeitgeschichtlichen Romane Aus gärender Zeit (1884), Frau Gräfin, Der Preuße (1884), Die Spiritisten (1902) und manche seiner Novellen erheben sich weit über die gewöhnliche Unterhaltungsliteratur. Freude an plastischer Gestaltung und ein oft köstlicher Humor sind ihm eigen.

Als „Dichter und Erfinder der Buchholzen" erfreute sich großer Beliebtheit der Holsteiner Julius Stinde (geb. 1841 zu Kirch-Rüchel, gest. 1905 in Olsberg bei Kassel). Er hatte bereits mit seinen Theaterstücken („Hamburger Leiden") große Erfolge erzielt, als er mit dem Buche Die Familie Buchholz mit einem Schlage einer der am meisten geschätzten und gelesensten deutschen Erzähler wurde. Bis heute hat das Buch gegen 90 Auflagen erlebt. Unter dem Namen „Buchholz", einer Wäscherin in Hamburg, hatte Stinde in den sechziger Jahren die Schrift „Wasser und Seife" veröffentlicht; in Erinnerung daran gab er jetzt der Heldin seiner poetischen Schöpfung den Namen Wilhelmine Buchholz und siedelte sie in Berlin an. Durch diese kleinbürgerliche Figur, mit ihrer Drolligkeit und ihrem grundguten Herzen, in die der Verfasser viel von seiner eigenen, mit Treuherzigkeit verbundenen Klugheit und Schalkhaftigkeit hineingetan hat, eroberte er sich in kurzer Zeit aller Herzen. So konnte er noch eine Reihe von Buchholzbänden „Der Familie Buchholz zweiter Teil", „Frau Wilhelmine", „Frau Buchholz im Orient", „Hotel Buchholz", „Bei Buchholzens" (1900) folgen lassen und alle wurden gern gelesen, erreichten aber nicht „Die Familie Buchholz". Über der Begeisterung der Buchholzgeschichten wurden Stindes andere Arbeiten wenig beachtet. Mit Unrecht, denn es finden sich darunter manche schätzenswerte. So der Roman Der Liedermacher (1893), daneben Pienchens Brautfahrt (1890), Tante Konstanze (1900), die ansprechenden Humoresken (1892) und die Waldnovellen. Prosaisches und Poetisches sind vereinigt in der Sammlung Ut 'n Knick (1894), darunter auch drei von seinen Theaterstücken. Plattdeutsche und hochdeutsche Gedichte, unter ihnen manches von reizvoller Art, hat er auch in andere seiner Bücher eingestreut. Übermütig sprudelt sein Humor in den „Opfern der Wissenschaft" (1878) und in dem „Dekamerone der Verkannten" (1882).

Starkgalligen Beigeschmack hat bisweilen der Humor Johannes Trojans (geb. 1837 in Danzig, gest. während des Weltkrieges), in dessen Händen von 1886 bis 1909 die Hauptleitung des politischen Witzblattes „Kladderadatsch" lag. Ein anderer war der politische Satiriker, ein anderer der Lyriker und Erzähler Trojan. Seine Hundert Kinderlieder (1899) und die an Scheffel erinnernden Scherzgedichte (1883 und 1903) lassen trotz der unverkennbaren Neigung zur Satire nicht die Bitterkeit und Verbissenheit vermuten, mit denen er seine politischen Gegner anzugreifen pflegte. Zu den lustigen Liedern aus Naturwissenschaft und Technologie oder reizenden „historischen Romanzen", wie „Des Edlen von Strolzach Ausfahrt", kommt noch der realistische Humor seiner köstlichen Bilder „Von der Börse" und „Aus der Weltstadt" und aus

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

dem Gefängnis („Zwei Jahre Festung") hinzu. Seine Freude kann man auch an dem Stückchen Selbstbiographie empfinden, das Trojan in „Kaufmann alter Art" gibt und in die Sammlung „Von einem zum andern" (1899) aufgenommen hat. „Hunderterlei in Versen und Prosa" bietet er in den Plaudereien Für gewöhnliche Leute (1893) und hell sprudelt sein Humor in dem Wustrower Königsschießen (1894). Scharfe Beobachtung bekunden die Skizzensammlungen Guck in die Welt (1903) und Aus Natur und Haus (1910), von denen er die erste im Verein mit Egon Hugo Straßburger (geb. 1877 in Mannheim) herausgegeben hat. Straßburgers „Lieder für Kinderherzen" und „Kinderlieder für das Volk" (1905), wie auch „Fritz und Franz" (1900), „Von Drachen, Puppen und Soldaten" (1910), „Hans und Grete" fanden großen Beifall. Als Satiriker schwingt er die Peitsche in den „Lustigen Reimen", die unter seinem und Trojans Namen als Ungezogenes (1905) erschienen.

Trojan hat eine gewisse innere Verwandtschaft mit seinem Freunde, dem Mecklenburger Heinrich Seidel (geb. 1842 in Perlin in Mecklenburg, gest. 1906 in Großlichterfelde), einem gemütvollen Humoristen und Erzähler. Er ist ein zart empfindender Natur- und Seelenkenner, ein Idylliker, der den Irrungen und Wirrungen des Lebens und allen tiefsinnlichen oder gar übersinnlichen Problemen aus dem Wege geht und sich viel lieber den stillen Gründen zuwendet, wo in sanfter Heiterkeit glückbegabte Naturen ein dem Lärm und Drang der Zeit entrücktes Sonderdasein führen. Seine Welt ist klein, sein Gebiet enge, er bietet nur „Kleinkunst", aber darin ist er ein Meister. In seinen Dichtungen spiegelt sich die Sonne, die Reinheit eines gesunden Poetenherzens, Milde und Güte. Sie führen uns nicht auf befreiende Berggipfel oder in bewegte aufreizende Gedankenwelten, wohl aber in stille lauschige Waldtäler und an wärmendes Herdfeuer, an dem man sich's wohl sein lassen kann. Damit wies er unserer hastenden und keuchenden, auf materiellen Gewinn und Genuß gestellten Zeit den Weg zu echten Freuden, „die im Genusse nicht verscheiden". Nicht Schattenbildern und bunten Täuschungen sollen wir nachjagen, sondern der „Wunderblume" achten, die am Wege duftet, und das Glück in unserem eigenen Gemüte und in einem bescheidenen Dasein suchen. Hier läßt es Seidel die Kinder seiner Phantasie, die sonderbaren Käuze und Naturkinder seiner Land- und Strandbilder, Heimat- und Vorstadtgeschichten finden, und vermögen wir ihm auch nicht ganz in seine umfriedeten Einsamkeiten zu folgen, so kann er uns doch lächelnd trösten und mit den Härten des Lebens versöhnen. Seidels Humor ist ein sinniger und wohlgelaunter Optimismus und entspringt aus seinem liebevollen Gemüte und seiner gelassenen Daseinsfreude, die uns aus allen seinen Gestalten und Schöpfungen ermunternd zuruft: „Freut euch des Lebens!" Seidel huldigt nicht etwa einer oberflächlichen Lebensanschauung, aber er hat sich die Freude am Leben erhalten oder vielmehr die naive Freude der Jugend am Dasein mit Bewußtsein zum Prinzip seiner Anschauungen erhoben. Daher seine Popularität und der Erfolg seiner Schriften, während der tiefsinnigere Raabe, dessen grüblerischer und nachdenklicher Humor dem Jammer und dem Leide des Daseins nicht ausweicht, lange Zeit ein weit geringeres Verständnis gefunden hat. Raabes Humor ist mit dem Tragischen verwandt, nur daß er auf dem düsteren, grau in grau gemalten Hintergrunde die Lichtwirkung des Regenbogens um so mehr zur Geltung bringt. Seidel weiß bei größter Dürftigkeit höchsten Lebensgenuß zu entdecken und mit bewundernswertem Scharfblick in der ödesten Alltäglichkeit eine innere Fülle des Daseins, Tiefe und Mannigfaltigkeit der Empfindungen aufzuspüren. Romantisches und Realistisches, Träumerisch-Schwärmerisches und Wirkliches vereinigt sich in seinen Schöpfungen und alle sind erhellt von einer heiter-gelassenen Daseinsfreude.

Von Jugend an war Seidel in innigem Verkehr mit der Natur gestanden und die Liebe zu ihr ist ihm auch als Ingenieur in Berlin geblieben. Noch während er in Hannover mit der Feile am Schraubstock stand, dichtete er die oft vertonte „weiße Rose". In Berlin gewann er als Mitglied des „Tunnels über der Spree" Fühlung mit namhaften Dichtern, wie Dahn, Fontane, Eggers u. a.; aber seine bereits erschienenen Erzählungen blieben zunächst unbeachtet und selbst das Buch von dem „bescheidenen Lebenskünstler" Lebrecht Hühnchen, Jorinde und andere Geschichten (1881) erlebte erst nach Jahren eine zweite, 1898 aber bereits die 38. Auflage. Mit diesem entzückenden, dem Leben entnommenen Idyll, dem später mehrere Fortsetzungen folgten, war Seidel einer der gelesensten Erzähler geworden. Es sind die Eindrücke aus der Mecklenburger Heimat, die in ihm immer lebendig werden, ob er nun Geschichten und Skizzen aus der Heimat, Vorstadtgeschichten, Berliner Skizzen schreibt, oder humorvoll sein Leben („Von Perlin nach Berlin") schildert. Was er in dem Strandidyll „Die goldene Zeit" von seinem Martin Wedeking sagt, gilt von dem Dichter selbst. Auch sein Leben war wie das dieses Sonderlings in zwei Teile scharf geschieden; den ganzen Tag ging er auf in seinem Beruf als Ingenieur, in den Feierstunden aber lebte

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

er seinen Träumereien und den Werken der Poesie. Für das Beste, was er geschaffen, hielt er die Märchen, das Sommermärchen und die vierzig Wintermärchen, die, wie alle echten Märchen, die Vertrautheit mit der Natur zur Grundlage haben. Mit Freuden wurden die Kinderlieder, die Kindergeschichten und die Weihnachtsgeschichten begrüßt und so recht ein Unterhaltungsbuch für die fröhliche Jugend und solche, die sich das Herz jung bewahrt haben, sind Reinhardt Flemmings Abenteuer zu Wasser und zu Land (1900). In seinen Gedichten („Blätter im Winde", „Glockenspiel", „Neues Glockenspiel"), die 1905 gesammelt erschienen, wandelt er mit Erfolg in Storms Bahnen. Ernsthaftes, Anmutiges und Zartes neben Humoristischem und Drolligem wird hier in Fülle geboten. Eine kleine Sammlung von Sachen, die zum Vortrage in Gesellschaften geeignet sind, wurde 1896 unter dem Titel Die Musik der armen Leute und andere Vorträge herausgegeben. Nachdem schon 1885 unter dem Titel Naturfänger kleine Gedichte Seidels als Text zu Giacomellis Vogelbuch erschienen waren, wurden 1910 aus seinem Nachlasse Naturstudien, vorzüglich aus der Vogelwelt, unter der Aufschrift Naturbilder veröffentlicht. Fachkundig und anziehend geschrieben, stellenweise mit erquickendem Humor gewürzt, sollen sie den Spaziergänger auf die Freuden aufmerksam machen, die ihm ringsum in Wald und Flur lachen.

Viel rascher und in ungleich höherem Maße als Heinrich Seidel erwarb sich der Dichter, Maler und Karikaturist Wilhelm Busch (geb. 1832 in dem hannoverischen Flecken Wiedensahl, gest. 1908) die Gunst der Leserwelt. Zu Tausenden sind seine lustigen Bücher in das deutsche Volk gedrungen und auch im Auslande, selbst in Japan, hat man sich an ihnen ergötzt; seine Gestalten sind allenthalben bekannt und seine Sentenzen zu wirklich lebenden, geflügelten Worten geworden. Man lachte über die lustigen Bildergeschichten, sah in deren Verfasser einen bloßen Spaßmacher und nur wenige kamen zur Erkenntnis, daß er auch ein Weiser und Künstler sei und daß hinter allen Schwänken ein tiefer Ernst stecke. Was der tiefe, im bunten, schellenklingelnden Übermut seiner Werke verborgene ernsthafte Kern dem Näherzuschauenden leicht verrät, das hat sein schweigsamer Lebensabend bestätigt: kein Allerweltsspaßmacher war der Frohgelaunte, der uns von bösen Buben und Affen, von groben Bauern und wichtigtuenden Philistern so Ergötzliches zu erzählen weiß, — er war ein Weiser, dem nur vor tausend anderen Weisen die sonnige Gabe verliehen war, seinen Ärger an der Welt und sein Päcklein Menschenverachtung unter dem üppigen Blütengeranke des Humors zu verbergen. Seine künstlerische Sonderstellung beruht darauf, daß er zugleich Karikaturist in Wort und Bild ist, die beide bei ihm ein Ganzes ausmachen. Dieselbe sprunghafte, derbe Holzschnittmanier seiner Bilder, dieselben absichtlichen Unvollkommenheiten finden sich in entsprechender Weise auch in den Versen ausgedrückt. Sein spähendes Malerauge fand so viel närrische Gesellen und drollige Tölpel, so viele Gernegroße und Wichtigtuer, so viele Gespreizte und Verschmitzte in der Masse, daß ihn die Freude an all dem Grotesken, das zu fröhlichem Konterfei und lustiger Übertreibung herausforderte, wieder aussöhnte mit aller Verkehrtheit und Schlechtigkeit der Welt. In diesem Sinne konnte er sagen, daß seine Bücher zu seinem „eigenen Plaisir" geschrieben und gezeichnet seien. Sein siegreicher Humor hat darin seine Weltverachtung überwunden. Und so lehrt er die anderen, was er aus eigener, großer Kraft gekonnt hat: zu lachen, um nicht weinen zu müssen. Es ist eine Art Galgenhumor, der aus vielen Schriften spricht und symbolisiert erscheint in dem Gedicht vom Vogel, der auf dem Leime sitzt, flattert und nicht weiter kann, und von dem schwarzen Kater, der herzuschleicht, „die Krallen scharf, die Augen gluh" und dem armen Vogel immer näher kommt. „Der Vogel denkt: Weil das so ist Und weil mich doch der Kater frißt, So will ich keine Zeit verlieren. Will noch ein wenig quinquilieren, Und lustig pfeifen wie zuvor." (Abb. S. 1509.)

Wilhelm Busch.

Die Überzeugung, daß die Menschheit allezeit närrisch war und gleich närrisch bleiben wird, daß sie wohl ihr Kostüm und ihre Haartracht, aber niemals ihre Narrheit ablegen wird, wies dem Karikaturisten Busch sein Stoffgebiet im Allgemein-Menschlichen an. Und von den „bösen Buben in Korinth" bis zu „Max und Moritz", den bösen Buben von heute, hat sein Humor spielend den Weg zurückgelegt. Liefern andere Karikaturisten Zerrbilder der Tagesgrößen und derer, die es zu sein glauben, so hat er im Typischen

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

sie Meisterschaft seines Humors gezeigt. Er hat Gestalten geschaffen, die seine freie Erfindung zu sein scheinen und doch waren und immer wiederkehren; und in der Knappheit seiner Striche und Verse hat er eine närrische Welt festgehalten, die nicht untergeht. Nicht auf dem Gebiete des stofflich neuen Gedankens, eines eigenartigen Problems, liegt Buschs Originalität. Stark und wurzelfest steht sie drinnen im Leben des deutschen, insonderheit des niedersächsischen Bauernvolkes. Was er da bei einer scharfen Beobachtungsgabe sah, hörte, und von seinen toten Freunden. Volkslied, Märchen, Sage, Fabel, Legende, Lügenmärchen, Anekdoten, Schwänken alter und neuer Zeit, erfuhr, — alles das ward ihm zum Gedicht, zum Kunstwerk. Es gibt keinen Künstler, der das Komische, das „umgekehrt Erhabene", wie es Jean Paul genannt hat, so zu meistern verstand als gerade Busch. Niemand hat die Kontraste in der Weise mit so logisch zwingender Wirkung einander gegenüberzustellen gewußt wie er. Wie mannigfach sind die Dissonanzen zwischen Hohem und Niedrigem, zwischen Idealität und Realität, Gewolltem und Seiendem, Idee und Wirklichkeit in ihrer jeweiligen Beziehung auf Stoff und Form! Unerschöpflich ist seine Phantasie in der Erfindung drolliger Figuren, im Ausdenken grotesker Situationen, in der Anhäufung der haarsträubendsten Mißgeschicke und tollsten Übertreibungen, und mit wunderbarem Geschick weiß er alles in Bewegung zu setzen. Die Wirkung des Bildes, das ihm jedesmal die Hauptsache war, wird gesteigert durch das Wort. Eine lange Skala von Tönen für die verschiedensten Stimmungen steht ihm zur Verfügung, Sprache und Vers handhabt er mit Meisterschaft, und wie überwältigend wirkt bei Busch der Reim als lautliche Abrundung eines Verses, der gedanklich von einem schwerwiegenden, philosophischen Axiom erfüllt ist. Und dann wieder seine plattkomischen Sentenzen im Holzschnitt, in denen er Selbstverständliches oder aber höchst Anfechtbares mit allem Pathos als tiefe Wahrheit vorträgt. Aber nicht immer ist er der harmlose Humorist; in den konfessionellen Satiren, die er während des Kulturkampfes schrieb, hat er die heiligsten Gefühle eines großen Teiles seiner Volksgenossen in einer Weise verletzt, die durch die Hitze des Kampfes nicht entschuldigt werden kann und das Bild des Meisters dem Katholiken minder hell erscheinen läßt.

Das Jahr 1859 bringt Buschs erste Beiträge für die „Fliegenden Blätter", anfänglich bloß Zeichnungen für fremde Texte, dann Text und Bild aus eigener Feder. Diese „Bildergeschichten" sind dann in die „Münchener Bilderbogen" übergegangen und bringen allerlei lustige und lehrreiche Bilder aus dem Menschen- und Tierleben, alle gewürzt durch einen harmlosen Humor. Busch aber drängte es bald zu größeren Arbeiten und mit der Geschichte von den bösen Buben Max und Moritz, zu der ihm das Schwankbuch vom Till Eulenspiegel die Anregung gab, begann die Reihe seiner Triumphe (1865). Der Erfolg des Buches, von dem bis jetzt eine halbe Million Exemplare abgesetzt ist, war ein so großer, daß es in der Folge ins Englische, Portugiesische, Schwedische, sogar ins Japanische übertragen ward, und auch heute noch hat die Jugend an dessen köstlichen Bildern und dem echten Humor des Buches ihre helle Freude. In demselben Genre gehalten sind „Hans Huckebein, der Unglücksrabe", einer jener Charaktere von unergründlicher Bosheit, wie sie Busch fortan gerne gezeichnet hat, ferner Das Pusterohr, Die kühne Müllerstochter, ein prächtiges Räubermärchen, Das Bad am Samstag Abend, mit einer Fülle unglaublicher Verwicklungen, Der Schreihals, die alle 1868—1870 zuerst in der Zeitschrift „Über Land und Meer" erschienen; für die „Illustrierte Welt" liefert Busch 1869 Die Prise, für „Daheim" den Wurstdieb (1864). Eine prächtige Gabe, eine liebevolle Versenkung des Verfassers in das Tierleben, eine wundervolle Beseelung des Treibens und Lebens in einem Bienenstaate ist das Büchlein „Schnurrdiburr oder die Bienen" (1869), vielleicht die liebenswürdigste aller Schriften von Busch, an deren gemütvollem Humor, grotesken Szenen und poetischem Reize auch „große Leute" Freude haben können. „Eine Sammlung lustiger Geschichten in Bildern" für Kinder bietet Kunterbunt (1872). Jetzt treten auch die großen satirischen Werke in die Öffentlichkeit, mit denen Busch in den Kampf des Tages eingreift. So erscheint während des Krieges 1870 Der heilige Antonius von Padua, eine „aufdringliche deutsche Tendenzsatire", eine boshafte Darstellung des Lebens des „Heiligen", mit der er die heiligsten Dinge des Katholiken, z. B. den Marienkult, in der gröblichsten Weise verhöhnte. In späteren Jahren verurteilte er selbst dieses taktlose und kunstschwache Buch, in dem, ganz gegen die sonstige Gepflogenheit des Verfassers, auch die Sinnlichkeit stark hervortritt und manche Züge aus dem Leben von Antonius dem Ägypter auf den von Padua übertragen sind. In denselben Gedankenkreis gehört Die fromme Helene (1872), in der er eine Seele von unglaublicher Verruchtheit, Grausamkeit und Scheinheiligkeit zeichnet, die darum in die Hölle fahren muß; die unsaubere Wallfahrtsgeschichte und der „heilige Vetter Franz" sind auf den Katholizismus gemünzt und wiederum ist dieser mit seinen Einrichtungen und Gebräuchen die Zielscheibe des Spottes in der allegorischen Satire Pater Filucius (1875). Es ist schier unglaublich, was diesem „Jesuiter" für Verbrechen angedichtet werden; es war des Verfassers unwürdig, solch wunderliches Zeug den Lesern zu bieten.

Verschiedene traurige Ereignisse in der Familie lenkten Busch von der Satire ab und in Wiedensahl, wo er seinen Lebensabend verlebte, entstand eine Reihe erfreulicher, humoristischer Schriften. So die „Bilder zur Jobsiade", in denen die holperigen Verse des komischen Epos geglättet sind und deren Zahl vermehrt ist; „Der Geburtstag oder die Partikularisten", eine harmlose Satire auf die Welfen in der Heimat, das lustige Bilderbuch für große Kinder „Tideldum", die drei Hefte „Abenteuer eines Junggesellen, „Herr und Frau Knopp und Julchen", ein unterhaltendes und belehrendes Buch über den Lebenslauf des Menschen, das uns in Wort und Bild den Verfasser auf dem Höhepunkt seines künstlerischen Schaffens zeigt. Den ganzen Busch lernen wir kennen in „Fips der Affe", einem Muster abgefeimter Bosheit und herzloser Grausamkeit, mehr aber mutet uns an „Plisch und Plum", eine Tier- und Menschengeschichte, ein sinniges Fabel- und Märchenbuch ist „Stippstörchen für Äuglein und Öhrchen"; typisch illustrieren in grotesker Übertreibung des Künstlers Erdenwallen „Balduin Bählamm", der verhinderte Dichter, und „Maler Klecksel".

Unter dem Titel Wilhelm-Busch-Album (auch Humoristischer Hausschatz überschrieben), erschien eine Sammlung von „Bildergeschichten" Buschs. Dazu kam 1908 unter dem Titel Hernach noch

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

eine Reihe „Bildergeschichten", teils ausgeführte Erzählungen, teils bloße Skizzen, wie sie auch die noch später veröffentlichte Busch-Mappe bietet.

Durch die Kunst des Humors will Busch trotz seines Pessimismus zum Wohle der Menschheit beitragen. Er selbst ist sein ganzes Leben Pessimist und Skeptiker geblieben. Am deutlichsten tritt dies hervor in der Vorrede zu den „Haarbeuteln" (1878), aber auch viele seiner in dem Bande „Die Kritik des Herzens" (1871) vereinigten und Heines Einfluß verratenden Gedichte geben uns über seine trostlose Weltanschauung Aufschluß. Doch findet sich in dem Buche auch erfreuliche echte Lyrik. Mit Vorliebe behandelt er philosophische Probleme in den „Briefen an Maria Anderson". Sie sind in knapper und anschaulicher Prosa geschrieben, und daß Busch diese meisterhaft zu handhaben wußte, zeigen seine Prosadichtungen, die er, weil sie nicht „gingen", seine Schmerzenskinder nannte. Da reiht er in „Eduards Traum" mit dem Rechte der Phantastik eine lange Reihe von Traumbildern einer Nacht aneinander, die von des Dichters Lebens- und Menschenkenntnis zeugen, ihre Symbolik aber nicht immer klar erkennen lassen. Wie überall in der Welt sieht Eduard auch in der Kunst alles verderbt. Er aber hält es mit dem Kunstwerk wie mit dem Sauerkraut: „Ein Kunstwerk, möcht ich sagen, müßt' gekocht sein am Feuer der Natur, dann hingestellt in den Vorratsschrank der Erinnerung, dann dreimal aufgewärmt im goldenen Topfe der Phantasie, dann serviert mit wohlgeformten Händen und schließlich müßte es dankbar genossen werden mit gutem Appetit." Wie mancher dicke Band Ästhetik steckt in diesen paar Sätzen! In groteskem Wechselschritt zwischen Wirklichkeit und Zauberspiel sich bewegend, enthält die Erzählung „Der Schmetterling" (1895) die Quintessenz des ganzen Busch und mit Recht hat man sie seinen Faust genannt. Leid ist vom Anbeginn das Los der Menschheit. Leid, das zwar zum Heile trägt, aber immerhin Leid, an dem wir teilnehmen müssen infolge des bösen Willens und unserer Mitschuld an der Gesamtheit. Wer ergründet den Sinn dieses Lebens? Die Welt ist arg. Man tut besser, sie zu meiden. Einsamkeit ist die beste Helferin, die beste Trösterin; sie zwingt den Menschen, sich mit sich selbst zu beschäftigen. So der Philosoph und Schüler Schopenhauers.

So hat sich denn Busch von der Welt zurückgezogen und wie in Wiedensahl auch seit 1898 in Mechtshausen am Harz bis zu seinem Tode (9. Januar 1908) das Leben eines Einsiedlers geführt. Die Begeisterung für seine Philosophen, namentlich für Schopenhauer, ließ allmählich nach und wehmütig lächelnd äußerte er sich über sie: „Ihr Schlüssel scheint mir wohl zu mancherlei Türen zu passen in dem verwunschenen Schlosse der Welt. Nur nicht zur Ausgangstür!" Aber auch er selbst hat den Weg zur Erkenntnis der Wahrheit und des Glückes nicht gefunden und ist in seinem Skeptizismus verharrt, der ihn an keine Ideale glauben und selbst die höchsten nur ironisieren ließ. Daher kann er, wie Wippermann in seiner schönen Studie bemerkt, durch die meisten seiner Schriften zwar manche vergnügte Stunde schaffen, aber nie zu einem Trostspender der Menschheit werden, der in die Tiefen des Menschenherzens hinabsteigt, um es zu erwärmen und zu erweichen. Dadurch unterscheidet er sich von den Humoristen, die, wie Dickens und Fritz Reuter, in warmer Menschenliebe alles, auch das Traurigste und Düsterste, mit ihrem unverwüstlichen Optimismus verklären, aber auch von jenen, die, wie W. Raabe, trotz ihrer pessimistischen Weltanschauung den Glauben an Gott und die Menschen nicht verloren haben.

Viele haben sich um Buschs Nachfolge bemüht, aber ohne ihn zu erreichen; sie unterschätzten die in Buschs Kunst enthaltene Schwierigkeit der Technik und des Gedankens. Anderseits hat ein Heer von Schriftstellern und Journalisten sich an Buschs Stil unbewußt gebildet, ebensowohl wie an dem Heines, der in manchem Betracht unserem niedersächsischen Humoristen verwandt ist.

Humoristische Kunst aber, bei der der Witz aus einer persönlichen Weltauffassung quillt, finden wir bei allen diesen Witzvirtuosen nicht. So nicht in dem humoristisch satirischen Witzblatte „Die Wespen", seit 1867 „Berliner Wespen" betitelt, des Julius Stettenheim (geb. 1831 in Hamburg, gest. 1915), der sich später in der Gestalt des „Wippchen" und in „Muckenich" Träger seiner verstandesmäßigen Witze schuf. Besser gelangen dem Schlesier Sigmund Haber (geb. 1835 zu Neiße, gest. 1870 in Berlin) seine Witzautomaten im „Ulk", der humoristischen Beilage zum „Berliner Tageblatt", und dem Frankfurter Heinrich Hoffmann, dessen „Struwelpeter" (1845), ein Vorgänger von Buschs „Max und Moritz", es auf mehr als 250 Auflagen gebracht hat.

Im Gegensatze zu Busch blieb Julius Lohmeyer (geb. 1835 in Neiße, gest. 1903 in Charlottenburg) trotz mancherlei Mißgeschicken zeitlebens ein Optimist. Bedeutender als seine ernsten und heiteren Beiträge für den „Kladderadatsch", die in Buchform unter dem Titel „Ein Kriegsgedenkbuch aus den Jahren 1870—1871" erschienen, ist seine Schöpfung die Deutsche Jugend, ein Jugendblatt, das eine damals ganz neue Art von Jugendliteratur darstellte und für alles, was auf diesem Gebiete erschien, vorbildlich geworden ist. Von 1898 an gab er die „Illustrierte Kinderzeitung" heraus, verfaßte viele Kinderbücher und bewies seine lyrische Begabung durch die „Lieder eines Optimisten" (1883).

Wie Lohmeyer vornehmlich auf die Jugend, so suchte Otto von Leixner (geb. 1847 auf Schloß Saar in Mähren, gest. 1907 in Groß-Lichterfelde) auf die weitesten Kreise durch seine Schriften erziehlich einzuwirken. Schon während des Besuches der Universitäten Graz und

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

München breiteten sich seine Studien immer mehr aus und allmählich entwickelten sich bei ihm Kunststudium und Kunstgenuß in so leidenschaftlicher Weise, daß er sich jetzt eine ästhetische Kunstreligion zurechtlegte, in die er sich aus dem seiner Natur widerstrebenden Materialismus flüchtete. Der Zwiespalt zwischen dem „Zeitgeiste" und seiner Weltanschauung machte sich noch mehr geltend, als er von 1874 an in Berlin an verschiedenen Zeitungen mitarbeitete. Es kam ihm daher sehr willkommen, daß er für seine mit ausgedehnten Werken sich beschäftigenden Pläne einen Verleger fand und sich zu stiller Arbeit nach Lichterfelde zurückziehen konnte. Hier entstanden 1880 die zwei Bände der Deutschen Literaturgeschichte, 1882 die Geschichte der fremden Literaturen (2 Bände), ferner die Studien zur Modernen Kunst, die Geschichte der bildenden Künste (1880), das einzig in seiner Art dastehende Buch Unser Jahrhundert (1883), das uns in Leixner einen Polyhistor zeigt, und allerlei Novellen. Wirkungsvoller als die ästhetischen waren Leixners ethische Schriften, mit denen er seit 1883 hervortrat.

Darin erklärte er als höchstes Sittengesetz die Überwindung der Selbstsucht durch die Liebe, des Weltleides durch Gottesfreudigkeit. Seiner ethischen Anschauung entsprechend, bekämpft er einige der neuen Richtungen in der literarischen Entwicklung, den materialistischen Naturalismus, die l'art pour l'art Spielereien und die Nachahmung irgendwelcher ausländischer Vorbilder und tritt für eine unserem Wesen gemäße Literatur ein, die die vorübergehenden Wirklichkeitserscheinungen aus dem Gesichtswinkel des Ewigen zu betrachten weiß. Im Zusammenhang mit seinen ethischen Schriften steht sein Roman „Also sprach Zarathustras Sohn" (1897), der gegen Nietzsches Weltanschauung gerichtet ist, und das Epos Dämmerungen (1886), in dem sich des Dichters persönliche Entwicklung zur Religion der Liebe widerspiegelt. Die Niederringung der Leidenschaften und das Emporstreben zu einem höheren Leben, der Liebe zu Gott, und damit zum Frieden ist der Grundgedanke des Romans Erträumte Liebe, eines Romans in Liedern. Die Handlung tritt oft zurück, aber um so ergreifender wirkt der rein lyrische Gehalt. Denn Leixner war ein bedeutender Lyriker, Klarheit und Schärfe der Zeichnung, ein ausgesprochener Formsinn und ein seltenes Sprachgefühl ist seinen Dichtungen eigen, insbesondere den „Thüringer Elegien".

Zu einem erfreulichen Erzähler und Lyriker ist Hans Hoffmann (geb. 1848 in Stettin, gest. 1909 als Generalsekretär der Schillerstiftung in Weimar) ausgereift. Der übermütige Humor, der seine kurze Selbstbiographie durchweht, ist einer der hervorstechendsten Züge seiner schriftstellerischen Eigenart; aus allen seinen Werken strömt uns Lebensfreude und tiefstes Schönheitsgefühl entgegen. Es eignet ihm das feinste Gefühl für die Schönheiten sowohl nördlicher, sei es deutscher, sei es skandinavischer, als südlicher, zumal italienischer und hellenischer Landschaft; er trägt eine hohe Begeisterung für die Ideale klassischer Schönheit im Herzen, versteht aber auch den Zauber kleinstädtischer Enge, die süße Dämmerstimmung eines ruhigen, behaglichen Daseins, weiß daneben wieder Töne kraftvoller Vaterlandsbegeisterung zu finden und hat sich tief versenkt in den Reiz grausiger Schönheit; von Sinnlichkeit sind seine Werke nicht frei, doch kommt sie meistens nur unter stetiger Innehaltung der Schönheitsgrenze zum Ausdruck. Unter seinen schriftstellerischen Gaben müssen noch die Gestaltungskraft, die wahrhaft lebendige Gebilde zu schaffen vermag, und ein ganz ungewöhnliches Formtalent genannt werden.

Dieses bewährt sich besonders in seinen Gedichten, die er unter dem Titel Vom Lebenswege (1893) herausgab und als eine Biographie in Versen bezeichnete. Mit gleicher Leichtigkeit und Meisterschaft bewegt er sich in den verschiedensten antiken und modernen Strophen und jedesmal ist das Kleid dem Inhalt angepaßt. Er schlägt die mannigfaltigsten Töne an, wie sich denn in seinem echten Poetengemüte jede Freude und jedes Leid zum Liede gestaltet. Ein sonniges Gemüt, dem doch der Ernst des Lebens aufgegangen ist, spricht aus den Gedichten, und ein deutsches Gemüt, das, auch umfangen von dem Zauber italienischer und hellenischer Schönheit („Italien", „Capri", „Rom", „Athen"), seiner Heimat nicht vergißt. Der Liebe Lust und Leid, der Freundschaft süßer Reiz, die stille Schönheit wie das Grausen der Natur, der Zauber alter Monumente und das moderne Volkstum, alles das klingt in den frischesten Weisen aus seinen Liedern („Junge Liebe", „Täuschung", „Reue", „Neues Glück", „Daheim"), in denen auch die humoristischen Töne nicht fehlen („Fortschritt", „Der neue Herr").

Die älteste Sammlung der Novellen Hoffmanns erschien unter dem Titel Unter blauem Himmel (1881), aus der „Die heilige Barbara" hervorgehoben zu werden verdient. Im nächsten Bande (1883) ist die Titelnovelle Der Hexenprediger die bedeutendste. Sie gibt ein düsteres Kultur- und Charakterbild von erschütternder Anschaulichkeit aus dem siebzehnten Jahrhundert. Ergreifend wirkt der Seelenkampf des Geistlichen über Schuld oder Unschuld Gertruds und ihrer Leidgenossinnen. Durch Anmut entzückt die Episode vom Rosenkampf. Von der reizenden Fabulierlust und von dem Verständnisse des Dichters für mittelalterliches Denken zeugt die kleine epische Dichtung Der feige Waldemar (1883). Großartig ist in Brigitta von Wisby (1884) die Schilderung des leichenbedeckten Schlachtfeldes mit der dazu stimmenden Naturumgebung. In dem Bande Aus dem Lande der Phäaken (1884) verdient „Die Nereide" schon

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

Jägers Hochzeitmorgen.

O Mädchen, wie bist du erschrocken!
Wie zittern die goldnen Locken!
Ich hab' geschossen in die Luft hinein:
das soll dein schöner guter Morgen sein.

O Mädchen, wie bist du erschrocken!
das ist nur der Waldesgrüne Locken,
Von meinem Gesellen die grünste Reis',
Für mein schön Bräutchen zum Ehrenreis.

O Mädchen, wie bist du erschrocken!
Zur Hochzeit rufen die Glocken!
Ein Mädchen hinein, ein Weibchen heraus —
Gott schirme den grünen blanken Jägersstrauß!!!

Ein Gedicht von Wilhelm Grimme.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

um ihrer psychologischen Wahrheit willen den Preis. Seinen schalkhaften Humor läßt der Dichter in der wegen der Zeichnung des Kirchenfürsten nicht einwandfreien Novelle „Weinprobe" spielen. Sie ist eine der Neuen Korfugeschichten (1887), zu denen auch das düstere Bild religiösen Wahns „Die Gekreuzigten" und die stark sinnliche Erzählung „Der blinde Mönch" gehören. In den Novellen dieser Sammlung schließt sich der Dichter an die ältere Novellistengruppe Keller, Storm und Heyse an und versucht zuweilen seinen Witz, aber nicht mit Glück, an der katholischen Weltanschauung.

Zeigt sich in den Korfugeschichten des Dichters Empfänglichkeit für die Reize südlicher Natur, so offenbart sich sein Empfinden für die ganz anders geartete deutsche Natur in der Sammlung Von Frühling zu Frühling (1889), in der uns der Dichter durch den Kreis der Monate vom April bis zum nächsten März führt. Die Stimmung der einzelnen Novellen entspricht dem Charakter des Monats, in dem sie spielt. Es wechseln heitere mit düsteren und wehmütigen Geschichten, zu denen ihm oft persönliche Erlebnisse Stoff und Motive liefern („Sündflut", „Spätglück", „Himmelfahrt").

Sehr bekannt wurde Hoffmann durch den humoristischen Roman Der eiserne Rittmeister (1890), eine preußische Geschichte aus der Zeit der Befreiungskriege. Trefflich ist dem Dichter die Stimmungsmalerei und die Zeichnung der Lisbet und Hildegard gelungen, das Ganze belebt des Dichters heller Humor, der Held aber leistet gar zu viel an Seltsamkeiten. Dagegen gehört die tragische Erzählung Landsturm, die im Winter 1812—1813 am ostpreußischen Dünenstrande spielt, zu dem Ergreifendsten, was Hoffmann geschaffen. Mit gewaltiger Plastik stehen die Gestalten, unter ihnen der alte Sturmhöfel und Elsbet, vor unseren Augen und die landschaftlichen Schilderungen sind von hinreißender Schönheit. Viel aus eigener Erfahrung geschöpft hat der Dichter für den Novellenband Das Gymnasium zu Stolpenburg und für die damit zusammenhängenden Novellen Iwan der Schreckliche (1889) und Ruhm (1891). Die Schilderung eigenartiger Lehrercharaktere und verfehlter Lehrerexistenzen ist vortrefflich; die Palme gebührt der durch Gemütsgehalt und tiefe Wehmut ausgezeichneten Novelle „Erfüllter Beruf". Zu gezwungen und unwahrscheinlich ist der Inhalt der Geschichten aus Hinterpommern (1891). Wie sehr sich der Dichter trotz seiner norddeutschen Natur durch längeren Aufenthalt in Südtirol eingefühlt und mit dessen landschaftlicher Schönheit, Geschichte und Sage vertraut gemacht hat, zeigen die humorvollen Bozener Märchen und Mären (1896), die, zum Teil im echten Märchenton gehalten, den Schimmer der Romantik tragen („Wasser") und auf Herz und Sinn erfreuend wirken. Dagegen fallen die Ostseemärchen (1897) bedeutend ab. Groß angelegt, fesselnd durch die Verflechtung des Politisch-Historischen mit den Erlebnissen der Privatpersonen und durch die plastische Zeichnung der Gestalten, wie des Jürgen Wichenhagen, des Schiffers Pust, des Rektors Bambanius und der Ursula, aber nicht geschlossen und klar im Aufbau der Handlung ist der dreibändige Roman Wider den Kurfürsten (1894). In allen Farben läßt der Dichter seinen Humor spielen in der Sammlung Allerlei Gelehrte (1897), zu denen er seine Erfahrungen in Gelehrtenkreisen aufs schönste verwertete. Keine neuen Züge weisen die noch folgenden kleinen Novellen und Erzählungen auf: Aus der Sommerfrische (1898), „Tante Fritzchen (1899), Von Haff und Hafen (1902) und „Irrende Mutterliebe" (1900). Von den zwei unter diesem Titel vereinigten Novellen, die er P. Heyse zu seinem 70. Geburtstag widmete, ist die „Puppe" trotz mancher Vorzüge zu sehr gekünstelt, „Brutus" ein sehr gelungener Nachtrag zu dem Novellenzyklus „Das Gymnasium zu Stolpenburg".

Namentlich auf die historische Novellistik erstreckt sich die literarische Tätigkeit des Kurländers Theodor Hermann Panthenius (geb. 1843 zu Mitau, gest. 1915) und in dem Roman „Die von Kelles" (1885), einem Kulturbilde Livlands aus dem sechzehnten Jahrhundert, hat er sein Bestes geleistet. Aber auch die Romane „Wilhelm Wolfschild", „Allein und frei", „Um ein Ei", „Das rote Gold" und die Erzählungen aus dem kurländischen Leben „Im Gottesländchen" und „Die Kurländischen Geschichten" (1892) bieten Vortreffliches. Er stellt darin das Leben seiner Heimat in Gegenwart und Vergangenheit realistisch und in konservativ protestantischer Gesinnung dar und schildert in den Romanen die sozialen und seelischen Konflikte, die aus dem Kastengeiste und den nationalen Gegensätzen des Kurlandes hervorwachsen. Panthenius entwickelte auch als Redakteur von Zeitschriften („Baltische Monatsschrift", „Daheim",) und als Mitherausgeber von Velhagen und Klasings Monatsheften) eine rege Tätigkeit.

Zu den Dichtern, denen erst die Nachwelt ganz geben muß, was ihnen die Mitwelt nur halb geboten, gehört der Westfale Friedrich Wilhelm Grimme (geb. 1827 in Assinghausen im Strunzertal, gest. 1887 als Gymnasialdirektor in Heiligenstadt im Eichsfelde). Wir haben ihn als einen Dialektdichter schon genannt und gerade durch seine Dichtungen in der sauerländischen Mundart ist er populär und deshalb bei dem großen Sängerfest in Alsberg als der „sauerländische Nationaldichter" von seinen Landsleuten gefeiert worden (1886). Auch die Berufskritiker haben den plattdeutschen Grimme jederzeit anerkannt und in gleichartigen Dichtungen selbst Fritz Reuter gleichgestellt, den hochdeutschen aber wenig beachtet. Allmählich aber dringt die Erkenntnis durch, daß sich der Sänger der „Deutschen Weisen" (1881) den besten unserer hochdeutschen Lyriker anreihe. (Abb. S. 1515.)

Mit Recht rühmt Wippermann an dieser von Grimme selbst getroffenen Auswahl seiner Gedichte die Tiefe, die Wahrheit und Keuschheit der Empfindung, die echt deutsche und christliche Gesinnung, die Schalkhaftigkeit und Kindlichkeit des Tones, die volkstümliche und zugleich vollendete Form, die Musik der Sprache des Verses. Echt und wahr sind die Töne, in denen er von der Liebe Freud und Leid, von stillem Sehnen, hohem Glücke, aber auch von tiefem Weh, von Enttäuschung und schmerzlichem Entsagen

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

singt („Die Gedanken", „Abendruhe", „Glückselig"). Und wie fein weiß der Dichter die Natur zu malen und wie sinnig zu deuten! („Der erste Schnee", „Mittwinter", „Am Heidemoor", „Hochlandsbilder"). Dann wieder verleiht er seiner gläubigen Gesinnung in Versen, deren Zartheit und Wärme an Luise Hensel erinnern, beredten Ausdruck („Hilfe", „Heimat", „Die Freude", „Das Kind"). Des Dichters scharfe Beobachtungsgabe und offener Sinn für das ihn umwogende Leben offenbaren sich in den Gedanken und Sprüchen, und daß er auch die Ballade und Romanze zu meistern versteht, zeigen insbesondere jene Gedichte, in denen er heitere und gemütliche Stoffe behandelt („Die Liedersängerin", „Der Tyroler", „Der alte Oheim"). Grimme liebte die Kinder, wie uns die tiefsinnigen Klänge „Aus der Kinderstube" verraten; in Vers und Prosa sucht er, selbst ein treuer Katholik, durch sein Goldenes Weihnachtsbüchlein (1863) in ihnen die Liebe zum Christkinde zu wecken und in den „Edelsteinen" (1887) hat er ihnen eine illustrierte Zeitschrift geschenkt. Auch der Erzähler Grimme verdient volle Beachtung, so vor allem die unter dem Titel Schlichte Leute (1869) vereinigten hochdeutschen Geschichten. Schlicht und und liebenswürdig wie die Helden seiner Erzählungen ist auch der Ton, in dem er uns von deren Geschicken berichtet, und alles ist von einem sonnigen Humor erhellt. Nach des Dichters Tod wurden die in Kalendern und Unterhaltungsschriften erschienenen Erzählungen Grimmes in zwei Bänden unter den Titeln „Auf roter Erde" und „Auf heimischer Scholle" gesammelt.

Natürlicher noch als die Personen in den hochdeutschen Geschichten erscheinen die in den plattdeutschen Werken Grimmes auftretenden Gestalten. Erst die Mundart machte es ihm möglich, alle die Händler, Bauern, Schulzen, die „Kösters", „Pasteurs", die „Oihms" und „Moierkens" ganz in ihrer Eigenart darzustellen. Er beherrschte das Plattdeutsche wie wenige Poeten und hatte sich das Leben und Treiben der Sauerländer ganz und gar zu eigen gemacht. Daher fanden gleich seine Büchlein Sprickeln und Späne (1858) und die folgenden Spargitzen (1860), beide später vereinigt als Schwänke und Gedichte, großen Beifall und sind auch die beliebtesten Büchlein geblieben. Das beste Stückchen aber „Det Moirken imme Postwagen" findet sich in der Sammlung Grain Tuig und der tollste aller Schwänke Grimmes, „Studenten Vaih", steht in dem Büchlein Galanterey-Waar (1867). Was der Dichter und sein Freund auf den Fahrten durch das Land erlebten, erzählt das Büchlein Lank un twiäß düär't Land. Der „Strunzerdäler" hat auch prächtige plattdeutsche Dialektgedichte verfaßt und seine Lustspiele in sauerländischer Mundart in Vers und Prosa, echte Volks- und Bauernstücke, sind durch ihre gelungenen Charaktere, ihre Technik und unwiderstehliche Komik nicht minder wirksam als seine Schwänke und wurden in Münster einst oft aufgeführt („De Koppelschmid", „Jauft un Durtel oder de Kiärmissengank", „De Kumpelmentenmaker oder Hai mott wier friggen"). (Beilage 173).

Klar erkennend, daß gute Bücher zur sittlichen Erziehung des Volkes beitragen, schuf der „Gesellenvater" Adolf Kolping (geb. 1813 zu Kerpen bei Köln, gest. 1865 als Domvikar in Köln) den „Katholischen Volkskalender", in dessen Jahrgängen seine Erzählungen erschienen. Er erzählt schlicht und einfach, ohne platt zu werden, gemütvoll, aber ohne in Sentimentalität zu fallen, und entwirft anschauliche Bilder der von allen Menschen verlassenen Armut, vom häuslichen Glücke und treuen Ausharren im Berufe („Handel und Wandel", „Toms", „Bleib daheim!"). Zum Nutzen des Volkes schrieb auch der Westfale Heinrich Overhage (geb. 1806 zu Ahlen, gest. 1873 als Dechant in Werne) seine „Münsterländischen Kirchspiels- und Dorfgeschichten" und „Katholischen Erzählungen", die zum Teile von einem liebenswürdigem Humor erhellt sind; oft aber tritt das Künstlerische der Form und Einkleidung zugunsten der Belehrung fast ganz zurück. Dagegen bekunden die „Westfälischen Geschichten" des Paderborner Gymnasiallehrers Albert Tenckhoff (geb. 1830 in Münster) ein frisches, dichterisches Talent, verbunden mit einer trefflichen Gabe der Darstellung und Charakteristik („Lisbeth", „Die Haideschenke").

Ein mit den Zuständen der siebziger Jahre unzufriedener Geist spricht aus den Romanen des Mainzers Philipp Laicus (geb. 1827, wegen Teilnahme an einer kommunistischen Verbindung eine Zeitlang eingekerkert, seit 1870 wieder treuer Katholik, gest. 1897). Wasserburger, so hieß er im bürgerlichen Leben, erinnert in seinen Romanen an Bolanden, den er zwar an künstlerischer Bildung überragt, an Großzügigkeit und Wucht der Ideen aber nicht erreicht. Laicus wählt seine Stoffe mit Vorliebe aus dem bürgerlichen Leben, dem er durch das Hineinverweben bedeutender Gedanken ein wirksames Relief gibt, und weiß in seinen Romanen, mag er nun die Sozialdemokratie und Freimaurerei („Ringende Mächte", „Silvio"), das Judentum („Um Geld und Gut"), den Gründerschwindel („Der Sonderling"), den Liberalismus („Das Haus Prozzius") bekämpfen oder Geschichtsfälschungen aufklären („Kaiser oder Papst", „Feder", „Schwert und Fackel"), das Interesse für die Handlung und die plastisch gezeichneten Gestalten zu wecken. Schade, daß er fast in jedem Roman eine von Natur aus moralisch-häßliche, nicht erst durch die Macht der Leidenschaft irregeleitete Person auftreten läßt. („Irma".)

Nur einer kurzen Schaffenszeit erfreute sich Heinrich Schaumberger (geb. 1843 in Neustadt im Koburgischen, gest. 1874 als Volksschullehrer in Weißenbrunn); aber sie genügte, daß Werke aus seiner Feder flossen, in denen er sich als ein Schriftsteller von so gesunder Frische, so viel Originalität, von einem so goldigen Humor und einer so liebenswürdig volkstümlichen Eigenart bewährte, daß er wohl neben anderen berühmten Schilderern deutschen Kleinbürgerlebens einen Ehrenplatz verdient. Was er an Freuden und Leiden als Lehrer und in seiner bäuerlichen Umgebung erlebte, spiegelt sich in seinen Dichtungen wider. Fritz Reinhardt insbesondere, seine größte Erzählung, an der er bis zu seinem Tode arbeitete, schildert die Schicksale eines Dorfschullehrers und führt uns charaktervolle Gestalten aus dem Volke vor. Mustergültig sind die Beschreibungen in der oberfränkischen Dorfgeschichte Im Hirtenhause, ergreifend wirkt der Dorfroman Zu spät: getreu und anmutig spiegelt sich deutsches Volksleben auch in der einfachen und lebenswarmen Erzählung Vater und Sohn und der Humor in den Bergheimer Musikantengeschichten ist so hinreißend, daß wir die drolligen Gestalten vor uns lachen und scherzen zu sehen

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

glauben. Unvollendet blieb eine seiner heitersten Volkserzählungen, Glückliches Unglück, die er im Elende hilflosen Hinsterbens in Davos schrieb, wo er vergebens Heilung von der Schwindsucht zu finden gehofft hatte.

Gleichfalls Lehrer war Schaumbergers Landsmann Johann Heinrich Löffler aus Oberwind (1883—1902). Seine Volkserzählungen sind überaus einfach, sein Hauptwerk, der Geschichtsroman Martin Bötzinger (1897), ist im ganzen gelungen, doch hat er nicht zu seinem Vorteile den Einfluß des archäologischen Romans erfahren.

Einst von allen seinen Landsleuten, dann nur von den Stillen bewundert, in der jüngsten Zeit aber nicht bloß in Kurhessen, sondern auch in anderen Ländern deutscher Zunge mit Ehren genannt, wurde der Dichter des „Prinz Rosa-Stramin". Ernst Koch (geb. 1808 zu Singlis in Kurhessen) war mit schönen, vielverheißenden Fähigkeiten ausgestattet, nur nicht mit solchen, die einen im Kampfe ums Dasein obenauf kommen lassen, einer von denen, deren späteres Leben nicht erfüllt hat, was ihre Jugend versprach. So sagt von ihm sein Freund Karl Altmüller, der selbst ein namhafter Dichter war. Im schönen Werratale, wo Koch einen Teil seiner Jugendjahre verbrachte, mögen sich ihm bereits die Keime zu seiner tiefen, beschaulichen Naturfreude und dem gemütvollen Humor in der Auffassung der Natur eingeprägt haben und wir dürfen wohl annehmen, daß dem späteren Dichter das lächerliche Treiben der kleinstädtischen biederen Beamtenwelt im Hause seines Vaters, des Oberschultheißen, manche Motive zu den frischen und lebenswahren Gestalten seiner Schriften geliefert hat. Als die französische Julirevolution auch in Hessen die Geister entfesselte, veröffentlichte er, ein Anhänger der konstitutionellen Monarchie, im hessischen „Verfassungsfreund" die Vigilien, Aufsätze, in denen er mehr humoristisch als satirisch seiner volksfreundlichen Gesinnung Ausdruck gab, und erregte damit großes Aufsehen. Der Beifall des Volkes aber schlug in Haß um, als er in den Staatsdienst eintrat. Als zu den daraus entstandenen Mißlichkeiten noch ein unglückliches Liebesverhältnis trat, gab er Amt und Stellung auf, floh hoffnungs- und steuerlos in die weite Welt und trat, durch die Not gezwungen, in die Fremdenlegion ein (1834). Tage der Entbehrungen und des schwersten Dienstes folgten auf afrikanischem Boden. Von einer Verwundung geheilt, kam er nach Spanien, kämpfte hier im Hilfskorps der Königin Christine gegen die Karlisten, erkrankte und wurde in Pamplona im Hospital der Barmherzigen Schwestern gepflegt. Hier erfolgte, was er schon früher geplant hatte, der Übertritt zur katholischen Kirche. Nach Auflösung der Fremdenlegion kehrte er zu Fuß in die Heimat zurück und wirkte, nachdem er einige Jahre als Beamter sein Brot sich verdient hatte, von 1850 bis zu seinem Tode (1858) als Professor am Athenäum zu Luxemburg.

Friedrich Wilhelm Grimme.

In seinen Jugendgedichten erscheint er noch von seinen Vorbildern (Schiller, Körner, Matthisson, Heine) abhängig („Die Fische", „Was ist des Deutschen Vaterland?", „Das Testament), später tritt der fremde Einfluß zurück und die Lieder, die der Liebe zu seiner Braut Henriette von Buttlar entquollen, sind die reinsten und wärmsten Töne eines in Liebe glühenden Herzens, bald leise und schüchtern fragend, zagend und sorgend, bald siegesfreudig und jubelnd („Rauschet, meiner Harfe Klänge", „Der Tag der Vereinigung"), wie sie nur die besten Lyriker ihrer Harfe entlockten. Des Dichters tiefes Gemüt offenbaren auch seine geistlichen Lieder, vor allem seine Marienlieder (1846); traurig klingen jene Stimmungsgedichte, die er gleich nach seiner Rückkehr aus der Fremde gesungen. Eine durch und durch lyrische Natur hat Koch auf den Gebieten des Epos und Dramas nichts Großes geleistet, denn auch sein Hauptwerk Prinz Rosa-Stramin (1839) ist in der Grundstimmung lyrisch, mögen auch noch so viele epische Episoden sich darin finden. Das Büchlein, durch die Aufnahme in Reclams Universalbibliothek auch den weitesten Volkskreisen zugänglich gemacht, hat seinen Titel von einer Gabe seiner Braut, die 1832 ihrem Verlobten ein Notizbuch schenkte, dessen Einband ein auf rotfarbenem Stramin gestickter persischer Prinz zierte. Das Werk ist, wie Wippermann in seiner feinsinnigen Studie über Koch bemerkt, „das Erzeugnis einer durchaus eigenartigen Dichterkraft, ein Werk von manchmal unwiderstehlichem Zauber, voll Witz, Humor, Ernst und Gemüt, kurz, voll Poesie". Einen logischen Aufbau hat es nicht, sorglos und regellos ist es hingeschrieben; wechselnd von Schilderung zu Gedicht, von der stimmungsvollen Wehmut zum reizendsten Humor, mutet es durch

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

seine Phantastik an wie ein Spiegel des jungen, launischen, jedem Eindruck folgenden Dichters. Bilder aus der Kindheit, der Schul- und Universitätszeit, Idyllen und Naturbetrachtungen, Lieder an Henriette, Soldaten- und Studentenlieder, sozialpolitische und kirchlich-religiöse Erörterungen, Elegien und lustige Geschichten, literarische und musikalische Aphorismen, all das steht in buntem Wechsel hintereinander. Und wir folgen ihm gern. Wie ohne Anfang, ist das Büchlein auch ohne Ende, d. h. ohne Lösung, da ja der Konflikt im Leben des Dichters damals noch ungelöst war. Gleichwertiges hat er nicht mehr geschrieben; Jugendfrische und Humor waren dahin; zu sehr hat ihn des Lebens Schwere getroffen. Dies merken wir auch an seinen Erzählungen (1847), von denen „Der Königin Gemahl" und „Maria, bitt für mich" unkünstlerisch und in einzelnen Szenen recht unerfreulich sind, „Aus dem Leben eines bösen Jungen" des Dichters Lebensschicksale berichtet und durch die Schilderung der Soldateska und der südlichen Landschaft den gottbegnadeten Dichter verrät. In seinen „Salonnovellen" sprechen am meisten die lyrischen Teile an.

Aus der Bauernarbeit griff nach dem Lorbeer des Dichters der Vorarlberger Franz Michael Felder (geb. 1839 zu Schoppernau im Bregenzer Wald, gest. 1869) und im harten Kampfe mit einem engen und schweren Schicksal hat er ihn errungen. Seine Dorfgeschichten aus dem Bregenzer Wald dürfen sich getrost neben die seiner Vorbilder Auerbach und Gotthelf stellen; sein bestes Buch aber ist das Werk Aus meinem Leben, das Schönbach herausgegeben und mit einer Würdigung des Dichters und Volksmannes eingeleitet hat. Das Buch umfaßt die Knaben- und Jünglingsjahre des Dichters bis zu seiner Verheiratung (1861) und fesselt durch den künstlerischen Aufbau wie durch die Tiefe und Echtheit der Empfindung und die Fülle stimmungsvollster Erzählungen und Schilderungen, von denen die vom Tode des Vaters, von den ersten Werbejahren, dem Leben auf der Alp und das Liebesidyll als Schöpfungen eines echten Dichtergeistes zu bezeichnen sind. Von Natur aus schwächlich gebaut, schüchtern und empfindlich, war der Bauerssohn früh nach innen getrieben und Zeit seines Lebens ist er der Welt betrachtend gegenüber gestanden. Eine rasche Auffassung, eine treffliche Fähigkeit des Beobachtens und Vergleichens, ein starker Trieb, selbständig zu gestalten, und das Verlangen, das geistig Geschaffene anderen zu erzählen, dies alles offenbarte sich schon in dem Schulknaben. Da ihm eine höhere Schulbildung versagt blieb, suchte er sich wenigstens durch Bücher Kenntnis von der Welt zu verschaffen und auch als Jüngling und Mann, der bald Dichter, bald Bauer sein wollte, hat er sich von Dichtern und Denkern, Politikern und Nationalökonomen, Historikern und Naturforschern aufwärts führen lassen.

Von seinen Werken steht „Nümmamüllers und das Schwarzokaspale, ein Lebensbild aus dem Bregenzerwalde" (1863) noch unter dem Einflusse der Auerbachschen Dorfgeschichten. An sie erinnert die Überschrift mit dem Namen der beiden Helden, dann auch der rasche Gang der Handlung, die sich um die Geschicke von ein paar Schoppernauer Kindern dreht. Eigentümlich ist ihm schon hier das Bestreben, die Charaktere aus ihrem Wesen zu verstehen, und die breite Schilderung der Feste und Bräuche seiner Landsleute. Bedeutend höher stehen die „Sonderlinge, Lebens- und Charakterbilder aus neuester Zeit" (1867), die durch die kraftvolle Zeichnung der Gestalten erkennen lassen, daß dem Dichter hier Gotthelf als Beistand zur Seite getreten ist. Der Stoff ist aus dem Leben geschöpft, aber der Dichter behandelt ihn als frei schaffender Künstler. In der Entwicklung des Franz hat er seine eigene dargestellt. Wie dieser durch den Kampf der beiden Gegensätze, von denen der radikale Sepp den einen, der konservative Barthel den anderen vertritt, sich allmählich emporläutert, so hat auch Felder sich zu der Erkenntnis durchgerungen, daß ein Gemeinwesen, soll es gefördert werden, von seinen Bürgern verlange, daß jeder von seinem Sondertum etwas zum Besten des Ganzen aufgebe. Der soziale Parteikampf und die Politik bestimmten den Dichter zu einzelnen kleinen Schriften, wie z. B. zur farbenreichen Studie Ausflug auf den Tannenberg. Kunstvoll gebaut und fesselnd durch den Inhalt ist die Novelle Liebeszeichen (1867). Der Schüler Lassalles und Careys verrät sich in dem tiefernsten Roman Reich und Arm (1868), der von dem reichen Hans von Stighof und dem armen Knechte Jos erzählt, wie sie in der Schule des Lebens allmählich zu tüchtigen Männern heranreifen. Verschiedene Tagesfragen werden darin angeschlagen, aber nicht zur Genüge erörtert, wie denn überhaupt in dem an großartigen und lieblichen Szenen reichen Buche leider eine gewisse Unruhe und Überhastung herrscht und insbesondere der Schluß gewaltsam zusammengedrängt erscheint.

In auffälliger Weise mehrte sich seit der Mitte des neunzehnten Jahrhunderts die Zahl der schriftstellernden Frauen. Die Gründe dafür liegen in deren zunehmender Beteiligung an dem öffentlichen Leben, dann auch in deren Drange nach Bildung und Verbesserung ihrer Lebensverhältnisse. Dabei kommt in Betracht, daß mit dem wachsenden Bildungs- und Lesebedürfnisse der breiten Massen das Zeitungs- und Zeitschriftenwesen einen großen Aufschwung genommen hatte. Den Schwerpunkt in den verbreiteten Familienblättern bildete der Roman, also gerade jene poetische Form, die es den Frauen am besten möglich machte, für ihre Ideale zu kämpfen. Die Nachfrage nach fesselnden und dem Geschmacke des Publikums, zumal des weiblichen, entsprechenden Romanen eiferte begabte Frauen zur Schriftstellerei an und es ist unleugbar, daß sie den Geschmack der Masse zu treffen wußten. So wurden verschiedene Zeitschriften, zwar nicht ausschließlich, aber doch zum großen Teil von Frauen versorgt und bald gab es eine große Zahl von Frauenromanen, die sich an bestimmte Muster anlehnten, innerhalb enger Grenzen bewegten und gelegentlich für Frauenfreiheit und Frauenrechte eintraten. Manche der Schriftstellerinnen erhoben sich mit ihren Gesellschafts- und Geschichtsromanen zu künstlerischer

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Bedeutung, die Mehrzahl aber diente einzig und allein dem Unterhaltungsbedürfnisse. In den meisten Erzeugnissen dieser Art verbindet sich mit der Realistik, die alle Kleinigkeiten des Lebens darstellt, gerne auch die Phantastik in der Schilderung der Verhältnisse, in der Erfindung der Handlung und der Konflikte, die sich übrigens in der Regel friedlich, mit einer Heirat lösen.

Viele der weiblichen Autoren veröffentlichten ihre Romane und Novellen in der Gartenlaube, die mit ihren 300000 Abonnenten seit den sechziger Jahren einen Einfluß ausübte, von dem wir uns heute nur schwer einen Begriff machen. Als die erste Dichterin dieses Familienblattes galt Eugenie John, bekannt als E. Marlitt (geb. 1825 zu Arnstadt in Thüringen, gest. 1887), zuerst Sängerin in Wien, dann Vorleserin der Fürstin von Schwarzburg-Sondershausen, zuletzt nur Schriftstellerin, in ihrer Vaterstadt lebend. Gleich ihre ersten Romane erzielten einen glänzenden Erfolg und in der Tat zeigen sie ein großes Geschick in spannender Anordnung und Durchführung der Handlung und lebensvoller Gestaltung. Indes störte doch sehr bald die ausgesprochene Parteifärbung, die alles Licht, alle Intelligenz, allen Edelmut und alle sonstigen hervorragenden Eigenschaften auf das Bürgertum, allen Schatten, alle Schlechtigkeit und Beschränktheit auf den Adel und die Priester wirft. Man merkte die an Spielhagens Romane erinnernde Tendenz gegen alles Christliche, insbesondere alles Katholische, und ward verstimmt. Sodann ist aber auch ihr Gestaltenvorrat äußerst beschränkt. Man findet sich im Grunde immer in demselben Fahrwasser und unter denselben Menschen. Ein süßlich sentimentaler Zug geht durch alle Romane Marlitts und auf sie ist es zurückzuführen, wenn man heute noch das Genre harmloser, weichlicher Familienromane als Gartenlauberomane bezeichnet. Kein Wunder daher, daß Marlitts vom Zeitgeiste getragene und von der Frauen- und Mädchenwelt einst hochgefeierte Romane der Vergessenheit anheimgefallen sind und ihre Verfasserin in literarischen Kreisen nur mehr mit leiser Ironie genannt wird. Ihre größten Erfolge verdankte sie den Romanen Goldelse (1867), Das Geheimnis der alten Mamsell (1868), Im Hause des Kommerzienrates und Im Schillingshofe. Viel gelesen wurden auch „Die zwölf Apostel", „Blaubart", „Reichsgräfin Gisela", „Die zweite Frau", „Amtmanns Magd". Viel Ähnlichkeit mit E. Marlitt hat Elisabeth Bürstenbinder, bekannt als E. Werner, geboren 1838 in Berlin, die zweite der „Dichterinnen der Gartenlaube". Ihre Romane sind kulturkämpferisch aufgeputzt und auf einen leidenschaftlichen Schluß hinausgeführt, den sie in guter Steigerung zu erreichen weiß. Am Altar, Um hohen Preis, Gesprengte Fesseln, Vineta, Ein Held der Feder und Ein Gottesurteil sind ihre bekanntesten Erzählungen. Während E. Werner die Schriftstellerei aufgegeben zu haben scheint, lieferte Berta Behrens (geb. 1848 in Dresden, gest. 1914) unter dem Hehlnamen Wilhelmine Heimburg noch lange Romane in die Gartenlaube. Keiner aber von ihnen, weder von den älteren, „Lumpenmüllers Lieschen" (1879), „Kloster Wendhausen" (1880), „Ihr einziger Bruder", „Ein armes Mädchen" (1885), noch von den jüngsten, „Wie auch wir vergeben", „Über steinige Wege", „Familie Lorenz" (1910), erhebt sich über das Durchschnittsmaß der Unterhaltungsliteratur. In der ethischen Auffassung, nicht aber an Talent, überragt sie ihre älteren Basen.

Entschieden poetische Begabung weisen die Romane der Wilhelmine von Hillern, der Tochter der Birch-Pfeiffer, auf. Sie ist ein Münchner Kind (geb. 1836), war zuerst Schauspielerin, siedelte sich nach ihrer Verheiratung in Freiburg i. B. an, konvertierte im späteren Alter in Ettal, lebte seit 1882 in Oberammergau und starb 1917 in Hohenaschau bei Prien am Chiemsee. Ihre Romane, besonders die späteren, zeigen eine kraftvolle Erfassung und Durchführung der Probleme, die immer etwas Eigenes, nicht selten Herbes haben, und sie weiß ihnen eine wirkungsvolle Gestaltung zu geben, aber diese ist zuweilen ein Gemisch von Rührseligkeit und Phantastik in einer gewählten Sprache. Am meisten sprechen an Der Arzt der Seele, worin sie das Emanzipationsstreben der Frauen beleuchtet, Aus eigener Kraft, Geyer-Wally (1875), die tirolische Brunhild, ein scharf umrissenes Charakterbild, das sie auch in ein Drama verwandelt hat, und Sklave der Freiheit (1904). Vieles hat Beatus in der Welt erfahren, mit Grauen erfüllte ihn das Treiben der Männer, die einen Umsturz planen, und enttäuscht kehrt er wieder in das Kloster zurück, aus dem er, um frei zu sein, geflohen war. Mißlungen ist der Alpenklosterroman aus dem dreizehnten Jahrhundert Und sie kommt doch (1879), in dessen Mittelpunkt ein Mönch steht, der sich, um den Versuchungen ein Ende zu machen, den Stahl ins Auge senkt, und wenig erfreulich wirkt der Passionsroman Am Kreuz (1890). Das Theaterblut der Dichterin zeigt sich auch durch einen in dem Roman Der Gewaltigste (1899) um jeden Preis angestrebten Effekt. Dagegen wirkt Unseres Herrn Weihnacht beruhigend.

Trotz aller Mängel ist die Hillern an poetischem Talent der oberflächlichen Nataly von Eschstruth (geb. 1860 zu Hofgeismar in Hessen, lebt als verwitwete Knobelsdorff-Brenkenhoff in Schwerin) weit überlegen. Zwar ein hübsches Erzählertalent, eine frische Schilderungsgabe und einen gesunden Humor kann man der Eschstruth nicht absprechen, aber von einer Tiefe des Gehaltes ist keine Spur zu entdecken; alles ist nach festem Muster und mit sehr derbem Garn gearbeitet. Gleichwohl waren die Gänseliesel (1886) und Hofluft einst in den Händen fast aller jungen Damen, und wie diese Romane der überaus fruchtbaren Schriftstellerin erleben auch andere, wie „Polnisch Blut" (1887), „Hasard" (1891), „Im Schellenhemde", „Bären von Hohenesp", „Verbotene Früchte", „Mondscheinprinzeßchen", „Die Regimentstante", „Von Gottes Gnaden", „Sternschnuppen", „Komödie", „Der Stern des Glückes" usw. noch immer neue Auflagen.

Im Gegensatze zu ihrer Nichte ist Mathilde von Eschstruth (geb. 1839 in Kassel) bemüht, in ihren Romanen und Novellen („Im Kampf" 1889, „Menschen von heute", „Unter den Tannen", „Zur rechten Zeit", „Mädchenschicksale", „Wandlungen der Seele" 1904) künstlerische Gesinnung und Ebenmäßigkeit des Stils zu verbinden. Tiefe der Weltanschauung und entschiedene Bekämpfung des Materialismus machen ihre Schöpfungen auch inhaltlich wertvoll und ihre Jugendschriften („Kinderleben", „Blumenspiele für Kinder" 1910) verraten eine tiefe Kenntnis der Kinderseele. Ein starkes Talent ist auch Sophie Junghans (geb. 1845 in Kassel, gest. 1907), deren Romane „Käthi" (1876), „Der Bergrat", „Ein

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

Rätsel", „Haus Eckberg", „Die Amerikanerin", „Um das Glück", „Junge Leiden" (1900) im Kerne zwar etwas nüchtern verständig, aber doch meistens gehaltvoll sind und auf einer scharfen, freilich innerlich kalten Beobachtung des Lebens beruhen. Leider gönnte sie sich nicht immer Zeit, ihre Erzeugnisse ausreifen zu lassen, und wurde durch den wachsenden Ruhm und die materielle Ausbeutung ihres Talentes zur Vielschreiberei verleitet, so daß nur wenige ihrer Romane in der Nachwelt weiterleben werden. Die liberalen Anschauungen des Zeitalters (1870—1890) herrschen auch in den Romanen der Emilie Junker, die auch von Schopenhauerschen Gedanken beeinflußt ist („Der Schleier der Maja" 1882, „Im Schatten des Todes" 1890) und der Bianca Bobertag 1856—1890), in deren Romanen sich philosophischer und poetischer Geist vermählen („Moderne Jugend", „Der Sprung auf die Klippe", „Die Kentaurin").

Die meisten Ideen, die heute Gemeingut der Frauenbewegung geworden sind, hat schon Malvida von Meysenbug (geb. 1816 in Kassel, gest. 1903) in ihren Schriften ausgesprochen. Bereits in jungen Jahren hatte diese Veteranin des revolutionären Idealismus mit den religiösen Anschauungen, in denen sie aufgewachsen war, gebrochen und sich in die Gedankengänge demokratischer und radikaler Art eingelebt. Als nach dem Revolutionsjahre 1848 die Reaktion eintrat, ging sie, wie damals viele ihrer demokratischen und freidenkerischen Gesinnungsgenossen, nach London (1852). Zu mehreren von diesen, wie K. Schurz, G. Kinkel, seiner Gemahlin Johanna, Garibaldi, Mazzini, dem Russen Alexander Herzen und anderen trat sie in nähere Beziehung, füllte die Zeit des Exils mit fruchtbringender Arbeit für ihre politischen und sozialen Ideale aus und versank nicht in das oft so leere und lächerliche Treiben vieler Emigranten, das Julius Fröbel in seiner Selbstbiographie und die geistig sehr begabte Johanna Kinkel in dem autobiographischen Roman „Hans Ibeles in London" (1860) ergötzlich und anschaulich geschildert haben. Die Porträts, die Malvida in den Memoiren einer Idealistin (1876) von den bedeutendsten der Flüchtlinge gegeben hat, gehören zu dem Fesselndsten in ihren Aufzeichnungen. Sieben Jahre „voll schwerer Entbehrungen, harter Arbeit, tiefer Leiden, Verluste und Kämpfe" verbrachte Malvida als Hauslehrerin und Erzieherin in England. Einen neuen Inhalt gewann ihr Leben in Paris durch die geistigen Einflüsse, die sich in Richard Wagner zusammenfassen. Die Verehrung für ihn gab auch für die künftigen Jahrzehnte, als Malwida meist in Italien ihren Sitz hatte, ihrem geistigen Leben seine Richtung. Neben den politischen und sozialen Interessen treten in den späteren Jahren die ästhetischen und philosophischen mehr in den Vordergrund. Es ist der philosophische Idealismus, den sie bis hinein in die Berkeleyschen Konsequenzen verficht: alle Dinge gelten ihr nur als Erscheinungsformen des Ich, dem allein Realität zukommt. Besonders nahe steht ihr Plato mit seiner Lehre von den Ideen, den Urbildern des Seins, unter dessen Einfluß sie ihren dreibändigen Roman Phädra (1885) geschrieben hat.

Dazu kommt als ein Innerlichstes ihres Idealismus der Kultus des Genius, der ihr Leben auch in seinen äußeren Wandlungen bestimmt hat. Denn mit vielen der Großen hat sie das Schicksal zusammengeführt und manchen ist sie eine Freundin geworden. Im Lebensabend einer Idealistin (1898), der einen Nachtrag zu den „Memoiren" bildet, erzählt sie von Richard und Kosima Wagner, Liszt, Jakob Burckhardt, Heyse, Lenbach, die in Rom in ihrem Heim aus und ein gingen; am liebsten aber berichtet sie von ihrer Freundschaft mit Nietzsche, mit dem sie den Winter 1876/77 in Sorrent verlebte. Neben ihren Schilderungen dieser und anderer bedeutender Menschen fesseln in dem „Lebensabend" immer wieder die Bilder aus dem italienischen Volksleben, die sie gelegentlich gibt, und die Mitteilungen von den Eindrücken, die die italienische Kunst und Natur auf sie machten. Die Natur war ihre Trösterin, religiöse Tröstungen wies sie von sich. Als Schülerin Schopenhauers sehnt sie sich nach der Rückkehr in den Schoß der Bewußtlosigkeit und daher auch ihre Anschauung vom Tode. Körperlich ist er ihr die Rückkehr der Atome in die Stoffwelt zu neuer Gestaltung, geistig das Fortleben jedes bedeutenden Wortes und guten Gedankens in gleichgestimmten Menschenherzen. Ihre sozialen Pläne beschäftigen sich insbesondere mit der geistigen Hebung der Frauenwelt und werden von der Hoffnung getragen, daß die Frau einst aufhören werde, ein Götzenbild, eine Puppe oder eine Sklavin zu sein, und als ein bewußtes und freies Wesen im Verein mit dem Mann an der Vervollkommnung des Lebens in der Familie, der Gesellschaft, dem Staate, in Wissenschaften und Künsten arbeite. Nicht nur in den „Memoiren" und im „Lebensabend", sondern auch in der Sammlung biographischer Studien, die sie unter dem Titel Individualitäten (1901) herausgab, und in den Stimmungsbildern aus dem Vermächtnis einer alten Frau (1879) führt sie mehrfach diesen Gedanken durch. Sie fühlte mit allem Menschenleid und hatte ein warmes Herz für die Unterdrückten, Vernachlässigten und Hilfsbedürftigen. Im Gegensatze zu Schopenhauer wahrte sie sich einen hoffnungsfreudigen Optimismus und einen unerschütterlichen Glauben an die Menschheit, ihre Zukunft, Verbesserungsfähigkeit und Aufwärtsentwicklung. In diesem Sinne hat sie auch den Roman Himmlische und irdische Liebe geschrieben, der aber erst 1905, zwei Jahre nach ihrem Tode, veröffentlicht wurde.

Alle hier genannten Erzählerinnen überragt Ferdinande Freiin von Brackel (geb. 1835 auf dem Schlosse Welda in Westfalen, gest. 1905 in Paderborn), die Base Annettens von Droste-Hülshoff. Eine auf katholischer Grundlage aufgebaute gesunde Lebensanschauung vereinte sich in ihr mit den Idealen einer fruchtbaren phantasievollen Dichterin. Diese regte sich bereits in dem sechzehnjährigen Mädchen, denn schon damals begann sie manches von dem niederzuschreiben, was später ihren Ruhm begründete. Dieser wurde in der Folgezeit von dem anderer Poeten überstrahlt, aber es bleibt ihr das Verdienst, die belletristische Literatur der Katholiken wesentlich gefördert zu haben. In die Öffentlichkeit trat sie zum erstenmal mit einem Bande Gedichte (1874), lyrischen Poesien, Balladen und patriotischen Poemen, die aber zunächst

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

nur im engeren Kreise bekannt wurden und erst allgemeines Interesse und rechte Würdigung fanden, nachdem man die Verfasserin als bedeutende Romanschriftstellerin kennen und schätzen gelernt hatte.

Gleich ihr erster Roman, Die Tochter des Kunstreiters (1878), erzielte einen großen Erfolg. Sie stellt darin einen seelischen Konflikt dar und schuf eine fließend und packend erzählte Herzensgeschichte. Dagobert von Degental und Nora, die Tochter eines kavaliermäßigen Kunstreiters, die als Kinder miteinander gespielt haben, begegnen sich wieder als Jüngling und Jungfrau und gestehen sich ihre Liebe. Sie werden getrennt, geloben aber einander Treue. Verschiedene Verwicklungen bringen Dagobert zum Bruche des Gelöbnisses. Nora aber, die durch die Notlage des Vaters zum Auftreten im Zirkus gezwungen und dadurch zur Verletzung des dem Geliebten gegebenen Versprechens getrieben worden ist, flieht nach Amerika und stirbt im Dienste werktätiger Nächstenliebe als Klosterfrau. Ihre letzte Botschaft erschüttert den Geliebten und führt ihn zur läuternden Einkehr in sich selber. Dem Manne wird man nur Mitgefühl entgegenbringen, Nora aber ist in ihrer Anmut und in ihrem Ernste, in ihrem Ringen und Entsagen, in ihrer Selbstlosigkeit und treuen Liebe ein Typus edler Weiblichkeit. Leidenschaftliche Konflikte ernstester Art verbinden sich innig mit dem Ringen um die höchsten Interessen im Leben und Sterben in dem zweibändigen Roman Daniella (1878). Auf dem gewaltigen Hintergrunde, den die Kriege von 1866 und 1870 und die Pariser Kommune bilden, spielt sich das Schicksal der Einzelperson und der Gesellschaft lebensvoll ab. Im Mittelpunkte steht Daniella, eine schöne und geniale Jüdin, die leidenschaftlich um die Liebe des kunstbegabten jungen Rother wirbt. Von ihm abgewiesen, wütet sie gegen die Kirche, der sie die Schuld an dem Verluste des Geliebten zuschreibt, und wird in Paris eine leitende Persönlichkeit der Kommune. Die Nachricht aber, daß Rother, der Priester geworden war, auf der Rückreise aus Südfrankreich gefangen genommen worden sei und in Paris erschossen werden soll, weckt in ihr mit elementarer Gewalt die einstige Liebe und sie sucht ihn zu retten. Der von ihr erwirkte Gnadenerlaß aber kommt zu spät. An seiner Leiche bricht sie ohnmächtig zusammen, es umfängt sie geistige Umnachtung. Alle Charaktere sind lebenswahr gezeichnet, wie denn überhaupt hierin Brackels Stärke liegt. Der Aufbau aber ist minder gelungen, denn der Faden und die Geschlossenheit der Handlung geht über der Weitschweifigkeit der Schilderung der Zeitereignisse zuweilen verloren. Dies gilt auch von dem kulturgeschichtlich bedeutsamen Roman Im Streite der Zeit (1898). Die Kriege von 1866 und 1870 und der Kulturkampf spiegeln sich hier in dem Leben dreier adeliger Familien, zu denen verschiedene Vertreter der bürgerlichen und niederen Kreise in Beziehung treten. Der Konflikt zwischen zwei liebenden Herzen, der das Lebensglück zweier edler Menschen zu zerstören droht, schließlich aber gelöst wird, bildet den Inhalt des Romans Am Heidstock (1881). Reiche Phantasie, Gewandtheit in der Führung des Dialogs und Geschick in der psychologischen Motivierung bekunden, wie die Romane, so auch Brackels Novellen „Aus fernen Landen", „Der Spinnlehrer von Carrara", „Vom alten Stamm", „Prinzeß Ada". Für die Zeitgeschichte von Interesse ist Brackels Selbstbiographie „Aus meinem Leben".

Ida Boy-Ed.

Vom niedersächsischen Stamm, gleich der Brackel, war auch die vortreffliche Erzählerin Emmy v. Dincklage-Campe (geb. 1825 auf dem Gute Campe in Emsland, gest. 1891 in Berlin). Ihre zum größten Teile in Emsland spielenden, Land und Leute sehr charakteristisch schildernden Erzählungen („Geschichten aus dem Emsland", „Flachland", „Hochgeboren", „Tolle Geschichten", „Durch die Zeitung", „Sara", „Die Dorfnihilistin", „Durch Jahrhunderte", „Heimatgeschichten", „Emslandbilder") zeichnen sich besonders durch markige Kraft und religiös-sittlichen Ernst aus. Beifall erntete auch Auguste von der Elbe, d. i. A. v. d. Decken (geb. 1828 zu Bleckede, gest. 1908 in Hannover) mit ihren Lüneburger Geschichten und Geschichtsromanen (Der Bürgermeisterturm, Der letzte Düsterhop usw.). Nicht glücklich war sie mit dem Versuche, in der Chronika eines fahrenden Schülers Brentanos gleichnamige Dichtung fortzusetzen. In das Leben vornehmer Gesellschaftskreise führt uns Anna Freiin von Lilien (geb. 1841 zu Arnsberg in Westfalen) mit zwei Romanen, von denen der eine, Im Kampf des Lebens (1892), zeigt, wie eine unglücklich verheiratete edle Frau die in ihr aufsteigende Neigung zu einem von gleichen Gefühlen beseelten Manne aus Pflichtbewußtsein niederkämpft, während der andere, Duell und Ehre (1905), eine der brennendsten Fragen der Gegenwart behandelt. Auch in den Novellen „Die Feldbergs" (1890) und „Aus Dorf und Stadt" (1905) wählt sie die Stoffe aus dem sie umwogenden Leben.

Eine lange Reihe von Romanen und Novellen schrieb Frau Ida Boy-Ed (geb. 1852 in Bergedorf bei Hamburg). Die glückliche Mischung von frischem Wirklichkeitssinn und selbstbewußter Energie der „freien Lübecker", von gesundem Realismus und poetischer Sinniererei gibt vielen ihrer Schöpfungen einen unwiderstehlichen Reiz, besonders dann, wenn sie hanseatisches Familienleben schildert („Geschichten aus der Hansastadt"). Beschränkt sie sich aber nicht auf den nicht allzugroßen Bezirk des ihr Gegebenen, dann versagt ihre Kraft und der

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Aufwand aller Kunstmittel im Stil und in der Gestaltung kann dies nicht verdecken, höchstens den Eindruck des Geschraubten und Unnatürlichen erzeugen. Muß denn aber auch jeder, fragt man billig, der Bücher schreibt, auf jenen Höhen horsten, von denen die ganze Menschheit zu übersehen ist? Nicht nur der schafft künstlerische Werte, der Tempel baut und Bilder malt, auch dem dürfen wir dankbar sein, der mit Lust und Emsigkeit in seiner Werkstatt sitzt und goldene Kreuze und liebenswürdige Figürchen aus Elfenbein zu schaffen versteht. Anziehend sind Boy-Eds „Malergeschichten" (1892); zwei hübsche dörfliche Humoresken („Der Dorfdiplomat", „Ein Handel") finden sich in der Novellensammlung Die große Stimme (1903); es sind dies knappe Skizzen, in denen meist bedeutungsvolle Stoffe in konzentrierter und pointierter Form behandelt werden; manche Perle neuerer Novellistik bringt auch die Sammlung Nur wer die Sehnsucht kennt (1911). Wie in den Novellen weiß die Dichterin auch in den Romanen starke Wirkungen zu erzielen, obgleich sie die Farben mitunter etwas grell aufträgt und die Moral gar zu dick unterstreicht. Der Schwerpunkt ihrer Romane liegt, so reich auch zuweilen die äußere Handlung sich entfaltet, in der Regel im Seelischen; so in den Abgründen des Lebens (1887), Fanny Förster, Nur ein Mensch, Um Helena, „Die Schwestern", „Ein Augenblick im Paradies", „Eine Frau wie Du". In der Säenden Hand steht die Frauenemanzipation im Vordergrunde. Die Heldin gibt den Bräutigam auf, um sich in Berlin für das Universitätsstudium vorzubereiten, erlahmt aber bald im Kampfe mit der nackten Wirklichkeit und begnügt sich mit einem bescheidenen, doch segensreichen Wirken, da sie erkannt hat, welch köstlichen Segen die säende Hand des Weibes auch im enger gezogenen Pflichtkreise ausstreuen kann. Und nun holt der Geliebte die reif und stark Gewordene als Herrin in sein Haus und führt sie ihrem eigentlichen Wirkungskreise zu. Oft unnatürlich geschraubt ist der Stil in dem ziemlich langweiligen Roman Fast ein Adler und in dem hanseatischen Roman Ein königlicher Kaufmann (1910) fehlt die darstellerisch-zwingende Kraft, uns von der Lebenswahrheit des lübischen Senators Jakob Bording, dieser „königlichen" Kaufmannsnatur, zu überzeugen. Durch ihre Seelenanalysen „Das Martyrium der Frau von Stein" (1920), „Charlotte von Kalb" (1920) und „Germaine von Staël" (1922) hat sie auch dem Literarhistoriker wertvolle Beiträge geliefert. (Abb. S. 1519.)

Wie Boy-Ed und andere hier genannte Schriftstellerinnen erheben sich auch Johanna Niemann (geb. 1844 in Danzig), Margareta von Bülow (geb. 1860 in Berlin, gest. 1884), die ihr frisches realistisches Talent an der L. François bildete („Aus der Chronik derer von Riffelshausen", „Jonas Briccius", ein religiöser Aufklärungsroman), und ihre Schwester Frieda nur in einzelnen Werken über die Unterhaltungslektüre zu gehaltvoller Produktion. Frieda von Bülow (geb. 1857 in Berlin, gest. 1909 auf Schloß Dornburg bei Jena), bekannt durch die Gründung des deutsch-kolonialen Frauenvereins und durch ihre opfervolle Tätigkeit in Ostafrika, legte in den Schriften „Tropenkoller", „Im Lande der Verheißung" und in weniger bedeutenden Novellenbüchern dichterisch verklärend nieder, was sie im Süden empfunden und geschaut hatte, um durch sie die Begeisterung für die Kolonialpolitik zu wecken. Von dem exotischen Gebiet hinweg lenkt dann ihr weiteres literarisches Schaffen zu den Romanen, die großenteils in deutschen Adelskreisen spielen („Hüter der Schwelle", „Allein ich will") und im modernen Sinn gehalten sind. Tief angelegt und von christlicher Gesinnung getragen sind die Novellen der zu wenig gewürdigten Marie von Olfers (geb. 1826 in Berlin). Mit der preisgekrönten Novelle Vergib und Vergiß lenkte Ernst Lingen (d. i. Elisabeth Schilling, geboren 1832 in Erkelenz im Rheinland, gestorben 1907) die Aufmerksamkeit auf ihr poetisches Schaffen. Tiefe und Innigkeit, künstlerisch-psychologische Herausarbeitung und Motivierung und eine abgerundete, vielleicht allzuweiche Form kennzeichnen die Schriften dieser katholischen Erzählerin. Aus allen weht ein feiner und gebildeter Geist und über allen schwebt klärend und verklärend das Bekenntnis positiven Glaubens und tiefreligiöser Überzeugung. Sie sucht die Tragik des Lebens in der Alltäglichkeit und meistens sind es einfache Verhältnisse, aus denen sie den Stoff zu ihren Novellen schöpft; mit Vorliebe und liebevollem Verständnis versenkt sie sich in Herzensvorgänge und Herzensgeschichten sind es auch, die ihren historischen Novellen Wärme geben. In der genannten Novelle stellt die Dichterin den Kampf und das Ziel der Jugend dar, in der folgenden Ein Wort aus Kindesmund schildert sie das Familienleben mit allen seinen Pflichten, insbesondere die Lebensaufgaben der Frau. Die zweite Auflage dieser Novelle führt den Titel „Zweimal vermählt" und deutet die Schuld des Helden an, zu deren Sühne und Ausgleich ein Wort aus Kindesmund führt. Anmutend wirken auch die kleineren Erzählungen, so die historische Vor Pavia, die sinnig-innige Geschichte Ein verborgenes Leben, das Kulturbild aus der Marsch An der friesischen Küste zur Zeit der Franzosenkriege und die in dem Bändchen Aus Dorf und Stadt vereinigten Novellen, von denen einzelne geradezu Kabinettstückchen an Kleinmalerei sind. Wohl durchdachte und fein stilisierte Geschichtsbilder bringt sie in dem Bändchen Roswitha — Der letzte Paläologe und noch der Greisin war, wie diese Novellensammlung zeigt, die Muse hold. Seelenkämpfe, Entsagung, Sühne, Frieden, diese Hauptmomente der Erzählungen Lingens, finden sich wieder in der Titelerzählung der Sammlung In den Ardennen; die zweite, Auf dunklen Wegen, behandelt eine wahre Begebenheit, in der dritten, Eine Königstochter, greift die Dichterin ein Motiv aus der englischen Geschichte auf und verarbeitet es mit feiner realistischer Erzählungskunst.

Eine überaus fruchtbare Schriftstellerin ist Marie von Ebensteen (geb. 1847 in Mainz), die, obwohl sie erst 1886 in die Öffentlichkeit trat, über hundert Erzählungen und Novellen verfaßte. In Frankreich, wo sie den größten Teil ihrer Jugend verlebte, heiratete sie den Premierleutenant Schmidt, folgte ihm nach Deutschland und widmete sich nach dessen Tode in München ganz der Schriftstellerei. In den neunziger Jahren nahm sie auch an der Frauenbewegung teil und 1897 trat sie nach langem Forschen und Suchen, Zweifeln und Kämpfen zur katholischen Kirche über. Von den Gedichten Ebensteens zeigen manche männliche Kraft und übersprudelnde Leidenschaftlichkeit, andere wieder den Einfluß der Sezessionisten und wieder andere, umwoben vom Zauber weicher, elegischer Träumereien, verraten das zartfühlende Frauenherz. Ihr eigentliches Gebiet war die Prosadichtung und in dieser vor allem offenbart sich die Entwicklung, die sie

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

von ihren ersten Versuchen an bis zu ihren späteren, durch Lebenswahrheit und Natürlichkeit ausgezeichneten Romanen und Novellen durchgemacht hat. Wir nennen von ihnen die oft nachgedruckte Novelle „Onkel Rudi", die frischen und farbensatten historischen Erzählungen „In Treue fest", „Die Gräfin Wartemberg", „Der Spinnhof", „Der Welsche", die Novellensammlung Im Menschenbrodem (1901), die hübschen Geschichten „Hochwassersegen", „Herzensbrecher", „Der Talisman", „Die Brüder und die Schwestern", die Romane „Bimini" (1910) und Friede den Hütten. „Das wahre Glück des einzelnen und der Gesamtheit wird durch liebevolle Annäherung und gemeinsame Arbeit der Höheren und Niedrigen errungen." Mit diesem wertvollen Grundgedanken des zuletzt genannten Romans wird die Rückkehr aus der Welt der Überkultur zu einem stillen, arbeitsamen Leben gepredigt, die Aufgaben der Reichen gegen die Armen betont, der Segen der Arbeit und das Glück der christlichen Liebestätigkeit verherrlicht.

Eine eigenartige Erscheinung unseres literarischen Lebens ist Isabella Kaiser. In Beckenried am Vierwaldstättersee als Tochter des genial veranlagten Kommandanten geboren (1866), verlebte sie einen Teil der für die Sprache und Bildung entscheidenden Jahre in Genf und auch später kam sie oft in das romanische Sprachgebiet zurück. So erklärt sich ein wenig das in unserer heutigen deutschen Literatur seltene Phänomen einer in beiden Sprachen nicht nur redenden und schreibenden, sondern auch lyrisch dichtenden Schriftstellerin (Sorcière, Notre Père, Héro, Roman des guerres de la Vendée, Sous les étoiles, Patrie, Fatimé, Des ailes). Die Familiensprache war französisch; das Deutsche begann sie erst mit 13 Jahren zu erlernen, als sie mit Eltern und Geschwistern wieder in die deutsche Schweiz zurückgekehrt war. „Ich las alle deutschen Bücher, die ich in der Bibliothek fand," erzählte sie, „bis mir die Sprache geläufig wurde." Hier, auf dem schönen Landsitz „Bethlehem" am Zugersee wurden ihr „Wind und Wellen", denen sie stundenlang lauschen konnte, die Lehrer der Poesie. „Aus ihnen nur lernte ich den Rhythmus der Sprache. Ich dichtete, ohne eine Ahnung von Dichtkunst zu haben." Eine französische Übersetzung von Tassos „Befreitem Jerusalem" weckte in ihr den Zauber der Poesie, aber erst bitteres Leid, das sie durch den Tod des Vaters und zweier Geschwister erfuhr, erschloß ihr, wie E. M. Hamann in ihrer feinfühligen Studie über die Dichterin bemerkt, den Weg zur selbstschöpferischen Kunst. Vom Vater, der eine äußerst gewandte Feder führte, hatte sie eine farbenglühende, schöpferische Phantasie, die Liebe zur Romantik und mannigfache künstlerische Talente, von der Mutter ihre Seelengüte und Herzenswärme geerbt, die alles mit Liebe umfaßt und daher auch Liebe findet. Nachdem sie sich von schwerer Krankheit erholt hatte, ließ sich Isabella mit ihrer Mutter in Beckenried nieder (1898). „Und da sind wieder Gesundheit, Gottesfrieden und Schaffenslust von den Bergen zu mir niedergestiegen." Hier fand sie auch aus dem ethischen Christentum, in dem sie erzogen worden war, wieder den Weg zu ihrer katholischen Mutterkirche und verharrte bei ihr bis zum Tode (1925). Hart am See erbaute sie sich 1902 eine „Eremitage" und lebte fortan nur für die Poesie und die treue Mutter. Aber in ihre Einsamkeit drang die Liebe der Verehrer ihrer Muse, und als 1905 die Mutter starb, hatte sich bereits der Name der Dichterin weit über die Grenzen der Heimat hinaus einen guten Klang erworben. Man ruft sie in die Städte der Schweiz, Italiens, Deutschlands zum Vortrage ihrer eigenen Dichtungen und den Winter verbringt sie zum Teile in Paris. Ihr Empfinden war immer deutsch und daher muten ihre französischen Prosadichtungen den Westschweizer etwas fremd an und anderseits stört den Deutschen in ihrem deutschen Stil manch gallische Wendung. Erst seit Ende der neunziger Jahre fühlte sich die Dichterin zur künstlerischen Betätigung in der heimatlichen Sprache angeregt und 1901 trat sie mit Novellen in deutscher Sprache hervor. Viele Kritiker haben die Dichterin als Idealistin, andere als Realistin bezeichnet. In der Tat hat sie von beiden Richtungen etwas; den Hochflug der Seele und den Glauben an das Gute von der einen und den sicheren Blick für Natur und Leben von der anderen.

Dies offenbart sich schon in ihrer ersten Novellensammlung Wenn die Sonne untergeht. „Will die Sonne untergehn, Mensch, in deinem Eintagsleben, Bleibe nicht im Tale stehn, Wo die Schatten dich umschweben. Zu der Liebe höchstem Firn Laß der Seele Flug dich leiten: Himmelslicht krönt deine Stirn Und du blickst in Ewigkeiten." Diesem Vorworte entsprechen die meisten Novellen; freilich ist auch manche minderwertige darunter, aber viele sind Kabinettstücke; so „Vale carissima", „Aus dem Kindheitsparadies", „Finelis Himmelfahrt", „Die Zwillinge", „Auf dem Leuchtturm" und vor allem „Der Erlöser". Güte, Reinheit und Wahrheit sprechen aus den Dichtungen Isabella Kaisers, selbst wenn sie wie in einzelnen Novellen der Sammlung Seine Majestät (1905) wuchtige Töne anschlägt. Unter der „Majestät"

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

ist, wie wir aus der Widmung an die tote Mutter ersehen, der Tod zu verstehen. Tragisch sind denn auch alle Skizzen, sei es, daß sie mit dem Tode etwas zu tun haben oder daß die Macht des Todes auf die Lebenden zurückwirkt. Verschiedenheit des Stils und der Vortragsweise wie auch der Stoffe, die sie teils dem Volksleben in der Schweiz, teils anderen Gesellschaftskreisen entnimmt, verhindert die Eintönigkeit. Am sichersten aber ist die Verfasserin, wo sie auf dem Schweizer Boden bleibt, und manche ergreifende Geschichte weiß sie aus Nidwalden zu berichten. Die Landschaftsbilder in „Lanzigbub" und „Hali ho, dia hu" sind Meisterstücke der Heimatkunst und ergreifend offenbart sich die Majestät des Todes in der Schlußerzählung von Sepplis Tod für die Heimat. Vollendete Poesie bieten „Ein blühender Apfelbaum", „Krieg", „Nachtzug", „Cadet" und nur wenige Nummern möchten wir aus der Sammlung entfernt sehen. Das schönste deutsche Buch J. Kaisers, ein Meisterstück an Tiefe, realer Menschen- und Seelenkenntnis und von reinem Stimmungsgehalt ist Das Vaterunser, ein „Roman aus der Gegenwart" (1906), den sie ursprünglich in französischer Sprache abgefaßt, dann ins Deutsche übertragen hat. Sie führt uns darin die Geschicke der Bewohner eines großstädtischen Miethauses vor Augen und verknüpft die einzelnen, etwas lose aneinanderhängenden Teile der Handlung durch die sieben Bitten des „Vaterunsers". Im Mittelpunkte des Ganzen steht Lazare Saville, der sein von Liebe überströmendes Herz „seinem Volke", d. h. allen unglücklichen Geschöpfen schenkt. Kühn leuchtet die Dichterin hinein in die dunkelsten Abgründe großstädtischen Elends, in Unglauben, Schwäche, Roheit, Laster, aber auch dort, wo sie die heikelsten Punkte berührt, wahrt sie den Ton der Keuschheit und mehr als in einem anderen ihrer Werke tut sich hier der Wahlspruch ihres Lebens kund: „Die Güte ist die Erlöserin der Welt." So realistisch auch einzelne Personen erfaßt und einzelne Episoden ausgestattet sind, über dem Ganzen liegt doch ein idealistischer Schimmer, und in dem Idealen wurzelt ihre beste Kraft. Wahrheit und verklärende Dichtung bietet sie in dem feinfühligen und tiefsinnigen Buche Die Friedenssucherin (1908), dem sie den Untertitel „Roman aus dem Leben einer Frau" gibt. Stille, verschwiegene Kenntnis liegt in den Bekenntnissen, den Tagebuchblättern, die Isabella Kaiser ihrer Heldin in die Feder diktiert; es ist ein Buch, geeignet, die Gefühle, die es weckt, weiterklingen, die Gedanken, die es anregt, sich fortspinnen zu lassen. Die prächtigen Naturschilderungen, die geradezu in Lyrismen verklingen, sind oft durchsetzt mit religiösen Betrachtungen, und dazwischen offenbart sich wieder der originelle Wirklichkeitssinn für das praktische Leben, das sie in plastisch gezeichneten Personen uns vorführt. Mit kräftigen, starken Strichen, in plastischer Klarheit und historischer Treue stellt sie auch Land und Leute dar in dem „Roman aus den Unterwaldner Bergen" Der wandernde See (1910). Die Handlung, die sich um das Problem der Trockenlegung eines Alpensees schlingt, ist reich an Grausigem und Schaurigem, nur in der Gestalt der Gloria kommt das Zarte, fast Überzarte der früheren Werke zum Vorschein. Auch ihre neueren Romane, „Rahels Liebe" und „Bilda, die Hexe" (1921) weisen, wie auch die Novellen („Von ewiger Liebe", „Nächte der Königin" 1924), die Vorzüge der früheren Werke auf. Kraftvolle Klarheit im Ausdruck, Schlichtheit und Unmittelbarkeit der Empfindung zeichnet auch die Lyrik J. Kaisers aus. Natur und Heimat, des Lebens Leid und Freud', Gott und Ewigkeit, das bildet den Inhalt ihrer melodischen, echt gegenständlichen Gedichte, die sie 1908 unter dem Titel Mein Herz veröffentlicht hat.

Frisch, ursprünglich und der Seele des Kindes angepaßt sind die „Geschichten für Kinder und solche, die Kinder lieb haben" der Johanna Spyri (geb. 1829 in Hirzel bei Zürich, gest. 1901), der Tochter der sinnigen Dichterin Meta Heußer. Von ihr erbte Johanna die poetische Begabung, die den Zauber des Idealismus über die einfache Wirklichkeit ausgießt und uns mit dem Realismus aussöhnt, der die jugendlichen Helden und Heldinnen so schildert, wie Kinder in Wahrheit sind. Eine ganz andere Natur ist ihre Landsmännin Hedwig Waser, die Verfasserin des Schweizer Kultur- und Charakterbildes „Ulrich Hegner" (1901). Eine wohlwollende Aufnahme bei den Lesern hüben und drüben erfuhren die Romane und Erzählungen „Adrienne, ein Klosterkind" (1900), „Das verkaufte Lachen", „Ohne Basis" (1904), die Paula Baronin Bülow-Wendhausen (geb. 1845 in Bukarest) zur Verfasserin haben. Die Gabe, die besondere Natur des Landes mit dem Menschenleben in innigste Verbindung zu bringen, das Eigenartige mit dichterischem Auge zu schauen und poetisch zu gestalten, besitzt Bernhardine Schulze-Smidt (geb. 1846 in Bremen). Dies offenbart sie in dem geschichtlichen Roman „In Moor und Marsch" (1892), der 1812 spielt. Aus der großen Zahl ihrer Werke seien noch hervorgehoben die Novelle „Inge von Rantum" (1880), der moderne Roman „So wachsen deiner Seele Flügel" und die Familiengeschichte aus der Zeit der Befreiungskriege „Eiserne Zeit".

c) Feuilletonismus und Theater.

Vischer klagte bald nach Beendigung des deutsch-französischen Krieges in seinem Roman „Auch Einer" darüber, daß ein Volk, dem Gott den Tag von Sedan beschert habe, so schnell darauf den wüsten Taumel des Gründertums und der Börsenherrschaft über sich ergehen ließ. Und nicht bloß dies, sondern auch eine Umgestaltung unserer literarischen Verhältnisse hat der Krieg hervorgerufen. Es entwickelte sich eine literarische Richtung, die nicht mehr und nicht weniger bedeutete als die Verpflanzung gallischen Geistes und gallischer Geschmacksrichtung nach Deutschland. An die Stelle der alten deutschen Gründlichkeit und Gewissenhaftigkeit trat die selbstgefällige, an der Oberfläche haftende Behandlung von Tagesfragen, und hatte man bisher nur um der Sache willen geschrieben, so begann man jetzt die jeweilig behandelte Frage

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

als Mittel zum Zwecke zu betrachten, schillernd, leuchtend, ja protzenhaft den eigenen Geist und das eigene Können, selbst auf Kosten der Objektivität, zu zeigen. Die aus den Tagen Heines stammende, Poesie und Prosa verschmelzende Zwittergattung des Feuilletons machte sich, frech-witzelnd oder schwülstig geistreichelnd, in allen Blättern breit und vernichtete jede Höhe der Betrachtung und jeden Ernst der Gesinnung. Man hat die ganze Richtung den Feuilletonismus genannt, und mit Recht; denn vom Geiste des Feuilletonismus wurden alle Gattungen ergriffen: Roman, Drama und Kritik. Die großen Realisten Gotthelf, Hebbel, Keller, Groth, Raabe waren gegen Ende der siebziger Jahre fast unbekannt; die Dramen Goethes und Schillers wurden nur gegeben aus einem gewissen Anstandsgefühl, oder um reisenden Virtuosen Gelegenheit zur Betätigung ihrer Künste zu bieten, und selten gelang es einem wirklichen Talente, sich die Bühne zu erobern. Das Gefallen an flüchtigen Augenblickswerken hatte das tiefere Interesse an poetischen Werken zurückgedrängt, man erfreute sich an Unterhaltungsschriftstellern wie Paul Lindau. Diesem und anderen seiner Art hatte Spielhagen die Wege als Pfadfinder geebnet, die Franzosen hatten ihnen die Technik übermittelt, sie selbst haben Altes und Neues geschickt zu verbinden gewußt.

Paul Lindau.
Nach einer Zeichnung von W. Krausskopf.

Die Besiegten von 1871 wurden auf der deutschen Bühne die Herrscher. Die Gesellschaft des zweiten französischen Kaiserreichs hatte sich abgespiegelt in jener dramatischen Gattung, deren Hauptvertreter der jüngere Alexander Dumas (1824—1895) ist. Seit der „Kameliendame" (1852) hatte er eine große Zahl von Stücken geschrieben, in denen er die vornehmen Kreise von Paris mit ihrer moralischen Skrupellosigkeit, ihrer Jagd nach Geld und Genuß, ihren eleganten Männern und Frauen schilderte. Mit dem Glorienschein der Schönheit und unverdienten Unglückes wird die gefallene Frau und die Ehebrecherin verklärt und als ein Problem von höchster Wichtigkeit für die Gesellschaft erörtert Dumas immer von neuem das Verhältnis der monde zur demimonde. Wie Dumas schrieb auch Augier (1820—1889) solche Thesenstücke, d. h. Dramen, in deren Mitte der Räsoneur steht, eine Gestalt, die die meist nicht umfangreiche, aber stets spannend geführte Handlung lenkt und hauptsächlich nur dazu da ist, die Absichten des Dichters wiederzugeben, entgegengesetzte Meinungen zu widerlegen und den Überfluß an verblüffenden, witzigen und eleganten Worten mitzuteilen, über den der Dichter verfügt. Der glänzende Firnis eines witzigen Dialogs verdeckte die dramatischen Schwächen dieser Stücke, die durch ihre Frivolität und ihren „Esprit" wie durch ihre scheinbare Befreiung von der beschränkten bürgerlichen Moral auf das deutsche Publikum den größten Reiz ausübten. Und wie Dumas und Augier danach strebten, die Zuhörer zur Annahme ihrer paradoxen Sätze zu verführen, so suchte sie Sardou (geb. 1831), der erfolgreichste moderne französische Dramatiker, mit seiner langen Reihe von Ehebruchsdramen und historischen Effektstücken zu packen und zu amüsieren. Auch Sardous Dramen entzückten das deutsche Publikum, das vom Theater nur die Entfaltung von leerem Luxus und Befriedigung seines Sensationsbedürfnisses verlangte. Von demselben Geiste wie die französischen Sittenstücke waren die Operetten erfüllt, die über den Rhein kamen. Ihr erster und größter Meister, der Deutschfranzose Jakob Offenbach (1819—1880), durchtränkte die einschmeichelnden Melodien mit der frechen Verhöhnung alles Höheren, mit der liederlichen Lustigkeit des Pariser Lebens. Auch diese Gattung wurde in Deutschland von einer Gesellschaft, die in der sogenannten Gründerzeit im Vergnügungstaumel raste, mit Jubel begrüßt und mit großem Erfolge in eigenen „Kunsttempeln" gepflegt.

So fiel in den siebziger Jahren den französischen Sittenkomödien und der französischen Operette der Löwenanteil aller Erfolge zu, bis in Wien Johann Strauß durch seine „Fledermaus" (1876) die Wiener Operette schuf, die in demselben Geiste, aber dem deutschen Geschmacke besser angepaßt, der leichtesten Unterhaltung diente. Was die Werke Strauß', Suppés, Millöckers u. a. von den französischen Vorbildern unterschied, bestand darin, daß zu der Sinnlichkeit ein Tropfen wienerischer Gemütlichkeit, zu den Schlüpfrigkeiten des Boulevards eine gewisse deutsche Sentimentalität hinzugetreten ist. Die Versuche, ähnliches für das deutsche Schauspiel zu schaffen, schlugen fehl, weil eine Gesellschaft im französischen Sinne in Deutschland nicht vorhanden war, wenn auch in den Hauptstädten einzelne Ansätze dazu in den Kreisen reich gewordener Emporkömmlinge aufwuchsen. Und Bilder aus dieser Gesellschaft, im französischen Stil entworfen, zeichnete am erfolgreichsten Paul Lindau.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Er war 1839 in Magdeburg als der Sohn eines evangelischen Pfarrers geboren, kam nach Vollendung seiner Studien als Zwanzigjähriger nach Paris, erfüllte sich hier ganz mit dem Geiste der französischen Moderne und kam als Fertiger 1871 nach Berlin. Zuerst nun trat er als Kritiker auf und wählte dazu die Form des Feuilletons, dann die des kleinen Aufsatzes in seinen Zeitschriften, in der von ihm 1872 gegründeten „Gegenwart", einer politisch-literarischen Wochenschrift, die ihn in kurzem berühmt, aber auch gefürchtet und verhaßt machte, und später in der illustrierten Monatsschrift „Nord und Süd". Persönliches Gefühl, Polemik, Witz und Satire, nicht die ernsthafte Würde, die man bei Behandlung künstlerischer Fragen gewohnt ist, führte ihm dabei die Feder und nicht um die Sache, sondern darum war es ihm zu tun, sein eigenes Licht leuchten zu lassen. „Und das deutsche Publikum krümmte sich vor Lachen; der Kritiker als Spaßmacher war der Held des Tages." So sagt Heinrich Hart, der als einer der ersten gegen die oberflächliche, im Plauderton gehaltene, nur durch Pikanterie und Sensation wirkende Art der Kritik Lindaus auftrat. Gleichwohl blieb er durch nahezu zwei Dezennien eine bewunderte und gefürchtete Macht und man witterte in ihm einen neuen Lessing. In seinen „Literarischen Rücksichtslosigkeiten" (1871) wirkte er in mancher Beziehung reinigend, in den Aufsätzen „Aus dem literarischen Frankreich" sucht er die Franzosen von dem Vorwurfe der Unsittlichkeit rein zu waschen und stellt als oberstes Gesetz in der Kunst den äußerlich guten Ton auf, mag er auch das Heikelste verhüllen. Als Feuilletonist trat er vor die Öffentlichkeit mit den gar nicht „Harmlosen Briefen eines deutschen Kleinstädters" (1860), die bei ihrem Erscheinen lachend aufgenommen wurden, heute aber nur mehr teilweise genießbar sind. Wertvolles bieten, obschon einzelnes zum Widerspruch herausfordert, Lindaus „Dramaturgische Blätter" (1875), die die ständige Entwicklung zeigen, die er unter Einwirkung der Pariser Bühnen, Laubes, Dingelstedts und der Meininger bis zum sattelfesten Dramaturgen durchgemacht hat.

Aus dem Kritiker Lindau ward bald ein Bühnenschriftsteller. Seine Dramen „Marion" „Maria und Magdalena", „Ein Erfolg", „Gräfin Lea", „Der Andere", „Die Venus von Milo" usw. sind in den siebziger und achtziger Jahren vielfach mit stärkstem Erfolge aufgeführt worden; heute bilden sie nur mehr eine Lektüre für den Kulturhistoriker, der den Geist und die Zustände jener Epoche kennen zu lernen wünscht. Verstand und Bühnenkenntnis, spielbare Rollen und einige spannende Szenen sind in allen Stücken vorhanden; die Handlung aber entbehrt des logischen Zusammenhanges und die Hauptsache in diesen Gesellschaftsstücken sind die witz- und wortreichen Plaudereien. Lebemänner, Salondamen, Liebhaberinnen, Naive, Alte und Episodenspieler, besonders aber der Räsoneur, durch dessen Mund der Dichter selber redet, sie alle reden das gleiche norddeutsche Feuilleton; keine Person entwickelt sich; es wird flott gelebt, Witziges und Ernstes gesprochen, gekuppelt, geflatscht, es fehlt nicht an eindeutigen Zweideutigkeiten und zur Abwechslung wird auch sentimental geschwärmt; im ganzen ein leeres Spiel, innerlich hohl und sinnlos, eine Nachahmung französischer Vorbilder (Alexander Dumas, Augier, Sardou), aber ohne deren blendenden Geist und graziöse Eleganz. Trotz aller Bedeutungslosigkeit stellen Lindaus Gesellschaftsstücke immerhin eine Stufe der Entwicklung des deutschen Dramas zum Realismus dar. Die Kunst des gefälligen Plauderns kam Lindau auch für die Novelle zustatten und der Feuilletonist und der Novellist Lindau sind hier eng miteinander verbunden. Nicht ein seelenkundiger Dichter, aber ein gewandter Erzähler, sucht er den Reiz alter französischer Fabliaux in deutsche Geschichten einzufangen. In diesen bildet das Verhältnis von Mann und Weib, von Gatte und Gattin fast das stehende Motiv: aber nicht um die ehrbare Liebe ist es ihm zu tun, sondern das abenteuerliche, aufregende Moment verbotener Liebe ist ihm das Wesentliche: Verhältnisse mit verheirateten Frauen, rachesuchende Gatten, Meineide, Duelle, Intrigen des Gesellschaftslebens. Er gibt der Sittlichkeit den Abschied, ist frivol, freut sich, die heikelsten Dinge mit gutem Anstand zu sagen, sucht der Sünde eine komische Seite abzugewinnen, Sittlichkeit und Philistertum auf dieselbe Stufe zu stellen („Pantoffel der bösen Tat", „Im Fieber", „Herr und Frau Brewer") und dabei gelegentlich die auf seinen weiten Reisen durch Europa, nach Amerika und dem Orient gemachten Beobachtungen und erlebten oder ersonnenen Abenteuer zu verwerten („Der König von Sidon").

Die Freude am Abenteuerlichen ist es auch, die den Reiz und die Enge der Lindauschen Romane ausmacht. Er greift über das Einzelbild hinaus und sucht umfassende Gemälde des ihn machtvoll umgebenden Lebens zu entwerfen. Da er als Feuilletonist weiß, daß die Wirklichkeit interessanter und lebendiger ist, als was seine Phantasie ersinnen könnte, studiert er die Öffentlichkeit und die Heimlichkeit des weltstädtischen Getriebes, das laute wechselvolle Treiben der Finanzgrößen, die Aristokratie, die Unbürgerlichkeit des Varietés, des Balletts und der Bohème, es tauchen die unheimlichen Gestalten der Verbrecherwelt vor ihm auf und von dieser Wirklichkeit gefesselt, sucht er sie auf bestimmte psychologische Motive und charakteristische soziale Einflüsse zurückzuführen. Daraus wird ein Buch, ein Roman, unter Umständen auch eine Anklage, eine Verteidigung oder Satire. Der Realismus erhält durch diese Bezugnahme auf Aktuelles eine Schattierung, die man als den Feuilletonistischen Realismus bezeichnet hat. Von seinem Weltbilde „Berlin", das er in einem Romanzyklus entwerfen wollte, sind drei Teile („Der Zug nach dem Westen", ein Ehebruchsroman, „Arme Mädchen", „Die Spitzen") erschienen. Erquicklich wirken diese Romane nicht und ein völliges Weltbild der Großstadt geben sie auch nicht, denn Lindau bleibt an den Rändern des großstädtischen Lebens, bei äußerlich erregenden Begebenheiten stehen, ohne dessen Kern, die schwere Arbeit in den verschiedenen Berufszweigen, zu berühren. Die Berliner Gesellschaft blieb Lindaus Feld; deren verderbliche Wirkung auf ein künstlerisches Talent schildert er in dem Roman „Hängendes Moos" (1892) und in der „Gehülfin" (1895) stellt er etwas kühl und breit, aber mit sympathischer Wirkung einen Frauencharakter in den Vordergrund.

Lindau war kein großer Dichter, er war weder originell noch innerlich, weder leidenschaftlich noch phantasievoll. Und doch übte er in der Zeit von 1872 bis 1886 als Dramatiker,

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Kritiker und Romantiker einen Einfluß wie wenige Schriftsteller jener Jahre aus. Dies war nur möglich in einer Zeit, in der unter ungeahnten politischen und wirtschaftlichen Entwicklungen viele Leute der Großstädte bloß dem Erwerb und dem Genuß lebten und Pikanterie und Geistreichelei, eine leichte, gefällige Art zu plaudern über alles schätzten. Vollauf befriedigte dieses Bedürfnis das Feuilleton, das Lindau nach dem Muster der Franzosen vortrefflich zu schreiben verstand und als die wahrhaft moderne Literatur angesehen wissen wollte. Mitten in den neuen Bewegungen stehend, erfaßte er leicht und schnell die Neigungen des Tages, aber mit dem Falle des Modewesens ist auch sein Stern erblichen. Großes hat man von ihm erwartet, er hat es nicht geleistet und heute gedenkt man auch nicht mehr seines Verdienstes, den leicht plaudernden Stil in das Unterhaltungsstück eingeführt zu haben. Doch der neue elegante Stil der Schauspielkunst, der sich nun auf den Bühnen Berlins und Wiens bildete, konnte nicht schadlos halten für das sittliche Unheil, das die Verherrlichung einer verkommenen genußsüchtigen Gesellschaft stiftete. Hoch betagt ist er 1919 verstorben (Abb. S. 1523.)

Der Widerspruch, in den der sittliche Gedanke der Ehe mit den Tatsachen der Wirklichkeit, das heißt den Verhältnissen der Gesellschaft und den Leidenschaften des Herzens, gerät, kehrt in den Berliner Romanen anderer Verfasser wieder, wie z. B. in dem des ganz zum Berliner gewordenen Deutschböhmen Fritz Mauthner (geb. 1849 in Horitz bei Königgrätz, gest. 1923) Romanzyklus Berlin W, in dessen erstem Teile „Quartett" (1886) die beiden Ehepaare sich gegenseitig austauschen und das Ganze das bekannte Ende mit Schrecken nimmt. Von Mauthners anderen Romanen wirken einige durch den Sarkasmus beleidigend, andere, wie z. B. „Xanthippe", die er als Märtyrin ihres philosophierenden Gemahls bezeichnet, und der „Geisterseher" erheiternd. Kulturgeschichtlich von Bedeutung ist der Roman „Die böhmische Handschrift", das verbreitetste aber seiner Werke ist das Buch Nach berühmten Mustern (1878), in dem er die Modehelden Ebers, Dahn, Auerbach und andere persifliert. Jahrelang übte er auch das Amt eines Kritikers und veröffentlichte „Beiträge zu einer Kritik der Sprache" (1902), einem großen Werke, das zwar in seinem Aufbau nicht gut ist, aber als eine bedeutende Leistung der Sprachphilosophie der jüngsten Zeit erscheint.

Gustav von Moser.
Nach einer Zeichnung von L. Kühn, 1886.

Unter den anderen Verfassern von Berliner Romanen zeichnet sich Theophil Zolling durch scharfe Beobachtung und starkes Darstellungstalent aus. Sein Roman Klatsch (1888) gab noch nicht mehr als feuilletonistische Ausschnitte aus dem gesellschaftlichen Leben Berlins; weit besser ist der Roman Frau Minne (1889), dessen Schilderungen aus der Berliner Künstlerwelt oft fesseln und sich an die Technik der französischen Autoren in der Wiedergabe sogenannter scènes publiques anlehnen. Nicht in den Salons, wie die meisten anderen Autoren des Berliner feuilletonistischen Romans, sondern dort, wo „etwas los ist", fühlt sich Fr. Dernburg am wohlsten. In seinen an Dickens erinnernden, flott hingeworfenen Skizzenromanen Der Fidibus (1867) und Der Oberstolze (1889) vereinigt er das Schilderungstalent des Reporters mit der Kombinationsgabe des Detektivs, wie beides seine Lieblingsfigur, den Reporter Schliephacke, auszeichnet. Recht bunt geht es im „Oberstolzen" zu; zahlreiche moderne Typen der Weltstadt treten darin auf, unter denen sogar die anarchistischen Physiognomien nicht fehlen.

Mit Allerhand Ungezogenheiten (1878) hat sich als geistreichelnder, oft auch wirklich geistreicher Feuilletonist der Berliner Oskar Blumenthal (geb. 1852, gest. 1917) eingeführt und durch seine scharfen Theaterkritiken den Namen des blutigen Oskar erhalten. Er besitzt den schneidenden Witz des Spreeathenens, eine gewisse Halbbildung verbunden mit Geschäftsroutine, glatte Mache und ein gutes Stück Saphirscher Bosheit, in der es ihm Freude macht, die Leistungen anderer herabzusetzen und mit der Lauge des Spottes zu begießen. Von seinen Dramen eroberte sich erst Der Probepfeil (1883) die Bühne, dann folgten Die große Glocke, Ein Tropfen Gift usw., durchweg Stücke von der Art wie Lindaus „Erfolg": Satiren auf große und kleine Schäden der Gesellschaft, auf die falsche und verführerische Empfindsamkeit, auf die Verleumdung und anderes, alles um einen Ton schärfer als bei Lindau. Als seine ernsthaften Stücke nicht mehr zogen, begann er, allein oder mit anderen, besonders mit Kadelburg, eine Fabrikation von possenhaften Lustspielen, in denen er sich als Meister der Situationskomik bewährte; im übrigen aber sind „Großstadtluft", „Als ich wieder kam", „Die Caprice", das überaus erfolgreiche Im Weißen Rößl (1898) alles nur leichte Bühnenware, die ihren Zweck erreicht hat, wenn sie die Zuschauer einen Abend über belustigt, und für die Geschichte der Literatur nicht in Betracht kommt. Seine Kraft versagte, wenn er sich einmal an einen größeren Stoff heranwagte und etwa im Toten Löwen (1904) das Problem des jungen Monarchen und des alternden Kanzlers behandelte. Einen Rivalen fand er an dem Wiener Karl Rößler (geb. 1864), dessen Rothschildkomödie Die fünf Frankfurter (1911) eine Zeitlang das Publikum belustigte.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Vorübergehender Erfolge erfreute sich auch der Breslauer Hugo Bürger (geb. 1846, gest. 1912), in Wahrheit Lubliner, der außer Romanen („Die Gläubiger des Glückes", „Die Frau von neunzehn Jahren", „Frau Schubels Tochter") viele Lustspiele („Der Frauenadvokat" 1873, „Modelle des Sheridan", „Das neue Stück", „Der blaue Montag", „Die Hand des Glücks" 1911) verfaßte. An sich nur leichte Theaterware, sind sie immerhin noch besser als seine Versuche im ernsten, sogar im sozialen Drama „Die Adoptierten", „Aus der Großstadt", „Gräfin Lambach".

Dem Gesellschafts- und Sittenstück Lindaus und Lubliners gegenüber suchten einige Lustspieldichter das alte Berliner Volksstück, insbesondere die Posse, zu neuem Leben zu erwecken. So Ernst Wichert, David Kalisch und Adolf L'Arronge. Als Sohn eines Theaterdirektors und Komikers 1838 in Hamburg geboren, ergriff L'Arronge zuerst den Kapellmeisterberuf, ehe er sein Talent zur Posse, zum Volksstück und zum Lustspiel entdeckte.

Er begann mit Zauber- und Weihnachtsmärchen und ging dann zur Posse über, die bis dahin Kalisch gepflegt hatte. Den geänderten Verhältnissen Rechnung tragend, sah er von dem eigentlich Berlinerischen ab, mied den beißenden Spott, schilderte den Sieg der Tugend und der fleißigen Arbeit, übertrug die gemütliche Tragik der Wiener Posse auf Berliner Zustände und erneuerte so auf Grundlage bürgerlicher Anständigkeit und Verständlichkeit die alte Posse. Mit seinem erfolgreichen Stücke Mein Leopold (1873) erweckte er Hoffnungen auf eine Blüte des Volksstückes, verharrte aber nicht auf diesem Gebiete, sondern wandte sich dem Familienlustspiele zu und wurde für die breiten Massen ein beliebter Unterhaltungsdramatiker. Er wußte die Charaktere lebendig zu machen, das Wirkungsvolle in drastischen Situationen herauszuarbeiten, Komik und Sentimentalität zu mischen, der moralischen und bürgerlichen Lebensanschauung der Zuschauer entgegen zu kommen und auf den ihnen wohlbekannten Gebieten zu verweilen. So sind „Papa hat's erlaubt", „Hasemanns Töchter" und „Dr. Klaus" Repertoirestücke geblieben und auch „Wohltätige Frauen", „Der Kompagnon" und „Der Weg zum Herzen" (1885) haben großen Erfolg erzielt, während die Wirkung der späteren Lustspiele nachließ. Ebenso anerkannt wie als Bühnenschriftsteller war L'Arronge als Theaterleiter und Regisseur. Nachdem er eine Zeitlang als solcher in Breslau gewirkt hatte, wurde er der Begründer des Deutschen Theaters in Berlin, an dessen Spitze er 1883—1894 stand. Die schriftstellerische Frucht dieser langjährigen Praxis war das Buch „Deutsches Theater und deutsche Schauspielkunst" (1895). Er starb 1908 in Konstanz.

Der beliebteste deutsche Vertreter des Situationsschwankes wurde Gustav von Moser (geb. 1825 in Spandau, gest. 1903 in Görlitz als sachsen-koburgischer Hofrat). Er war, wie er in dem von seinem Sohne herausgegebenen Buche „Vom Leutnant zum Lustspieldichter" (1909) erzählt, Offizier und Landwirt gewesen, ehe er Bühnenschriftsteller wurde (Abb. S. 1525).

Der heitere Mann hat mit seinen Lustspielen vielen vergnügte Stunden bereitet; die stehenden Figuren dazu (Professor, Leutnant, Kommerzienrat, Backfisch, Erzieherin, Schwiegermutter, schüchterner Liebhaber) gab ihm das alte deutsche Lustspiel, nur das Milieu und insbesondere die Schilderung der militärischen Kreise entnahm er der Zeit nach 1870. Moser hat das heitere und harmlose, von allem Gemeinen, Unanständigen und Pikanten freie Militärstück geschaffen und darin die deutschen Soldaten vom Burschen bis zum General auf die Bühne gebracht. Von seinen 108 Stücken, die er teils allein, teils mit anderen verfaßte, haben „Ultimo", „Hypochonder", Veilchenfresser, Krieg im Frieden (1881) und dessen Fortsetzung Reif-Reiflingen (1882, beide mit Franz von Schönthan verfaßt) die größten, „Der Registrator auf Reisen" (1883, mit L'Arronge), „Der Bibliothekar" (mit Schönthan) und „Das Stiftungsfest" (mit Benedix) bedeutende Erfolge erzielt.

Franz von Schönthan (geb. 1849 in Wien, gest. 1903), bekannt durch seine „Humoresken", schrieb seit den achtziger Jahren teils allein, teils mit anderen zahlreiche Possen, Lust- und Schauspiele, von denen mehrere oft gegeben wurden; so „Sodom und Gomorrha", „Krieg im Frieden" (1879), „Zugvogel" (beide mit G. Moser), „Schwabenstreich", „Raub der Sabinerinnen" (mit seinem Bruder Paul), „Die berühmte Frau", „Zwei glückliche Tage", „Der Herr Senator" (alle drei mit dem Schauspieler Kadelburg), „Klein Dorrit", „Die brennende Frage" (1907, mit Fed. v. Zobeltitz) u. a. Nach den Stürmen des Naturalismus erneuerte Schönthan mit Koppel-Ellfeld das damals beliebte historische Lustspiel in Versen („Komtesse Guckerl" 1895, „Renaissance", „Die goldene Eva" 1896), indem sie die gewöhnlichen Figuren und Situationen des modernen Schwankes mit den Kleidern früherer Zeiten farbenreicher herausputzten. Den genannten Doppelfirmen machten andere, wie Laufs und Jacobi, Walter und Stein, Konkurrenz und heimsten ebenfalls große Summen ein. Sie lieferten Fabriksarbeit ohne jeden persönlichen Stempel, der gegenüber selbst Kotzebues leichtgezimmerte Lustspiele noch Kunstwerke zu nennen sind.

---

d) Archäologische Dichtung.

Mit der Kräftigung, die das nationale Bewußtsein durch die Gründung des Deutschen Reiches erfuhr, erstarkte auch die Liebe zur Vergangenheit des Deutschen Volkes und das Bewußtsein erneuter geistiger Einheit mit jenen untergegangenen Geschlechtern, die den Stolz und Ruhm der germanischen Rasse in der Geschichte darstellen. Diesem Einflusse konnte sich der geschichtliche Roman nicht entziehen, die deutsche Vorwelt wird fortan ein bevorzugtes

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

Stoffgebiet dichterischen Schaffens. Schon R. Wagner hatte durch die alten nordischen Sagenstoffe, denen er in seinen Musikdramen zu glänzender Auferstehung verhalf, das Interesse für die Götter- und Sagenwelt der alten Germanen geweckt und Gustav Freytag eröffnete mit seinem „Ahnen"-Zyklus die lange Reihe der kulturhistorischen Romane, die bei mehr oder minder sorgfältiger Quellenbenutzung ihren Stoff der deutschen Vergangenheit entnahmen. Das erstarkte Nationalbewußtsein war jedoch nur eines von den neuen Momenten. Der wirtschaftliche Aufschwung und Hochdruck der siebziger Jahre erzeugte eine Fülle neuer sozialer Erscheinungen, für die der Historiker und der Dichter in der Vergangenheit nach Analogien suchten. Das deutsche Kaisertum des Mittelalters war reich an gewaltigen Persönlichkeiten, zu denen sich die genialen Männer des Deutschen Reiches in willkommenen Vergleich stellen konnten, aber seine sozialen Zustände waren einfach, sein wirtschaftliches Leben unentwickelt, seine Anschauungen von denen der neuen Zeit durch eine Kluft getrennt. Man suchte nach anderen Analogien und fand sie sonderbarerweise in dem ägyptischen Pharaonentum, dem römischen Cäsarismus, in der französischen Revolution. Die brutale Welt des überreizten römischen Absolutismus mit ihrer hoch entwickelten geistigen Kultur, ihren materiellen, sozialen und religiösen Gegensätzen, ihrer sittlichen Fäulnis steht dabei im Vordergrunde. Die Ideen Schopenhauers durchsäuern auch den Geschichtsroman und werden fremden Zeitaltern und Völkern ohne weiteres untergeschoben. Und mitten im Kulturkampfe stehend, konnten es sich manche Autoren nicht versagen, ihre Romane in den Dienst des Kampfes zu stellen und ihre Absichten recht offen aus den Verkleidungen ihrer Helden hervorleuchten zu lassen.

Zugleich werden untergegangene Kulturen mit einem großen Aufwande von Gelehrsamkeit geschildert und das fremde, sorgfältig ausgeführte Zeitkolorit in die grellste Beleuchtung gesetzt. Man hat gerade über diesen polyhistorisch-archäologischen Charakter des modernen Geschichtsromans gespöttelt und dort, wo das Beiwerk die Hauptsache ist, der gelehrte Apparat die Dichtung unterdrückt, mit Recht. Wenn aber die Phantasie des Dichters ausreicht, aus dem allgemeinen Grundbilde, das er durch das Studium der Geschichte gewonnen hat, die besonderen Einzelbilder der Dichtung zu gewinnen, dann hat der geschichtliche Roman dieselbe Berechtigung wie der realistische, mit dem er das Streben nach Wahrheit teilt. Leider nimmt man in vielen unserer modernen Geschichtsromane nur ein geschicktes Mosaik gelehrter Notizen wahr, während man vergeblich nach einem Dichter sucht, der hinter ihnen steht. Wenn trotzdem der archäologische Roman in die „Mode" gekommen ist, so liegt der Grund dafür in der Neigung der Deutschen, Wissenschaft und Kunst für einen Begriff zu halten, ja die Wissenschaft allein als das ideale Interesse unserer Nation zu rühmen. Daher darf es uns nicht wundern, wenn das Verdienst populärer wissenschaftlicher Schilderung mit dem poetischen Verdienst verwechselt ward und diese Einseitigkeit in der Wertschätzung schließlich dazu führte, daß die Gelehrten den Geschichtsroman als ihre eigentliche Domäne zu betrachten begannen, während die Leser ihre Freude daran hatten, auf angenehme und bequeme Weise sich über Sitten und Gewohnheiten alter Völker zu unterrichten.

Felix Dahn.
Nach einer Photographie.

Von den alten Deutschen, mit denen G. Freytag die Ahnenreihe begann, ging Felix Dahn (geb. 1834 in Hamburg, gest. 1912 als Professor in Breslau) in seinem Roman „Ein Kampf um Rom" (1876—1878) zu den alten Goten zurück und wurde mit einem Schlage zum Liebling seines Volkes. Die erhebende Schilderung vom tragischen Untergange eines Heldenvolkes, des Dichters „urteutsche" und liberale Gesinnung, die in dem Roman begeistert zum Ausdruck

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

kam, und die machtvoll vereinigten Vorzüge seiner Erzählungsart erklären uns die überaus günstige Aufnahme, die das Werk in dem Heldenzeitalter der Nationalliberalen gefunden hat.

Siebzehn Jahre arbeitete er an dem Werke, das eine romanhafte Geschichte der Goten vom Tode des Königs Theodorich bis zu dem Untergange dieses Stammes unter König Teja am Vesuv bietet. Zeitlich und örtlich umfaßt der Roman einen weiten Umkreis, viele Personen treten darin auf, geschichtliche und erfundene, prächtige Kampfesszenen wechseln mit lieblichen Idyllen, römische Intriganten enthüllen ihre erstaunlichen Pläne und gallische Hirten und Hirtenmädchen ihre zarten Empfindungen. Mit Geschick ist der Gegensatz römischer, byzantinischer und germanischer Weltanschauung herausgearbeitet, die Darstellung atmet dichterische Kraft, die Sprache ist poetisch gehoben, oft aber manieriert und zur Verstärkung der Wirkung findet das Mittel des Kontrastes häufige Verwendung. Dadurch aber werden die Figuren zu Idealgestalten, denen Leib und Leben fehlt: Mustern der Treue und Sanftmut stehen in greller Färbung Lüge und Grausamkeit gegenüber. Als ein Mann der Allwissenheit und Grundschlechtigkeit, ausgerüstet mit der Schlauheit des Odysseus, der Politik Cäsars und dem grausamen Sinne Neros, erscheint der Präfekt Cethegus, eine komplizierte, konstruierte Figur, die der Dichter ausgeklügelt hat, um der verwickelten Handlung einen Mittelpunkt zu geben. Bei Eugène Sue hat er für ihn das Vorbild gefunden und auch die Schwarzweißmalerei der übrigen Figuren weist auf den großstädtischen Verbrecherroman hin, wie er um die Mitte des neunzehnten Jahrhunderts in Schwung kam. Daran ändert auch das germanische Kostüm nichts; aber hinter diesem steckt etwas Lebendiges: die Tendenz. Dahns Romane sind in der Zeit der Reichsgründung und des Kulturkampfes erschienen und tragen hundertfältige Spuren ihrer Werdezeit. Und die Tendenz ist bei Dahn nicht künstlerisch verarbeitet, sondern läuft ungebändigt und ledig neben und hinter der Handlung einher. Wie sollte da der katholische Leser zum ruhigen Genusse der Romane Dahns kommen, wenn er fast in jedem den gehässigen Ton gegen seine Kirche und deren Priester vernimmt, im „Kampf um Rom" den als Heiligen verehrten Papst Silverius als Meineidigen und Mörder, in Felizitas den Papst Liberius als Urkundenfälscher geschildert sieht und allenthalben den sonderbarsten Darstellungen katholischen Glaubenslebens begegnet? So auch in dem dreibändigen Roman Julian der Abtrünnige (1893), des Dichters zweitbedeutendster Schöpfung. In ihrem Mittelpunkt steht eine problematische Natur, aber schon die Äußerlichkeit der fast theatralischen Effekte, die die entscheidenden Wendungen in Julians Leben vorbereiten, zeigt des Dichters Unfähigkeit, einen Charakter von innen heraus zu entwickeln.

Nur Motive und Situationen aus dem „Kampf um Rom" sind es, die in den „Kleineren Romanen aus der Völkerwanderung" („Felizitas", „Bissula", „Die schlimmen Nonnen von Poitiers", „Attila" usw.) bearbeitet sind. Lebensvoll und geschichtlich treu wird in den „Batavern" (1890) deren Erhebung gegen die Römer geschildert. Karls weltgeschichtlicher Plan der Christianisierung und Zivilisierung der Germanen erscheint in dem Roman „Karl der Große und seine Paladine" als ein bluttriefender Wahn und gleichsam zum Beweise dafür treten in dem Roman „Bis zum Tode getreu" zwei Scheusale von Priestern auf, wie sie nur in Dahns Phantasie möglich waren. Auch mit den folgenden Romanen „Adelsfrei und Gemeinfrei", „Ebroin", „Der Weltuntergang" usw. hat Dahn, allgemach in Vielschreiberei und Manieriertheit verfallend, seinem Ruhme nichts hinzugefügt. Seine „heroische Entsagungslehre", die er schon durch den düsteren Teja vortragen ließ und in Merowech, dem Freunde Julians, wiederholte, findet sich wieder in der Erzählung „Sind Götter?" und erhält in „Odhins Trost" eine Art philosophischer Begründung, die sich auf Spinoza und Schopenhauer stützt und in ihrer Übertragung auf Gestalten der Edda („Odhins Rache", „Friggas Ja", „Skirnir" usw.) seltsam berührt. In keinem seiner historischen Romane gelang es Dahn, aus den geschichtlichen Einzelheiten ein dichterisches Gesamtbild zu gestalten, und daß sie auf jugendliche Gemüter noch immer eine Wirkung ausüben, liegt in dem nationalen Stoffe, dann auch in prunkenden und packenden Einzelbildern, im Pathos des Vortrages und in der romantischen Phantasie der dargestellten Ereignisse. Der Einfluß der Romantik tritt auch stark hervor in den Epen „Harald und Theano", „Die Amalungen", „Rolandin", in den volksmäßigen „Schlichten Weisen" und in den Balladen, von denen einzelne („Der Königsthron in Dunsadel", „Der stolze Gast", „Die Wette von Marienburg") den besten dieser Gattung sich anreihen. Vergeblich rang Dahn mit seinen Stücken „Markgraf Rüdeger", „König Roderich", „Der Kurier nach Paris" um den dramatischen Lorbeer; es gelang ihm nicht, lebendige Menschen zu bilden oder über theatralische Effekte hinaus zu echt dramatischen Wirkungen vorzuschreiten. Mit seiner Gemahlin Therese gab Dahn Gedichte und „Walhall, germanische Götter- und Heldensagen" heraus (1884). Nicht als Dichter, sondern als der gelehrte Verfasser des zwölfbändigen Werkes Die Könige der Germanen (1861 bis 1910) und der „Urgeschichte der germanischen und romanischen Völker" wird Dahn in der Literaturgeschichte fortleben. Begeistert für das Deutschtum, nahm er 1870 an dem Kriege teil; darüber und über sein früheres und späteres Leben berichtet er in den Erinnerungen (5 Bde. 1890—1895). (Abb. S. 1527.)

Schon in den dreißiger Jahren des neunzehnten Jahrhunderts hatte der Philologe Wilhelm Adolf Becker (gest. 1846 in Meißen) in der Erzählung Charikles die Kenntnis des griechischen und in Gallus die des römischen Kulturlebens weiteren Kreisen vermitteln wollen; von gleichem Streben war der französische Altertumsforscher Jean Jacques Barthélemy (1716—1795) beseelt, als er in seiner Voyage du jeune Anacharsis en Grèce (4 Bände, 1788) das anmutige und treue Gemälde des gesamten öffentlichen und häuslichen Lebens der alten Griechen mit dem Rahmen einer frei erfundenen Erzählung umgab. In England hatte Edward Bulwer in seinem Roman The last days of Pompeii (Die letzten Tage

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

von Pompeji) ein lebendiges Bild des Altertums aus der Zeit gegeben, in der das Heidentum im Ringen mit dem sich entfaltenden Christentum erlag. Wiederum den Kampf verschiedener Kulturen stellt Charles Kingsley in seinem Roman „Hypatia" dar, der im Alexandria des fünften Jahrhunderts spielt. Diese Vorbilder mögen dem gelehrten Ägyptologen Georg Ebers vorgeschwebt haben, als er sich zur Abfassung seiner archäologischen Kulturromane wandte. Er stammte aus einer wohlhabenden Familie, die vom Judentum zum Christentum übergetreten war und inmitten des regen literarischen und künstlerischen Lebens stand, das sich in Berlin seit der Erhebung Preußens aus der Katastrophe der napoleonischen Zeit entwickelt hatte. In dem Buche Geschichte meines Lebens (1892) hat der 1837 in Berlin geborene Dichter eine lebendige und fesselnde Schilderung der frohen Kinderzeit in der Lennéstraße gegeben, wo seine Mutter mit Jakob und Wilhelm Grimm unter einem Dache wohnte.

Schon als Student an der Universität in Berlin faßte er den Entschluß, sich ganz der Ägyptologie zu widmen, und 1869 habilitierte er sich in Jena als außerordentlicher Professor für diese Wissenschaft. Zweimal besuchte er das Land seiner Sehnsucht, entdeckte den nach ihm benannten Papyrus und ein um 1554 v. Chr. geschriebenes medizinisches Handbuch und mit dem Prachtwerke Ägypten in Wort und Bild (1878—1880), an dem unter seiner Leitung die hervorragendsten Künstler mitarbeiteten, wollte er dem Leser das Land seiner Studien in seiner gegenwärtigen Gestalt vor Augen führen; in seinen Romanen hat er es in poetischer Verklärung beschrieben. Diese wollen zugleich Kultur- und Zeitbilder sein und Schilderungen des unter den verschiedensten Erscheinungsformen und zu allen Zeiten in seinem Kern, in den Empfindungen und Leidenschaften, die es bewegen, gleichartigen Menschengeschlechtes. Unter dem ersten Gesichtspunkte haben sie allgemeine Anerkennung, und zwar nicht nur in Deutschland, gefunden; unter dem zweiten sind sie trotz des äußeren Erfolges auf entschiedenen Widerstand gestoßen.

Georg Ebers.
Stich und Druck von A. Weger, Leipzig.

Es ist wahr, Schauplatz und historischer Rahmen sind in Ebers ägyptologischen Romanen gewiß ägyptisch, aber das innere Leben, die Äußerungen der Leidenschaften, die treibenden Affekte und Motive, die Auffassung von Kunst und Wissenschaft und die ästhetischen Anschauungen sind deutsch und modern und man brauchte manchmal nur das Kostüm und den Schauplatz zu wechseln, um moderne Schöpfungen aus Ebers ägyptischen Romanen zu machen. Gleichwohl fanden sie großen Anklang und durch ein paar Jahrzehnte gehörte es zur Bildung, sie gelesen zu haben. Die Ursache dieser Erscheinung liegt fürs erste in dem Reize der Neuheit und in der Neigung der Zeit zu Verkleidungen. Der deutsche Bürger wohnte in billigen Nachbildungen altitalienischer Prunkgemächer, auf dem deutschen Theater strebte man nach geschichtlicher Treue der Kostüme, die deutschen Dichter (Wilbrandt, Lindner) schrieben Römertragödien voll Blut und Üppigkeit, Piloty malte blonde Germanen und Germaninnen in theatralischer Pose und die Damen der Wiener Gesellschaft ließen sich gerne von Makart in das prunkvolle Gewand venezianischer Edelfrauen kleiden. Was Wunder, wenn man entzückt war über das ägyptische Kostüm, in dem Ebers modernes Leben darstellte? Die von ihm erschlossene Welt war den Lesern nur dunkel von der Bibel her bekannt und es war jetzt so leicht und bequem gemacht, die reifen Früchte archäologischer Wissenschaft zu pflücken! Viel mehr, als für die Romane gut war, wußte der Verfasser aus dem Lande der Pharaonen zu berichten und er besaß eine reiche Erfindungskraft, konnte fesselnd, freilich nicht immer in fehlerloser Sprache erzählen, erfreute bald durch seinen gehaltenen Dialog, bald durch künstlerische Gruppierung der Tatsachen, dann wieder durch prächtige Naturschilderungen, Beschreibungen von Landschaften, Schlachten, Volksszenen, Haupt- und Staatsaktionen, Wanderzügen, Orgien, Zirkusspielen, Opferfesten und Bränden, wußte Bescheid über die Sitten und Gebräuche der Ägypter, über das Leben an den Höfen der Pharaonen, Ptolemäer und Cäsaren, war kein schlechter Charakterzeichner und verstand es, durch Kontraste und durch wahrheitsgetreue Darstellung von Seelenkämpfen zuweilen große Wirkungen zu erzielen. Obendrein kam Ebers jenen Lesern entgegen, die in den Büchern gern ihre eigenen Anschauungen wiederfinden wollten, indem er, namentlich in der Zeit des Kulturkampfes, die beliebten Schlagworte von Intoleranz des Priestertums, Volksverdummung und Herrschsucht der Kirche ins Altägyptische übersetzte. Skepsis, moderne Aufklärung und Humanitätsschwärmerei haben ihn gegen das Christentum feindlich oder wenigstens gleichgültig gemacht. Sein Ideal war das reine Menschentum, die

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

vielgepriesene Humanität, und diese bildet die Grundstimmung aller seiner Romane, auch dann, wenn er die geschichtlichen und örtlichen Hintergründe wechselt und etwa die Niederlande oder Nürnberg zum Schauplatze wählt. Sein Optimismus, die liebevolle Ausmalung der kleinen Freuden und Leiden des Lebens und die Vermeidung häßlicher und gemeiner Szenen trugen des weiteren dazu bei, daß er zum Familiendichter wurde und der alljährlich erscheinende „neue Ebers" auf dem Weihnachtstische nicht fehlen durfte.

Die ersten fünf Romane Ebers' spielen in Ägypten und auf der benachbarten Sinai-Halbinsel. Uarda (1876), des Dichters bedeutendstes und bestes Werk, das seinen Namen am längsten lebendig erhalten wird, führt uns den Höhepunkt der ägyptischen Geschichte unter Ramses II. lebendig vor Augen; Eine ägyptische Königstochter (1864) schildert den Untergang des Pharaonenreiches, Die Schwestern (1879) die Ptolemäerzeit, Der Kaiser (1880) die römische Herrschaft auf ihrer Höhe unter Hadrian, als schon das junge Christentum einen bedeutenden Einfluß auf das Empfinden und Leben des Volkes zu gewinnen begann, Homo sum (1877) endlich das innere Leben des Christentums in der Zeit, als es eben unter Konstantin Staatsreligion geworden war. In diesem Roman beschäftigt sich der Dichter mit einem seelischen Problem, indem er versucht, die Entsagung des Mönches, die Ertötung des Fleisches, zu erfassen und für seine Helden als Ideal festzuhalten. Aber nur um so energischer läßt er hier immer aufs neue den natürlichen Trieb zum Leben und zum Genuß hervortreten und die Helden straucheln und fallen, gerade wenn sie glauben, ihr Ziel erreicht zu haben. Der Mensch wird, will Ebers sagen, im Mönche zur Karikatur. Das ist tendenziöse Entstellung der historischen Wahrheit und Intoleranz, die Ebers sonst so gern den katholischen Priestern vorzuwerfen pflegt. „Ihren zarten Sinn", so sagt der hl. Ambrosius von jenen Anachoreten, „verletzt nicht die Leidenschaft der Welt." Des Dichters Ideal war das jener Einsiedler nicht; er bekennt vielmehr, daß wir Menschen sind und sein müssen, daß wir das Leben nicht fliehen, sondern uns ihm hingeben sollen.

Mit dem „Kaiser" wollte Ebers vom alten Ägypten Abschied nehmen und in der Tat wandte er sich anderen Stoffen zu. Aber bald zog es ihn wieder dorthin zurück. Den Gedanken freilich, bis in die Pyramidenzeit zurückzugehen, wies er ab, weil ihm diese Gestalten zu fernstehend erschienen und die Berührung mit einer anderen, lebensfrischeren Kultur fehlte, die ein Gegenbild hätte abgeben können. Aber desto mehr reizte ihn der Ausgang der ägyptischen Geschichte, die ptolemäische und römische Zeit, die in den folgenden Romanen behandelt wird: Arachne (1897, unter Ptolemäus II.), zum großen Teile in Alexandria spielend, hat die Wandlungen und Schicksale eines griechischen Künstlers zum Inhalte und bietet dem Verfasser Gelegenheit, seine Anschauungen über die Kunst darzulegen; Kleopatra (1893), die Geliebte des Antonius, die aber nicht als die dämonische Herrscherin, die durch den Zauber ihrer Reize zwei Machthaber berückte und selbst im Tode noch groß erschien, sondern als ein sentimentales Weib gezeichnet wird; der in Stanzen gedichtete „Wüstentraum" Elifen (1887 unter Hadrian) und Per aspera (1891) mit der düsteren Gestalt des Caracalla als Mittelpunkt, spielen in den letzten Jahren der genannten Epoche. Daran schließt sich in Serapis (1884) der Sieg des Christentums über das Heidentum, der in der Zerstörung des Serapistempels von Alexandria (392 n. Chr.) gipfelt, und in der Nilbraut (1886) der Sieg des Islams über das christliche Ägypten. Dieser Roman, 634 in Memphis sich abwickelnd, entwirft ein kulturhistorisches Bild, in dem gerade die konfessionslosen Personen als die edelsten gezeichnet werden. Nur in losem Zusammenhange mit der ägyptischen Geschichte steht Josua (1890), ein auf rationalistischer Anschauungsweise und Schrifterklärung beruhendes, auch künstlerisch mißglücktes und ungesundes Buch.

Die übrigen Romane Ebers' behandeln Episoden aus der Übergangsperiode vom Mittelalter in die Neuzeit. So Die Frau Burgemeisterin (1881), in der die heldenhafte Verteidigung Leydens (1575) gegen die Spanier den Hintergrund, die Darstellung des Familienlebens die Hauptsache bildet; ferner Barbara Blomberg (1896, die Mutter Don Juan d'Austrias), worin Ebers, Dichtung und Wahrheit verquickend, das Verhältnis Kaiser Karls V. zu der Titelheldin und deren Lebensschicksale behandelt; wie diese beiden Romane versetzt uns zum Teil auch der unter Philipp II. spielende Ein Wort (1882) in die Niederlande, in dem der Dichter den Boden der Romantik betritt, ohne jedoch den notwendigen Sinn dafür zu haben; denn im Grunde ist es nur sein Humanitätsideal, das er uns mit diesem Lebensbilde verkündet, das aus den Wirren eines wilden Lebens den Helden vom „Glück" zur „Kunst", von dieser zum „Ruhm" und weiter zur „Macht" führt, bis er in der „Liebe" die Erlösung findet. Andere Romane führen uns auf deutschen Boden, vor allem nach Nürnberg; so: Im Schmiedefeuer (1894), der zur Zeit Rudolfs von Habsburg spielt und Helden und Heldinnen vorführt, die gleichsam wie im Schmiedefeuer geläutert werden mußten, ehe sie des Glückes teilhaftig wurden. In das alte Nürnberg bringt uns auch Die Gred (1888), eine wenig spannende, nach einer erdichteten Handschrift einer Nürnbergerin aus dem fünfzehnten Jahrhundert im archaistischen Stil erzählte Geschichte, die uns mit den Familien jener Tage, den Ulmans, Endres, Tuchers, Stromers, bekannt macht und als Hauptinhalt die Schicksale der Gred Schopper berichtet. Im blauen Hecht (1895) ist ein weiterer hierher gehöriger Roman überschrieben. Damit ist ein Wirtshaus an der Mainfähre zu Miltenberg gemeint, in dem sich allerlei Leute einfinden, die die Fahrt zum Reichstag in Köln zu Schiff fortsetzen wollen. Ein farbenfrisches Bild aus dem Beginn des sechzehnten Jahrhunderts; Vertreter des alten und neuen Glaubens, fahrende Schüler, Landstreicher und Gaukler, die alten Patrizier und Ratsherren von Nürnberg erscheinen darin, im Vordergrunde steht die einst schöne, jetzt aber herabgekommene Seiltänzerin Kuni, deren Lebensschicksale, Gewissensqual und Sühne durch Wallfahrten, Ablaß und Liebesdienste den Hauptinhalt des Romans bilden, wobei sich der Dichter die Gelegenheit nicht entgehen läßt, sich über den „Götzendienst und Aberglauben der alten Kirche" lustig zu machen. Das religiöse Problem, das Werden und Wachsen der Religion,

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

der Kampf der neuen Religion mit der alten, das Verhältnis der Religion zu dem einzelnen Menschen und seinen Idealen bildet das eine Problem, das der Dichter in allen diesen Romanen immer aufs neue anschlägt; das andere, mit diesem oft innig verschlungene, ist das des Künstlerlebens. Von Jugend auf hatte Ebers ein nahes Verhältnis zur bildenden Kunst gewonnen und immer wieder hat er, in Ägypten wie in der Renaissancezeit, das Werden und Wachsen des Künstlers, seine Erlösung aus den Fesseln einer die freie Bewegung hemmenden Tradition zu zeichnen versucht. Im übrigen ist er auch in den mittelalterlichen Romanen bestrebt, die Handlung mit Schilderungen aus der Kultur jenes Zeitalters aufzuputzen.

Neben den archäologischen Romanen kamen Ebers' andere poetische Schriften wenig zur Geltung; es sind dies die frisch geschriebenen Drei Märchen für Jung und Alt (1890), das satirisch angehauchte Märchen Die Unersetzlichen (1895) und das durch ein Gemälde seines Freundes angeregte zartsinnige Idyll Eine Frage (1881). Auch als Lyriker hat sich Ebers versucht und als Meister der Form gezeigt; tiefe Gedanken neben grüblerischen finden sich in den Gedichten und an Farbenpracht lassen sie nichts zu wünschen übrig, doch sucht man vergeblich nach einem naiv subjektiven Ton.

Ebers hat seinen Ruhm erlebt und auch überlebt. Die Kritik, wie sie namentlich von den Jüngstdeutschen geübt wurde, wies auf die innere Unwahrheit seiner Romane hin und zeigte, daß die Hauptsache darin doch nur das gelehrte archäologische Material sei, das die Geschichte nicht selten fast erdrücke. In der Bekämpfung der Schwächen wurde man aber oft blind gegen die Vorzüge, die Ebers' älteren Romanen unleugbar eigen sind. Die Leserwelt ließ sich allmählich von der Kritik beeinflussen und entzog ihrem Liebling, den sie einst höher als den ihm an künstlerischer Gestaltungskraft überlegenen Dahn stellte, die Gunst. In Tutzing, wo er sich am Starnbergersee eine Villa erworben hatte, wurde er 1898 durch den Tod von einem langjährigen Rückenmarksleiden erlöst.

Zumeist auf den Pfaden Ebers' wandelte Adolf Hausrath (geb. 1837 in Karlsruhe, gest. 1909 als Professor der Kirchengeschichte in Heidelberg), der eine Zeitlang unter dem Hehlnamen George Taylor, später unter seinem wirklichen Namen mehrere archäologische Kulturromane verfaßte, die in gewissem Sinne Parallelen zu seinen großen, von aufgeklärt protestantischem Standpunkte aus geschriebenen theologischen und geschichtlichen Arbeiten darstellen. Sie entstammen alle dem Bedürfnis, die auf dem Wege gelehrter Forschung gewonnenen Eindrücke noch einmal durch die Phantasie hindurchgehen und in freier künstlerischer Gestaltung verdichten zu lassen. Um aber die Historie und ihre Forschung zum wirklichen Leben und nicht bloß zu einem Wachsfigurendasein zu gestalten, dazu gehört die Schöpfungsgabe des Dichters. Und Hausrath ist bei vielen gerne anerkannten Vorzügen kein originell schöpferisches Talent; er ist eine feinsinnige und gedankenreiche Natur, die sich trefflich auf die Farbenmischung versteht, er hat das Wort in seiner Gewalt, besitzt ein nicht unbedeutendes dichterisches Gestaltungsvermögen, allein er vermag auf die Dauer kaum wahrhaft zu erwärmen und ist nicht frei geblieben von der Versuchung, neuzeitliche Stimmungen und Anschauungen, oft in verletzend tendenziöser Weise, in die alten Zeiten hineinzutragen.

Ernst Eckstein.

Von Taylors Romanen spielen Antinous (1880) und Potamiäna (1900) zur Zeit des Kampfes zwischen dem aufkeimenden Christentum und dem Imperium, beide den Zusammenstoß der antiken Schönheit und Bildung mit der Geistigkeit und Sittlichkeit des Christentums darstellend. Es berührt sonderbar, wenn man sieht, wie der Theologieprofessor in diesem an Ebers' „Kaiser" erinnernden Roman mit seinen Gefühlen auf Seite des Heidentums steht, dessen Vertreter auf Kosten der Christen in das hellste Licht rückt und an die Gestalt des „Hermas" eine burleske Schilderung christlicher Märtyrer in der Arena knüpft. Um das Schicksal einer Märtyrin, die dem Buche den Namen gegeben hat, rahmt sich Potamiäna, eine Geschichte aus der Zeit der Christenverfolgungen. Wie der heidnische Römer unter dem Einflusse der milden Beredsamkeit eines Anachoreten sich zum Christentum bekehrt, ist mit packender Kraft dargestellt; schwungvoll ist auch die ganze Epoche geschildert, die durch den Zerfall aller Sitte und aller Ideale einer Neugestaltung entgegenfiebert, und nicht ohne Geschick wird der Konflikt aufgerollt, der zwischen den charaktervollen Bekehrten und denen, die wieder Apostaten werden, obwaltet. In den Todeskampf des

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

untergehenden Römischen Reiches mit der jungen Germanenwelt führt der auf dem Boden Heidelbergs spielende Roman Jetta (1884). Das reiche und gelehrte Beiwerk umrahmt die Geschichte einer römischen Jungfrau, die einen Alemannenfürsten heiratet. Die Ehe aber leidet Schiffbruch an den Charaktereigenschaften der beiden Gatten, die sich aus ihrer Zugehörigkeit zu zwei grundverschiedenen Völkern ergeben. Unerquicklich wirkt das konfessionelle Gezänk in der Novelle Klytia (1881), die uns in die Zeit der großen Religionskämpfe in der Pfalz versetzt, insbesondere die Gegenreformation der Jesuiten schildert und zum eigentlichen Helden der Handlung einen Wiedertäufer hat. Im Reformationszeitalter spielt auch der Roman Pater Maternus (1898). Eine Menge äußerlicher, recht theatermäßiger Geschehnisse und Gestalten, die sich mit dem Faltenwurf einer abgeblaßten Romantik drapieren, wechseln mit Schilderungen Roms und seiner Umgebung, denen bei manchem Trefflichen doch das Letzte und Nötigste fehlt: die künstlerische Prägnanz. Mehr noch als in den anderen Romanen zeigt sich hier das Ausgeklügelte. Der Humor dieses Romans erquickt uns so wenig, als die Tragik zu ergreifen vermag, denn die Schilderung der Seelenkämpfe des jungen Priesters, der sich vom katholischen Glauben loslöst, ist viel zu wenig vertieft, um den Leser zu packen. Zwischen den beiden zuletzt genannten Romanen steht die Erzählung Die Albigenserin (1902), die, wahrscheinlich aus des Verfassers Studien über die Weltverbesserer des Mittelalters erwachsen, den Gegensatz der Albigenser und Katholiken schildert, eine belebte Darstellung aufweist, aber die ganze Geschichte von dem Mönche Gottschalk, seine Flucht aus dem Kloster, die Heirat mit der Albigenserin, deren Tod auf dem Scheiterhaufen, die Bekehrung ihres Gatten und dessen Rückkehr in das Kloster Lorsch im Odenwald ist geschmacklos, abenteuerlich und unglaublich. Ein einziger Roman Hausraths, Elfriede (1896), spielt in der Neuzeit und behandelt ein Seelenproblem, ähnlich dem der Goetheschen „Wahlverwandtschaften". Nicht Erzählungen, wie der Titel besagt, sondern drei Bilder, die, durch Leisten getrennt, in einen Rahmen gefaßt sind, bietet das Buch Unter dem Katalpenbaum (1899), das nach den alten Traummotiven aus der griechischen und arabischen Poesie und nach anderen berühmten Mustern dieselben Personen im Spiele der Palingenesie immer wiederkehren läßt. Schlimm kommt bei der Schilderung der drei Kulturepochen (Junkerwirtschaft, Mittelalter, Altertum) das katholische Mittelalter weg. Fragen wir nach dem die drei Traumbilder verbindenden Gedanken, so gibt uns der alte Rektor Timotheus die Antwort: „Was wir heute sind, sind wir nicht aus eigener Kraft, sondern hundert und hundert Generationen mußten ringen, kämpfen, leiden, bis nur der mäßige Zustand des Rechtsgefühls und der Sittlichkeit erreicht ward, dessen wir uns heute erfreuen." So eilt denn auch Timotheus, aus dem Traume erwacht, seine Pflicht als „Bürger unseres glücklichen Jahrhunderts" zu erfüllen und gibt seine Stimme dem Fortschrittler Rollmops.

In die Schar der Verfasser archäologischer Romane mischte sich auch der Journalist Ernst Eckstein (geb. 1845 zu Gießen, gest. 1900 in Dresden). In die Öffentlichkeit führte er sich in den siebziger Jahren als munterer Satiriker und ausgelassener Humorist ein und pflegte insbesondere die Gymnasialhumoreske („Besuch im Karzer", „Das hohe Lied vom deutschen Professor", „Schulhumor"), durchweg Schriften ohne Tiefe, aber in der Form anständigen Umgangs und nur zuweilen von starker Ausgelassenheit („Schach der Königin"). Als dann der archäologische Roman Mode wurde, zeigte er in seinen Romanen Die Claudier (1881), Prusias, Aphrodite, Nero (1889), daß er auch hier auf der Höhe stehe, mochte ihm auch das Gebiet innerlich noch so fremd sein. Seine Römerromane zeichnen mit Geschick die alte Kulturwelt, indem sie aus dem Mosaik der Handbücher der Altertumskunde brillante Bilder zusammenstellen. Die Sklavenaufstände im alten Rom, die Christenverfolgungen unter Domitian und Nero boten hier der Phantasie eine Menge der seltsamsten Ereignisse und Charaktere, die schon durch ihre Farbenkontraste wirkten; wenig kam es ihm darauf an, wie sich die Handlungen im einzelnen psychologisch motivieren ließen. Eckstein ist im Aufbau seiner Erzählungen gründlicher als Ebers und übertrifft ihn durch den Glanz der Sprache, im übrigen aber fehlt auch ihm die schöpferische Kraft des Poeten und seine archäologischen Romane sind im Grunde nur Gartenlauberomane in das antike Kostüm verlegt und gepfeffert mit den Greueltaten des Cäsarenwahnsinns; ein wenig Süßigkeit und ein wenig Lüsternheit kitzelten sanft, wenn die mit aller Ausführlichkeit geschilderten Haupt- und Staatsaktionen das Blut des Lesers erregt hatten. Als dann die Moderne ihre Triumphe zu feiern begann, sattelte Eckstein abermals um und versuchte in der Familie Hartwig (1894), Roderich Löhr (1897) und anderen Romanen, von denen Die Klosterschülerin geradezu widerlich wirkt, und Jorinde nach unerfreulichen französischen Mustern verfaßt ist, sein Können auch in der neuen realistischen Tonart. Von angenehmerer Wirkung sind seine Novellen (Abb. S. 1531).

Mit mehr Temperament und stärkerer individualisierender Kraft hat Wilhelm Walloth (geb. 1856 in Darmstadt, lebt in München) das antike Leben darzustellen vermocht. Sein Rom ist nicht mehr die versunkene Stadt, die von dem mühsamen Schweiß der Moderomandichter aus dem Staube gelehrter Bibliotheken ausgegraben ward, ihm ist Rom so modern wie Paris und Berlin und er führt den Leser durch dessen Straßen, als umgebe ihn selbst noch das Wogen und Treiben auf der Via Appia. Diese Anschaulichkeit in der Darstellung, dann auch die Vorliebe für erotische Probleme und die grüblerische Zergliederung der Seelenvorgänge in seinen Helden offenbaren die neue realistische Richtung, die Walloth dem archäologischen Romane gegeben hat.

Er begann mit einem Roman aus dem alten Ägypten, dem Schatzhaus des Königs (1883), dann schilderte er das dekadente Rom in den klar und einfach komponierten Romanen Oktavia (1885), Paris, der Mime, Der Gladiator, Ovid und Tiberius (1889), seiner besten Schöpfung. In das

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

griechische Altertum versetzt uns Eros (1906). Vergleicht man diese Romane mit denen Ebers', so springt der gewaltige Unterschied, der zwischen dem geschickten Dekorateur und dem Beobachter innerer Vorgänge besteht, unverkennbar in die Augen. Die große Lebensnervosität, die sich in ermüdeten und erschöpften Kulturen herausbildet, will Walloth in den Helden dieser Romane in charakteristischen Exemplaren herausstellen, und zwar ist es nicht das bibliothekarische Wissen, das ihm den Weg zu dem längst Vermoderten bahnt, sondern das eigene instinktive Mit- und Nachempfinden. Dieses versagt ihm auch dann nicht, wenn es sich um die Schilderung heutiger Alltäglichkeit handelt, aber, was sich in jenen psychologischen Altertumsstudien pikant und intim ausnimmt, bekommt in den Romanen moderner Stoffwelt gar leicht das Gepräge des Gewöhnlichen und Trivialen. Daran leiden besonders seine Romane Der Dämon des Neides (1888) und Im Banne der Hypnose (1897), der geradezu langweilt, und auch die Romane Seelenrätsel, Ein Liebespaar (1892), Im Schatten des Todes (1908) und Ein Messias (1911), „Neid" (1922) sind von diesen Mängeln nicht frei. Eine eigenartige geistige Kurzsichtigkeit, die für die Nahbetrachtung in unheimliche Scharfsichtigkeit umschlägt, verhindert ihn am Aufzeigen von Perspektiven; er bleibt in der Zustandsschilderung stecken. Weil es ihm nicht gegeben scheint, am Ende des zurückgelegten Weges das Ganze noch einmal zu überschauen und mit der Fackel der Idee zu beleuchten, fallen die Schlußkapitel seiner Romane meist so dürftig, so enttäuschend aus. Dieser Mangel an Konzentration, diese Unfähigkeit, sich zu Gipfeln und hohen Warten aufzuschwingen, wird auch dem Dramatiker Walloth schädlich. Wo der Detailkünstler, der Stimmungsmensch in ihm aufhört, beginnt eben nichts anderes, beginnt nicht das, was die Seele über den Jammer des Daseins zu höheren Regionen entrückt. Immerhin sind seine Dramen Johann von Schwaben (1886), Marino Falieri, Semiramis, Alboin, Das Opfer (1891) reich an schönen Einzelszenen, obwohl sie keinen starken Totaleindruck zurücklassen. In Walloths Gedichten, die vielfach an Goethes Elegien und Lenaus Schilflieder erinnern, überwiegt die müde Schwermut das sieghafte und streitbare Lebensgefühl der Jugend. Viel von der krankhaften Schönheit des Antinousblickes spricht aus diesen Liedern. Feurig aber sind seine Kriegslieder „Im Völkersturm" (1915).

Außer Dramen („Kriemhildens Rache" 1854, „Penelope" 1858, „Galileo Galilei" 1858) und kulturhistorischen Novellen verfaßte Adolf Glaser (geboren 1829 in Wiesbaden, lange Zeit Redakteur der „Westermannschen Monatshefte") auch einige schlichte historische Romane „Schlitzwang" 1878, „Wulfhilde" (1880) und die kulturhistorischen Romane „Savonarola" (1882) und „Masaniello" (1888). Zahlreich sind seine Übersetzungen aus dem Holländischen.

Ein guter Erzähler, aber ohne ausgeprägte dichterische Eigenart ist Gerhard von Amyntor, eigentlich Dagobert von Gerhardt (geb. 1831 zu Liegnitz, gest. 1910 als Major a. D. in Potsdam). Begeisterung für das Deutschtum, Festhalten an der christlichen Religion, Ernst und Gediegenheit zeichnen seine Schriften aus und über diesen Vorzügen nimmt man die zu häufigen Reflexionen gern in den Kauf. Die Stoffe zu seinen Romanen entnimmt er mit Vorliebe dem deutschen Städteleben, so in Frauenlob, einem Mainzer Kulturbild aus dem dreizehnten und vierzehnten Jahrhundert, in Gerke Suteminne, einem märkischen Kulturbilde aus der Zeit der ersten Hohenzollern (1885), und in Gisellis (1888). Wie diese Schriften verdienen auch Amyntors Novellen („Quidams Rheinfahrt", „Caritas"), ferner die „Lieder eines deutschen Nachtwächters" (1878), „Der neue Romanzero", „Aus dem letzten Jahrzehnt des großen Kaisers" (Zeitgedichte 1897) und das „Skizzenbuch meines Lebens" (1893—1898) mehr Verbreitung, als sie bisher gefunden haben.

Mit religiösen Erzählungen („Geschichte von der Geburt des Herrn" 1873) begann Heinrich Steinhausen, wandte sich aber dann der frommen Erzählung mit freier Erfindung, mit historischem Kolorit und zum Teile leicht humoristischer Färbung zu. In Sorau 1836 geboren, ward er, nachdem er in Berlin Theologie und Philologie studiert hatte, Erzieher am Potsdamer Kadettenkorps und dann evangelischer Pfarrer an verschiedenen Orten, zuletzt in Podelzig (Oderbruch) und starb 1917.

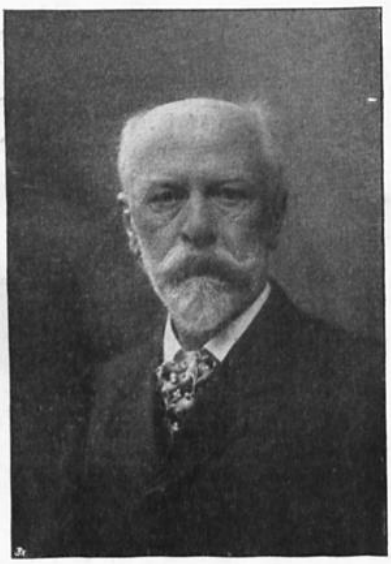
Mit der Schrift „Memphis in Leipzig" (1880) trat er gegen Ebers auf und 1881 gab er seine Irmela, eine Geschichte aus alter Zeit, heraus, die 1916 in 28. Auflage erschien und von vielen über Webers „Dreizehnlinden" gestellt wird. Ihr Schauplatz ist das Zisterzienserkloster Maulbronn, die Zeit das vierzehnte Jahrhundert, den Inhalt bildet die Jugendgeschichte des greisen Klosterbruders Diether, die dieser selbst erzählt. Die Stimmung der alten Zeit ist gut getroffen, der Zauber der Romantik durchweht die tragisch endende Liebesgeschichte. Künstlerisch höher, aber weniger erfolgreich waren Steinhausens spätere Erzählungen, deren Wert die behaglich-humoristische Zeichnung still romantischer Interieurs bildet; seltsame Käuze mit jeanpaulischem Anflug bewegen sich in Geschichten von altertümlicher Romanhaftigkeit ihrem glücklichen Ausgange zu („Markus Zeisleins großer Tag" 1883, „Der Konrektor", „Herr Moffs kauft sein Buch" 1889, „Entsagen und Finden" 1898). Wie ein Idyll aus längst vergangenen Tagen wirkt des Dichters letzte Geschichte, „Heinrich Zwiesels Angste" (1899), mit ihren in Weichheit zerfließenden Figuren auf der einen und den karikierten Schurken auf der anderen Seite. Die angeborene Menschengüte, das wollte der Dichter zeigen, entfaltet sich gerade unter den bedeutendsten äußeren Bedrängnissen am reinsten und für die Lösung dieser Aufgabe findet er die ergreifendsten Töne, hierin, wie in der Weichheit der Charaktere, an Jean Paul erinnernd.

Nicht immer spricht die hohe Ziffer der Auflagen für den künstlerischen Wert eines Buches. Dies sehen wir an den Werken Julius Wolffs, die, wie zur Zeit ihres ersten Erscheinens,

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

auch in der Gegenwart in den breiten Massen noch immer ein zahlreiches Lesepublikum finden, obwohl jene, die eines Namens literarische Geltung prägen, über sie längst den Stab gebrochen haben. Will man die Art dieses von getreuen Lesern immer hochgehaltenen, zuletzt von der Ungunst fast aller literarischen Sippungen umschwirrten, deutschtümelnden Romantikers billigerweise klarlegen, dann darf man nicht übersehen, aus welcher Zeit er zu uns gekommen ist. Julius Wolff stammt aus jenem deutschen Erdstrich, der an deutschen Singvögeln im buchstäblichen Sinne stets am reichsten gewesen, aus dem Harz. Blättert man jetzt in seinen so bunten Schriften, dann erfährt man aus mancher Historie, aus mancher krausen Ballade, wo er unmittelbar daheim gewesen — in Quedlinburg, der ehrwürdigen deutschen Stadt, noch immer umschirmt von betürmten Mauern, gekrönt von der verwitternden Burg auf dem Felsen. In dieser so recht in das ritterlich romantische Herz Deutschlands gebetteten Stadt wurde er 1834 als der Sohn eines Fabrikanten geboren. In Berlin studierte er Philosophie und Staatswissenschaften, eignete sich hierauf durch Übung und Reisen die technische Ausbildung an, deren er zur Übernahme des väterlichen Geschäftes bedurfte, und ward dann dessen Leiter. Doch 1869 gab er es auf und redigierte die „Harzzeitung", bis ihn der Krieg von 1870 zu den Waffen rief. Als Landwehroffizier, der vor Toul dekoriert wurde, kehrte er in die Heimat zurück, ließ sich, nur der Schriftstellerei lebend, zuerst in Berlin, später in Charlottenburg nieder und starb hier 1910.

Als Dichter war J. Wolff in der Technik wie in der Popularität der Erbe Scheffels, für dessen Werke auch erst in den siebziger Jahren die Zeit des Massenabsatzes begann. Die junge Reichsstimmung kam den episch-lyrischen Sängen und Mären, die unter Scheffels Vortritt von J. Wolff, Baumbach und anderen gedichtet wurden, entgegen und brachte sie ebenso in Mode wie die historisch-archäologischen Romane. Saure Wochen hatte das deutsche Volk lange getragen; es begehrte nach frohen Festen. Gewiß, es war nur eine dürftige Aushilfe, wenn man sich von der Alltäglichkeit in die kostümierte Festwelt der Künstlerfeste, Festzüge, Vereinsfeiern flüchtete. Dazu kam der üble Luxus der Gründerjahre; auch in Wolffs Dichtungen fehlt es nicht an Luxus: Schellenklang der Reime, falsche Edelsteine der Archaismen, cuivre poli der Lautnachahmungen, Künstelei in den Versverschlingungen. Aber die Grundstimmung bleibt echt. Der Dichter war ehrlich und hatte eine ehrliche Freude an diesen prunkvollen Arrangements; er fühlte sich als ein Bruder des Hans Makart, des Lorenz Gedon und als Festdichter des Jahrzehnts nach dem großen Kriege wird er historische Bedeutung erhalten. Die Leser Wolffs und anderer Dichter seiner Art erfreuten sich an deren keckem Übermut, an den schönen Klängen, Rhythmen und Gestalten, an der Wiederkehr des Motivs von Wein, Weib und Gesang und kamen darüber nicht zum Bewußtsein, daß diese ganze Poesie innerlich unwahr und ebenso spielerisch sei wie die Butzenscheiben, mit denen man die modernen Wohnräume zu schmücken begann. Als „Butzenscheibenlyrik" hat denn auch P. Heyse boshaft diese mittelalterliche Poesie bezeichnet und es begreift sich, daß die in der Wirklichkeit wurzelnde Dichtergeneration der „Moderne" vor allem gegen diese oft phantastische, ein falsches Gefühlsleben weckende und nährende Richtung ihre Waffen richtete. Im blinden Kampfeseifer aber haben die jungen Kritiker übersehen, daß bei allem Ungesunden und Unwahren in dieser Art Poesie doch etwas liegen müsse, was die Gemüter bezaubert und ihnen selbst unerreichbar war, und daß die Geschmacklosigkeit der Zeitgenossen



Julius Wolff.
(W. Fechner, Berlin. phot..)

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

allein die großen Erfolge nicht zu erklären vermöge. Es war der Zauber der Romantik, der, mochte es auch nur ein Schimmer der echten sein, auf die Leser ebenso wirkte wie die Minnedichtungen der Münchener Neuromantik, in der eben Wolff und Baumbach wurzeln. (Abb. S. 1534.)

Gleich mit seiner ersten Gedichtsammlung Aus dem Felde (1871), insbesondere mit dem Liede über die den 61ern bei Dijon entrissene Fahne, erregte J. Wolff Aufsehen. Dann aber kam des Dichters alte fröhliche Burschennatur, die er als Student stets hervorgekehrt hatte, zum Durchbruch und die feuchtfröhliche Weltanschauung des alten Burschen tönt von da ab aus fast allen seinen Dichtungen wider. Aus Erinnerungen, Einwirkungen und Erlebnissen setzt sich sein dichterisches Wesen zusammen, immer ist er, gleich seiner Vaterstadt, von einem romantischen Schimmer umspielt. Die mittelalterlichen und sagenhaften Gestalten, die er mit geschicktem Griff und zu allgemeinem Ergötzen in seine leicht, nur allzu leicht gleitenden Verse zwingt, die Minnespiele, die Turniere, die Fehden, die er so farbenreich schildert, das Wandern und Lieben seiner Helden, alles schwebt in den Schleiern der Dämmerung um die im roten Schein des Sonnenunterganges wie in einer fernen Erinnerung erglühenden Giebel und Zinnen seiner Heimatburg. Eben diese allzu glatte, der tiefen dichterischen Verinnerlichung und Vertiefung entbehrende Manier, mit der dieser neue Minnepoet die alten Themen der Romantik abwandelt, hat ihm manchen üblen Vermerk der jüngeren kritischen Tabulatur zugezogen. Und in der Tat, seine Gestalten sind nur kostümierte Puppen ohne eigenen Schnitt, ohne eigenes Gesicht. Seine Fabeln entbehren der Umformung durch eine neue eigentümliche Betrachtung und des geschlossenen Baues. Da schildert er z. B. in dem „Schelmenliede" Till Eulenspiegel redivivus (1874) eine Sommerreise mit dem wiederauferstandenen Schalk; diese Schilderung gibt kein geschlossenes Bild, sondern ein phantastisch äußerliches Gewirre von Feensälen, Elfen, Sylphiden und Nixen in der Johannisnacht. Auch in dem Rattenfänger von Hameln (1875) ist diese in ihrer Dämonie sehr spannende, gespensterhafte Gestalt stark schablonisiert, zum „Spielmann" degradiert worden. In dem „Minnesang" Tannhäuser wird die eigentliche, psychologisch fesselnde, noch halb sehnsüchtige und halb müde Figur nirgends sicher umrissen; statt dieser Fundierung steigt ein Kulturbild von nur dekorativem Schimmer empor. Im Wilden Jäger erzählt Wolff eine „Weidmannsmär", ohne jedoch die schon von Bürger in seinem „Wild- und Rheingrafen" bearbeitete Sage psychologisch zu vertiefen, und in den Pappenheimern singt er ein frisches, zuweilen bänkelsängerisch klingendes Reiterlied. Was er sonst noch an Volkserzählungen gedichtet hat, bedeutet keine Steigerung seines dichterischen Schaffens, nicht einmal eine Behauptung des Erreichten. Wir nennen davon „Lurlei, eine Romanze", „Renata, eine Dichtung", „Der fliegende Holländer, eine Seemannssage", „Assalide, Dichtung aus der Zeit der provenzalischen Troubadours", „Der Landsknecht von Cochem, ein Sang von der Mosel" und Der fahrende Schüler (1900). Was am meisten an Wolffs Dichtungen gefiel, war die leichte Art des Fabulierens, der zuweilen aufleuchtende gesunde Humor, die prächtigen Naturschilderungen, und vor allem eroberten ihm die in die Aventiuren, Romanzen und Sänge eingestreuten Lieder, in denen er nicht ohne Glück mit dem echten alten deutschen Volksliede zu wetteifern versuchte, viele Herzen. Dabei verschlug es nichts, daß er in den Liedern eigentlich nur dieselben Themen variierte; auch in den Motiven seiner Mären hat er sich wiederholt; die Sprache verfiel mit der Vielschreiberei immer mehr in das Streben nach äußerer Wirkung, die mit Archaismen aufgeputzte Ausdrucksweise wurde zur Manier, die Empfindung verweichlichte und eine süßliche, halb verhüllte oder offene heiße Sinnlichkeit trat bedenklich hervor; so insbesondere im „Tannhäuser", in „Lurlei", „Renata", „Singuf" und im „Holländer". Von dem echten Geist des Mittelalters spiegelt sich blutwenig in Wolffs Dichtungen; seine Ritter, Kaufleute und Edeldamen sind verkleidete moderne Menschen und von den katholischen Priestern weiß er nicht mehr zu melden als die Grützner'schen Bilder mit ihren ewig lustigen Mönchsgestalten. Aber gerade des Dichters Haß gegen alles Katholische und sein kulturkämpferisch angehauchter Liberalismus, der allenthalben und insbesondere in dem satirisch-humoristischen „Eulenspiegel" zum Ausdruck kommt, entsprachen der Stimmung vieler Zeitgenossen und hoben ihn auf den Schild.

Rudolf Baumbach.
(F. Bengut, Triest, phot.)

Die Freunde echter Kunst haben längst erkannt, daß Wolffs epische Dichtungen durch ihren äußeren Glanz zwar blenden, aber dem Gemüte nichts sagen; gleichwohl leben sie in manchen Kreisen noch fort und auch seine Romane erscheinen noch immer in neuen Auflagen. In den Romanen erweist er sich als Kenner des Lebens in den alten Reichsstädten und entwirft von ihm anschauliche Bilder. So schildert er im Sülfmeister (1883) das mittelalterliche Treiben der Zünfte und Handwerker und ihr starres, oft geradezu lächerliches Formelwesen bis in die kleinsten Einzelheiten hinein, so daß durch dieses Beiwerk und durch die zahlreichen Episoden die Geschichte selbst fast erdrückt wird. Zu diesem Mangel an Strammheit in der Führung der Handlung, an dem auch die anderen Romane leiden, kommt die Unfähigkeit, lebensvolle und zeitgetreue Charaktere zu gestalten. Immer sind es zwei Arten von Menschen, die die Handlung mühsam fortführen, obligate Bühnenbösewichter und tugendhafte oder beschränkte Menschen; der Versuch, das Seelenleben seiner Helden zu zeichnen, mißlingt ihm; so im „Raubgrafen, einer Geschichte aus dem Harzgau". Nicht besser steht es mit dem Roman Das Recht der Hagestolze, einer Heiratsgeschichte aus dem Neckartal. Auch die Erzählung aus dem Bauernkrieg, die den packenden Titel Das schwarze Weib (1894) führt und Franz von Sickingen als einen

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Mann mit lebendigem, offenem Sinne für großartige Ideen schildert, die Hohkönigsburg eine Fehdegeschichte aus dem Wasgau, und die Zweifel der Liebe (1904), ein Roman aus der Gegenwart, weisen die genannten Mängel auf. Für den Kulturhistoriker durch das aufgehäufte Material nicht ohne Bedeutung, können Wolffs nicht selten tendenziös gefärbte Romane auf dichterischen Wert keinen Anspruch erheben. Wolff war eine lyrische Natur und diese trat in den Versepen, mehr als gut war, hervor; vollständig versagte seine Kraft auf dem Gebiete des Dramas, des Lustspieles („Die Junggesellensteuer" 1877, „Drohende Wolken" 1879), wie des Trauerspieles („Kambyses" 1876, mit dem bekannten Käferliede).

Neben J. Wolff war Rudolf Baumbach ein Liebling seiner Zeitgenossen und dauernder als jener hat er sich mit seinen Liedern in das Herz des Volkes gesungen. Er stammte aus Kranichfeld in Thüringen (geb. 1840), besuchte das Gymnasium in Meiningen, studierte auf den Hochschulen Leipzig, Würzburg und Heidelberg Naturwissenschaften, setzte dieses Studium in Freiburg und Wien fort, war dann Haus- und Privatlehrer an verschiedenen Orten, zuletzt in Triest, gab nach seinen ersten literarischen Erfolgen diesen Beruf auf und zog sich, nachdem er schier ganz Europa durchwandert hatte, nach Meiningen zurück, wo er 1905 als Hofrat starb. Seine Dichtungen aber leben fort, und bieten sie auch keine hohe Poesie, so werden die Lieder dieses liebenswürdigen und sangesfrohen Poeten mit dem ewig jungen, unstillbaren Herzen doch so manchem den Kummer verscheuchen und ihn verjüngen, indem sie ihn in die Zeiten locken, in denen Sänger und Scholaren die Lande durchzogen und überall ihre frohen und frischen Weisen erklingen ließen. Baumbach ist ein sonnig heiteres Talent, eine echte Singvogelnatur, die dem Leben stets eine heitere Seite abgewinnen und anderen das Auge hell machen will, so wehe ihm auch oft ums eigene Herz sein mag. „Ich singe frohe Lieder Von Lenz und Lustbarkeit, sie hallen im Lande wider — Mein Herz trägt heimliches Leid." Oft hat man auf Baumbachs Ähnlichkeit mit J. V. Scheffel hingewiesen; im Grunde aber besteht sie fast einzig darin, daß es dem sangesfrohen thüringischen Lyriker und Erzähler gelegentlich gefiel, die Maske des fahrenden Gesellen und Spielmanns vorzubinden, die auch Scheffel als Erbschaft der mittelalterlichen Vagantenpoesie übernommen hatte. (Abb. S. 1535.)

Baumbachs Lieder eines fahrenden Gesellen (1878 und 1879), Spielmannslieder, Mein Frühjahr, Von der Landstraße, Wanderlieder aus den Alpen (1883), Krug und Tintenfaß, Thüringer Lieder, Bunte Blätter (1897), sie alle schlagen den gleichen kecken, jugendfrohen und hellen Ton an, der die Lieder der Vaganten durchdrungen hat, und spiegeln des Dichters Freude an der Natur, an Wein, Weib und Gesang in froher Laune wider. Tiefe Gedanken wird man darin freilich nur wenige finden; manchen bewußten oder unbewußten Ausfall gegen die Kirche möchte man gerne missen, aber immer wird man sich freuen an dem melodiösen Klang der Sprache, dem leichten Spiel der Reime, dem einschmeichelnden Fluß des Rhythmus und der Harmonie von Form und Inhalt. Unleugbar gehört er zu den besten archaisierenden Lyrikern unserer Zeit, und sollte ihm die Zukunft auch diesen Ruhm streitig machen, so hat er sich im Kommersbuch der deutschen Studentenschaft zahlreiche Denkmäler gesetzt, die sein Andenken fortleben lassen werden, so lange noch bei frohem Becherklang ein Lied ertönt. Und darüber hinaus ist manches seiner Lieder, so z. B. „Keinen Tropfen im Becher mehr", geradezu zum Volksliede geworden.

Reizvoll ist die Darstellung auch in Baumbachs Verserzählungen, von denen das anmutige Epos Frau Holde (1880), gesungen in Triest als ein „Wandergruß des fahrenden Gesellen" an das „grüne Werratal", alle Vorzüge der Kunst seines Schöpfers aufweist. Natur- und Sittenschilderung, Charakteristik und Gestalten, Verlauf der Geschichte und lyrischer Ausdruck der Empfindung, alles schimmert von tauiger Frische, duftet vom Wald- und Wiesenhauch der thüringischen Berge, nach denen es den Wanderer im Hochgebirg und im sonnigen Süden immer wieder zurückzog. Mit der heimatlichen Sage von Frau Holde ist in dem Epos eine ergreifende Liebesgeschichte verbunden und die ganze Märe verkörpert den Gedanken: Erprobte Treue findet ihren Lohn. Nicht Reichtum, sondern die Wiedergabe des Augenlichtes für den von böser Hand geblendeten Bräutigam wünscht Ilsens Herz. Darum bricht sie die Schlüsselblume und entwurzelt sie nicht. Und als dann das Hochzeitspaar, Frieder wieder mit leuchtenden Augen, durch die herbstliche Landschaft zu dem ihnen beschiedenen stattlichen Bauerngute fährt, macht es am Holdestein Halt und ruft Frau Holde, um ihr zu danken; doch:

Sie stehen stumm, sie stehen still,
Sie harren unverdrossen,
Kein Wunder mehr geschehen will,
Der Felsen bleibt verschlossen.

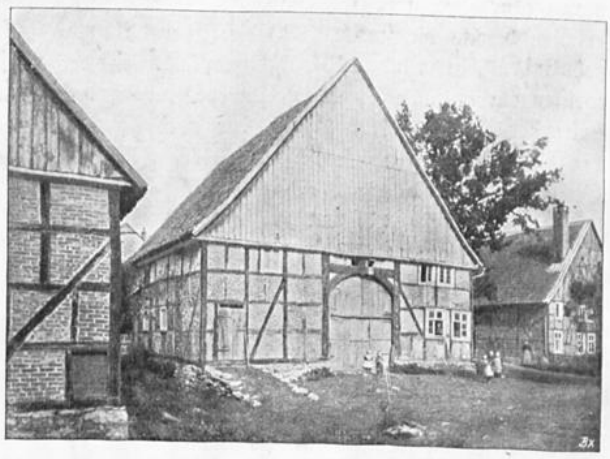
Es rauscht der Tannenbaum im Wind
Und Nadeln rieseln nieder;
Sie sinken auf das Schäferkind
Und auf den Spielmann Frieder.

So endet die liebliche Dichtung; schade, daß der Dichter von Frau Holde sich selber bezaubern läßt und ihr zuliebe recht unzart von der Gottesmutter Maria spricht. Nicht so geschlossen im Bau ist Zlatorog (1877), die erste und bekannteste unter Baumbachs kleineren epischen Dichtungen. Von Triest aus hatte

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

der Dichter oft den Triglav und die Julischen Alpen bestiegen und hier die slovenische Sage kennen gelernt, die er in dem Epos in reimlosen jambischen und trochäischen Versen anmutig erzählt. Zlatorog ist der Gemsbock mit den „goldenen Krickeln"; wer ihn erlegt, gewinnt große Schätze. Ein Jäger aus dem Trentotale liebt erst die Sennerin Spela, dann das Wirtstöchterlein Jerica. Doch von dieser wegen seiner Armut bald verachtet, wagt er, um sie wiederzugewinnen, trotz aller Warnung den Schuß auf den Zlatorog, den er doch nicht töten kann. Er kehrt nicht wieder; Jericas Tränen fließen vergeblich, Spela stürzt sich in den Waldstrom, der den Leichnam des Jägers zutal wälzt. Überaus zart ist das Epos Horand und Hilde (1879), die poetische Bearbeitung einer Hegelingensage. Alpenerinnerungen und Eindrücke von Volksdichtungen des sechzehnten Jahrhunderts, das gefährliche Abenteuer Kaiser Maximilians auf der Martinswand und Hans Sachsens Erzählung, daß er eine Zeitlang der Weidmannschaft des Kaisers angehört habe, all das ist verbunden in der farbenreichen poetischen Erzählung Kaiser Max und sein Jäger (1888). Geschichten aus dem vierzehnten und fünfzehnten Jahrhundert, „alten Meistern nacherzählt", bringt Baumbach in den Abenteuern und Schwänken (1883). An Altüberliefertes knüpfte er zum Teile auch in seinen verschiedenen Prosa-Märchen an. Nicht alle sind von gleichem Werte, die besten aber von ihnen entzücken durch die glückliche Erfindungskraft und die Rückwendung zur kindlichen Weltauffassung, die in jedem poetisch empfänglichen Menschen fortwirkt. So wird niemand, der die Sammlung Sommermärchen (1881) gelesen hat, die reizenden Märchen „Der Teufel auf der Himmelswiese", „Schleierweiß", „Das Wasser des Vergessens", „Warum die Großmutter nicht schreiben kann", „Der Kobold im Keller" je wieder vergessen. Von den Märchen Es war einmal (1890) verdienen „Undank", „Bruder Klaus und die treuen Tiere", „Die stumme Königstochter", „Die Siebenmeilenstiefel" den Preis. Je freier Baumbach selbst erfindet, desto glücklicher ist er in der Rundung und eindringlichen Kürze seiner Märchen. Wo er an Überliefertes anknüpft, vermag er nicht die gleiche Wirkung zu erzielen; so auch nicht, wenn er im Paten des Todes (1884) einen uralten Märchenstoff in einem größeren Gedichte behandelt. Dagegen enthalten die Erzählungen und Märchen (1885) und die Neuen Märchen (1896) wieder echte Perlen moderner Märchendichtung. Baumbachs humoristisches Talent, das sich besonders in den „Abenteuern" offenbart, erhellt auch die Novelle Truggold, die das pedantische Schuldrama des siebzehnten Jahrhunderts und den alchimistischen Aberglauben verspottet, und voll Humor, aber wenig eigenartig ist jede der vier Geschichten, die er 1895 unter dem Titel Aus meiner Jugendzeit veröffentlichte.

Weitaus die künstlerisch bedeutendste Persönlichkeit unter den Lyrikern und Epikern der archäologischen Richtung ist Friedrich Wilhelm Weber. Er wurde am 26. Dezember 1813 in Alhausen bei Driburg in Westfalen als Sohn eines Försters geboren. (Abb. S. 1537.) Vom Vater hatte er die Liebe zur Natur, von der Mutter den Sinn für das Hohe und Schöne, die Weichheit und Tiefe der Empfindung, die fruchtbare, leicht erregbare Phantasie, die Liebe zur Musik und die Lust zum Fabulieren geerbt. Schon als Gymnasiast in Paderborn pflegte er seine dichterischen Neigungen und durfte sein Gedicht „Thuiskonas Klage" vor der versammelten Prima vortragen. Die Zahl seiner Gedichte wuchs während seiner Hochschuljahre in Greifswald, aber keines von ihnen, auch nicht der Romanzenzyklus „Lieder von Teutoburg", ist in die Öffentlichkeit gedrungen. In Breslau, wo er seine medizinischen Studien fortsetzte, gewann er an G. Freytag einen Freund und den ersten Kritiker seines poetischen Schaffens. „Mir erschien er", schreibt dieser in seinen Lebenserinnerungen, „als das Ideal eines Dichters, weit mehr als mein Professor (Hoffmann von Fallersleben), und ich sah mit großer Hochachtung auf ihn." Nachdem Weber 1838 in Greifswald zum Doktor der Medizin promoviert war und 1840 in Berlin das Staatsexamen abgelegt hatte, reiste er als Begleiter des Dr. Quistorp nach Italien und Frankreich und ließ sich dann in seinem Heimatdorfe Alhausen als praktischer Arzt nieder. Doch schon 1842 siedelte er nach Driburg über und war, seit 1850 mit der künstlerisch begabten



Webers Geburtshaus.

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

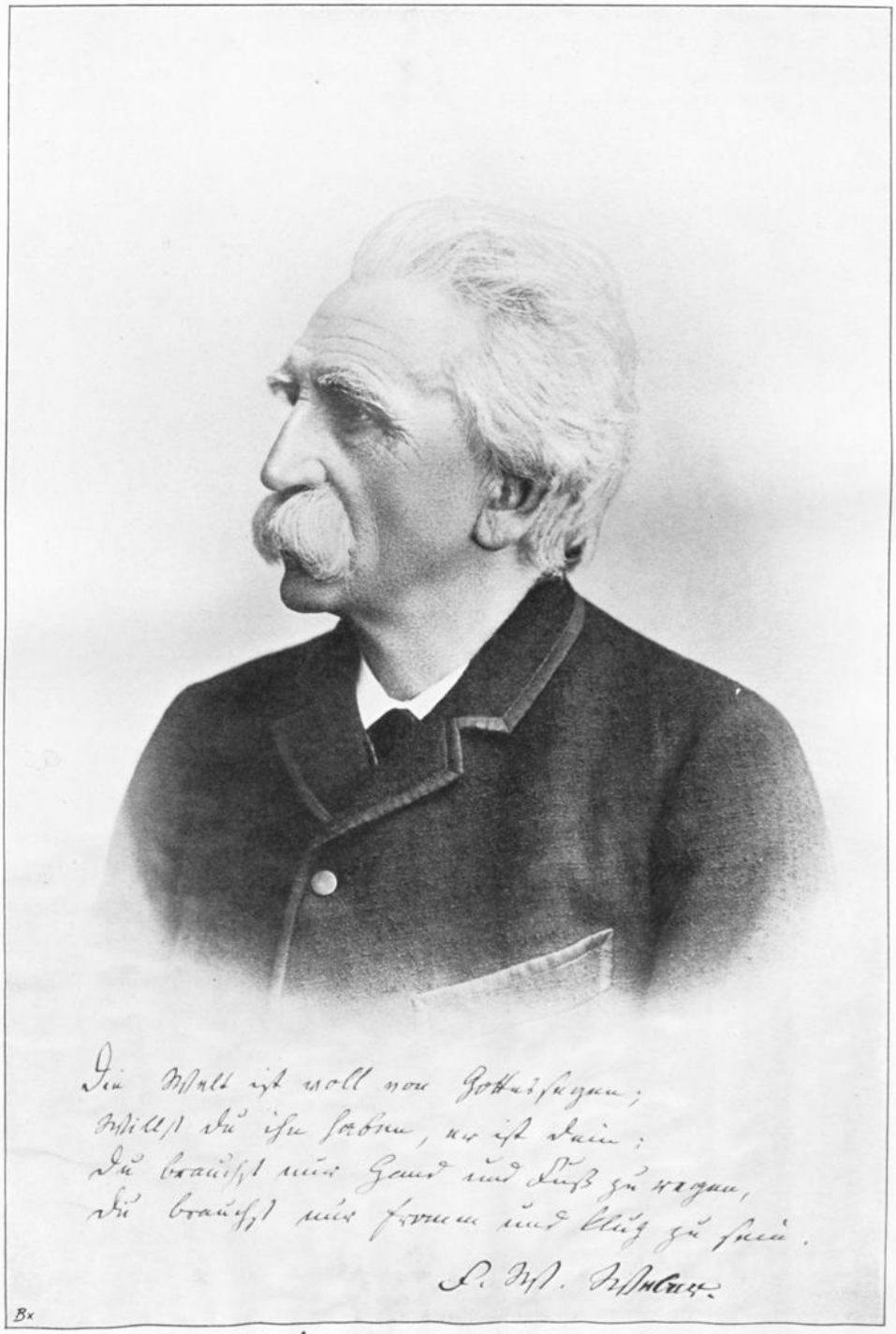
Anna Gipperich vermählt, neun Jahre während der Saison in dem Badeorte Lippspringe als Arzt tätig. Die ärztliche Pflicht blieb ihm zeitlebens die höchste, der alle seine Interessen und poetischen Liebhabereien sich unterordnen mußten. Seine Berufstätigkeit, die ihm so oft die Nachtseiten des Lebens zeigte, trübe Erfahrungen und Naturanlage wirkten zusammen, daß sich durch seine Gedichte der Frühzeit ein elegischer Ton zieht, der zuweilen sogar weltschmerzlich klingt. Aber er hat sich von den Anwandlungen des modernen Pessimismus zum christlichen Ideal durchgerungen, zur Weltverklärung und Weltversöhnung, und was Weber seit der Mitte der fünfziger Jahre geschrieben, trägt ein edles, einheitliches, christliches Gepräge. Wie die Erfahrungen des Lebens seine religiösen Gesinnungen vertieften und stärkten, so änderten sie auch seine politischen Anschauungen. Bei den Landtagswahlen 1861 wurde ihm das Mandat für den Wahlkreis Warburg-Höxter übertragen und im folgenden Jahre trat er ins preußische Abgeordnetenhaus, dem er über 30 Jahre als Mitglied der Zentrumspartei angehörte.

Rücksicht auf die Gesundheit bewog den Sanitätsrat Weber, seine Stelle als Badearzt in Lippspringe niederzulegen und der Einladung seines Freundes Guido Freiherrn von Haxthausen zu folgen, in dessen uraltem Schlosse Thienhausen Wohnung zu nehmen (1867). Das war so recht ein Dichtersitz nach Webers Herzen. Hier, im Turmzimmer des Erdgeschosses, lag Webers Arbeitszimmer, in dem die wichtigsten Teile seines Hauptwerkes entstanden. Hier auf dem alten „Habichtshofe" ließ er Elmar, den Helden seiner Dichtung, hausen, und hier, im Nethegau, spielt sich vorwiegend die Handlung von „Dreizehnlinden" ab, wie Weber das altehrwürdige westfälische Benediktinerstift Corvey in dichterischer Freiheit taufte. (Abb. S. 1541.) Auf der Rückseite von Parlamentsakten niedergeschrieben, wurde die Dichtung während der parlamentarischen Arbeiten in Berlin noch einmal gründlich überarbeitet und 1877 legte sie Weber seiner Tochter unter den Weihnachtsbaum, nachdem er sieben Jahre lang mit Fleiß und Hingebung daran gearbeitet, aber viel länger die Idee dazu in sich getragen hatte. Im September 1878 erschien bereits die zweite, 1880 die siebente Auflage und um die Jahrhundertwende war „Dreizehnlinden" in rund 100000 Exemplaren in der deutschen Leserwelt verbreitet und in die meisten europäischen Sprachen übersetzt. Niemand aber nahm den Erfolg vorsichtiger und zurückhaltender auf als Weber selbst, der auch den günstigen Zeitungskritiken nicht trauen wollte, bis die Tatsachen endlich dem bescheidenen Mann bewiesen, wie hoch das deutsche Volk seine Gabe bewerte. (Beilage 174.)

Weber schildert in seinem „Sang von Dreizehnlinden" eine Episode aus der Zeit des Kampfes zwischen dem Christentum und dem Heidentum im Sachsenlande um das Jahr 829. Dabei ist er der Versuchung aus dem Wege gegangen, die großen geschichtlichen Ereignisse selbst in den Mittelpunkt zu stellen, wie es Ebers und Dahn zu tun pflegten. Als ein im guten Sinne moderner Dichter schildert er vielmehr Menschenschicksale, denen die großen historischen Ereignisse nur als Hintergrund dienen, ähnlich wie Goethe in „Hermann und Dorothea" die Zeit der französischen Revolution nur am Horizont aufleuchten läßt, ohne durch grelle Farben die Wirkung der im Vordergrunde stehenden Personen zu beeinträchtigen. Nicht die Zeit der Sachsenkriege, die zur Schilderung von gewaltigen Schlachten Gelegenheit geboten hätten, fesselt den Dichter, sondern der geistige Moment jenes blutigen Ringens, das erst unter des großen Karl Nachfolger rein und erhebend in die Erscheinung tritt. Daher setzt die Handlung erst ein, wo dem Wüten des Schwertes die friedliche und versöhnliche Arbeit des christlichen Bekehrers folgt. Dichter und Kulturhistoriker reichen sich in „Dreizehnlinden" die Hand. Schon die Anmerkungen dazu verraten uns, wie der Dichter durch langjähriges Studium sich bemühte, für den Hintergrund des Epos die echte historische Färbung zu gewinnen. Nur die genaue Kenntnis der politischen Vorgänge, der Mythologie, der Rechtsgebräuche, des Klosterlebens, der alten Heldensagen, des Götterkultes und der im altsächsischen „Heliand" geschilderten Aufnahme der neuen Lehre bei den Sachsen machte es dem Dichter möglich, die Zustände, Sitten und Glaubenssymbole der alten Sachsen, das Leben an den Höfen der Edelinge und in den Klöstern so anschaulich zu schildern. Daß er hierbei durch Freytags „Bilder aus deutscher Vergangenheit" und durch die ersten Teile der „Ahnen" gefördert wurde, hat er jederzeit dankbar anerkannt.

Die auf dem gewaltigen Hintergrunde sich vollziehende Handlung ist frei erfunden, in ihren Motiven einfach und durchsichtig. Sie spielt unter Ludwig dem Frommen in Sachsen, das noch immer das fränkische Joch nicht tragen will und auch dem Christentum noch nicht ganz gewonnen ist. Elmar, Herr des Habichtshofes, noch Heide, ist in Liebe zu der schönen Hildegunde, der Tochter des fränkischen Gaugrafen Bodo, entbrannt, wird aber von seinem Rivalen und Widersacher, dem fränkischen Königsboten Gero, in Bodos Haus durch Schmähungen derart herausgefordert, daß er den Lästerer mit der Waffe bedroht und darob Bodos Haus verlassen muß. Noch an demselben Tage rettet er Hildegunde aus dem brennenden Hause

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf



Friedrich Wilhelm Weber.

Nach einer Photographie. Mit Autograph und Namensunterschrift.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

ihres Vaters, wofür ihm dieser bloß mit kühlen Worten dankt. Gero aber lenkt auf Elmar den Verdacht, das Haus des Gaugrafen aus Rache angezündet zu haben, und als Elmar einsam durch das Dunkel der Nacht dahinschreitet, trifft ihn hinterrücks ein Pfeil seines Gegners. Gero aber verdreht den Vorgang, klagt Elmar des Mordanfalles an und auf seinen Schwur hin wird Elmar, der Sproß eines der vornehmsten und ältesten Sachsengeschlechter, des Landes verwiesen und als vogelfrei erklärt. Von der schmerzhaften Wunde gepeinigt und an seinen Göttern verzweifelnd, eilt der Geächtete von dannen und sinkt schließlich vor der Pforte des Klosters Dreizehnlinden von seinem getreuen Roß. Die Diener des Christengottes nehmen ihn auf und ein Trank der Swanahild rettet ihm das Leben. Im Kloster weilend, wird er von den Schönheiten des christlichen Glaubens gefangen genommen und schließlich, als er eben scheiden will, siegt die göttliche Erleuchtung über den Sachsentrotz und Elmar bittet um die Taufe. Inzwischen hat sich Graf Bodo von Elmars Unschuld überzeugt, und da er selbst krank ist, eilt Elmars Freund, Rab der Eschenburger, nach Aachen zum Kaiser und erreicht von ihm nicht nur die Lösung des Bannes, sondern auch Elmars Bestellung zum Gaugrafen, falls Bodo sterben sollte. Elmar eilt zu dem sterbenden Grafen und erhält von ihm Hildegunde zum Weibe.

Das ist in den Hauptzügen die Handlung in Webers „Dreizehnlinden"; aber sie ist von einer manchmal schier erdrückenden Fülle weisheitsvoller Aussprüche und allgemeiner Betrachtungen umrankt und von zahlreichen Episoden durchflochten, so daß es nicht an Stimmen gefehlt hat, die eine strammere Führung der Handlung wünschten. Das mag bei einer oberflächlichen Betrachtung berechtigt sein; wer sich aber liebevoll in die Schönheiten der Dichtung versenkt, wird nicht einen Vers entbehren wollen. Die eingeflochtenen Episoden zumal sind kein überflüssiger Zierat, sondern dienen zur Entwicklung und Verstärkung der Haupthandlung, beleben und erweitern den Hintergrund der Dichtung und sind für die Zeichnung der Figuren unentbehrlich. Diese selbst sind keine blutlosen Schemen, mit allen ihren Leiden und Kämpfen stehen sie anschaulich vor uns als Individuen und doch auch als Typen ihres Stammes, dessen Eigenart im Denken und Fühlen durch Jahrhunderte sich erhalten hat. So ist Elmar der typische Ehrenheld des sächsischen Stammes; als Sachse steht er dem Frankentum, als Heide dem Christentum feindlich gegenüber, in seiner Bekehrung und Verbindung mit der fränkischen Grafentochter spiegelt sich symbolisch die Verschmelzung der germanischen Stämme durch die ideale Macht des Christentums. Diese Grundidee durchzieht die ganze Dichtung, bestimmt die Stellung der Personen zur Handlung und den Aufbau des Epos. In wirksamen Gegensätzen spielt die Handlung vom zweiten Abschnitte an bald in den Kreisen der Sachsen, bald bei den Franken, bis dann im sechsten Abschnitte die feindlichen Kreise ineinander greifen und der eigentliche Konflikt beginnt. So erweitert sich der Widerstreit der Einzelpersonen zum Widerstreite zweier allgemeiner Richtungen in der Entwicklung der Zeit und der Menschheit und als Endzweck der ganzen Dichtung erscheint die Verherrlichung der versöhnenden Macht des Christentums.

Was uns des weiteren an der Dichtung fesselt, ist der wunderbar poetische Duft und Hauch, in den der Dichter seine Gestalten getaucht hat, ferner die schalkhafte Ironie, das feine Naturverständnis, der einschmeichelnde und doch kraftvolle Rhythmus der Verse und die reizenden Schilderungen der Landschaft. Die Vorgänge in der Natur werden in symbolische Beziehung zu den Schicksalen der Menschen gesetzt, indem sie diese vorbereiten, begleiten oder poetisch verklären. Hierin zeigt sich Weber als Stimmungskünstler und noch mehr, er weiß auch die Sprache der jeweiligen Situation und redenden Person vortrefflich anzupassen. Sie klingt lehrhaft in den Lehrsprüchen des Priors, weich in den Liedern Hildegundens, feierlich in den Worten Swanahilds, pathetisch in Elmars Rede auf der Dingstätte, nie prunkvoll und überladen und doch reich an Bildern, anschaulich und bestimmt, voll Gesang und Melodie. Die Vergangenheit steht auf, nicht sklavisch, nach Art anderer archaisierender Poeten, den Quellen nacherzählt, sondern bei aller historischen Treue durch das Auge des Dichters betrachtet. Die Lehrsprüche, die von den handelnden Personen, bald von Tieren und Bäumen gebracht werden, sind von dauerndem Werte, so insbesondere die Antworten auf das Gekrächze des alten Uhu, der als Kosmopolit den Patriotismus, als Materialist jeden Glauben verhöhnt. Die symbolische Verwendung von weltbeobachtenden Tieren in Dichtungen zu satirischen Zwecken findet sich auch sonst und Scheffels Hiddigeigei hatte bereits einen Vorgänger in dem Schoßhündchen Pompejus, das in der „Geschichte von Pompejus dem Kleinen" (1751) sein Leben erzählt. Übrigens war es ein ganz äußerer Anlaß, daß Weber gerade einen Uhu zur sinnbildlichen Verkörperung der dunklen, verneinenden Mächte der Zeit wählte. Nicht selten störte ihn, wenn er in seinem Turmzimmer arbeitete, der mißtönige Ruf der Eulen, die, aus dem Schlosse durch seinen Einzug vertrieben, in dem dunklen Nadelholze des Parkes ihr Quartier aufgeschlagen hatten. Da lag es nahe, daß der sinnende Dichter diesen unheimlichen Nachtvogel mit seinem mißtönigen Rufen zu einem Symbol des materialistischen Zeitgeistes machte und die Parabasen des Uhus in die Dichtung einfügte, um seinem Zorn über die materialistisch glaubenslose Richtung der Kulturkampf- und Gründerzeit offen Ausdruck zu geben. Mögen die dunklen Mächte der Zeit die Tempel des Ideals umstürzen, der Sänger verteidigt, getreu seiner göttlichen Sendung, die ewigen Heiligtümer des Herzens.

Der Uhu war also keine Nachbildung des Hiddigeigei Scheffels und auch sonst ist eine Abhängigkeit „Dreizehnlindens" von Scheffel nicht nachweisbar. Die freie episch-lyrische Form, auf die man gern hinweist, war bereits vor Scheffel vorhanden und die Wahl des Trochäus als Versmaß wurde vielmehr durch Lenaus Romanzen „Klara Hebert" und „Ziska" bestimmt. Um den Trochäus zum Künstlerischen zu gestalten, hat ihm Weber das Reimspiel beigesellt und eine aus trochäischen Vierfüßlern bestehende vierzeilige Strophe mit klingenden Versausgängen und dem Endreim in der zweiten und vierten Zeile gebildet. Diese Strophe wird auch in den lyrischen Abschnitten der Dichtung beibehalten, während Redwitz, Scheffel, Wolff und Tegnér das gewählte epische Grundmaß durch Liedereinlagen in verschiedenen Versmaßen unterbrechen. Nicht ganz ohne Einwirkung auf Webers „Dreizehnlinden" scheint Tegnérs „Frithjofssage" gewesen zu sein;

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

wenigstens finden sich in beiden ähnliche Motive; deren Verarbeitung aber ist bei Weber selbständig und eigenartig und dann überragt seine Dichtung die Tegnérsche weit durch die Tiefe ihres ethischen Gehaltes.

Wie Scheffels „Trompeter" zum Vater eines Geschlechtes von Singufs wurde, so hat auch Webers „Dreizehnlinden" ein Heer von Nachahmern ins Leben gerufen, ohne daß einer dem Meister gleichgekommen wäre. Aus allen Ländern wurden dem Dichter Huldigungen dargebracht: bescheiden nahm er sie entgegen, immer betonend, daß er vor allem Arzt sei, und bis zu seinem Tode hat er treu den ärztlichen Beruf zum Wohle der leidenden Menschheit ausgeübt. Seine Tochter Elisabeth war die Vertraute seines Geistes, seine Vorleserin, Sekretärin und seit 1890 seine Assistentin im ärztlichen Sprechzimmer. Mit väterlicher Liebe und Obsorge begleitete er die Entwicklung seines Sohnes und es gereichte ihm zur großen Freude, als dieser die Medizin zum Lebensberuf erwählte. Was die Berufsgeschäfte dem Arzte und Abgeordneten Weber an Zeit übrig ließen, war der Poesie und dem Verkehr mit lieben Freunden gewidmet. Im Winter begann Weber eine Auswahl seiner Gedichte zusammenzustellen, die dann, nachdem sie Freund Hüffer in Paderborn durchgesehen hatte, 1881 veröffentlicht wurde. Über dem Epiker Weber beachtet man häufig zu wenig den Lyriker und doch haben feinsinnige Kritiker erklärt, daß dieser jenem zum mindesten ebenbürtig sei. Freilich die reine Lyrik, das einfache Lied, ist nicht sein eigenstes Gebiet; sein Bestes bietet er vielmehr in der betrachtenden Lyrik, die aber immer aus dem Borne tiefster Empfindung geschöpft ist, und in der Romanze und Ballade. „Alles, was ich gedichtet," sagte er zu Schwering, „ist wahr, innerlich und oft auch äußerlich erlebt." Aber wie jeder echte Dichter erhebt Weber das Empfundene und Erlebte in den Bereich des Allgemeingültigen und nie verliert er sich in das Traumhafte und Zerflossene, seine Poesie ist stets plastisch und gestaltenreich. (Beilage 176.)

Es sind mannigfache Töne, die er seiner Harfe entlockt, feierliche und erhabene wechseln mit kindlich einfachen, rührenden und schalkhaften. Er singt von „Scheiden und Meiden", von der echten Liebe, der taubenmilden, der opfermutigen, der reinen und makellosen. Im belebenden Hauch des Frühlings fühlt er sich wie neugeboren, er lacht in die sonnige und wonnige Welt hinein und fordert die Knaben und Mädchen auf, sich zu bekränzen und sich zum Tanze um die Dorflinde zu gesellen. Ein bald freudiges, bald wehmütiges Mitleben mit der Außenwelt, wie es sich in den Frühlingsliedern offenbart, finden wir in allen Naturliedern Webers. Nie malt er die Natur um ihrer selbst willen, immer ist es ihm um deren geheimnisvolle Wirkung auf die menschliche Seele zu tun. („Sommerabend", „Im Juni", „Zwergfrau"). Ganz im Stile des Volksliedes gehalten ist eine Gruppe von Liedern („Verrauscht und Verronnen", „Gretleins Trauer"). Geschichte und Sage bieten Weber den Stoff zu prächtigen Romanzen und Balladen („Sachsentroß", „Eine Leichenwacht", „Gerd Vogel", „Tristans Tod", „In der Sommernacht"), die Liebe zum Vaterlande begeistert ihn zu feurigen Liedern („Der Gladiator", „Den Streitenden") und der Patriotismus war es, der ihm während des Kulturkampfes bitterernste und strafende Worte auf die Zunge legte („Mahnung", „Was blieb übrig?"). Doch auch humoristische, rührende und schalkhafte Genrebilder weiß unser Dichter zu entwerfen („Vor der Himmelstür", „Der Handschuh", „Pechvogel"), und wie es bei der zur Gedankenlyrik neigenden Anlage des Dichters zu erwarten ist, hat er der Spruchdichtung eine besondere Pflege gewidmet. Seine Sinnsprüche, von der Anschauung und Erfahrung ausgehend, wenden sich an das Gemüt und bringen eine Fülle von Lebensweisheit. Gewaltig packen die Seele die Gedichte, die Nachtstücke des modernen Lebens behandeln („Zwischen Halde und Heerweg", „Im finsteren Grunde", „Seemannswitwe"). Im Stilleben des Alters entfaltete Webers poetische Natur ihre schönsten Gaben; zu ihnen gehören die Marienblumen, von tiefem Gefühle durchwehte lyrische Betrachtungen, die sich zum Teile an den Englischen Gruß anschließen und zu sechs Ittenbachschen Madonnenbildern gedichtet wurden. Als weitere religiöse Dichtung reihte sich das Vaterunser zu Bildern von Thumann und 1892 erschien Das Leiden unseres Heilandes, zwölf Albertypien zu Kartons von P. Molitor, wozu Weber die erläuternden Dichtungen geschrieben hat.

Vor der „Passion", im Frühjahr 1892, hatte Weber das epische Idyll Goliath der Öffentlichkeit übergeben. Abweichend von „Dreizehnlinden" verzichtete er darin auf den Reim und schrieb es in fünffüßigen reimlosen Jamben.

Den Stoff dazu verdankte er einem Freunde, dem norwegischen Landschaftsmaler Magnus von Bagge, der einst selbst die beiden Hauptpersonen der Handlung kennen gelernt hatte und die Begebenheit nicht erzählen konnte, ohne daß ihm die Tränen über die Wangen rollten. Olaf, der Sohn norwegischer, in einfachen Verhältnissen lebender Eltern, verliert diese durch ein Elementarereignis, wird von dem reichen Bauer Knud in sein Haus aufgenommen, entbrennt, zum mächtigen Jüngling („Goliath") herangewachsen, in Liebe zu Margit, der Tochter seines Wohltäters, muß aber, als er um ihre Hand anhält, den Hof verlassen. Knud stirbt, Goliath glaubt sich am Ziele seiner Wünsche, wird aber enttäuscht, da Margit, dem Gebote des Toten gehorchend, den ehelichen Bund nicht eingeht. Beide entsagen und begnügen sich

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

fortan alljährlich mit einem kurzen, harmlosen Wiedersehn. So die einfache Erzählung Bagges. Es gehörte die ganze geniale Erfindungs- und Gestaltungskraft Webers dazu, sie zu dem Werke zu formen, das wir in seinem Epos bewundern.

Der Schluß der Dichtung, die Auffassung des vierten Gebotes in solcher Strenge, gefiel einem großen Teile des Publikums nicht und selbst Kritiker vom Fach haben es dem Dichter vorerst verübelt, daß er das Glück der Liebe an einer brutalen Grille des Vaters scheitern läßt. Später freilich erkannten sie die strenge und keusche Schönheit des Werkes und bemerkten, daß sich Weber mit einem versöhnlichen Ausgange des Epos auf die Stufe des Feuilletonromans gestellt hätte, und der Dichter selbst schreibt darüber an seinen Freund Graf Matuschka: „Es ist ein recht armes und anspruchsloses Buch, das in vielen Worten nicht mehr und nicht weniger sagt als: Du sollst Vater und Mutter ehren usw. Das weiß freilich alle Welt, aber es schadet nicht, wenn es einigen in aller Welt nochmal gesagt wird — und darum habe ich das arme Buch geschrieben." „Arm" ist nun freilich das Buch keineswegs; ja, in der straffen Linienführung der Handlung und in der kernigen, markigen Sprache übertrifft es sogar „Dreizehnlinden". Und welch herrliche Bilder bietet uns der Dichter! Wie leibhaftig steht die nordische Welt vor uns mit ihren Fjorden, ihren von Wildbächen durchschäumten Riesenschluchten, ihren waldbekränzten Seen, verlassenen Gletscherhöhen und mächtigen Schneefeldern, die selbst der heißen Julisonne trotzen. Und wie anschaulich heben sich von diesem Hintergrunde die Gestalten ab! Der riesenhafte, wetterfeste und etwas schwermütige Goliath, der in der Schule des Leidens heranwächst und von vornherein auf den Ton des Schmerzes und der Entsagung gestimmt ist, rührend durch seine Kindeseinfalt und sein Gottvertrauen, dann Margit, die ernste, kluge und dem väterlichen Gebote, das ihr als Gottes Wille gilt, getreue Jungfrau, obschon der Gehorsam ihr Lebensglück fordert, ferner der geizige Knud, die gemütsvolle und stille Bäuerin Kari, der edle Priester, der humorvolle Geiger Nils, sie alle sind als echte Kinder des Volkes mit unvergleichlicher Kunst gezeichnet und erinnern in ihrer Lebensauffassung und Gestaltung an Tennysons „Enoch Arden", den Weber nebst „Aylmersfield" ins Deutsche übertragen hat.

Schloß Thienhausen.

Die Muse ist Weber allezeit getreu geblieben und bis in seine letzten Tage hat er, soweit es der ärztliche Beruf gestattete, ihrem Dienste seine Kräfte geweiht. Eine neue Folge lyrischer Gedichte, die er bescheiden Herbstblätter nannte, sollte sein Vermächtnis an die Welt sein. Es war ihm aber nicht mehr gegönnt, es zu vollenden. Am 4. April 1894 ist er in Nieheim, wo er sich 1887 ein eigenes Haus gegründet hatte, gestorben. (Abb. S. 1542.) Zwei Jahre später gab seine Tochter die „Herbstblätter" heraus.

Webers poetisches Schaffen hat viele Kritiker zum Studium seiner Werke angeregt. Das schönste Denkmal hat ihm sein Freund und Landsmann, der als Literarhistoriker, Ästhetiker und Lyriker („Lieder und Bilder") bekannte Universitätsprofessor in Münster Julius Schwering (geb. 1863 in Ibbenbüren) in dem Buche „Fr. W. Weber, sein Leben und seine Werke" gesetzt, das wir unserer Darstellung zugrunde legten. Weber nahm es ernst mit seinem Dichterberufe; nicht um die Menge zu ergötzen und ihren Wünschen zu dienen, hat er gedichtet, sondern um sie sittlich zu heben und ihr die unvergänglichen Lebensideale vor Augen zu stellen. So hat er als überzeugungstreuer Katholik das Ideal seiner Kirche in seiner Schönheit künstlerisch dargestellt und bei allem Ernste, mit dem er der Tragik des Daseins ins Auge schaute, den Pessimismus überwunden, eine frohe, tüchtige Lebensbejahung verkündet, die Poesie des Glaubens und der Freudigkeit wieder volkstümlich gemacht. Er war Heimatdichter, aber über die Grenzen seines lieben Westfalen erhob sich seine Liebe zum deutschen Vaterlande. Er war ein echter Romantiker; das hat M. Speyer in ihrem Werke „Fr. Weber und die Romantik" (1910) bis ins einzelnste nachgewiesen. Lange währte es, bis er seine künstlerische Eigenart fand. War auch

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

sein Können auf die Epik und Lyrik beschränkt, auf diesen Gebieten wird er immer einen Ehrenplatz in der Literaturgeschichte behaupten, und nennt man jene Männer, die die skandinavische und englische Poesie in Deutschland heimisch gemacht haben, dann darf auch Webers Name nicht fehlen. (Beilage 175.)

Im Gefolge des Dreizehnlindensängers steht der Realgymnasiumlehrer Ludwig Brill (geb 1838 zu Emlicheim, einem Dorfe in der Grafschaft Bentheim, gest. 1887 zu Quackenbrück). Ein Freund des Singens und Sagens und eine von Haus aus poetische Natur, übte er sich lange Jahre in Versbau und Reimkunst, ehe er mit seiner lyrisch-epischen Dichtung Der Singschwan (1882) hervortrat, zu der ihm Leben und Sage aus der Heimat die Anregung gaben. Der Inhalt der Dichtung ist, auch abgesehen von dem Wunderbaren, nicht frei von einer gewissen Künstelei und Unwahrscheinlichkeit; die Sprache ist reich an lieblichen Bildern und Vergleichen, prächtig sind die Schilderungen der Natur und der Schlacht vor Belgrad (1456) und wohltuend wirkt der christliche Geist, der die sanft klingenden Stanzen der Dichtung durchweht. Nicht fremde Schuld, wie Raimund im „Singschwan", sondern die eigene büßt Bertram Gomez, der Held des gleichnamigen Epos (1884), dessen Dreizehnlindenstrophen uns nach Venedig führen und zu Zeugen der Kämpfe der Türken um Nikosia auf Cypern machen. Lyrische Klänge wie in den beiden genannten Dichtungen vernehmen wir auch in dem kleinen romantischen Epos Waldenhorst und wieder sind Schuld und Buße die treibenden Motive und bildet der erlangte Seelenfriede den Abschluß.

Webers Wohnhaus in Nieheim.

Nicht ein geborener Sachse, sondern ein Rheinländer, trat Wilhelm Weeningh (eigentlich W. Brands, geb. 1831) mit seinem Epos Wittekind (1883) in Wettkampf mit dem Dichter von Dreizehnlinden, ohne aber mehr als einen Zyklus von schönen Bildern zu bieten, denen die einheitliche und organische Gliederung zu einem Epos fehlt; der Inhalt und Zweck der Dichtung sind im Grunde dieselben wie in „Dreizehnlinden"; doch reicht sie an diese nicht hinan. Unter dem Titel Der Sachsenherzog hat Weeningh den Stoff später dramatisiert und dazwischen die Gedichtsammlung Vom heiligen Christ (1892) veröffentlicht, die manche hochpoetische Nummer enthält.

An „Dreizehnlinden" mahnt durch den Vers und anderes das kleine Epos Edeltrude (1885) des Leiters der katholischen Stadtschule in Ratingen bei Düsseldorf Adam Josef Cüppers (geb. 1850 zu Doveren bei Erkelenz). Es bietet eine Verherrlichung der ehelichen Treue und Liebe aus der Normannenzeit. Die älteste nordische Gestalt der deutschen Siegfriedsage gab dem Dichter den Stoff zu seinem gehaltvollen Epos Helge und Sigrun (1881) und in die Zeit der Kämpfe des deutschen Ritterordens gegen die damals noch wilden Preußen versetzt uns das Epos „Romeda, die Braut des Preußenfürsten" (1897). — Wie in der gebundenen Redeform, so zeigt sich Cüppers auch in der Prosa als ein Meister. So in den elf Bänden historischer, für die Jugend berechneter Erzählungen („Der Gotenfürst", „Die Königin der Rugier", „Robert von Saverny", „Delphine von Neuville"). Andere historische Erzählungen und Romane, darunter „Leibeigen", „Im Banne der Wiedertäufer" und die „Königin von Palmyra" (1905), sind für weitere Kreise bestimmt. Der bedeutendste von ihnen ist der zuletzt genannte, in dem uns das unglückliche Geschick der morgenländischen, ruhmreichen, maßlos ehrgeizigen und hoch gebildeten Königin Zenobia vorgeführt wird. Als Gefangene des Kaisers Aurelian muß sie dessen Triumphzug verherrlichen und stirbt als Christin fern von ihrem Lande. Auf der gleichen Höhe stehen seine Romane Hilde, Gudrun und Die Heilige (1923). Überall, auch in seinen Volkserzählungen zeigt sich Cüppers als gewandter Erzähler, und daß es ihm auch nicht an dramatischer Charakterisierungskunst fehlt, beweist sein König von Sion (1900). Seine Oratorientexte („Arminius", „Die heilige Cäcilia", „Die heilige Agnes", „Der heilige Bonifatius") wurden von Wiltenberger, Max Bruch und anderen in Musik gesetzt.

Ein in sozialer Beziehung sehr verdienter Fraktionsgenosse Fr. W. Webers, Franz Josef Freiherr v. Gruben (1829—1888), veröffentlichte unter dem Hehlnamen W. v. Born seine zwei religiösen Epen Johannes der Täufer und Bonifatius, beide ausgezeichnet durch tief religiöse Stimmung und poetische Darstellung, die besonders in Schilderungen oft geradezu meisterhaft genannt werden muß. Dies gilt auch von den beiden Hauptwerken Wilhelm Josef Biestens (geb. 1844 in dem Eifelflecken Speicher, lebt jetzt als Pfarrer i. R. in Boppard a. Rhein).

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

Zu dem Bilderzyklus Romfahrt (1889) hat er die auf seiner Reise in die Ewige Stadt gewonnenen Eindrücke poetisch dargestellt. Die heiligen Personen und Stätten, an denen er weilte, gewinnen durch geschichtliche Rückschau und Fernblicke Leben und Anschaulichkeit und tröstlich klingt durch die Gedichte der Gedanke, daß über allem Vergehen das Werk des Erlösers bestehe. Von derselben tiefgläubigen Gesinnung durchweht ist das im neueren Nibelungenverse geschriebene erzählende Gedicht St. Helenas Heiltum (1895), das die Geschichte des heiligen Rockes von Trier zum Inhalte hat und durch die Kunst der Naturschilderung wie durch die Plastik und Lebenswahrheit in der Zeichnung der Charaktere den besten poetischen Erzeugnissen dieser Art sich anreiht.

An „Dreizehnlinden" gemahnt das Epos Theodulf (1888) der Malerin Franziska Kiotte (geb. 1845 in Grünstadt). Von den eingestreuten Liedern sind manche sehr ansprechend. Die Frische des Tones in der Erzählung traf die Dichterin nicht minder in den Glocken von Vineta (1898) und auch der Roman Hermione (1893) und einzelne Novellen bekunden ihr episches Talent. Nicht besonders glücklich war Thekla Schneider (geboren 1854 in Ravensburg, lebt in Stuttgart) mit ihrer Konradindichtung Aus alten Tagen (1885); besser gelang Frau Wendelgard (1893), zu der sie gleichfalls den Stoff aus der schwäbischen Heimatgeschichte nimmt, und der Roman Irmentrud (1897), in dem sie die bekannte Sage von der Welfengräfin mit den zwölf Kindern behandelt.

Unter dem Einflusse von „Dreizehnlinden" steht der frische Sang aus den Freiheitskriegen Gretchen, mit dem der Westfale Theodor Herold (geb. 1871 zu Herzfeld, Gymnasialoberlehrer in Düsseldorf) uns 1895 erfreute. Zart und innig erzählt er in seinem Liederbuch für stille Menschen Du und ich (1902) die Geschichte einer jungen Liebe.

Die Bekanntschaft eines Poeten von hohem Streben und schönem Können vermitteln uns die Gedichte (1891) des Oberjustizrates Eduard Eggert (geboren 1852 zu Ludwigsburg, lebt i. R. in Friedrichshafen a. Bodensee), der dem schweren, von ihm ideal aufgefaßten und ausgeübten Beruf eines Zuchthausdirektors in Stuttgart Muße für die Pflege der Künste und Wissenschaften abzuringen wußte. Die meisten seiner „Gedichte" sind ausgezeichnet durch Reichtum und Schönheit der Gedanken, durch eine edle, nach Vollendung ringende Formgestaltung und durch das Streben, von dem Alltäglichen sich loszureißen, von höheren Gesichtspunkten aus das Leben poetisch zu beobachten und entsprechend zu verwerten. Mehr noch als durch seine Lyrik hat er durch zwei Schöpfungen erzählender Art seinem Namen einen guten Klang verliehen.

Von diesen erzählt der in kurzen, frischen Reimpaaren geschriebene, durch lebenswarme Charakteristik und Anschaulichkeit der Naturschilderung ausgezeichnete, der Geschlossenheit der Handlung aber etwas entbehrende oberschwäbische Sang Der Bauernjörg (1893) die Schicksale des Georg Truchseß von Waldburg (später dramatisiert), der in dem Bauernkriege die Ordnung in den deutschen Landen wieder herstellte. Die im hohen und reinen Epenstil gehaltene, von orientalischer Glut und Leidenschaft durchwärmte Dichtung Der letzte Prophet (1894) gibt das Schicksal Johannis des Täufers in poetischer Verklärung wieder. Wie hier bewundern wir Eggerts kühne Erfindungsgabe und hervorragende Kraft der Charakteristik auch in seinem Drama „Simson" (1910), obwohl man mit der Darstellung von Delilas Verhältnis zu Simson und mit der Zeichnung des letzteren als bloßen Drauflosgehers nicht ganz einverstanden sein kann; dagegen war er nicht glücklich mit dem düsteren Tendenzdrama aus dem Verbrecherleben „Gerechtigkeit", das für die Abschaffung der Todesstrafe Stimmung machen sollte; erfreulich ist das Heimatspiel „Frau Wendelgard" (1925).

In die romantische Welt mit all ihrem Zauber versetzt uns Wilhelm August Berberich (geb. 1861 zu Uissigheim im badischen Bezirksamt Tauberbischofsheim), ehemals Vorstand des badischen katholischen Lehrervereins und Hauptlehrer in Karlsruhe, seit 1924 im Ruhestand, mit zwei epischen Dichtungen, die mit Recht gleich nach ihrem Erscheinen eine günstige Beurteilung erfahren haben; „Tannenburg, ein Sang vom Spessart" (1899) ist die eine, „Der Ritter von Hohenrode, eine Dichtung aus dem Schwarzwalde" (1901) die andere betitelt. In beiden triumphiert nach vielen Leiden und Prüfungen die Liebe und Treue, die Tugend wird belohnt, das Laster bestraft. Die Themen sind zwar nicht neu, die Behandlung aber verrät einen echten Poeten, der Vers und Sprache beherrscht, mit seinen Gestalten fühlt und in dem Leser die notwendige Stimmung zu wecken weiß. Wir freuen uns an seinen Schilderungen der Natur, des Lebens auf den Burgen, des segensreichen Wirkens der Kirche und über dieser Detailmalerei übersehen wir gern, daß dadurch die Handlung in „Tannenburg" zuweilen ins Stocken gerät, und möchten fast diesem Epos den Vorzug vor „Hohenrode" geben, das auf das liebliche Beiwerk verzichtet, die Handlung straffer spannt und wuchtiger wirkt. Die unter dem Titel „Im Hochwald" erschienene Gesamtausgabe der poetischen Werke Berberichs (1926) bringt in dem Abschnitte „Bunte Blätter" kleine Erzählungen und Stimmungsbilder, alle reich an poetischem Duft.

Viel zu wenig gewürdigt wird der Schwabe Ernst Edler von Planitz. Er stammt aus einem der ältesten Adelsgeschlechter, das für die Verbreitung der Reformation von entscheidender Bedeutung war; er selbst aber wurde katholisch erzogen. Auf einer Weltreise seiner Eltern wurde er 1857 zu Norwich in Nordamerika geboren; mit 3 Jahren kam er in die schwäbische Heimat zurück und verlebte nach dem Tode des Vaters die Knabenzeit mit der Mutter

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

in einem Frauenkloster. Nachdem er hierauf in Ellwangen und Ehingen das Gymnasium besucht hatte, oblag er in München (1876) und Paris den Universitätsstudien und machte dann seine weithin bekannt gewordenen Studienreisen, die ihn als Berichterstatter deutscher Zeitungen durch alle europäischen Länder und darüber hinaus, z. B. nach Afrika führten. Die vielen Erfahrungen und Kenntnisse, die er sich hier sammelte, bilden vielfach den Untergrund zu seinen zahlreichen Werken und erklären die Schärfe seiner Beobachtungsgabe und die Sicherheit des Urteils. Nach Begründung der „Deutschen Warte" (1890) war er einige Zeit deren erster Redakteur und lebt seitdem als unabhängiger Schriftsteller in Berlin-Kaulsdorf. Als Dichter ging er seine eigenen Wege und trat mit aller Entschiedenheit dem Naturalismus entgegen, in dem er keine Höhenentwicklung der deutschen Kunst, sondern einen jähen Ruck in die Tiefe erblickte. Von seinen poetischen Werken reihen sich die epischen den besten der neueren Zeit an; unberührt von dem Tageslärm, verschmilzt er in ihnen Idealismus und Realismus, Schillersche und Goethesche Elemente, Romantik und echten Realismus miteinander.

Wir stimmen Menne, dem Biographen Planitzens, bei, wenn er unter des Dichters epischen Dichtungen dem Dragoner von Gravelotte (1895) die Palme zuerkennt. In die Geschichte zweier edler Herzen, die von edelster Liebe zueinander beseelt sind, Baldurs, des Dragoners von Gravelotte, und der Reiterbraut Else, sind jene weltgeschichtlichen Ereignisse verflochten worden; aber auch die Vergangenheit Deutschlands ist in ihren Hauptvertretern hineinbezogen und mit dem Dichter blicken wir auch in die Zukunft des deutschen Volkes. Es ist wahr, der Gang der Handlung wird durch die breit ausgesponnene kulturpoetische Vision „Der letzte Königsumritt" gehemmt, aber ungern würden wir diesen phantasievollen Einbau missen. Erschütternd wie der Verlauf ist das Ende des Heldengedichtes. Beim Todesritt der deutschen und französischen Reiterregimenter ist auch Elsens jung angetrauter Gatte gefallen; sie sucht und findet den Toten; aber nicht lange, so soll auch sie mit ihm vereint sein. Vom tödlichen Blei getroffen, wankt sie „Und im Grase leis' verseufzend, sinkt und stirbt die Reiterbraut". Die Dichtung ist ein Preislied auf das geeinte Deutschland, reich an hochpoetischen Stellen; grausige Schlachtengemälde wechseln mit Bildern voll Zartsinn und Innigkeit, treffliche Vergleiche und Bilder erhöhen die Anschaulichkeit der Darstellung und gleichsam zur Erholung des Lesers von all dem Erschütternden sind viele humoristische Szenen eingeschoben. Ganz anders als im „Dragoner" ist der Ton in der reizenden Versdichtung Ein Königsmärchen (1887). Der Märchenkönig ist der bayerische König Ludwig II., dessen tragisches Ende im Starnbergersee in die Traum- und Märchenwelt entrückt wird. Den weltscheuen König, voll Sehnsucht nach Schönheit, zieht es in den Bann der Seenixe, bis er in den dunklen Fluten versinkt. Einen „Sang von Weiberlist und Weibertreu" nennt sich die epische Dichtung Die Weiber von Weinsberg (1897), in der Planitz die von Dichtern oft behandelte Tat der Weinsberger Frauen in fesselnder Sprache, mit historischer Treue und echt schwäbischem Humor verherrlicht. Doch nicht bloß um das Lob des heimatlichen Städtchens und seiner Frauen ist es dem Sänger zu tun, er entwirft zugleich ein großartiges Kulturgemälde jener frühmittelalterlichen Zeit mit einer stolzen Reihe der verschiedenartigsten Charaktere voll Leben und Wahrheit und mischt auch ein bißchen Zeitsatire hinein, wie z. B. die Persiflage auf die moderne Frauenemanzipation. Mehr Spielraum wird der Zeitsatire und der Phantasie gestattet in dem Epos Die Hexe von Goslar (1898), das den bezeichnenden Untertitel „Ein Spuk- und Zaubersang" führt. Was da an zauberhaftem Spuk erscheint, ist ein literarisches Hochgericht, das der Dichter über die kulturellen Verhältnisse der Gegenwart hält. Alle Probleme, die den Menschen bewegen, Religion, Kunst, Wissenschaft, Politik und Gesellschaft zieht Planitz in den Bereich seiner Betrachtungen, alles in Personen und Geschehnissen symbolisch-realistisch verkörpernd. Hell leuchtet des Dichters Humor in dem letzten Epos Der geprellte Teufel (1908).

Zu den epischen Dichtungen gehören auch die Melophantasmen, mit denen der Dichter eine neue Kunstform einführte, über deren Wesen die Schrift „Das Melophantasma" (1899) handelt. Er geht darin von dem Gedanken aus, daß die im gesprochenen Wort liegende Stimmung durch Musik geweckt und gesteigert werden soll, und so erklärt er das Melophantasma als „eine epische (nicht dramatische) Rezitation, die unter Absperrung aller ablenkenden Äußerlichkeiten, vor allem unter Entziehung des Lichtes, getragen durch musikalische und andere, den inneren Sinn anregende Mittel, einen künstlerischen Genuß zu erreichen sucht . . . kurz als einen potenzierten epischen Vortrag unter Zuhilfenahme technischer, ausschließlich auf die Phantasie wirkender Mittel". Planitz dichtete eine Reihe Melophantasmen: „Die Weihe des Reiches", „Der graue Reiter" (1899), „Der Sturm auf Vionville", „Der letzte Königsumritt" (1900, alle vier dem „Dragoner" entnommen), „Gebet im Sturm" (1899, aus der „Hexe"), „Die belagerte Kneipe" (aus „Weinsberg") und „Die letzten Buren" (1900). Nach den Plänen des Dichters wurden dafür in Berlin Rhapsodentheater eingerichtet und hier wie auch in anderen Städten Deutschlands damit große Erfolge erzielt.

Nebst dem epischen bebaute Planitz, wenn auch nicht mit gleichem Glücke, das dramatische Gebiet. Seine kleineren Bühnenspiele („Großmamas Weihnachten" 1901, „Heldentod" 1902, „Gebet einer Mutter" 1902, „Heimkehr des Geliebten" 1904) sind für Dilettantenbühnen geeignet; literarisch bedeutsamer ist Der Esel vor Gericht (1904), eine satirische Zopfkomödie, die mit den Auswüchsen einer vergangenen Zeit unter Seitenhieben auf moderne Zustände abrechnet, die Personen karikiert und ihre Stärke im Grotesk-

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

Im Herbst.

Wie prangt das Feld mit goldnem Garben
Der Früchtebaum ist ganz damit gepfropft
Und mit der Jahre Rüstkammer strotzen
Die Hütten prunkend rings und sind vollgestopft.

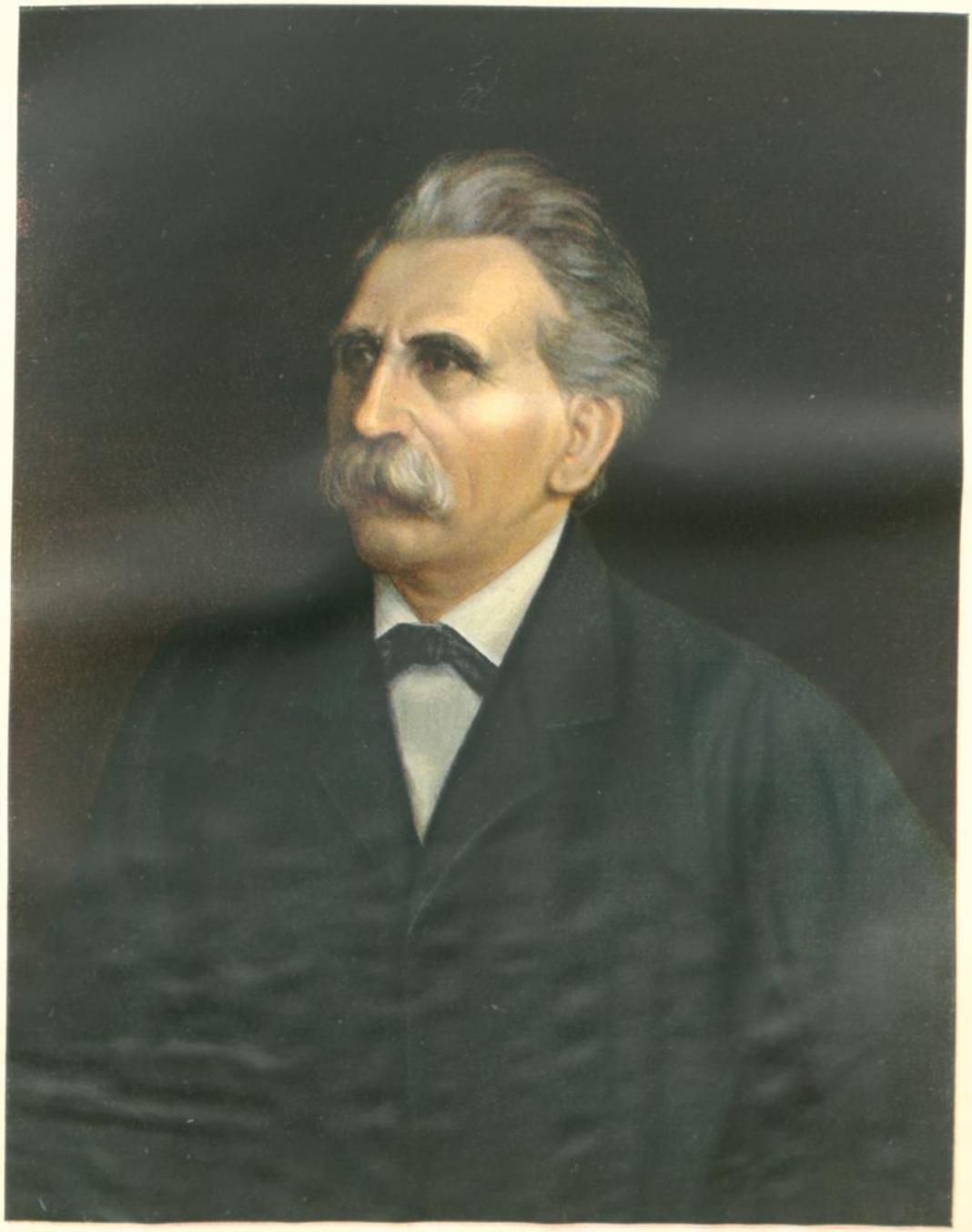
Des Himmels Saal ist überall voll Licht,
Die Bäume wandt' die Krone mild und schlaff
Und leichte Fäden spinnt um die Gezweig
Der weiße Laub ins weiße Grab.

Ich schau Dich an Du glückbeseeltes Leben
Und spüre gern, wie Herz in Dir,
Für einen Sommertag freudig noch erwachen
Der Erdenlust gesungen Liederchen hier.

Ein Gedicht von Fr. W. Weber.

Original-Handschrift im Besitze des Frl. Elisabeth Weber in Rieheim in Westfl.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf



Friedrich Wilhelm Weber.

Nach dem im Besitze der Familie Weber zu Nieheim befindlichen Gemälde.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Komischen hat. Mit dem vieraktigen Prosaschauspiele Sisyphus-Geschlecht (1905) versuchte sich Planitz im sozialen Drama, wie es Hauptmann geschaffen, unterscheidet sich aber von ihm dadurch, daß er sich nicht, wie dieser, damit begnügt, die Schäden und Wunden der Gesellschaft bloßzulegen, sondern auch auf das vorhandene Gute in den verschiedenen Schichten Bedacht nimmt. Die Charakteristik der Personen und die psychologische Vertiefung ihres Handelns verraten den bewußt schaffenden Künstler, als der er uns auch in dem ethischen Drama Hyänen der Liebe (1906) und in dem patriotischen Der Dank des Vaterlandes (1907) entgegentritt. Daß in Planitz auch eine volle lyrische Ader schlägt, zeigen uns schon die in die Epen, namentlich in „Weinsberg" und in den „Dragoner", eingelegten Lieder. Ein Büchlein tollster Studentenlaune sind seine kecken, oft derb drastischen Verschämten Lieder (1890). Doch weiß der Dichter auch ernste Töne seiner Harfe zu entlocken, wie uns die Sammlungen Minnelieder (1893), Buch der Balladen und Stimmen der Einsamkeit bezeugen. Als Prosaschriftsteller hat sich Planitz durch kritische Studien, Romane („Das Geheimnis der Frauenkirche" 1893, „Angelika" 1905), Novellen und historische Arbeiten einen Namen erworben.

Wieder in die westfälische „Sänger-Ecke" führt uns Antonie Jüngst (geb. 1843 zu Werne an der Lippe, gest. 1918). Ihre poetischen Versuche reichen bis in die Kindheit zurück; sie besaß ein nicht gewöhnliches Talent und hat in gebundener und ungebundener Redeform eine Reihe von Werken geschaffen, die mit vollem Rechte auf künstlerischen Wert Anspruch erheben können.

So ist unter ihren episch-lyrischen Dichtungen „Konradin der Staufe" (1883) ein sehr beachtenswerter Versuch, dem so oft bearbeiteten Stoffe neue Seiten abzugewinnen, und wenn die Dichtung auch nicht vollkommen gelungen ist, so weist sie doch viele Vorzüge auf und an der glücklichen Erfindung des dreizehnten Gesanges, an dessen kräftiger Ausführung, epischer Raschheit, anschaulicher Schilderung der Schlacht und Wucht der Sprache wird jeder Leser seine Freude haben und nicht minder werden ihn die folgenden fünf Gesänge fesseln. Doch hätte die Dichterin mit der Hinrichtung Konradins schließen sollen, denn was die beiden letzten Gesänge bringen, verwischt den gewonnenen tragischen Eindruck. Die eingelegten Lieder sind in verschiedenen Versmaßen, der epische Teil in vierfüßigen Trochäen geschrieben. Die gleiche Form hat das Epos „Unterm Krummstab (1889), ein Sang aus alter Zeit", das auf dem romantischen Hintergrunde der Kreuzzüge eine interessante, ihren äußeren Momenten nach historische Begebenheit erzählt und der Dichterin Liebe zu Münster und Westfalen bekundet. Das alte und ewig neue Lied vom Kampfe der Finsternis gegen das Licht, von dem Bedürfnis nach himmlischem Trost und göttlicher Erlösung inmitten der Unzulänglichkeiten dieses Lebens singt die Dichterin in dem mythologischen Epos Der Tod Baldurs (1886), das den Stoff aus der Edda nimmt, ihn aber in ganz moderner Weise wirkungsvoll behandelt. Reich an stofflicher Abwechslung, mehr lyrisch als episch gehalten, ist „Bernhard Overberg, Bilder aus dem Leben eines katholischen Priesters und Schulmanns" (1906, in sechzehn Gesängen). Künstlerisch höher steht Maria von Magdala, eine innige, tieffromme Dichtung in 24 Bildern (1908), in denen die Lebensgeschicke Magdalenas vor den Augen des Lesers vorüberziehen. Der Dichterin frommes Gemüt offenbart auch der Gedichtzyklus Vater unser (1891), elf Gedichte, die im Anschlusse an das Gebet des Herrn je einen festumgrenzten Gedanken in verschiedenen Strophenformen, zuweilen zu thematisch, behandelt. Die poetische Veranlagung der Verfasserin drängt zur epischen Dichtung. Daher sprechen auch in ihren Gedichtsammlungen Leben und Weben (1894), Aus meiner Werkstatt (1902) und Sommerfäden (1911) die episch-lyrischen Gedichte mehr an als die rein lyrischen. Von ihrem scharfen Beobachtungsvermögen legen auch die Stimmungsbilder in Poesie und Prosa Zeugnis ab, die sie als literarischen Ertrag ihrer drei Reisen in die Ewige Stadt unter dem Titel Roma aeterna (1900) veröffentlichte. Scharfe Beobachtung, Neigung zur Reflexion, Lebenserfahrung, künstlerische Handhabung der Sprache, poetische Stimmung, fromme Gesinnung und erhabene Weltanschauung offenbaren sich in den Prosaschriften unserer Dichterin. Mag sie die Form der Tagebuchblätter wählen („Gesucht und Gefunden") oder die der Novelle („Wider Willen", „Strandgut des Lebens", „Schicksalswalten", „Wegwartblüten" 1912), über allen ihren Erzählungen liegt wie Sonnenschein die göttliche Führung. „Ein Schwarzwaldmärchen" nennt sich die naturymbolische Dichtung „Guta von Trimberg", märchenhaft romantisch klingt auch „Der Glocken Heimfahrt", mitten in das abenteuerliche und kriegerische Ritterleben führt uns die thüringische Weltgeschichte Reginald von Reinhardsbrunn, in derselben Zeit spielt die geschichtliche Erzählung aus dem vierzehnten Jahrhundert Consolatrix afflictorum; auf der Chronik des Schreibers von Rohrburg beruht die gegen Ende des Mittelalters spielende Erzählung Gebeugt, nicht gebrochen (1912) und in das Münsterland versetzt uns die Dorfgeschichte Die Eichhöfer.

Unter dem Einflusse der „Amaranth" Redwitzens schrieb Edmund Behringer (geb. 1828 in Bebenhausen, gest. 1909 als Gymnasialdirektor in Aschaffenburg) das lyrisch-epische Epos „Das Felsenkreuz" (1854).

Es spielt im ritterlichen Mittelalter zur Zeit der Kämpfe der Ungarn mit den Deutschen am Rhein, verherrlicht die treue Liebe Hirmings und Mariens und den Sieg des ersteren über sein rachedürstendes Herz. Wie in dieser Erstlingsdichtung offenbart sich das tiefe Verständnis für die Gottesnatur auch in der kleinen, gar zu weichen Dichtung Morgenopfer der Natur (1867). Nach den markigen politischen

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

Flugblättern Ein Kaiserwort (1871) und Ein Gotteswort (1872) folgte 1878 die episch-lyrische Dichtung Die Apostel des Herrn, in Wahrheit eine Welt- und Lebensdichtung. Am See Genesareth erscheinen dem überlebenden Johannes, „dem greisen Jüngling mit den Silberhaaren", die übrigen Apostel, erzählen von ihrem Bekehrungswerke und enthüllen in großartigen Visionen die Geschicke der Völker. Das weite Gebiet der Philosophie, der Theologie und Weltgeschichte hat der Dichter in seinen Rahmen gezogen; da entwirft Andreas, der Apostel der Germanen, prächtige Schilderungen von den Ländern und den Stämmen, bei denen er seine Missionstätigkeit entfaltete, öffnet aber auch seinen Mund zu bitterer Klage, daß Deutschland nach den großen Taten der Ahnen sich habe irre leiten lassen. Schrecklich klingt die Strafrede, die Thomas dem heidnischen Rom hält, erschütternd sind die Worte des Johannes über Christi Leiden, farbenprächtig das Idyll, das Jakobus von dem Leben der seligsten Jungfrau und den vom Weltheiland betretenen Stätten entwirft. Eine Fülle tiefsinniger Gedanken ist in der Dichtung niedergelegt; ihren Rahmen bildet das apostolische Glaubensbekenntnis, dem die Apostel je einen Artikel eingefügt haben, und die das Werk durchdringende Idee ist der endliche Sieg des Christentums, die Herrlichkeit der wahren Kirche. Großartige Vergleiche und Bilder schmücken die Dichtung, mächtig rauschen die Verse dahin, Stanzen und Terzinen wechseln mit achtfüßigen Trochäen und fünffüßigen Jamben. Als Ganzes aber entbehrt die im einzelnen gewaltige Dichtung der Übersichtlichkeit im Aufbau und der Klarheit in der Darstellung der Gedanken und nicht immer hat der Dichter der Form die notwendige Sorgfalt gewidmet. Von seinen anderen Schöpfungen feiert der liebliche Minnesang auf die Gottesmutter Der Königin des Rosenkranzes (1888) in je zehn Stanzen die fünfzehn Geheimnisse des Rosenkranzes und in ähnlicher Weise behandelt Das Vaterunser (1890) in 21 Stanzen die sieben Bitten des Vaterunsers. Drei Jahre zuvor wurde Behringer die ehrenvolle Aufgabe zuteil, die lateinischen Gedichte des Papstes Leo XIII. ins Deutsche zu übertragen. Als eine Art dichterischer Selbstbiographie stellt sich Ein Erdenwallen dar, eine Sammlung von Gedichten von seiner Jugend bis zu seinem „Greisenhochsitz", in denen sich Behringers ganzes, reiches, gottinniges Dichterleben spiegelt.

Den geistigen Entwicklungsgang eines Mannes auf dem breiten Grunde der damaligen Kulturwelt führt uns Hermann Lingen (geb. 1844 in Trier, Pfarrer in Leiwen a. d. Mosel) in seinem historischen Gedichte „Jörg von Falkenstein" (1889) vor Augen. Künstlerisch höher steht Lingens Epos „Am Zauberborn", an dessen Helden, dem Ritter Tankred, jeder seine Freude haben wird, der sich aus dem modernen Treiben wieder einmal in die Welt der Romantik flüchten will. Auch im Drama hat sich Lingen versucht; glücklicher auf diesem Gebiete war Johannes Weißbrodt (geb. 1830 zu Sayn, gest. 1893 als Ehrendomherr in Koblenz), dessen Tragödien Prinz Ferdinand, „Cäcilia" und „Gregor VII." (1856) durchweg den geborenen Dramatiker zeigen. Dagegen fällt seine episch-lyrische Dichtung „Genoveva" bedeutend ab. Dramatische Anlagen besaß auch der als Jurist und Parlamentarier bekannte Benedikt Waldeck (geb. 1802 in Münster, gest. 1870), wie seine gegen den unchristlichen Geist in Deutschland eifernden „Gedichte" (1883) und vor allem die Satire „Das Schicksal" beweist, in der er Schicksalstragödien voll Humor geißelt. Als echten Poeten bekundet sich Friedrich Wilhelm Hosäus (geb. 1827 in Dessau, gest. 1900) in seinen lyrischen und episch-lyrischen Gedichten und insbesondere in seinen Dramen „Die Amazone", „Kriemhild", „Absalon", dem vaterländischen Schauspiel „Prinz Louis Ferdinand", dem köstlichen Fastnachtspiel „Don Sylvios Brautfahrt", den geistlichen Spielen „Die Geburt Christi", „Die Auferstehung", „Die heilige Elisabeth" und „St. Bonifatius".

Übergangsepochen im Leben der Völker bieten dem Dichter, insbesondere dem Dramatiker, den reizendsten Stoff, weil sie ihm die notwendigsten Konflikte von selbst an die Hand geben. So wählte auch der um das Wiederaufleben der katholischen Literatur hoch verdiente Wilhelm Molitor (geb. 1819 zu Zweibrücken, gest. 1880 als Domkapitular in Speyer) die Stoffe für seine Dramen am liebsten aus der Zeit, wo das junge Christentum den Kampf gegen die heidnische Weltmacht todesmutig aufnahm und siegreich zu Ende führte; Märtyrer oder Bekenner sind daher vorzugsweise seine Helden.

Die Reihe seiner Dramen eröffnete er mit „Maria Magdalena, einem dramatischen Gedichte", das den Fortschritt der Heiligen nach ihrem inneren Läuterungsprozesse auf dem Wege zum Heile und Frieden darstellt (1863). Aus den Briefen des heiligen Paulus liest er heraus, daß in Neros Palast eine Christine weile und in dem Drama Die Freigelassene Neros macht er sie zu einer historischen Persönlichkeit. Wie das Streben des Individuums zermalmt wird von der allgemeinen Wahrheit, die ein Zeitalter durchdrungen hat, zeigt der Dichter an dem Entwicklungsgange Julian des Apostaten (1866), seinem besten „dramatischen Gedichte". Als „Tragödie" bezeichnet Molitor Des Kaisers Günstling (1874); der Kaiser ist Diokletian, der Günstling der Märtyrer Sebastian. Manchen lieben Zug enthält die dramatische Legende Die Blume von Sizilien (1880) in der Darstellung des Märtyrersieges des Knaben Titus. Trotz vieler Vorzüge, vor allem der meisterhaften Charakteristik und der feierlichen, an die antiken Dramen erinnernden Sprache sind Molitors große Dramen, zu denen noch Claudia Procula gehört, doch nur Buchdramen geblieben, sie sind mehr Gemälde, reich an Feinheit der Entwicklung der seelischen Vorgänge, aber arm an äußerer, packender und bewegter Handlung. Dagegen sind seine Festspiele und dramatischen Spiele („Schön Gundel", „Ein Weihnachtstraum") für Vereinsbühnen sehr geeignet. Klarheit und künstlerische Harmonie, Glaubensseligkeit und Liebe zu den Menschen spricht aus seinen lyrischen Gedichten.

Unter Molitors Einfluß schrieb Adolf von Berlichingen (geb. 1840 zu Stuttgart) geschichtliche

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Dramen „Garcia Morenos Tod", dessen Charakter er mit psychologischer Feinheit herausarbeitete, ferner „Ozanam", „Die beiden Tilly", das an packenden Szenen reiche patriotische Stück „Die Befreier Wiens" (1893) und das Melodrama „Die heiligen drei Könige".

Die ersten drei Gesänge der Messiade Klopstocks wurden mit Jubel begrüßt, und wenn auch das Interesse mit dem Fortschreiten des Werkes abnahm und heutzutage niemand mehr in ihm ein Kunstwerk, geschweige denn ein Nationalepos erblickt, eine literarische Tat ersten Ranges ist es geblieben. Wie ganz anders erging es dem Dichter, der ungefähr hundert Jahre später einen neuen Versuch machte, das Leben des Gottmenschen und das Werk der Erlösung episch zu gestalten! Wohl wurde das Buch, die Frucht vierzigjähriger Arbeit, von einzelnen Kritikern günstig besprochen, aber von einem begeisterten Entgegenkommen von seiten des Publikums war keine Rede, man ließ den Dichter hungern und darben. Es war dies der Sänger des Jesus Messias, Friedrich Wilhelm Helle (geb. 1834 zu Boeckenford in Westfalen, gest. 1901 in München) der mehr denn Klopstock durch des Lebens Bitterkeit zu einem Messiasdichter geschult war.

Emilie Ringseis.
Nach einer Zeichnung von Bertha Arndts 1855; kopiert von Laurenz Herr 1859.

Als Dichter war Helle, eigentlich „in der Hellen", 1877 mit dem Epos Maria Antoinette hervorgetreten; in demselben Jahre erschienen die politischen Gedichte Mahnrufe an das deutsche Volk. Ein Jahr später veröffentlichte er das Epos Minneleben, dessen Stoff der Geschichte Meißens entnommen und in das als Episode der Kreuzzug Barbarossas eingeflochten ist. Außerdem schrieb er Weihnachtsmärchen (Christkindleins Wanderung), den Terzinenzyklus Glorie und Herrlichkeit der Liebe, die zarten Marienlieder (Marienpreis 1879) und allerlei durch Zeitverhältnisse veranlaßte Gedichte, die 1870—1891 in Zeitungen und Journalen, später in Sammlungen veröffentlicht wurden. Auf Grund von Überlieferungen eines mittelafrikanischen Volksstammes dichtete Helle, begeistert für die Negermission, Kalanyas Völkergesang (1894), einen gewaltigen Schöpfungsmythus. Sein Hauptwerk aber ist das grandiose Epos Jesus Messias (drei Bände, 1870—1886), das 1895 in neuer, vollständig umgearbeiteter Auflage erschien. Während Klopstock sich auf die Erlösungstat im engeren Sinn, d. h. auf die Leidenszeit, angefangen vom Gebet auf dem Ölberge, beschränkt, beginnt Helle mit der Erneuerung des Erlösungsbeschlusses in der Zeit und erzählt uns von der Geburt Mariens an alles, was auf die Person, das Leben, Lehren, Wirken, Leiden, Sterben und Auferstehen des Erlösers Bezug hat, ohne die höhere Einheit, die Person, das Leben und die Schicksale des Erlösers auch nur einen Augenblick aus dem Auge zu verlieren. Helles Werk ist nicht ein Epos im gewöhnlichen Sinn und passend hat er es als „eine christologische Epopöe" bezeichnet. Die ganze Folge der Ereignisse gruppiert der Dichter naturgemäß in drei Abteilungen: Bethlehem und Nazareth (17 Gesänge), das Jugendleben, Jordan und Kedron (35 Gesänge), das öffentliche Leben und Golgatha und Ölberg (29 Gesänge), die Auferstehung und die Himmelfahrt des Heilandes. Der altsächsische Heliandichter mußte, um das Interesse für seine Dichtung zu wecken, das orientalische Milieu und seine Helden germanisieren; anders der moderne Sänger; er versetzt seine Leser nach Palästina und in die Kultur jener Tage, in denen seine Personen handeln, und weckt die Teilnahme dadurch, daß er die uns längst vertrauten Gestalten in ihrer Umwelt vorführt und für sie durch die Darlegung der Volkssitten, Kulturzustände und landwirtschaftlichen Verhältnisse einen realistischen Landschaftshintergrund schafft. Ferner war er, ganz im Gegensatze zu Klopstock, ängstlich bestrebt, alles, was die Bibel, das Dogma, die Überlieferung, die Legende, die Privatoffenbarung darbot, zu verwerten, und nur zum geringsten Teile spielte dabei die Phantasie des Dichters eine Rolle. Die Hauptbedeutung aber der Messiade Helles liegt darin, daß sie die alles beherrschende, bedingende, beeinflussende, beurteilende Stellung des Gottmenschen den Lesern zu Gemüte führt und den ganzen Inhalt unseres Glaubens an Christus, in Christus und durch Christus darstellt, erläutert und bekräftigt. Um diesen Zweck zu erreichen, mußte er in die rein erzählenden Abschnitte auch lyrische und lyrisch-didaktische einflechten, die vor- oder rückblickend die große Idee des Christentums entwickeln. Es ist wahr, die lyrischen Partien, wie z. B. die Lobgesänge der Engel, ermüden durch ihre Länge, aber wir müssen anerkennen, daß der Dichter bei den dogmatischen Reflexionen und Erörterungen nie in den trockenen Lehrton verfällt. Sein Geist dringt in den Himmel und in die Hölle, um den ganzen Umkreis der Welt zu umspannen. Sprache und Darstellung sind des Gegenstandes würdig; der Ausdruck sucht bald durch schlichte Einfachheit, bald durch mächtige Akkorde, dann wieder durch den Zauber altkirchlicher Hymnik zu wirken. Daß Klopstocks Stil auf Helle nicht ohne Einfluß war, muß zugestanden werden; aber den Hexameter hat Helle künstlerischer beherrscht als sein glücklicherer Vorgänger.

Die Passion des Heilands gab auch Emilie Ringseis (geb. 1831 in München, ge-

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

storben 1895) den Stoff zu ihrem ersten poetischen Werke und mit der Verherrlichung seiner Glorie und der seiner jungfräulichen Mutter hat sie ihr dichterisches Schaffen abgeschlossen. Man sagt, es sei das größte, dem Menschen beschiedene Glück, mit reinen, großartigen und ausgezeichneten Charakteren in Berührung zu kommen; Emilie hat dieses Glück, zu dem sich die äußeren Vorteile ihrer Lebensstellung gesellten, in hohem Grade genossen. Ihr Elternhaus war der Sammelplatz der Aristokratie des Geistes und Blutes; Männer wie Cornelius, Brentano, Guido Görres, Schubert u. a. verkehrten daselbst. Für Münchens Geschichte war die Epoche zugleich die Blütezeit der Ära des hochsinnigen Königs Ludwig, in der nicht nur Kunst und Wissenschaft, sondern auch das kirchliche Leben neue Anregungen empfing. Schon im Elternhause wurden die künstlerischen Anlagen Emiliens geweckt und insbesondere der Sinn für das Dramatische entwickelt, indem die Mutter kleine Marionettenstücke, später kleine Komödien verfaßte und von ihren Kindern aufführen ließ. Da offenbarte sich denn Emiliens mimisches Talent, das dann durch den Besuch des Hoftheaters, des Oberammergauer Passionsspieles (1850) neue Nahrung erhielt und durch die berühmte Tragödin Sophie Schröder für die Bühne ausgebildet wurde. Doch kam es nicht zu einer berufsmäßigen Betätigung ihrer genialen mimischen Begabung; der Vater sowohl wie Alban Stolz bewogen sie, das Opfer ihrer liebsten Neigung zu bringen. Der dramatische Schaffensdrang aber blieb und bei einem Besuche in Linz fand er auch ein bestimmtes Ziel. Es entstand das Drama Veronika und 1856 ging es im Familienkreise, ein Jahr darauf im Museumssaale in Gegenwart des Königs Ludwig I. mit der Verfasserin in der Titelrolle unter großem Erfolge über die Bühne. Dadurch ermuntert, schritt sie auf der eingeschlagenen Bahn vorwärts. (Abb. S. 1547.)

So entstanden die Sibylle von Tibur, die, in klangschöner, kraftvoller Sprache geschrieben, die ahnende Sehnsucht des Heidentums nach dem Erlöser zum Ausdruck bringt, ferner Märchenspiele, das sinnige und reizvolle Die Getreue (1862), nach Grimms Erzählung vom Löweneckerlein, und Schneewittchen, von denen das erste die Frauentreue verherrlicht, dann der Dichterin Meisterdrama, die allen Anforderungen der Kunst entsprechende Märtyrertragödie Sebastian (1868) und die „biblischen Handlungen" Des Blindgeborenen Heilung und Der Königsmann. Strenge in ihrer ethischen Selbsterziehung, übte sie auch Selbstzucht in ihrem poetischen Schaffen, um ihren Werken Klarheit und Tiefe zu geben und deren äußere Form künstlerisch zu gestalten. Dies zeigen auch ihre lyrischen Schöpfungen („Gedichte" 1879, „Neue Gedichte"), von denen die religiös gestimmten und geistlichen Lieder ihr Bestes bieten. Ihrem Vater, dem Obermedizinalrate Dr. Johann Ringseis, setzte sie mit dessen Biographie ein würdiges Denkmal, dem Andenken an die Mutter entsprang der Dichterin schönste poetische Frucht am Baume ihres Schaffens und zugleich ihr Schwanengesang, die grandiose, weihevolle episch-lyrische Dichtung Der Königin Lied. Es behandelt das Leben der Gottesmutter in natürlicher Verbindung mit dem Leben des Heilandes: „Mag nach der Mutter auch mein Lied sich nennen, in ihr den Sohn, im Sohn ich sie besinge, — zwei Flammen, so auf einer Schale brennen: getrost, mein Lied, entfalte drum die Schwinge!" Die Dichtung ist „in neun Sänge, den neun Chören der Engel gewidmet" und in drei Bücher eingeteilt: „Magnificat", „Hosanna" und „Kreuz und Halleluja", oder wie die Verfasserin selbst sie auch bezeichnete, „Gabrielsbuch", „Rafaelsbuch", „Michaelsbuch". Die Kenntnis der heiligen Geschichte wird als bekannt vorausgesetzt, daher läuft der epische Faden mehrfach unter der Oberfläche hin, indem der „Geist des Lesers das Unausgesprochene ergänzt". Epik, Lyrik und Betrachtung sind innig ineinander verwoben, eine Variante der Nibelungenstrophe, in der auf sieben Zeilen mit drei Hebungen eine achte mit fünfen folgt. Die Sprache ist dem jeweiligen Inhalte angepaßt, bald wuchtig, bald zart, immer, trotz mancher Härten, eine gewaltige Künstlerindividualität verratend. Mit Recht hat man die Lieder und Anmutungen in ihrer glaubenswarmen Innigkeit mit der mittelalterlichen Gottesminne-Poesie verglichen; einzelne Gesänge, namentlich im ersten und dritten Buche, sind durch ihre poetische Schönheit und ihren erhabenen Gedankenflug von überwältigender Wirkung.

Von innigem Glauben beseelt, in tiefsinniger Allegorie die erhabensten Wahrheiten berührend und in stets mächtigem Schwung die verschiedensten Tonarten lyrischer Stimmung durchlaufend, reiht sich an der „Königin Lied" würdig der „Wüstengesang" Vom Nil zum Nebo, den Karl Macke (geb. 1849 in Duderstadt auf dem Eichsfeld, Professor in Siegburg, gest. 1915) der Leserwelt darbot (1894).

Die Größe und der Friede der Wüste, ihre Bewohner, Memphis mit den Karawanen in den Straßen, mit seinen Märkten und Hallen, seinen Priesterzügen, die zum Tempel wallen und dort fromme Lieder singen, das Strafgericht der zehn Plagen, der Zug der Israeliten durch die Wüste und zum Schlusse der Tod Mosis, all das wird in dem Epos mit einem staunenswerten Reichtum an plastischer Gestaltung,

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

und deskriptiver Malerei, an Farbensättigung und Tonarten im Anschlusse an das Buch Exodus der Bibel geschildert. Überall erkennen wir die Früchte der orientalischen Studien des Dichters, dem wir auch eine metrische Übersetzung der Hymnen Ephräms des Syrers verdanken. Mit seiner romantischen Dichtung Der Stromgeiger, die einen nordischen Stoff behandelt, tritt er in die Gefolgschaft Fr. W. Webers.

Unter dem Titel „Epheuranken" (1892) veröffentlichte Anna Esser (geboren 1850 zu Königslutter in Braunschweig, nach ihrer Verheiratung in Linz in Oberösterreich lebend) ihre innigen Lieder und Betrachtungen.

Nach Webers und Brills Tode entstand in Josef Seeber (geb. 1856 zu Bruneck im Pustertal, gest. 1919 als Professor i. R. in Enns) wieder ein bedeutender katholischer Epiker. Schon als Student auf dem Gebiete der Poesie sich versuchend, trat er 1883 in die Öffentlichkeit mit dem epischen Gedichte St. Elisabeth von Thüringen (1883), das er in der zweiten Auflage aus den fünffüßigen freien Reimtrochäen in den reimlosen vierfüßigen Trochäus umgoß und auch innerlich zu einer Neuschöpfung umgestaltete.

Es ist der Heiligen Weg durch Kreuz und Leiden zur Himmelskrone, den uns der Dichter in bald lieblichen, bald erschütternden Bildern darstellt. Die Charaktere atmen Leben, Naturbilder und zarte lyrische Einlagen erhöhen die poetische Stimmung. Echte Lyrik bietet auch die Sammlung „Ein fliegend Blatt". Mit psychologischer Richtigkeit aufgebaut ist das Trauerspiel Judas Iscarioth (1887) und doch hat es den Weg zur Bühne nicht gefunden. Ein besseres Schicksal war dem formschönen, sprach- und geistesgewaltigen Epos Der ewige Jude (1894) beschieden, in dem die Sagen vom ewigen Juden und vom Antichrist ineinander verwoben erscheinen. Es ist eine reiche Literatur über die beiden Sagen vorhanden und die Übersichten, die wir R. Fürst, Eschelbach, Kappstein und anderen verdanken, zeigen uns, wie sehr die Gestalt des fluchbeladenen Schusters von Jerusalem die Dichter neuerer Zeit angeregt hat. Einige suchten ihr anthropomorphistisch beizukommen, andere haben den ewigen Juden zum Träger der verschiedensten Ideen und Tendenzen gemacht, fast allen war er der edle, nach Erlösung und Bekehrung strebende Büßer, der mitleidswürdige Märtyrer seiner Schuld. Hundertfach haben sich die Gefühle der Zeit in der Gestalt des Ahasverus abgespiegelt und auch in Seebers Epos sind die Beziehungen auf die Zeit unschwer zu erkennen. Eigenartig und geistvoll ist seine auf der Bibel beruhende Erfassung des Problems. Ahasver ist ihm der Vertreter des altgläubigen Judentums, das seine nationalpolitische Anschauung vom Messias bewahrt hat und daher Jesus als Messias verwirft. Als Typus dieses Volkes kann Ahasver erst nach dem Auftreten des Antichrist zur Ruhe kommen, wann ganz Israel sich bekehrt, d. h. am Ende der Zeiten. Seebers Dichtung beginnt daher mit den Ereignissen der letzten Tage der antichristlichen Weltherrschaft und endet mit ihrem Sturze durch den wiederkehrenden Weltenrichter Christus. Während das Reich des Antichrist zusammenstürzt, findet der bekehrte Ahasverus am Fuße des neu errichteten Kreuzes den ewigen Frieden. „Sein Herz ist still, der müde Pilger schläft und seliger Friede ruht auf seinem Antlitz." So endet die sorgfältig gegliederte Dichtung mit einem großartigen Bilde vom Ende der Welt. Höher als durch die technische Vollendung steht die Dichtung durch ihren Gehalt; es ist der immerwährende Kampf zwischen Christus und Belial, den der Dichter in gewaltigen Zügen uns vorführt, und füglich könnte man die ganze Dichtung mit den Worten überschreiben: „Wer ist wie Gott?" Seinem Hauptwerke ließ Seeber in Spinges (1896) eine Reihe lose aneinander gefügter Skizzen aus den Freiheitskriegen Tirols (1796—1797) folgen. Nach langer Pause erschien das religiöse Epos Christus (1914), das sich würdig den Messiasdichtungen anderer Poeten anreiht. In dem Festgruß, der zur Säkularfeier der Bundeserneuerung Tirols mit dem göttlichen Herzen Jesu von heimischen Dichtern herausgegeben wurde, fehlt auch der Name Seebers nicht und mit dem Herz-Jesu-Bundesliede, das Mitterer vertonte, hat er sich vielen Tausenden für immer ins Herz gesungen.

Josef Seeber.

Viel beschäftigte sich der in seinem 79. Lebensjahre zu Ehrenbreitstein 1893 verstorbene Justizrat Franz Reinhard, zumal nachdem er sein Amt niedergelegt hatte, mit der Erklärung der heiligen Schriften, wie sie von den verschiedensten Autoren in kirchlichem Sinne gepflegt ward. Die Ergebnisse seiner Studien kleidete der Gelehrte und geborene Lyriker in poetische

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Form, um sie auf diesem Wege den gebildeten Laien zugänglich zu machen. So entstand die poetische Bearbeitung des Buches Ruth (1874) und Reinhards Meisterwerk, der erst nach seinem Tode veröffentlichte Emmanuel (1899).

Der erste Teil dieses leider viel zu wenig gekannten Buches ist freilich trotz der Reimzeilen ein reines Lehrstück, im zweiten aber sind die Gedanken zur Poesie erhoben und in schlichter und anmutiger Sprache und in unerschöpflichem Wechsel der Formen zum Ausdrucke gebracht. Christus ist der Mittelpunkt der Weltgeschichte, das zeigt der Dichter an den Typen des Alten Testamentes, an den Symbolen der Natur und des heidnischen Mythus, an den Zielen der heiligen und profanen Geschichte, und darum soll der liebe kleine Gott in der Krippe auch den Mittelpunkt in dem Mikrokosmus unseres Herzens bilden. Mit der tiefen Macht echter Frömmigkeit und mit der geläuterten Einfachheit reiner Kunst ist das Erdenleben Jesu verklärt. Die Liedesblüten, um die Krippe des Erlösers gestreut, klingen ebenso zart und lieblich wie die Kreuzeslieder ergreifen. Mit einem Hymnus auf den Weltheiland schließt die Sammlung der Lieder harmonisch ab. „Dem Gotteskind von Bethlehem, Eh' von der Welt ich Abschied nehm', Möcht ich ein Lied noch singen. Vielleicht, ist auch die Kraft nur schwach, Vielleicht hilft Lieb' und Sehnsucht nach Und läßt's nicht ganz mißlingen." Die Dichtung ist nicht mißlungen, sondern hat, wie ihr feinsinniger Kritiker Völlmann bemerkt, schon dadurch einen bleibenden Wert, daß sie mit ihrer großartigen, universalen Geschichtsauffassung und tiefen Überzeugung von dem vollen Werte der Erlösung unserer modernen und oberflächlichen Zeit einen reinen Spiegel vorhält, in dem sie sich beschauen und schämen mag.

Zur Mystik neigt Wilhelm Maier (geb. 1845 zu Wurmannsquick) in seinem umfangreichen Epos Moses, wenn er in dessen Leben und Handeln die Entwicklung der christlichen Kirche symbolisiert findet. Von anderen Verfassern religiöser Epen seien noch genannt Richard von Boxenberger, der Verfasser des formschönen epischen Gedichtes „Bonifatius, der Apostel der Deutschen" und Wilhelm von Gugern (d. h. W. Lüben), der in seinem „Winfried" (1880) dem hl. Bonifatius manch schönen Liederkranz weihte. Auch der Schwarzwaldpfarrer Leopold August Hoppenfak (1820—1900), der Dichter meist religiöser „Lieder vom Schwarzwald", hat „Winfried Bonifatius" besungen, aber auch in weltlichen Epen („Prinz Eugenius", „Therese") sich mit Erfolg versucht und wie in ihnen so auch in seinen Erzählungen urwüchsige, von Humor begleitete Töne angeschlagen.

Zu den „Stillen im Lande", die nicht für ihre Arbeiten auf jede Weise Propaganda machen, sondern ohne Rücksicht auf die Volksgunst unentwegt ihre Bahnen wandeln, gehört Leo Tepe van Heemstede (geb 1842 zu Heemstede in Holland, seit 1886 in Oberlahnstein a. Rhein), der als Journalist, Kritiker und Dichter im Dienste der katholischen Kirche überaus segensreich wirkte. Trauer und Wehmut bilden die Grundlage der Gedichte, die er gelegentlich im „Schwarzen Blatt" veröffentlichte, aber nie hat ihn die Hoffnung auf den Sieg verlassen. Er war Mitarbeiter vieler holländischer und deutscher Zentrumsblätter und trat als wackerer Kämpe für Recht und Freiheit ein. Erst als die Wogen des Kulturkampfes sich verliefen, konnte er wieder der sanften Muse dienen. Bestrebt, der katholischen Literatur, die damals aufzublühen begann, eine Pflegestätte zu schaffen, übernahm er 1886 die Redaktion der „Neuen Sionsharfe", der Fortsetzung der von Johann Martin Schleyer von 1876 bis 1886 geleiteten „Sionsharfe", änderte aber 1887 den Titel in Dichterstimmen der Gegenwart und bis 1913 stand Tepe als Redakteur an der Spitze des Unternehmens.

Durch die Dichterstimmen hat er in trüber Zeit die Begeisterung für katholische Literaturideale geweckt und damit einen Sammelpunkt aller vom christlichen Geiste erfüllten Poeten geschaffen, junge Talente herangebildet, vergessene katholische Poeten ans Licht gezogen und so auch dem Literarhistoriker in die Hand gearbeitet. Diese Verdienste müssen vollauf und dankbarst auch von jenen gewürdigt werden, die den „Dichterstimmen" es verargen, daß sie zu den herrschenden Literaturströmungen nicht Stellung genommen, sondern an ihrem Programm unentwegt festgehalten haben. Als Dichter wirkte er am erfolgreichsten im Drama, doch auch in der Lyrik leistete er sehr Beachtenswertes und die Gabe poetischer Nachempfindung bekundete er in glänzender Weise in zahlreichen Übersetzungen.

Mit glänzendem Erfolge wurde sein Mysterienspiel Mathusala (1884) durch die Calderongesellschaft 1912 in Berlin auf der Bühne dargestellt. Es ist, mögen auch die Fäden, durch die der Held in die schließliche Katastrophe verwickelt wird, nicht klar genug entwickelt sein, eine großartige Dichtung, die, von dem Geiste der christlichen Weltanschauung getragen, in oft schwunghafter und pathetischer Sprache eine Fülle tiefer Gedanken, erschütternder und erhebender Szenen bringt und in dem Bilde patriarchalischer Urzeit zugleich ein Bild des Kampfes der Weltkinder gegen die Gotteskinder in der modernen Zeit entwirft. Beziehungen auf die Gegenwart finden sich auch in den einheitlicher gebauten Dramen Arnold von

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

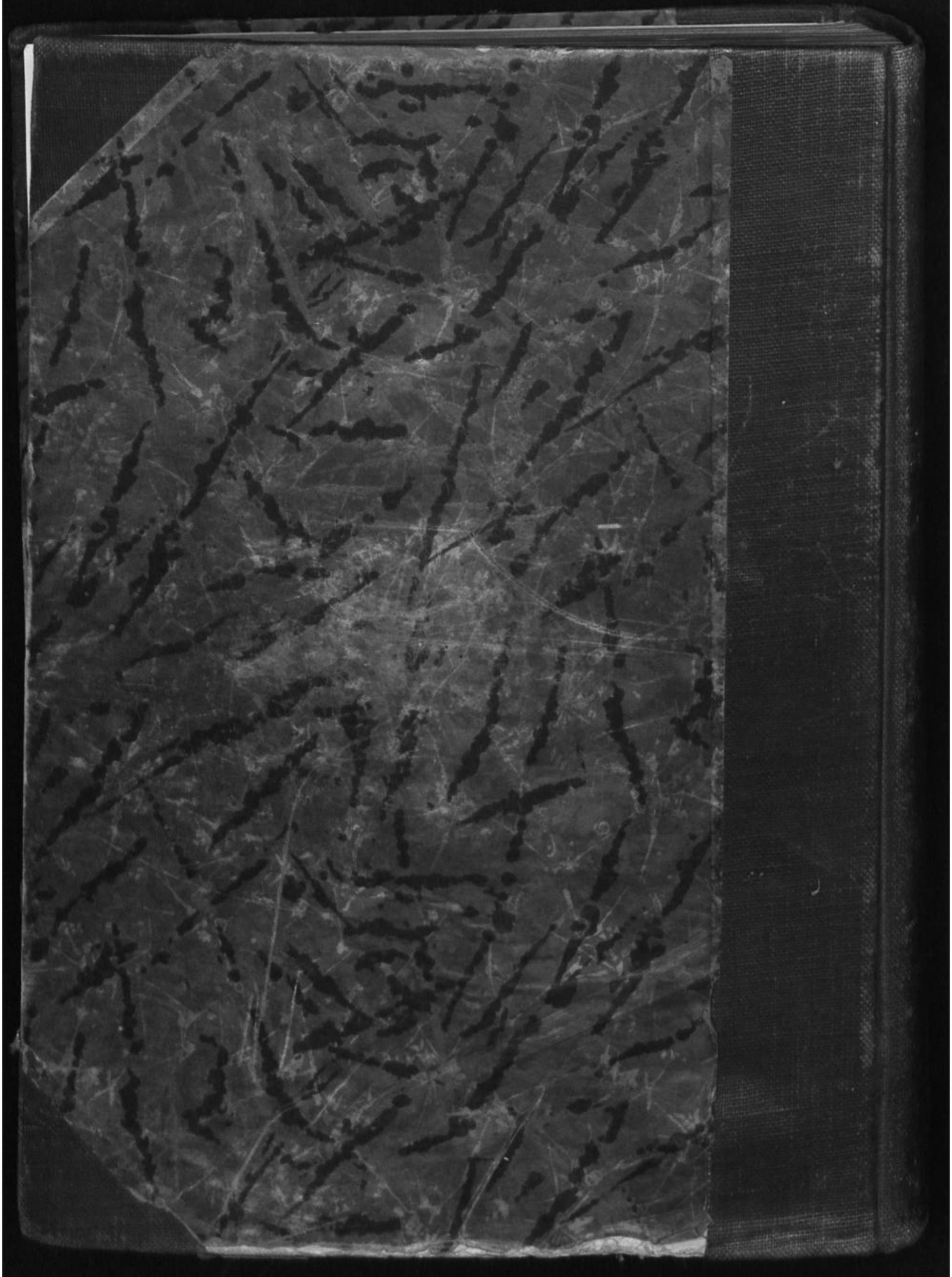
Brescia (1889) und in der Rosenkranz-Trilogie, deren erster Teil „Simon von Montfort“ (1907) zum Helden hat, der für die Einheit der Kirche gegen die Albigenser sein ritterliches Schwert zieht, während der zweite, „Katharina von Siena“, die Leidensgeschichte der Kirche gegen Ende des babylonischen Exils vorführt und der dritte, „Lepanto“ (1911), den Sieg der Christen über die Türken in herrlichen Bildern darstellt. Tepe schrieb seine Dramen für die Bühne und sie haben, insbesondere die dramatisierte Legende „Katharina von Siena“ (1908) und Nimrod (1912), ihre Bühnenfähigkeit bewährt. Von religiösem Geiste, wie die Dramen, sind auch Tepes lyrische Gedichte getragen, von denen er unter dem Titel „Höhenluft“ eine Auswahl veröffentlichte. Überall erblickt er in der Natur das Walten des Schöpfers und gern verweilt er, oft zu lange, betrachtend bei ihrem Walten. Das literarische Bild der literarischen Tätigkeit Tepes wäre nicht vollständig, erwähnten wir nicht, daß er sich auch im Roman und in der Novelle mit Erfolg versucht, und als Übersetzer der Werke Schaepmans, Vondels, der Romane Melatis von Java und des Dramas „Afrika“ von Descamps eine anerkennenswerte Tätigkeit entfaltet hat.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

STÄDT. BUCHBINDEREI
DÜSSELDORF

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf



Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf