Neunte bis elfte Periode:

Von den Freiheitskriegen bis zum neuen „Sturm und Drang"

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.

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,

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, Ifflands, 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.

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

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

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

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-

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.“

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,

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

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-

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

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

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

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. Zeune 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

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

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

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

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

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-

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

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

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 befehdet 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

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

F. Hölderlin.
(1770–1843)

Zweite Olympische Hymne.

Ihr Herrscher auf Harfen, ihr Hymnen!
Welchen Gott, welchen Herrn
Welchen Mann auch werden wir singen?
Da Pisa Tüpiters ist,
Die Olympias aber
Gestiftet Herakles hat,
Das Erstlingsopfer des Kriegs:
Ihm aber der Tetraovia
Wegen der siegbringenden
Auszurufen ist mit der Stimme,
Der gerechte Kundling,
Die Mauer Agrigents,
Und wohlbenahmten Väter
Blüthe, der Stifter ist in der Stadt,

Erdulden die vieles mit Muth
das Heilige hatten, das Haus
des Flusses. Wirklich waren sie
Auge. Die Zeit geleitete
die zuvor bestimmte Reichtum
und Wohlgefallen bringend,
die gediegenen Tugenden.
Aber o Kronischer Sohn Sthenes
den Sitz des Olympos verwaltend
und der Preise Kiesel
und der Mündung des Alpheus
Erfreut von Rosungen
Wohlmeinend das Feld noch das
Ihnen für jene nehme. Dich an

Autograph von
Fried. Hölderlin.
Dessen Ächtheit hiemit bezeugt
Ed. 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)

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.

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.

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-

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 Oſterdingen 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.

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 Karfreitagsliede „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

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 C. 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 Repräsententen 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

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-

Ziebingen, den 27 Januar. 01.

Theuerster Freund: ich übersende Ihnen hiermit den größten Theil des D. Quixote (mit den sieben Bogen, die Sie schon früher erhalten haben) es sind nur noch 10 Bogen zurück, die Sie, wo möglich, heut über acht Tagen erhalten werden. Ich bin fleißig gewesen, und ich denke, Sie werden mit mir zufrieden seyn: denn diese Correctur kostet mich oft so viele Zeit, als wenn ich von neuem übersetzte, nur muß ich deswegen auch recht sehr bitten, daß Setzen und Correcten eben so aufmerksam seyn mögen, damit ich nicht umsonst gearbeitet habe, denn die vielen und schlimmen Druckfehler im 3ten Phantasus machen mir bange. Sehr bald sende ich Ihnen den 1ten Band des Deutschen Theaters mit der Vorrede, es ist alles fertig. Die Abschriften dieser beiden Bände haben mich über 20 Thal. gekostet, und sind nicht sonderlich, ich habe es aber zugleich als ein Almosen ansehen müssen: wissen Sie vielleicht eine Art Unterkommen für einen armen Menschen, leider mit Familie, der mittelmäßig schreibt, aber sehr gut rechnet (Schütz hat ihn lange Zeit dazu brauchen können) so melden Sie es mir doch. Ich muß aber an Ihr freundliches Versprechen erinnern, mir zum 1ten März eine etwas größere Summe zu übermachen, an diesem Tage muß ich allein 16 Cour. einem Freunde hier bezahlen, der mir nur bis dahin mit Anstrengung hat aushelfen können: darum bitte ich, wie wenigstens 150 Rthl. alsdann zu übersenden, denn sonst drängt eine Verlegenheit die andere. Sie wollten in Ihnen von einigen Jahren einmal meine Rechnung senden, wenn Sie doch einmal den Auszug für mich machen könnten.

Der Major Finkenstein in Fürstenwalde hat die Nordischen Heldenromane v. der Hagens noch nicht erhalten, und bittet dringend darum.

Ein Brief von Ludwig Tieck.

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

Für mich bitte ich um Hagens Narrenbeck, ich brauche es zu den Schildbürgern, die ich jetzt für den Kantaten bearbeite. . .

Die mille et une nuit brauchte ich etwa in einem Monat, seyn Sie so gut, sie recht hübsch für das Kind binden zu lassen.

Ich hoffe, Sie haben an Alberti; Pistor u. Hufeland den Kant. geschickt, auf meine Bitte, ich erwarte mit Sehnsucht die übrigen Exempl.

Das Schreibpapier kann ich eben nicht loben, es ist verdrießlich, daß meine Laune von den Schreibmaterialien etwas abhängt, was höchst unphilosophisch ist, aber schlechtes Papier, Dinte u. Feder können ich in die höchste Ungeduld versetzen. Von diesem gegenwärtigen vortrefflichen Postpapier wollten Sie mir gütigst einen Vorrath senden, ich bin jetzt bei den allerletzten Bogen.

Sie haben in vom Kantate gar nichts gesagt, ob die Schauspieler Ihnen u. Ihrer Freude Beifall haben: vom ersten Theile sollte ich es fast glauben, in Ansehung des zweiten, der viel gewagter ist, bin ich zweifelhaft. Auch kommt bei Lust u. Laune beim Genießer wie beim Dichter so viel auf den Standpunkt an, auf Gewöhnung des Gemüths und die Stimmung, die davon abhängt, daß nirgends die Ungleichheit der Menschen, die Wandelbarkeit der Seele, und auch das Versagen u. Verirren der Dichter so häufig ist, als in diesem Felde.

Meinen Gruß den Ihrigen, erhalten Sie Ihre Liebe

Ihrem ergebenen Freunde
L. Tieck.

Wollten Sie einliegend Brief durch Ihren Miethsmann abgeben lassen?

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-

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

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

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 Skaramuz 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-

„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 lehret 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

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.

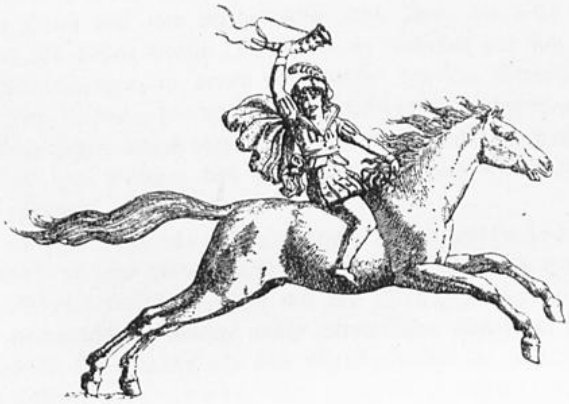
Das alte Volksbuch bot dem Dichter den Stoff, Shakeſpeares „Wintermärchen" und Calderon wirkten auf deſſen dramatiſche Geſtaltung. Was die romantiſche Jugend wollte, hat Tieck im „Oktavian" im höchſten Grade erreicht und bezeichnend für die ganze Richtung ſind die Worte, mit denen er den Prolog ſchließt: „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

Des Knaben Wunderhorn



Alte deutsche Lieder

L. Achim v. Arnim. Clemens Brentano.

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

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.

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.

Clemens Brentano.

Gezeichnet 1837 von Ludwig Emil Grimm, radiert von demſelben.

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

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 „Baduß", 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

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-

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, Grieſebach 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-

Heidelberg, bey Mohr und Zimmer 1808.

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 Weissagung 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

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

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

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 weben", 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 Oſterdingen" 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

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 vergrössernde 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 feuchtbringende 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 Nazion 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 Religionsfeuer 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

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 Lebensluft 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

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

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

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-

Tröſt 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.

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.

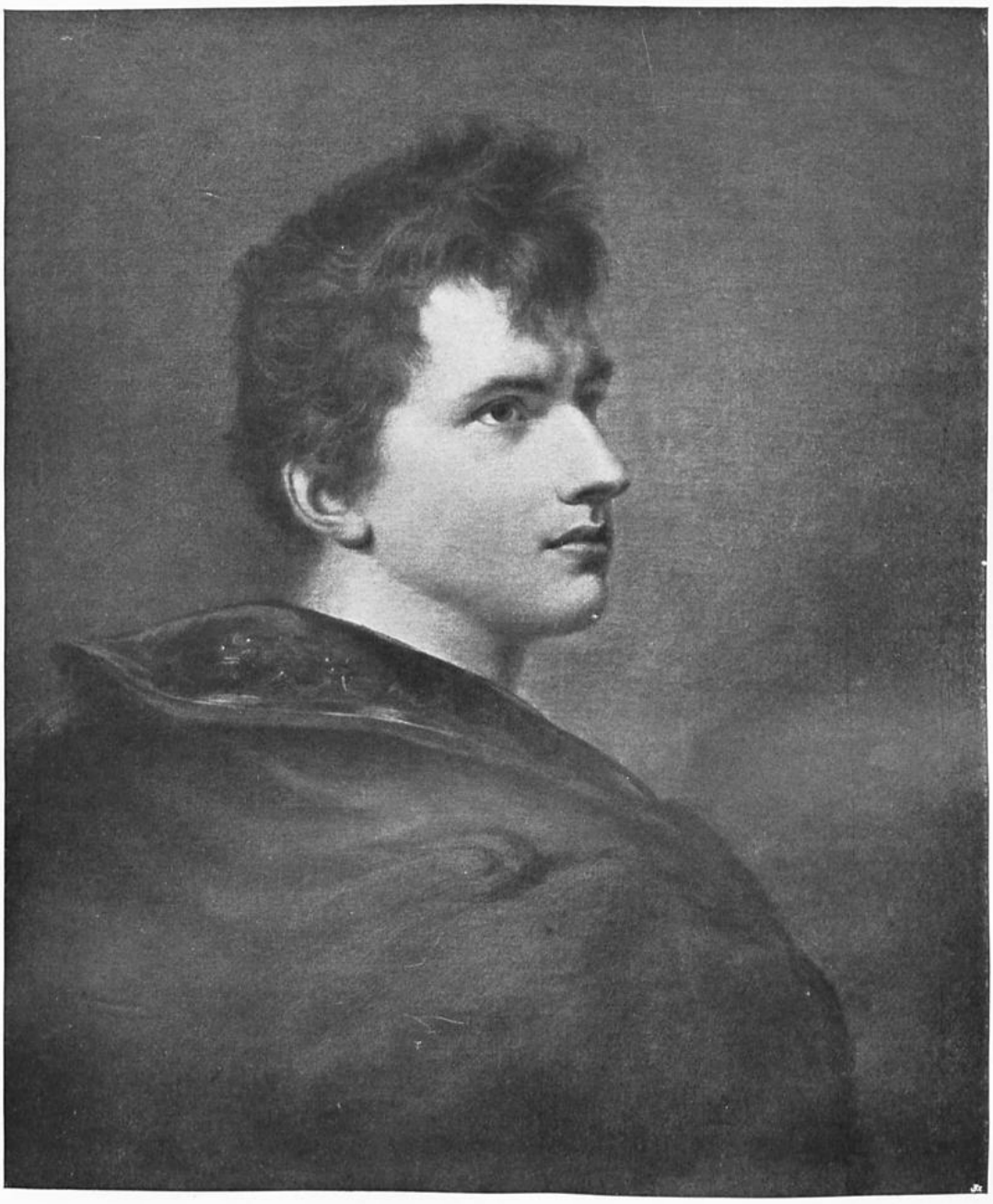
In der Folgezeit wurde das Büchlein wegen des revolutionären Inhaltes beſchlagnahmt und der Herausgeber verfolgt.

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 von ſeinen Gegnern verurteilt und gab zu dem Vorwurfe Veranlaſſung, er habe ſeine Zeit nicht 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



Achim von Arnim.

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

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

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 Altteutſche 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

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".

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“,

Josef von Görres.

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

„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 Nordlandsrecken tum 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.

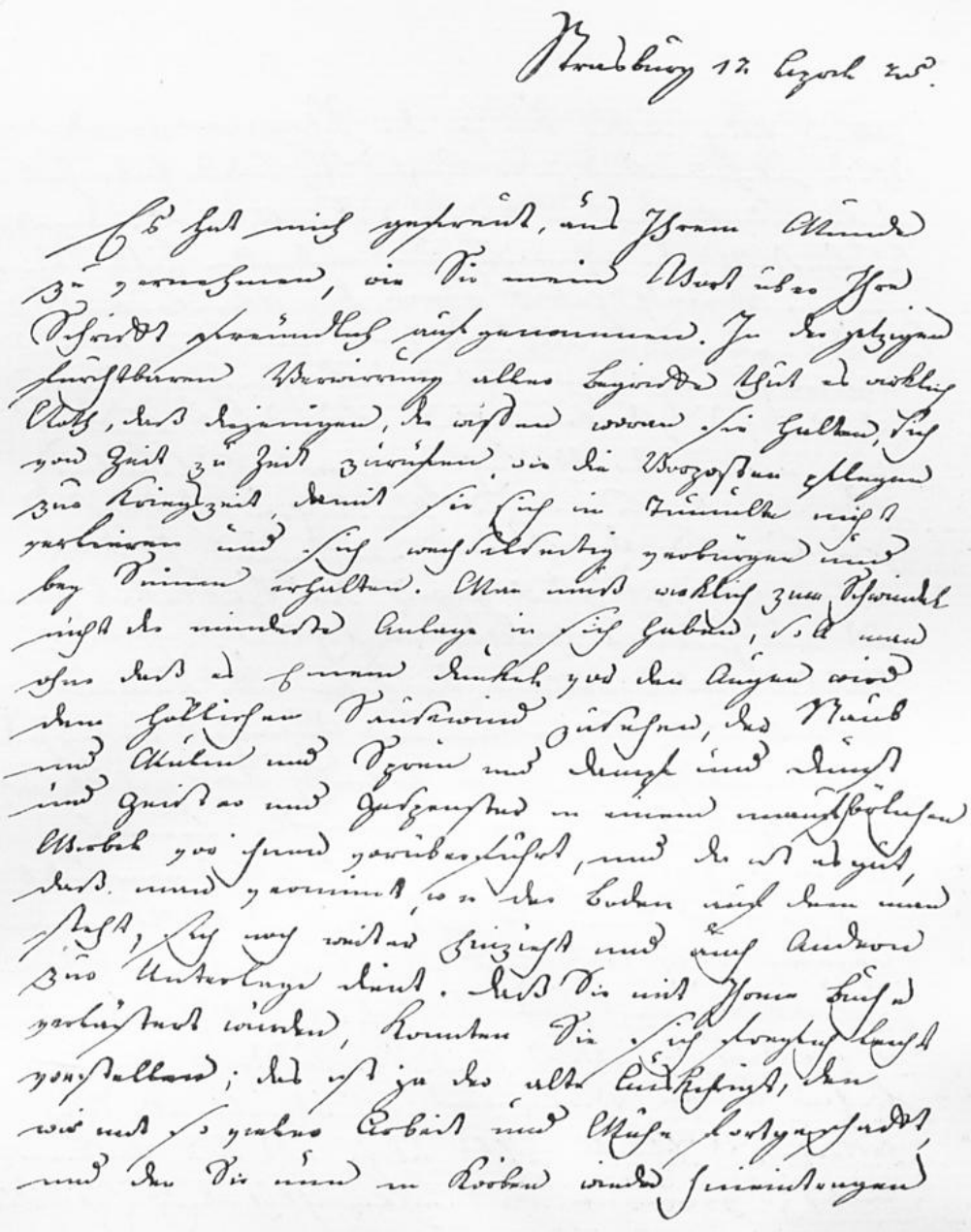
Und doch iſt eine Geringſchätzung Fouqués nicht gerecht; denn mag auch ſeinen Schöpfungen noch die philoſophiſche Vertiefung fehlen, die uns in den ſtofflich verwandten Nibelungendramen Wagners und in Dahns altdeutſchen Romanen begegnet, in der Geſchichte unſerer Literatur und der Germaniſtik nimmt er 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 Haupthelden 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 Irländers*, 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



Ein Brief von Joſef v. Görres.

Nach dem Original, im Beſitze des Herrn Dr. Georg M. Jochner, Kgl. Geheimer Haus- und Staatsarchivar.

wollen, billig werden Sie von den Schweyzern an der
Thüre abgewiesen. Die Aerzte besonders haben gut
aufgeräumt, und in der Hauskapelle die Hausapotheke
aufgestellt, die wehren sich nun mit allen Giften die
sie im Vorrath haben gegen den Aberglauben, der
wieder einziehen will. Da muß man nun wie im
Unterreiche nichts genießen und schweigend durchhin
schreiten; es ist eben alles Larve und Lug und
Trug wie in der Versuchung jenes Einsiedlers,
und wie weit sie immer den Rachen aufreißen,
sie können doch keinen verschlingen. Ich darf
meine Gleichgiltigkeit gegen den Spektakel ~~[illegible]~~
als ein probates Mittel empfehlen, die hörmüthig
darüber werden wollen. Sie haben ~~alle~~ keinen
Verlaß und keine innere Sicherheit; wo bey Jedem
der sich unbescholten vom Hochmuth frey gehalten,
Gott wohnt, da ist eine grauenvolle Leere bey
Allen, die von ihm sich zu sich selbst gewendet
und so kann denen, die nicht etwa mit Leichtsinn den
Abgrund sich verdecken, nur Verzweyflung ~~[illegible]~~
und leider grinzt uns diese Schreckhaft überall entgegen
wo wir durch die äußere Rinde geschäftiger Unruhe
brechen. An dem Verlornen ist überall alle Mühe
verloren, es bleibt nichts übrig als das Bessere
wieder zu gewinnen und allmählich durch sich selber

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 Niflungaſage 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.

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

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

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",

Joseph Freiherr v. Eichendorff.

Zeichnung von Franz Kugler.

„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

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 Kapuziners“ (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 Oſterdingen-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-

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 Waldhoriſten (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 Muſ' 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“

„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 „Weinsberg“ 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“),

Vierter Auftritt.

/: Garten. Gräfin Rosamunde sitzt, in einem Buche lesend, auf einer Rasenbank. Marie geht vor ihr mit einer Guitarre auf u. ab u. singt :/

Läuten kaum die Maienglocken
Leise durch den lauen Wind:
Hebt ein Knabe froherschrocken
Aus dem Grase sich geschwind,
Schüttelt in die Blüthenflocken
Seine reichen braunen Locken,
Schelmisch sinnend wie ein Kind.

Und nun wehen Lerchenlieder
Und es schlägt die Nachtigall,
Waldhorn irret auf u. wieder,
Weckt den frohen Wiederhall,
Rings im Wald rauscht bunt Gefieder:
Frühling, Frühling ist es wieder
Und ein Jauchzen überall!

Und den Knaben sieht man schwirren,
Goldne Fäden zart u. lind
Durch die Lüfte künstlich wirren —
Und ein süßer Krieg beginnt:
Suchen, Fliehen, schmachtend Irren,
bis sich alle hold verwirren —
O beglücktes Labirynth!

Wenn die Lichter dann vergehen,
Kommt das Kind: "O laß mich ein!
Kalte Winde draußen wehen
Und ich fürcht' mich so allein
In der dunklen Nacht zu stehen." —
Ach, er kann so rührend flehen,
Laß' ich wohl den Schalk herein? —
/: seufzend :/ Ja, das ist wohl zum besinnen! —

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

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

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 Simplizissimus 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

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.

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

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

Frau Marthe.

O ja. Entscheiden. Seht doch. Den Klugschwätzer.
Den Krug mir, den zerbrochenen, entscheiden.
Wer wird mir den geschiednen Krug entscheiden?
Hier wird entschieden werden, daß ~~der Krug~~ geschieden
~~Geschieden~~ Der Krug mir bleiben soll. Für so'n Schiedsurtheil
Geb' ich noch die geschiednen Scherben nicht.

Veit.

Wenn sie sich Recht erstreiten kann, sie hört's,
Ersetz' ich ihn.

Frau Marthe.

Er mir den Krug ersetzen.
Wenn ich mir Recht erstreiten kann, ersetzen.
Setz' er den Krug mal hin, versuch er's mal,
Setz' er'n mal hin auf das Gesims! Ersetzen!
Den Krug, der kein Gebein zum Stehen hat,
Zum Liegen ~~hat und~~ oder hat und Sitzen hat, ersetzen!

Aus Heinrich von Kleists Lustspiel „Der zerbrochene Krug“. (6. Auftritt.)

Nach der Originalhandschrift in der Staatsbibliothek zu Berlin.

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 Erbittterung 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

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-

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

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

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.

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

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-

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 Erneuerung 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

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.)

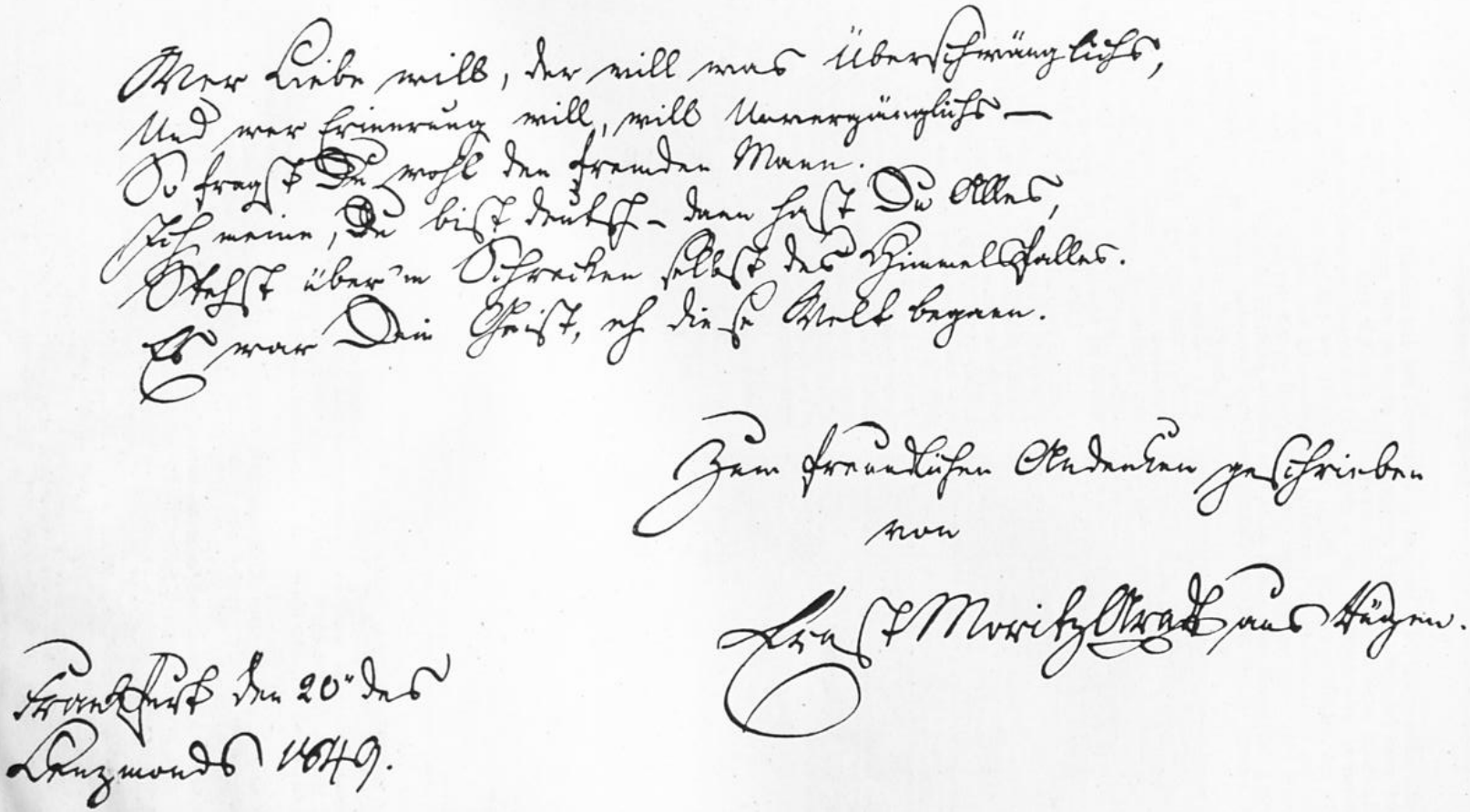
Der innigen Schwärmerei der Romantik, im beſonderen der Frühromantik, ſteht der Oſtpreuße Max von Schenkendorf viel näher. Er war in Tilſit 1783 geboren, beſuchte nach einer freudlos verbrachten Jugend die Univerſität zu Königsberg, wurde dort 1805 Referendar bei der Regierung, ſiedelte aber während 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.



Beilage 133.

Eine Stammbucheintragung von Ernst Moritz Arndt.

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

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,

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.

Auch der Volksgeſang bemächtigte ſich der patriotiſchen Motive und ſchuf während des Krieges manche gute Lieder oder verhalf menigſtens 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

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

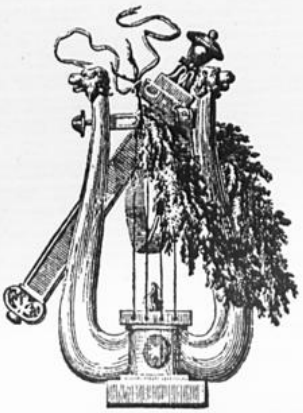
Beilage 134.

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.

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

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

Theodor Körner.

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

„Graf Robertin“ (1823) und „Der Vierzehnender“ (1828), die Tragödie „Der Sylveſterabend“ (1823) von Karl Panſe 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 Schickſals-drama, 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 be-geiſterten 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 ein-zelnen 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.

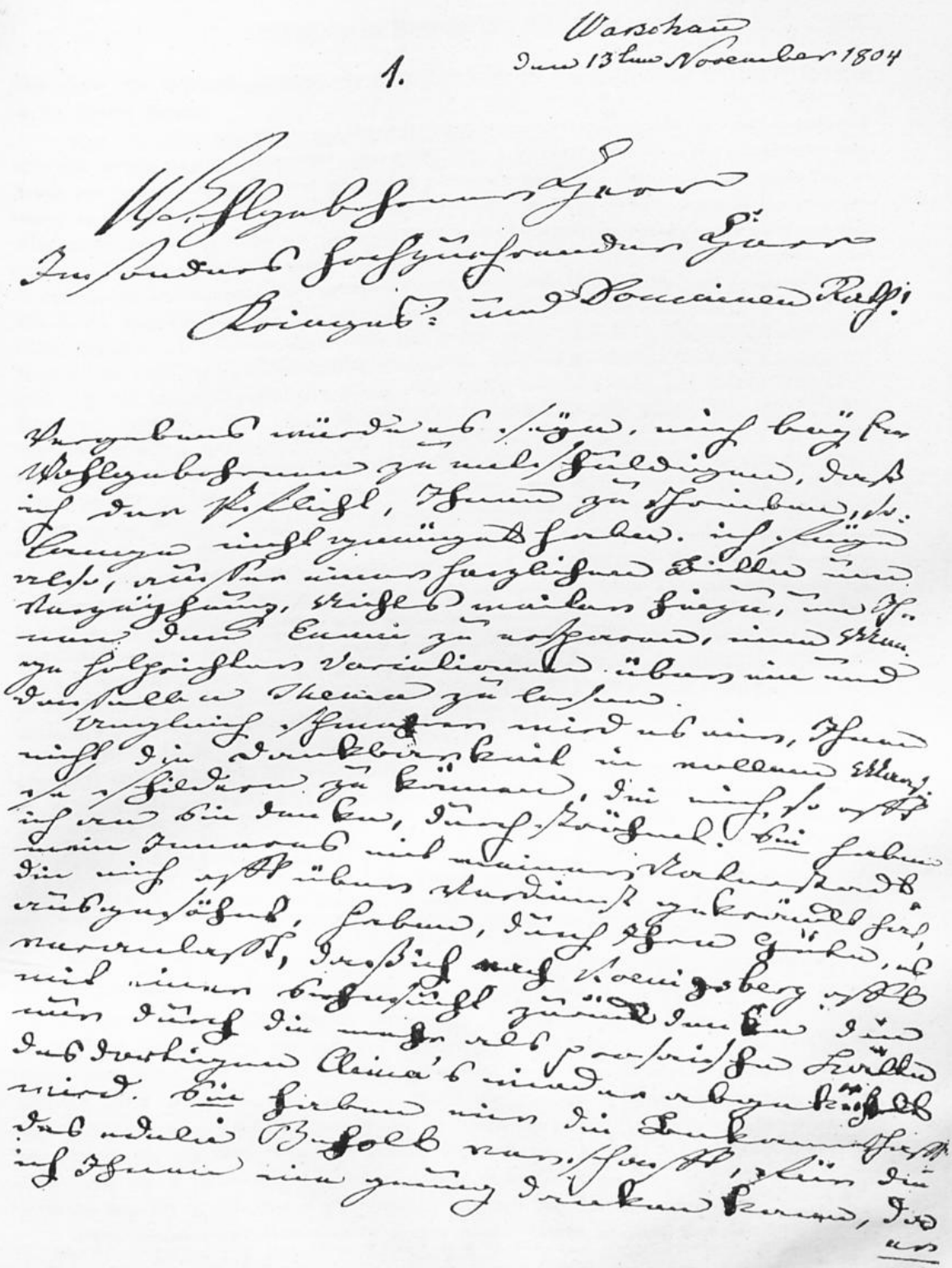
Daher hielt es Goethe für nötig, dem Übergreifen der patriotiſchen Bewegung auf das künſtleriſche Gebiet entgegenzutreten, indem er 1801 ſchrieb: „Vielleicht überzeugt man ſich bald, daß es keine patriotiſche Kunſt und keine patriotiſche Wiſſenſchaft gebe. Beide gehören, wie alles Gute, der ganzen Welt 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 helden-mütigen 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 Iffland angeregtes Feſtſpiel Des Epimenides Erwachen, das am Jahrestage des erſten Pariſer Einzuges am 31. März 1815 in Berlin aufgeführt wurde,

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



Aus einem Briefe des Zacharias Werner.

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

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. In 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

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"

und der Frankfurter Polizeioffizier Karl Malß (1792—1848) seine köstlichen Possen vom „Borjerkapitän" 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 herausbob, 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

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 Italien 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

Aus einem Briefe des Zacharias Werner.

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

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.“

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 Zürichерſee 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.

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 Heilighaltung 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 Heilighaltung 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

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-

73.b

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 Kräfte stählen.

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

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

Und vollbringst du, kräftig milde,
Deiner Laufbahn ~~viele~~ reine 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 Liebe feyert.

zum 30 März
1815.

Ein Gedicht von J. W. Goethe.

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

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

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

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.

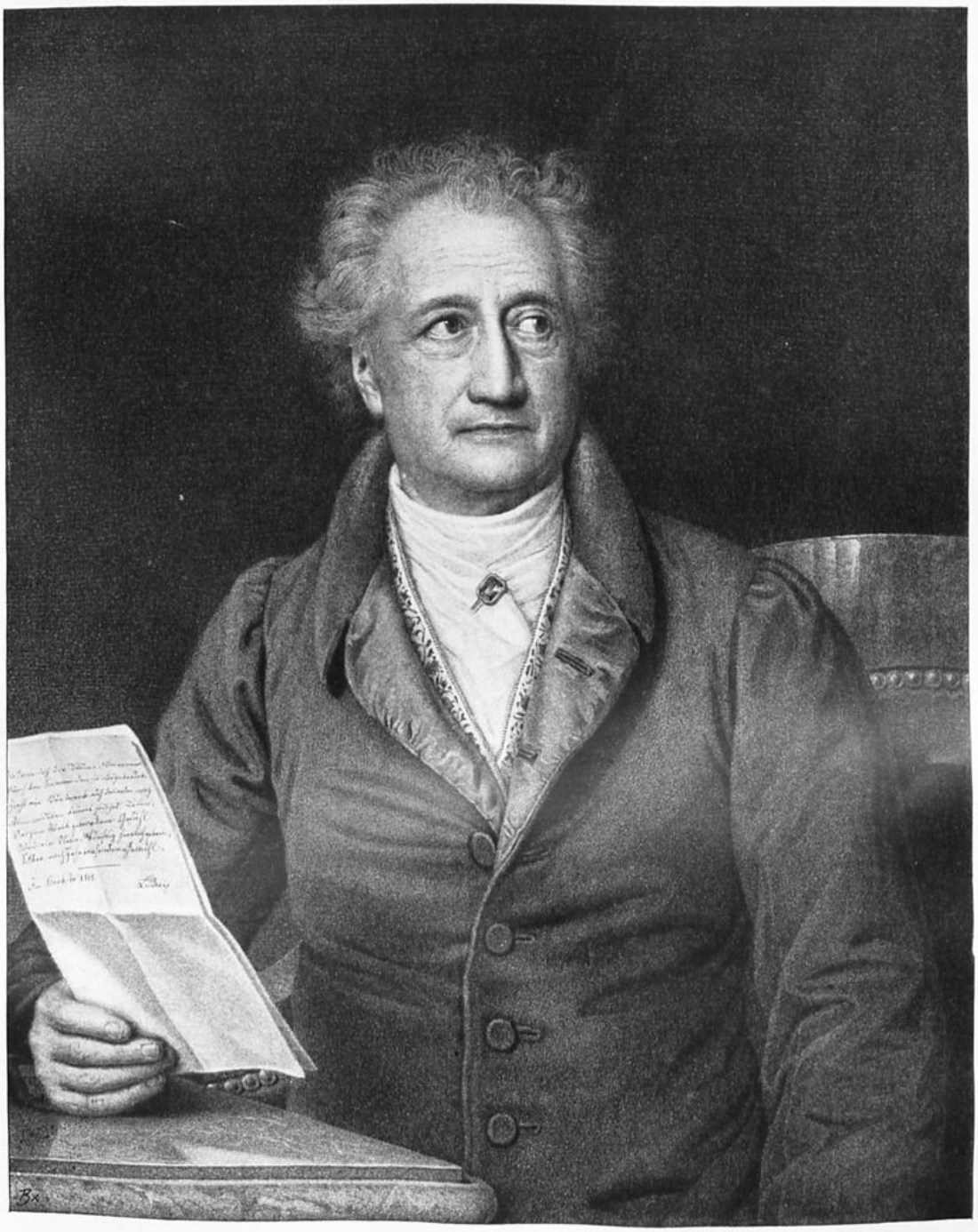
Seitdem die Erkenntnis durchgedrungen iſt, daß die beiden Teile des „Fauſt" eine Einheit bilden, haben ſich die Verſuche gemehrt, den ganzen „Fauſt" der Bühne zu erobern. Nachdem ſchon Eckermann die Epiſode am Kaiſerhof inſzeniert hatte, brachte Eduard Wollheim da Fonſeca 1854 in Hamburg den ganzen zweiten 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

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 Genieſucht 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



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.

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

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

Ludwig Uhland.

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

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.)

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.

Schäfers Sonntagslied.

Das ist der Tag des Herrn!
Ich bin allein auf weiter Flur,
Noch eine Morgenglocke nur!
Nun Stille nah und fern!

Anbetend knie' ich hier.
O süßes Graun! geheimes Wehn!
Als knieten Viele ungesehn
Und beteten mit mir.

Der Himmel, nah und fern,
Er ~~ist~~ ruht so ~~[illegible]~~ klar und feierlich,
So ganz, als wollt' er öffnen sich.
Das ist der Tag des Herrn!

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

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

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-

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-

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 „Bemooſter 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

Ernst.

Meinst du?

Nein! wenn der Letzte fällt, ich fechte fort.
War ich sonst träge, jetzt bin ich ein Held.
Hier muß ich sterben, bei dem Todten hier.
Hier haft' ich, hier ist meines Lebens Ziel,
Hier ist der Markstein meiner Tage, hier
Ist meine Heimath, hier mein Haus und Hof,
Mein Erbgut, meine Blutsverwandtschaft, hier
Mein Wappenschild und hier mein Herzogthum.

(Er wirft Schild und Fürstenmantel auf den todten Werner.)

Mit diesem Mann hab' ich mein Leben lang
Geeifert und gewettet in der Treu;
Der Tod nur hat dem Wettkampf noch gefehlt:
Jetzt stürzt er in die Schlacht und stirbt für mich,
Nicht laß' ich ihm den Preis, sterb' ich für ihn,
Dann greifen beide nach dem Siegeskranz.
Halt vor!

(Er dringt auf Mangold ein. Gefecht.)

Mangold.

Verzweifelter!

(sinkt getroffen zurück.)

Gott steh' mir bei!

(stirbt.)

Aus Ludwig Uhlands Drama „Ernst Herzog von Schwaben“. (5. Aufzug.)

Nach der Originalhandschrift in der Staatsbibliothek zu Berlin.

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

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-

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.

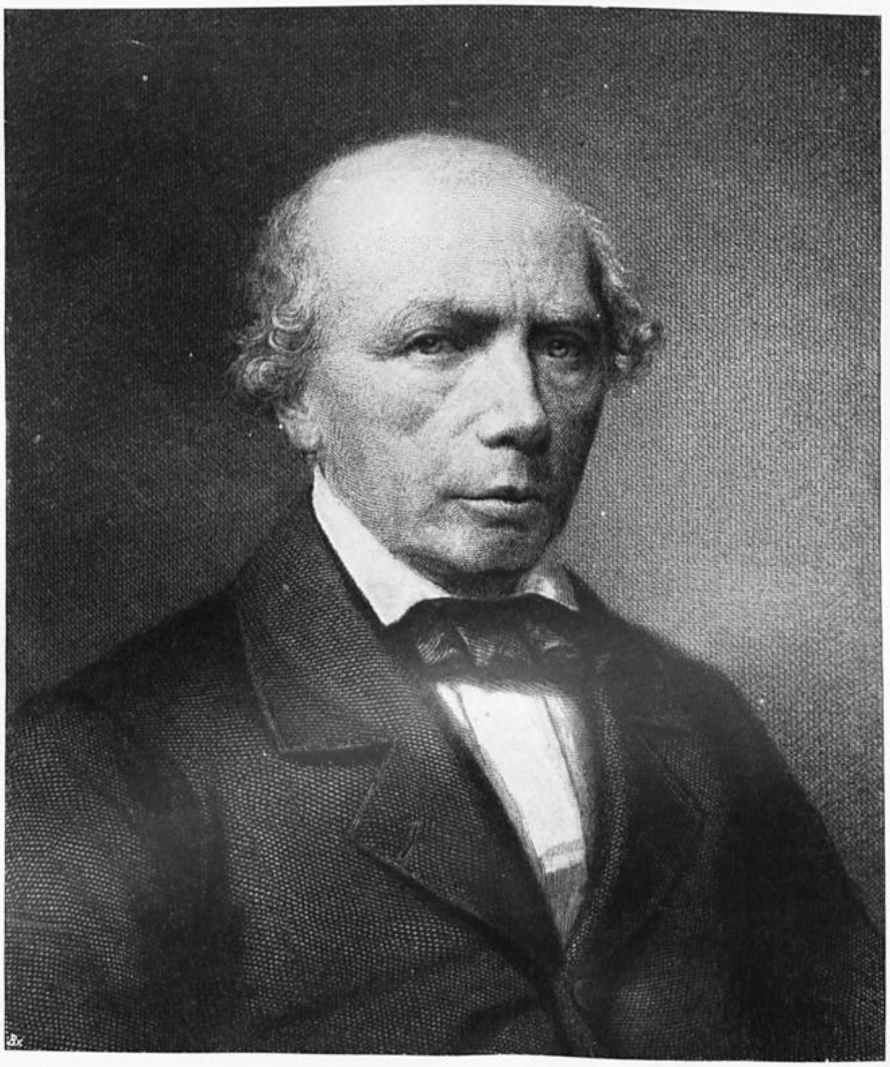
Von Hauffs Novellen (3 Bände 1828) iſt eine, „Jud Süß“, ganz hiſtoriſch, zwei andere, „Die letzten Ritter von Marienburg“ und „Das Bild des Kaiſers“, des Dichters beſte Erzählung, ſind es nur teilweiſe, während die übrigen, „Othello“, „Die Sängerin“ und die von empfindſamen Seelen gern geleſene, im Grunde 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 nachahmenden 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

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



Ludwig Uhland.

Nach der letzten Photographie.

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

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

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 graufe 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“,

„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.)

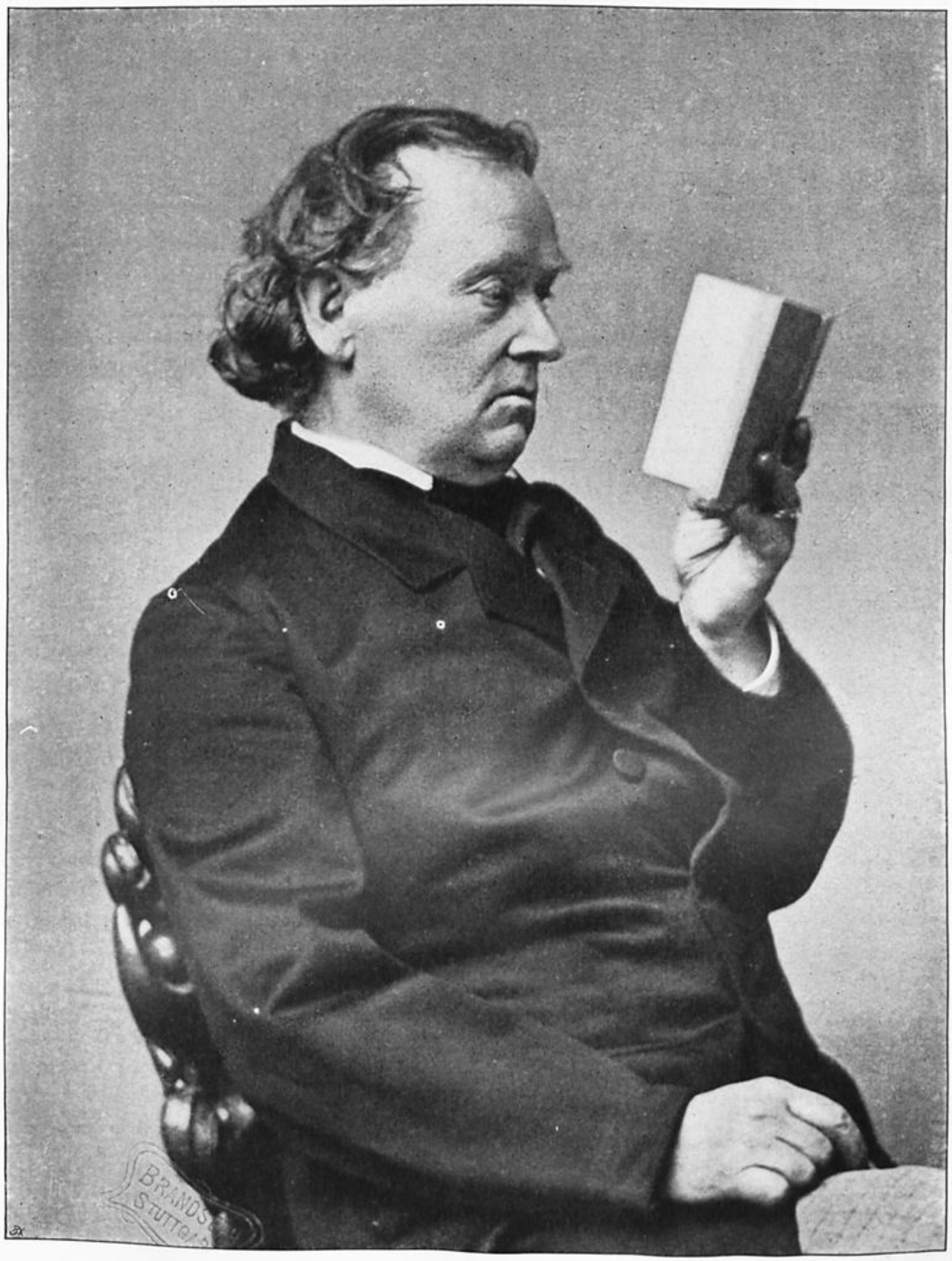
Mörike ſah einzelne ſeiner Dichtungen von Moritz Schwind, Ludwig Richter und Eugen Neureuther illuſtriert, ſeine Lieder von vielen Komponiſten, zum Teile erſten Ranges (Brahms, Schumann), am beſten von Hugo Wolf und von ſeinem Jugendfreunde Friedrich Kauffmann vertont. Gleichwohl werden Mörikes Gedichte 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



Eduard Mörike.

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.

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 Oſterdingen), 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

Herrn Hofrath Dr. Krauß

Bad Mergentheim, Jul 1847.

Der jüngsten in dem weit gepriesnen Schwester-Chor
Heilkräftiger Nymphen unsres lieben Vaterlands,
Die wunderthätig im bescheidnen Tempel wohnt,
Sich selber still weissagend einen Herrlichern;
In deren schon verlorne Gunst Du leise mich
An Deiner priesterlichen Hand zurückgeführt:
Heut in der frühsten Morgenstunde goß ich ihr
Die Opfer-Milch, die reine, an der Schwelle aus,
Und schenkte dankbar ein krystallen Weihgefäß.
Sie aber, rauschend in der Tiefe, sprach dieß Wort:
Bring meinem Diener, deinem Freunde, den Pokal,
Mit jenes Gottes Feuergabe voll gefüllt,
Der meinen Berg mit seinen heilgen Ranken schmückt,
Obwohl er meine Lippen zu berühren scheut.

E. Mörike

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

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.

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,

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 Alpenrösslein", „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,

der bedeutendste unter den Dichtern seiner Mundart. Er wurde 1802 in Groß-Piesenham 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 Lebensluft 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

Franz Grillparzer.

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

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

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

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

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 Aberglauben 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

„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-

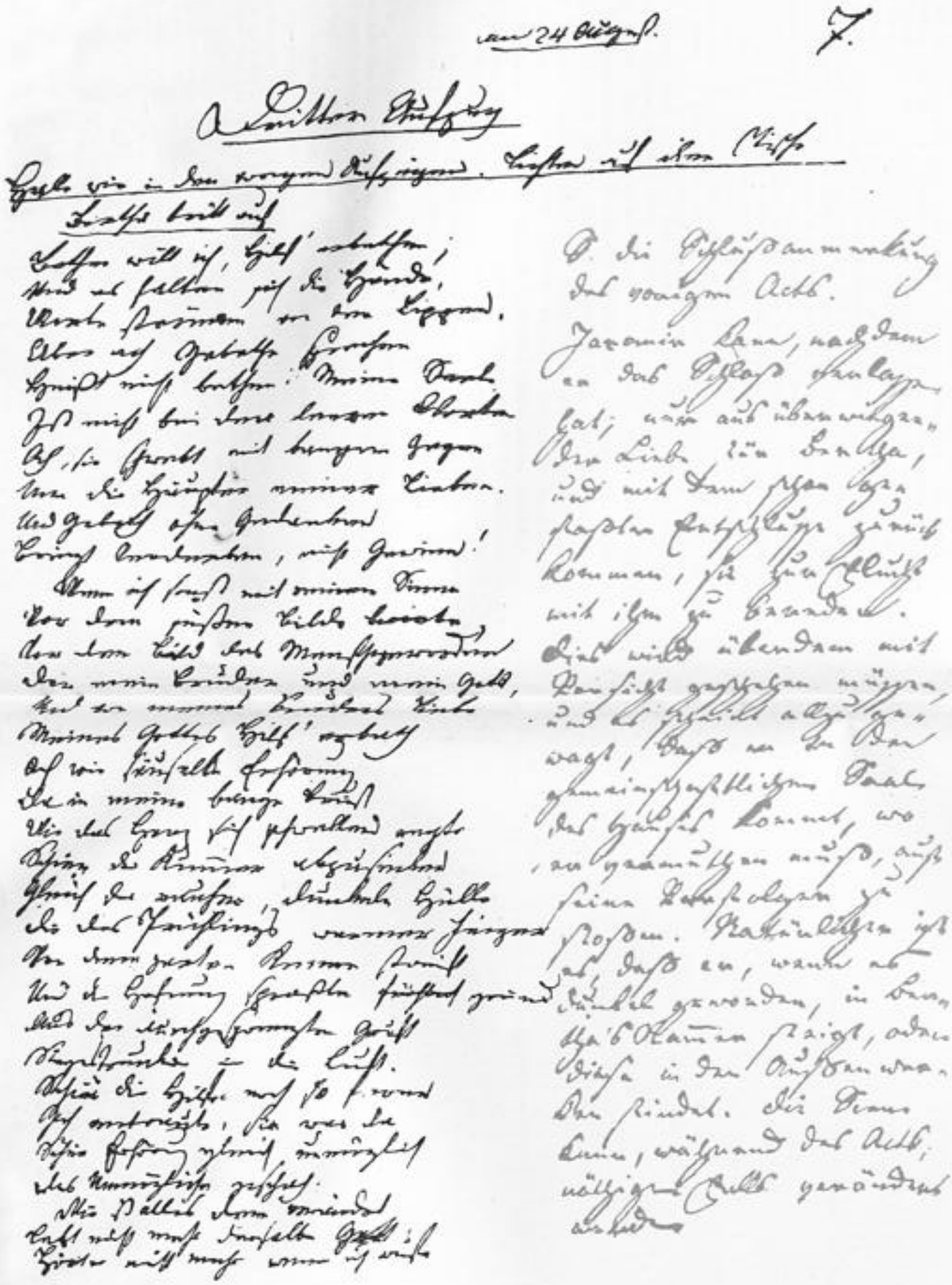
perſonen gebaut: düſter, ſchwermütig, lebensſatt, von banger Ahnung Graf Borotin, Jaromir aber und Berta Naturen voll übermächtiger Leidenſchaft und Sinnlichkeit.

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.



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.

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 Lángh 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 beginnt 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“).

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

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

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

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

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

(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

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 „Jon" 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

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.

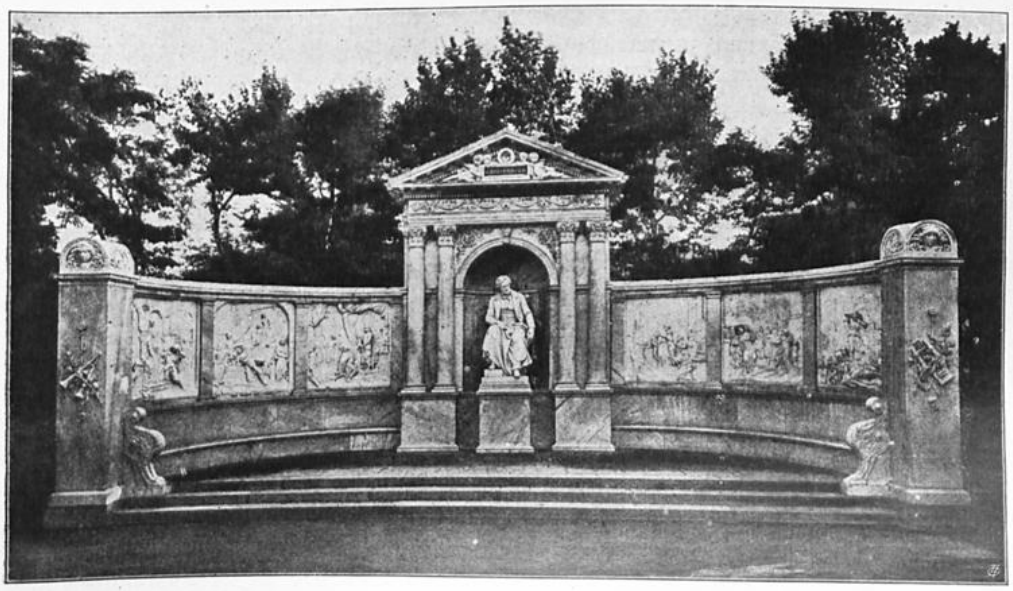
Den Schmerz über den Mißerfolg der Herotragödie konnte der rauſchende Beifall nicht ſtillen, den das Märchenſpiel Der Traum ein Leben erzielte. Von Schreyvogel abgelehnt, war es unter deſſen Nachfolger Deinhardſtein auf die Bühne des Burgtheaters gebracht worden (1834).

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

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 Wagelust 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

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-

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 klaſſizitiſche 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.

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-

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

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

Nur weiter geht das tolle Treiben,
Von vorwärts! vorwärts! erschallt das Land;
Ich möchte, wärs möglich, stehen bleiben
Wo Schiller und Göthe stand.

Franz Grillparzer

Franz Grillparzer.

Nach einer Lithographie aus dem Jahre 1859 von Kriehuber.

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

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

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

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 Verbleichen 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

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 Volkspossе 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-

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-

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.)

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. In 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.

Lied

1

Da streiten sich die Leut herum
Oft um den Werth des Glücks
Der Eine heißt den Andern dumm
Am End weiß keiner nix
Das ist der Aller ärmste Mann
Der Andre viel zu reich.
~~Da setzt das Schicksal die Hobel an~~ das Schicksal setzt den Hobel an
Und hobelt's Beyde gleich.

2

Der Jugend will halt stets mit Gewalt
In Allen glücklich seyn
~~Doch fließt das Blut ein bissel kalt~~
Doch wird man nur in ein bissel alt
Da find man sich schon drein.
Oft zankt mein Weib mit mir, o Graus
Das bringt mich nicht in Wuth.
Da klopft ich meinen Hobel aus
Und denk du brumst mir gut.

3

Zeigt sich der Tod einst mit Verlaub
Und ~~zupft~~ zupft mich: Brüderl. Kum.
Da stell ich mich im Anfang taub
Und schau mich gar nicht um.
Doch sagt er: Lieber Valentin.
Mach keine Umständ. Geh!
Da leg ich meinen Hobel hin
Und sag der Welt Adje.

4 Repetition ab/

Ein Tischler ~~kann~~ wenn sein Waar gefällt
Hat manche frohe Stund
Das Glück ist nicht blos in der Welt
Mit Reichthum in den Bund.
Seh ich so viel zufriedenen Sinn
So flieht mich jedes Weh
Da leg ich nicht den Hobel hin
Sag nicht der Kunst Adje.

ab/

Das Hobellied aus Raimunds „Der Verschwender".

Aufnahme nach dem Originale in der Bibliothek der Stadt Wien.

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-neurаſthеniſche 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

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 Fauſtſtoffes, 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.

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 liebbegeisterten 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.

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 Biſolien (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 „Biſolien“ 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

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-

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 zauberſüßes 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 Schlich-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.

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 Proſeſch-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

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.

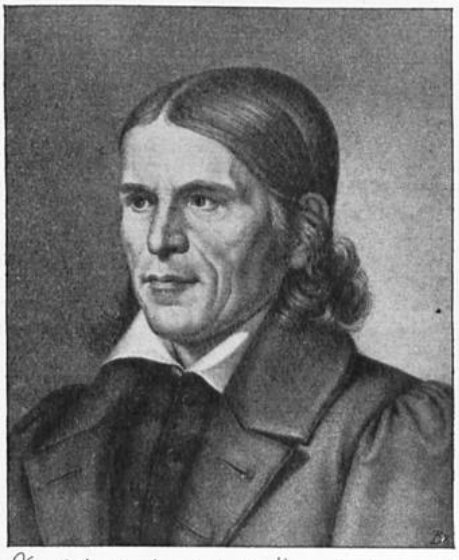
Will man Rückerts *dichteriſche Perſönlichkeit* verſtehen und lieben lernen, ſo darf man nicht nach ſeinen großen Gedankengedichten, ſondern muß nach den vielen kleinen Liedern und Gedichten greifen, die in der Welt der *Familie und des Hauſes* eine entzückende Poeſie enthüllen.

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

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 hoff in Ihnen genug den Himmel zu erwarten.
Ihr hat vergeſſen es mich Ihnen genug ſie finden

Ludwig Tieck

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.

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

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

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, mediziſche, 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

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

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

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

„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 Phantaſtik 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-

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.

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

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

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 Rationalismus 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

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

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 Koboldſtreiche, 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-

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

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 Grotesken, 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 Cherubini“) 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 Leihbibliotheksnoveliſten 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

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 verfluchte 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 Nehfues (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 (1801—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

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

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.

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

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

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

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.

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

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

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

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-

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

Heinrich Heine.

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,

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-

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 „unflätigen 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 „Ukaſuiſten 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

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

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 gethan.

Genehmigte Reproduktion nach dem in der Autographen-Sammlung von Rudolf Brockhaus († 1898) in Leipzig befindlichen Original.

Romanze „Die Zauberin nach Neapel“, in der er den Gedanken ausführen will, daß nur der Tod die

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,

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

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 Griſebach 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

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.)

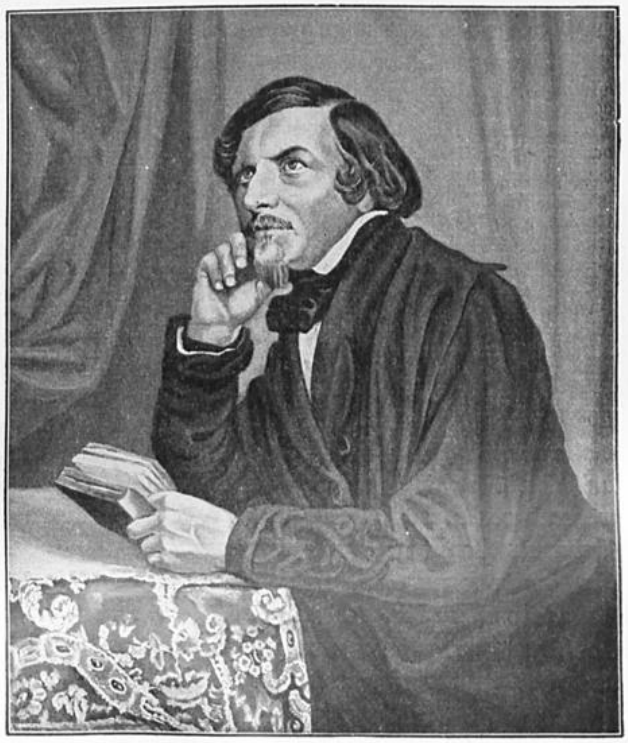
Wie kaum ein anderer Schriftſteller war Gutzkow mit den wechſelnden Stimmungen der Zeit verbunden und in ſeinem ganzen Weſen trotz allem ſtarken Individualismus und Selbſtbewußtſein vom Kampfe des Tages unwiderſtehlich ergriffen. Ein ſtarkes Talent und ein noch ſtärkerer Drang zu publiziſtiſcher Wirkſamkeit, 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-

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.

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 erfaſten 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.

„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.

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

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

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. In 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

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, Kraſtel,

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 Kuliſſeneffekte 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

könnte, 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 Hauptertrag 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

„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

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

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

Jean Hahn-Hahn.

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

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 Möpſelglück) 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 erſungenen 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,

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 Nationalliede 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

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

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

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

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

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

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 an Gräbern stehst u. klagst!

Und sorge, daß dem Herze glüht
Und Liebe hegt u. Liebe trägt,
So lang ihm noch ein ander Herz
In Liebe warm entgegenschlägt!

Und wer dir seine Brust erschließt,
O thu' ihm, was du kannst, zu lieb!
Und mach' ihm jede Stunde froh,
Und mach' ihm keine Stunde trüb!

Und hüte deine Zunge wohl!
Bald ist ein böses Wort gesagt!
O Gott, es war nicht bös gemeint, —
Der Andre aber geht u. klagt.

O lieb', so lang du lieben kannst!
O lieb, so lang du lieben magst!
Die Stunde kommt, die Stunde kommt,
Wo du an Gräbern stehst u. klagst!

Dann kniest du nieder an der Gruft,
Und birgst die Augen, trüb u. naß,
— Sie sehn den Andern nimmermehr —
Je's lange, feuchte Kirchhofsgras.

Und sprichst: O schau' auf mich herab,
Der hier an deinem Grabe weint!
Vergib, daß ich gekränkt dich hab'!
O Gott, es war nicht bös gemeint!

Er aber sieht u. hört dich nicht,
Kommt nicht, daß du ihn froh umfängst;
Der Mund, der oft dich küßte, spricht
Nie wieder: ich vergab dir längst!

Er that's, vergab dir lange schon,
Doch manche heiße Thräne fiel
Um dich u. um dein herbes Wort, —
Doch still — er ruht, er 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 an Gräbern stehst u. klagst!

F. 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 Scheikh 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 versemten 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

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

in ſeinen Ergebniſſen darzuſtellen und die Gegner dieſer Weltanſchauung als die eigentlichen Gottesleugner 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 Haus 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

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,

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 Naturein drücken 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-

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 unſ'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-

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 ſind 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

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-

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-

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 Janko, 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

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 Petöfys 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

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 Sarſara 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

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,

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 Uſſo 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

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

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.

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

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

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,

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

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 Walporzheim". 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 Dhumauer", 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 entſtandenen 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

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 B. Schertle in Frankfurt a. M.

Die Luft 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.

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

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-

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 Schwankzyklus „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“.

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 Turmfäterlein“; „Mignons Eiertanz“; „Meine Schweſter“ (1876) und der Bauernroman „Die Nonnenſuſel“ (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

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),

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 Killarney“ 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

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,

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 nnd 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

(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,

ähnlich wie Hofbauer 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 Hofbauer, 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-

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

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

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)

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 Zeinsen, 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 ans 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

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 Terſtegen, 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

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 Nationalismus 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 Taò-te-king des ältesten chinesischen Philosophen Laò-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

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

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

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.

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

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 „Pſychologiſchen 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 aufklärériſchen 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-

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

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 Aſcher, 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.

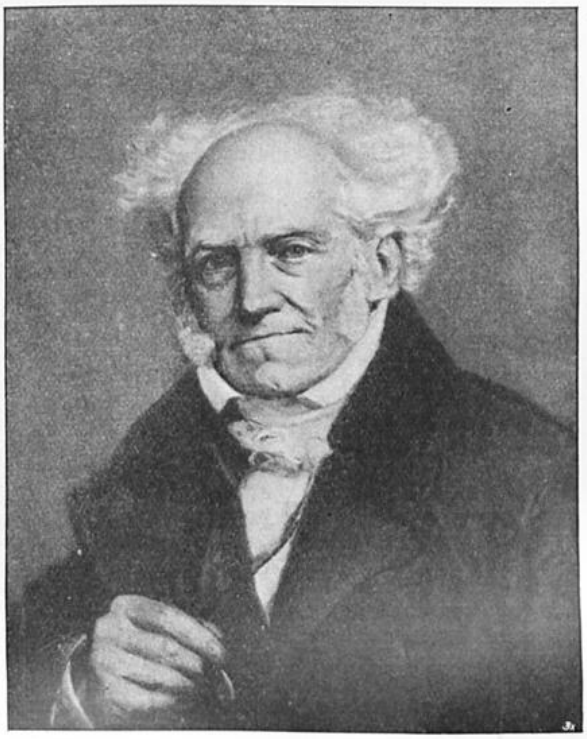
Natürlich iſt darum auch die Welt, in der wir leben, ſchlecht; ſie iſt „an allen Enden bankerott und das Leben ein Geſchäft, das die Koſten nicht lohnt." Dabei darf man nicht glauben, man könne ſich in einem einfachen Gefühl dennoch über das Jammertal erheben. Nein! Die Welt als Vorſtellung allein angeſchaut 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

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

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 „Erek“, 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.

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

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-

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-Cöllns 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.

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

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,

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 Miſſiſippi“, 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).

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 Blauſiek oder See und Theater (1864), vielleicht ſein beſter Roman, der

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 Tauſendſaſas 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

Arnstadt 25 Jan 1860

Geehrtester Herr!

Ihnen meinen besten Dank für Ihr letztes Geschenk, & mich recht für Ihr freundliches Interesse. Vorläufig weiß, & selbst der flüchtige Leser & angestrengt werden muß, ist arbeiten, setze ich mich mit einiger Aussicht, mir Beifall in der mir selber bestreitig vor sich & bleibe stehen.

Ihr Urtheil der Novelle in allen Ehren, & ich bin gar & freudig, wie Ihr mich sich meinen Arbeiten mitfreue; ich meine mich in meinem stolzen Ihrem Interesse.

Gestern Abend nämlich, mit ich großen Lichter & ich viel Optimism mich in den Besitz der (damals) & der mir & Lamb, Hazlitt gehörigen Papiere, & mir der Absicht & Absicht & Absicht &

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

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 finnig-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

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

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 geiſteshelle 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

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

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

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 nackfüßige 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

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.

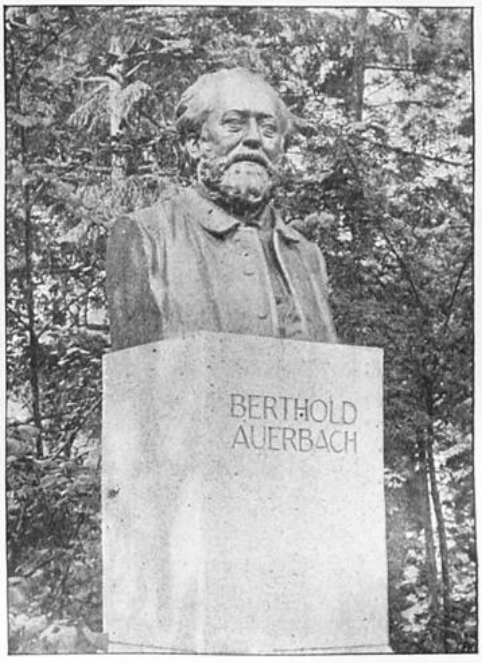
War er bisher vorwiegend rezeptiv geweſen, ſo entwickelte er jetzt eine fruchtbare literariſche Tätigkeit, die das Gepräge der Reife und männlichen Ernſtes an ſich trägt und ihm mit den Erzählungen aus dem Ries (1856, neue Folge 1859 und 1870) raſch einen angeſehenen und weit verbreiteten Namen erwarb.

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 gedankenlichen 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

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-

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

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 ſeinſter 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

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 tiefinnerliches 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.

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.

Adalbert Stifter

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-

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

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.

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

Geehrte Frau!

Ich habe mit Betrübniß vernommen, daß der allmächtige Gott Ihren Sohn zu sich gerufen hat. So sehr es unsere Christenpflicht ist, jeden Rathschluß Gottes, so wahr er auch thut, in Demuth u. Anbetung hinzunehmen, so empfinden die Angehörigen bei dem Schieden eines der ihrigen doch den Schmerz der Trennung, der Herr des Himmels mißbilligt den Schmerz nicht, ja er hat ihn selber in unser Herz gelegt. Diesen Schmerz aber lindert die Theilnahme anderer Menschen, u. eine solche Theilnahme spreche ich Ihnen u. Ihrer Frau Schwiegertochter in diesen Zeilen auf das Herzlichste aus. Gott weiß, weßhalb das Ereigniß durch seine Weisheit gerufen wurde, u. Gott wird alles Weh der Übriggebliebenen lindern, u. das Schicksal der Wittwe u. der Waisen lenken. Gegen mich war der Verstorbene immer sehr gefällig u. zuvorkommend, ich werde sein Andenken bei mir bewahren. Ich hoffe, wenn ich im Herbste wieder in mein Zimmer komme, Sie gefaßt u. beruhigt zu finden.

Von meiner Gattin soll ich die herzlichste Theilnahme melden. Mit Hochachtung zeichne ich mich

Ihren

Freundlich ergebenen

Adalbert Stifter

Linz 11t Juli 1866.

Ein Brief von Adalbert Stifter.

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

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 Scherzählung.

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

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

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

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.)

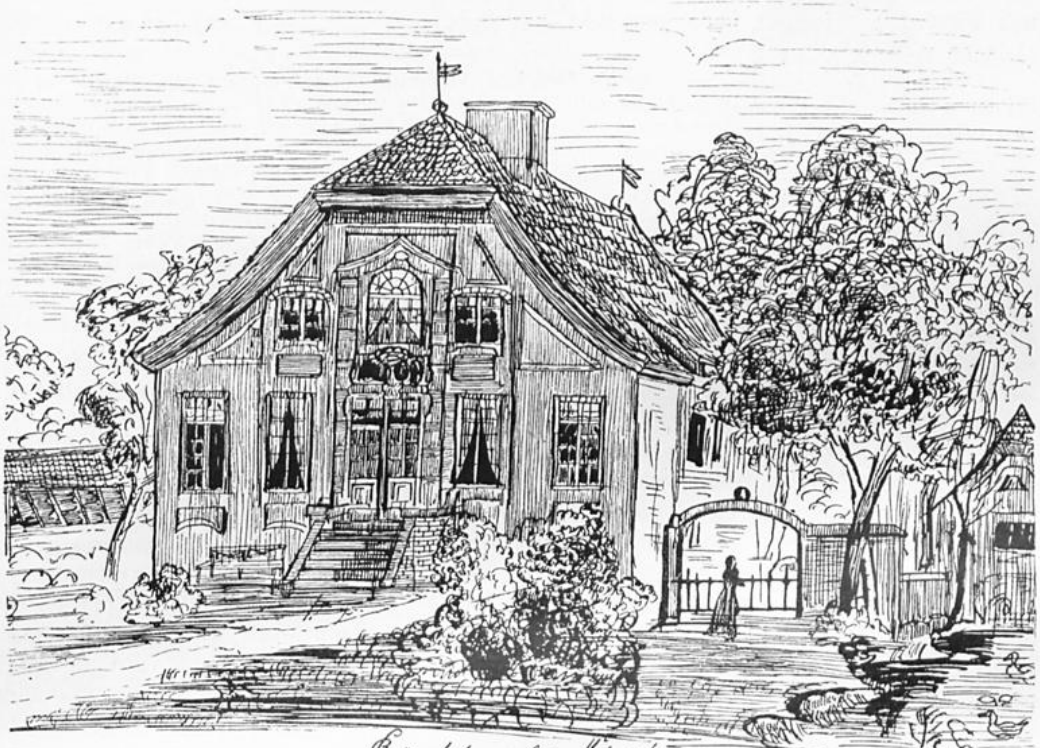
Der Vater der Dichterin entſtammte einem weſtfäliſchen Adelsgeſchlechte, das faſt über 200 Jahre den Edelſitz der Familie Hülshoff in der Nähe von Münſter bewohnte. Männer, die in Kirche, Staat und Wiſſenſchaft eine Rolle ſpielten, zählte das Geſchlecht zu den Seinen; der Name Droſte iſt gleichbedeutend 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 Harthauſen, 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

Annette von Droste-Hülshoff.

Nach dem im Besitze des Franz Werner Freiherrn von Droste-Hülshoff befindlichen Gemälde.

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.

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 zähnefniſchenden 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

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 Zustände an, 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

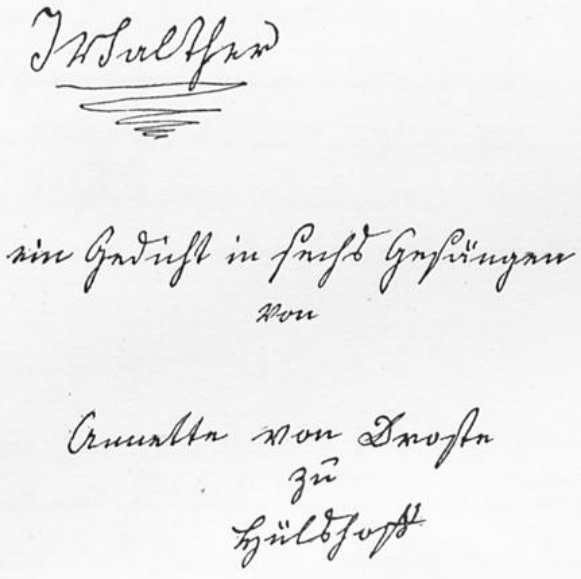
auf der Meersburg bot Annetten manche Anregung und ſo entſtanden hier 1841—1842 die meiſten lyriſchen Gedichte, die den von ihr ſelbſt beſorgten Band ihrer „Gedichte“ füllen. Sie erſchienen durch Vermittlung Schückings, der durch Laßberg dorthin berufen worden war, bei Cotta (1848) und entſchädigten 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 Geneſſinnen 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 dieſer 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.

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.).

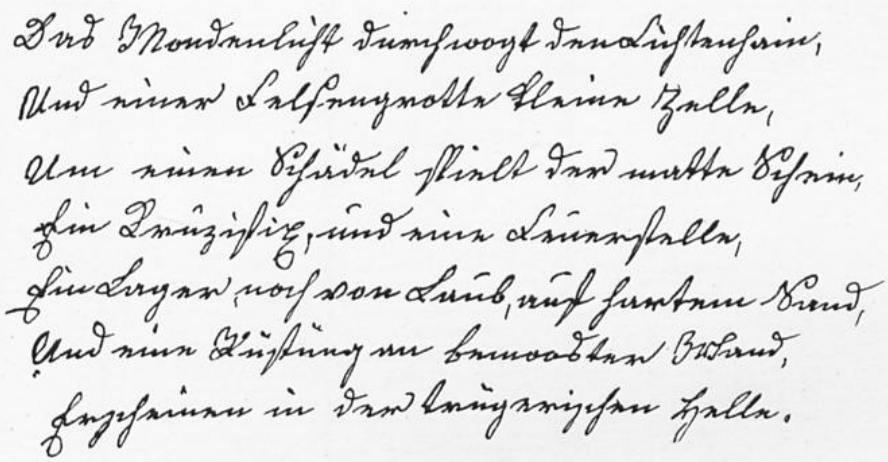
auf der Meersburg bot Annetten manche Anregung und so entstanden hier 1841—1842 die meisten lyrischen Gedichte, die den von ihr selbst besorgten Band ihrer „Gedichte“ füllen. Sie erschienen durch Vermittlung Schückings, der durch Laßberg dorthin berufen worden war, bei Cotta (1848) und entschädigten sie durch die günstige Aufnahme reichlich für den Mißerfolg,

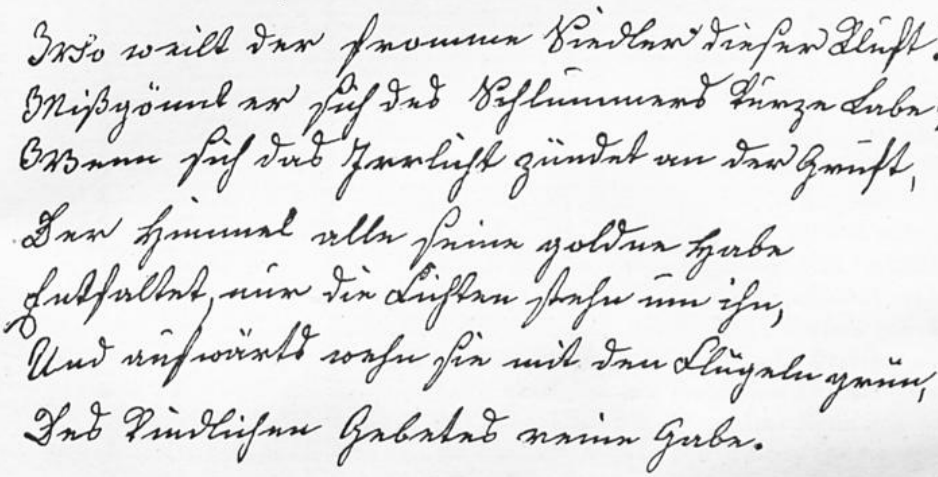
und die andere, in der er sich durch Zerschlagen des Fläschchens von dem Hausgesinde befreit.

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

Das Mondenlicht durchwogt den Lichtenhain,
Und einer Felsengrotte kleine Zelle,
Um einen Schädel spielt der matte Schein,
Ein Kruzifix, und eine Feuerstelle,
Ein Lager, noch von Laub, auf hartem Sand,
Und eine Rüstung an bemooster Wand,
Erscheinen in der trügerischen Helle.

Wo weilt der fromme Siedler dieser Kluft?
Mißgönnt er sich des Schlummers kurze Labe?
Wenn sich das Irrlicht zündet an der Gruft,
Der Himmel alle seine goldne Habe
Entfaltet, nur die Lichten stehn um ihn,
Und aufwärts wehn sie mit den Flügeln grün,
Des kindlichen Gebetes reine Gabe.





---

und sein selbständiges kritisches Denken stellte sich bisweilen als erkältende und spröde machende

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 Hausgeister befreit.

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

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 dem 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,

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 Dethleſſen 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

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

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,

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

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

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 Schreckem 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

Friedrich Hebbel.

Nach dem aus dem Nachlaß Claus Groths stammenden Gemälde im Besitz der Historischen Landeshalle für Schleswig-Holstein in Kiel.

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-*

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 klaſſizitiſche 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,

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

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, Machiavellis 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.

Beilage 154.

Ort d. 13ten July 1856.

Mein lieber Debrois!

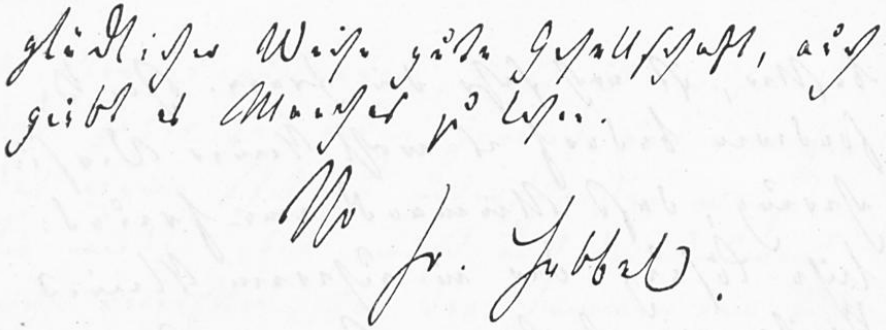
Sehr spät, erst am 11ten d. M., erhielt ich Ihre Sendung. Ihrem Freunde hat sie genützt; ich bin vollkommen mit ihm ausgesöhnt und habe ihm gleich geschrieben. Mit Ihnen selbst habe ich freilich Einiges zu erörtern; das kann aber nur mündlich geschehen. Von der Frau Professorin Bonitz höre ich, daß Sie 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 das, was zwischen uns besprochen werden muß, schon hier oder erst in Wien besprochen werden soll. Ich selbst bin sogar, obgleich ich Ihrem Wunsch nicht entgegen treten will, falls er mit dem meinigen nicht übereinstimmt, für Wien. Sie werden mir wohl

im Voraus zutrauen, daß ich zwischen dem Eifer für einen Freund und dem für das eigene Ich zu unterscheiden weiß. Sie werden aber gewiß auch die Antwort nicht vergessen, die der Hammer dem Eifer gab, als es sich über seine Schläge beschwerte. Sey nur erst Stahl – sagte er – so höre ich von selbst auf. Verlassen Sie Sich darauf, ich werde nicht hinter dem Hammer zurückstehen, und ich dächte, ich hätte es zum Theil schon bewiesen.

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 hinein, denn die Neuschheit des Mannes besteht darin, daß er sein Herz verhüllt. Im früheren Lebens-Alter ist das anders, ob aber darum auch

besser, ist noch sehr die Frage. Im Be-
sondern bedarf es wohl Deiner Versi-
cherung, daß Niemand eine freund-
liche Lösung der in äußerem Kleinen
Kreise eingetretenen Verwirrungen
mehr wünschen kann, wie ich, wenn
ich mich auch gegen die Gefahr sichern
muß, mit Lessing erst im Alter
aufrufen zu müssen: Alles verläßt
mich!

So viel und nicht mehr. Grüßen
Sie Glaser, schreiben Sie mir, wann
Sie kommen und schicken Sie mir den
Brief von Uechtritz. Es wäre möglich,
daß mein Freund mir für den Sommer
irgendwo ein Rendezvous gäbe, der-
um ist es nöthig, daß ich seinen Brief
erhalte; alles Uebrige lassen Sie
ruhig in meinem Rache liegen. Wir
haben hier sehr schlechtes 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).

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 klaſſizitiſchen 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

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

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 modernſierten Geſchichte der Pfarrerstochter zu Taubenhain, zu der Bürgers Ballade die Anregung bot. Hier haben wir bei noch leiſe fortdauernder Abhängigkeit von der Iffländſchen 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 Iſſland 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

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 Joiakim, 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

Bresl. 14 Juli 46.

Mein lieber Herr Doktor!

Beiliegende Gedichte lagen schon in Breslau für Sie bereit, ich sende sie Ihnen mit dem herzlichen Wunsch, daß sie Ihren Beifall finden mögen. Die Sammlung enthält den ersten Abschnitt meines poetischen Limboriums; Alles nach dem Jahr 44 habe ich zurückbehalten; wer sich wandelt u. häutet, wie der Poet häufig thun muß, der soll warten, bis die neue Hautschmuck u. prall geworden ist, bevor er sich dem übrigen Vieh der Erde zeigt, außerdem fürchtete ich die thörigten Censurstriche, die wie ich fest überzeugt bin, einmal über Nacht aufhören werden.

Sie haben gegen Holtei und mich freundlich geäußert, daß Sie Küstnern in meinem Interesse vor die Brust springen wollten. Das ist ja reizend von Ihnen, lieber Herr Doctor, und ich bitte Sie herzlich thun Sie's, nehmen Sie landsmannschaftlich u. collegialisch mein Interesse wahr; und werden Sie mein Anwald vor einem Gerichtshofe, wo nicht immer Recht gesprochen wird.

Ein Brief von Gustav Freytag.

Nach dem Original, im Besitze des Herrn Privatdozenten Dr. Rudolf Wolkan, Skriptor an der Universitätsbibliothek zu Wien.

Könnte man die Aufführung der Brautfahrt erzwingen, so wäre das wunderschön, in diesem Falle bitte ich Sie, Ihre Erfahrung bei Besetzung der Rollen geltend zu machen; im schlimmsten Falle müssen Sie Prämie u. Honorar schicken, da soll ihnen kein Gott helfen.

Bin sehr neugierig, was Ihre Ansicht über die Valentin sein wird. Sein Sie nicht böse, daß ich Ihnen vorläufig nur das Intendanzexemplar schicke, Sie sollen in kürzester Zeit ein anderes erhalten, unterdeß lesen Sie freundlichst aus diesem; finden Sie etwas Gutes darin, so halten Sie das für meine Zukunft.

Goltei, der Sie herzlich grüßen läßt, reist nach Grätz zur Tochter, er ist Großvater geworden und geht hin um sich darüber zu wundern. Sonst ist hier Alles fest u. unverrückt, mehrere Leute haben sich auf schauderhafte Weise selbst umgebracht, worüber alle alte Herren die Köpfe schütteln und besagte Selbstmorde dem schlechten Zeitgeist in die Schuhe schieben.

Breslau grüßt Sie werden Sie gut

Ihrem

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

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

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

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

Guſtav Freytag.

Nach dem Gemälde und der Radierung von K. Stauffer-Bern.

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.

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

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.

des bald bequem, breit und behaglich hinfließenden, bald bewegten Vortrages, des trocken humoriſtiſchen, wie des aufjauchzend 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

Fritz Reuter.

Originalaufnahme des von Professor Th. Schloepke im Jahre 1867 nach dem Leben gemalten Ölgemäldes, jetzt im Großherzoglichen Museum zu Schwerin.

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 Gauſ'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 rückhaltloſe 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

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 Unſ' 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 Jugendluft 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

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 ſeiner 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. 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

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 gefunden 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 Haſ'-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.

Lieber Hinstorff,

Die mir zugesandten 750 rl habe ich richtig erhalten und quittire ich hiemit. Was dein Anliegen betrifft, die die im Januar 67 fälligen 1500 rl zu stunden, so habe ich mit meinem Baumeister über die ihm nothwendigen Gelder gesprochen und habe ich dadurch erfahren, daß, wenn du mir die ebenfalls im Januar 67 fälligen 900 rl zu rechter Zeit einzahlst, ich mit den 1500 rl bis zum 1sten April warten kann. Diese am 15t Januar fälligen 900 rl gebrauchen wir aber nothwendig. – Es wird überhaupt mit den Geldausgaben sehr scharf hergehen, denn bis jetzt über's Jahr werde ich gegen 15000 rl ausgeben müssen. Da ich nun so viel, wie du weißt nicht von dir zu fordern habe, so will ich dich bitten, um meine Dispositionen darnach zu treffen, mir

zu

Ein Brief Fritz Reuters an seinen Verleger Kommerzienrat D. C. Hinstorff.

Mit Erlaubnis der Hinstorffschen Verlagsbuchhandlung, Wismar i. Meckl.

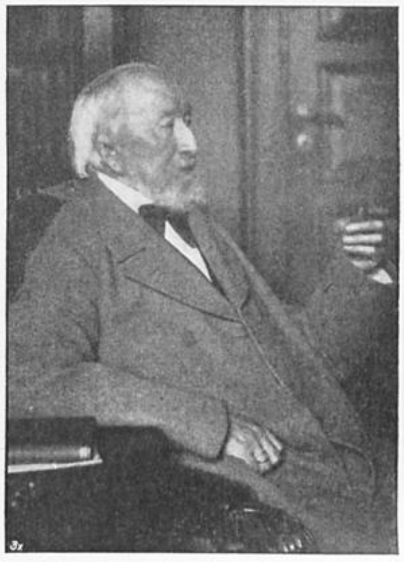
zu sagen, ob ich wohl im Laufe des kommenden Jahres außer den mir angezeigten illustrirten Ausgaben mit Sicherheit auf mindestens 4 neuer Auflagen älterer Werke rechnen darf.

Ich habe schon verschiedentlich die Bitte ausgesprochen, daß Du mir doch das Manusc. von Dörfläuchting zusenden mögest, habe aber nichts erhalten. – Mit freundschaftlichen Grüßen von uns

Dein

Eisenach d. 9t. Dec 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

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

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 wegguug", „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 holſteenſchen 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 „Bun 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

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 „Geſion“ (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 Storm'ſchen 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 feinen 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

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 Köſterlüd“ (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 Luſt 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 Sporniß, geſt. 1909 als Lehrer in Ribniß) 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 Kränſ' 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 (Lucie 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

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

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 diesem 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

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

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 „Eekenhof“ (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

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,

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 Schuſtersſohn 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.

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 trunkfähigen 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 Bullan, 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

Braunschweig, 31 März 1891.

Hochgeehrter Herr!

Ihr liebenswürdiger Brief von der Hjöbs ist an der Oker gewürdigt worden, wie er verdient. Das ist ja beinahe wie Matthäus IV, 15 u. 16: das Land Zebulon und das Land Nephtalim, und die heidnische Galiläa – das Volk das im Dunkeln sitzt, hat ein großes Licht gesehen! – Aber Scherz bei Seite, Sie brauchen sich gar nicht zu wundern, daß Sie nichts von mir gewußt haben: das ganze liebe deutsche Volk hat ruhig in meinem bescheidenen Winkel sitzen lassen, länger als ein Menschenalter lang, ohne mit der Laterne hinein zu leuchten.

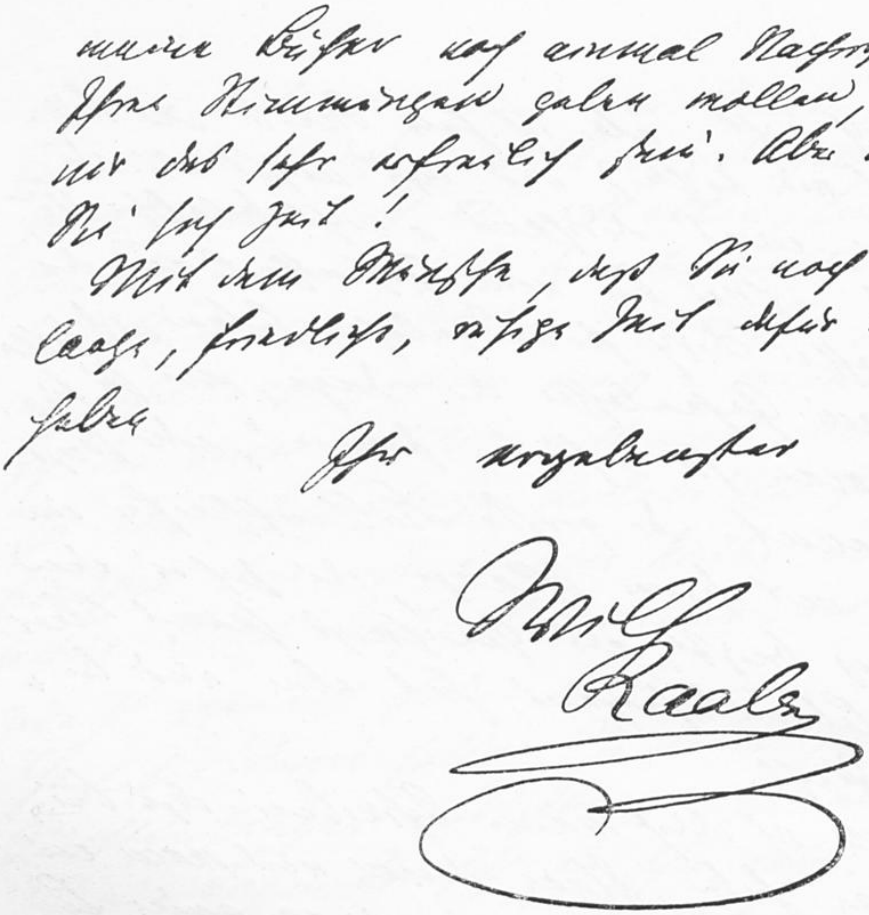
Nun bitte ich aber darum, daß Sie mir Ihr Zutrauen, Ihre Zuneigung ferner erhalten. Zu dem Hungergeister und der Heimkehr vom Mondgebirge, dem Buche der Jugend und dem Buche aus der Wüste des Lebens, gehört auch das Buch des Alters: der Schuldierung. – Was nachher kommt, von Jahre 1870 an, ist Gegweig, Blatt, Blüthe, Frucht – Alles

mit [illegible] mit [illegible] Namen, [illegible]
[illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible]. [illegible]
[illegible] allgemein auf [illegible] nicht allein, sondern
[illegible] gewonnen, [illegible] [illegible] [illegible] [illegible]
[illegible] [illegible]

Ob ich nicht; aber ich habe Weib und Kin-
der (wie Töchter) und dazu nichts als die
Feder eines durchaus „nicht beliebten Au-
tors". Was Sie vom Gegentheil aus der
Prinzessin Kisch herausgelesen haben, ist nichts
als ein Gehenlassen der Dinge, wie sie hier,
was man so „heitere Ironie", oder sonst
so nennt. Der große Brillenschleifer im
Haag mit seiner Schlange, die sich in den
Schwanz beißt, als Gleichniß seines Lebens
und Lebensbehagens, hat aber und be-
hält Recht.

Wenn ich durch meine Schreiberei dazu bei-
getragen habe, Ihnen denn und wenn ein
wenig Sonnenschein in einen grauen Le-
bensregentag leuchten zu lassen, so brauchen
Sie mir nicht zu danken: ich hatte das mir
von meinem schriftstellerischen Anfang an
so vorgenommen.

Wenn Sie mir auf Ihrem weitern Wege durch



Ein Brief von W. Raabe an Debois in Waidhofen an der Ybs.

Original im Besitze Arthur Kopetzkys in Waidhofen an der Ybbs (Niederösterreich).

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-

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 verſteckteſten 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

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

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 Röſel", „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 ſeine 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,

Morgen.

So oft die Sonne aufersteht,
Erneuert sich mein Hoffen
Und bleibet, bis sie untergeht.
Wie eine Blume offen;
Dann schlummert es ermattet
Im dunklen Schatten ein,
Doch eilig wacht es wieder auf
Mit ihrem ersten Scheine.

Das ist die Kraft, die ~~nie~~ immer stirbt
Und immer wieder streitet.
Das gute Blut, das ~~nie~~ ~~ver~~ dirbt,
Geheimnißvoll ~~ver~~ breitet!
So lang noch Morgenwinde
Voran der Sonne wehn,
Wird nie der Freiheit Fechterschaar
In Nacht und Schlaf vergehn!

Gedicht von Gottfried Keller.

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

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

„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 ihres 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 Berlocken 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

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-

Gottfried Keller.

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

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,

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-

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 Geſchichtsſeſſayiſten 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 Förſtersbraut 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

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 patriotiſche Glut, 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

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-

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.

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

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 geistvollhumoristische 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

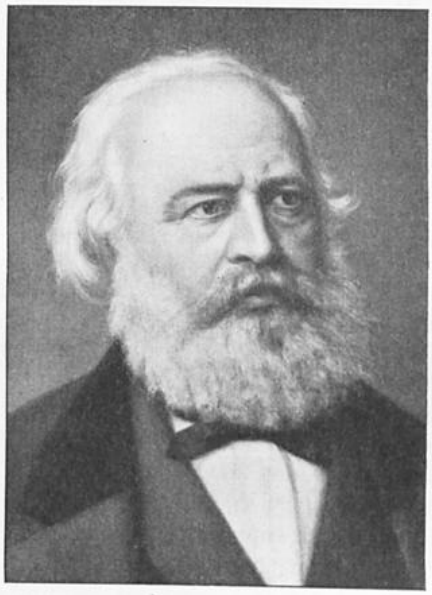
Schlendertage“ (1869) hat er die Ergebniſſe ſeines Denkens und Forſchens in Italien niedergelegt und in ſeinem „Marſchenbuche“ (1857) machte er zum erſten Male auf die Schönheiten der Elb- und Weſermarſchen aufmerkſam. Von dort nahm er auch den Stoff zu ſeinen Gedichten, die eine nicht gewöhnliche Friſche 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

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).

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 Schauſert 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, Schauſerts 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 Waiſe 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-

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 bewillkommter 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 Duſſek, 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,

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“

(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).

Albert 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 Riſſel, 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

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

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 Roſt (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

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“

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 Zumbroock (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

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, romaniſche 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

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 E. 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

(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 Wanderluſt („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

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 Ischarioth" 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-

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 Béziers 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

Lübeck, d. 15 März 1878.

Habe besten Dank, lieber Bodenstedt, daß du bei der Uebernahme deines poetischen Königthums über Land und Meer auch meiner 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 stets zunehmenden peinlichen Leiden seit dem Abschlusse der Spätherbstblätter schlechterdings nichts Eigenes mehr producirt, und die paar Uebersetzungen, die ich noch zu Stande brachte, sind von der deutschen Revue längst mit Beschlag belegt worden.

Ein Brief von Emanuel Geibel an Fr. Bodenstedt.

Nach dem im Besitz Dr. Rudolf Wolkans in Wien befindlichen Original.

Ob nach dieser traurigen Ebbe die Flut noch einmal zurückkehren wird, wer kann es sagen? Ich wage bei meinem schwer angegriffenen Zustande kaum darauf zu hoffen. Dessen aber darfst du versichert sein, daß, sobald sich mir die Muse wieder günstiger erzeigt, deine Wünsche in erster Reihe berücksichtigt werden sollen.

Zur Auffindung des alten Persers meinen besten Glückwunsch. Die mitgetheilte kurze Probe verspricht viel und ich bezweifle nicht, daß deine Verdeutschung dieser dichterischen Schätze lebhaftesten Anklang finden wird.

Mit dem Wunsche, daß der herannahende Frühling dir, wie mir, bessere Tage bringen möge, gräßt 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-

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-

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-

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 Innerafien 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 („Erzittre, 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 ſeines ſeiner vielen Dramen („Katilina" 1864, „Die Walküren" 1865, das Hohenſtaufenſtück „Violante" 1871, „Der Doge Candiano" 1873, „Berthold Schwarz", „Macalda", die Geſchichte der Sizilianiſchen Veſper,

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 Jungmünchéners 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

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", „Vergeinſamkeit", „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

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-

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

(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 Auslеſe 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 Chajjam 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-

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

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

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

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,

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 Schilleriſche; 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 romaniſchen 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.

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

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,

Jos. Victor von Scheffel.

A. Vischer pinx.; Heliogravure von J. Blechinger, Wien.
Das Original ist im Scheffel-Museum in Mattsee. Eigentum des Scheffelbundes. 1892.

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.

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 Vergiliſchen 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

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.

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.

Dem Academischen Gesangverein und
Lesevereine deutscher Studenten
in Wien

Zum 11 Februar 1876.

Der Meister Josephus zu Carlsruhe spricht:
„Ich kann mit funfzig Jahren
Und einer sanft sich einschmeichelnden Gicht
Nach Wien weder reiten noch fahren.

„Doch den Krug, mir vom Engern" einst dargebracht
Mit Bildwerken, vielgestaltigen,
Den will ich am 11ten um Mitternacht
Auf Euer Wohl vergewaltigen.

Mög' Jeder, wie ich, in kunstfrohem Drang
Sein halb Jahrhundert verleben,
Dann wird es auf Erden mehr Sang und Klang
Und weniger Langweile geben!"

Karlsruhe im Januar 1876.

Joseph Victor v. Scheffel

Ein hier zum ersten Mal veröffentlichtes Gedicht Joseph Victor v. Scheffels.

Nach dem Original im Besitze des Wiener Akademischen Gesangvereins.

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-

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).

Elfte Periode.

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

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

eit 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

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

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 Weiberfleiſch 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

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.)

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

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 Aufkläricht verſchlungen wurde und ſonſt als voreiliger Abſud neuer und ſchwerer wiſſenſchaftlicher Probleme herumgereicht wurde, 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

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-

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,

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 Romanheiden 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-

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 Proletarierssprößling 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 Amboßsein 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

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

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 das 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-

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 "Εν καὶ πᾶν („All-Eines") und das Klagelied des Proletariers an („Der Kettenhund").

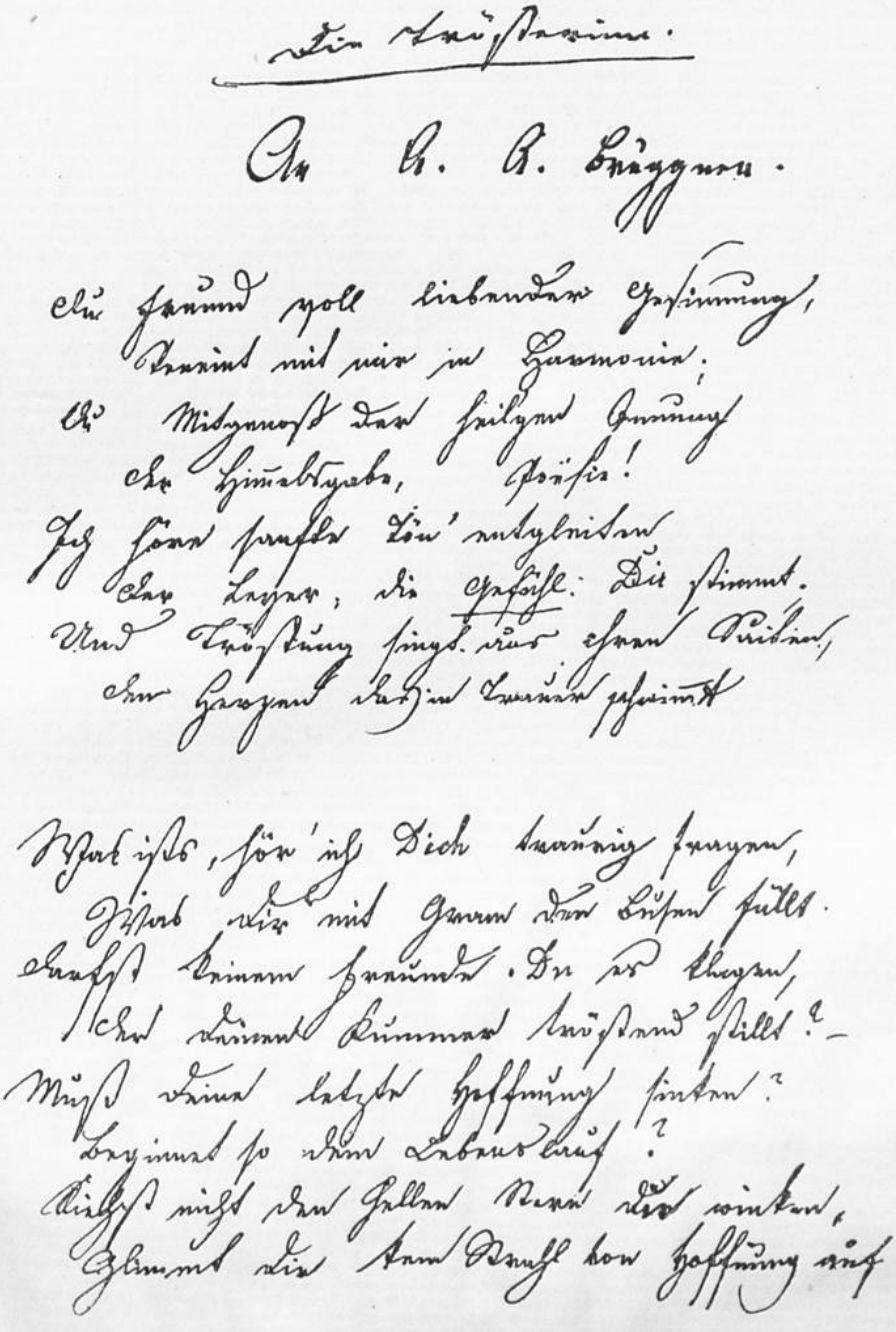
Unter Leiden und Qualen schuf auch Robert Hamerling seine Werke. Wir kennen aus seinen Aufzeichnungen (Stationen meiner Lebenspilgerschaft 1889, Lehrjahre der Liebe 1890) den Gang seines Lebens, die Bildungselemente, die auf ihn eingewirkt haben, und vermögen die dunklen, unsichtbaren Lebensgeister zu 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

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



Ein Gedicht von Robert Hamerling.

Aus M. Rabenlechner, Hamerlings Jugend.

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

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, 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 Grauenerſcheinung, 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!"

Rob. Hamerling

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 Hexametерepos 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

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

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 Lebensluſt, 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

Aus dem XVIII. Gesang: Danton Traum

Noch tiefer sinkt das Haupt Dantons, und wie
Es langsam, ruckweis' niedergleitet, wandelt
Sich auch sein Traum. Zurückbleibt nur Fouquier:
Der tanzt, ein tollgewordner Faun zur Pforte
Hinaus, mit einem blut'gen Thyrsosstab
Die Leichen der Gemordeten berührend.
Und sieh: neu auflebt, wen sein Stab berührt!
Hier, dort hebt leis' sich Haupt um Haupt und Glied
Um Glied, unheimlich, wie am Tage des
Gerichts sie plötzlich sich erheben werden.
Und durch die Pforte starren grass sie nach
Danton, und ihre bleichen Finger weisen
Auf ihn – auf ihn zu strömt mit seltsamem
Geglucks das Blut aus ihren off'nen Wunden.
Gespalt'ne Schädel sieht er, qualmende
Gedärme, dampfende Hirnmassen – und
Entsetzt harrt er des Augenblicks, da sich
Die Lippen seiner Opfer auftun werden,
Ihn zu verdammen ... doch sie bleiben stumm.
Da hebt ein schädelloser Rumpf sich langsam
Empor – ha, will er sprechen, er,
Dess Haupt Danton auf hochgeschwung'ner Pike
Gesehn? Und doch – er spricht:
„Welch' Recht hast du

Aus dem „Robespierre" der Marie Eugenie delle Grazie.

Von ihr mir gütigst zur Reproduktion zur Verfügung gestellt.

Auf uns'ren Schmerz?" tönt's todestraurig, dumpf,
Als hätt' des blut'gen Leibes Herz gesprochen,
An's Ohr Dantons... Mit einem gellen Schrei
Erwacht der Grau'ngeschüttelte. Vild stiert er
Umsich. Er ist allein. Verschwunden wie
Die Nacht, der sie gedient, sind die Gefährten;
Verschwunden aber ist auch der Danton,
Der diese Nacht heraufgeführt, er fühlt es!
Aufsäumelt mind er, ein Gebrochener,
Und zieht auch keine Leiche mehr ihn nieder —
Er trägt's wie Leichenschwere mit sich fort —
Hinaus in's Leben, in die Stadt, die er
Bis heut' beherrscht und die so düster nun,
So trostlos daliegt in der fahlen Dämm'rung
Des langsam nah'nden Tag's, für alle Zeiten
Besudelt von dem Blut, das er vergoß...

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“, „Czardas“). 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“ Pompeji regt ihre Phantaſie zur Geſtaltung von Bildern in leuchtenden, glühenden Farben an. Ihre Bewunderung gilt mehr der heidniſchen Vergangenheit als dem Chriſten-

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 verficht. 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 unſ're 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-

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

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

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

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 erſticktem 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

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.

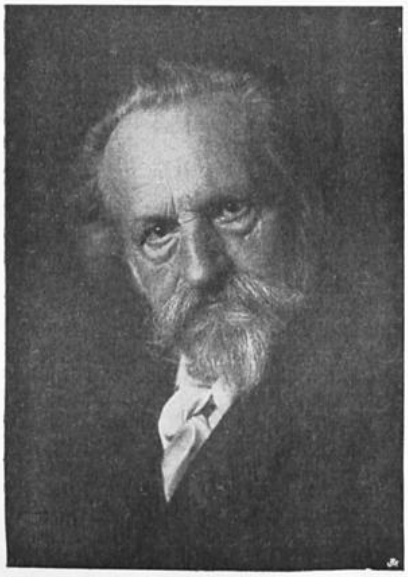
„Das Leben iſt nicht wert, gelebt zu werden,“ das iſt der Refrain der Dichtungen des Schweizers Ferdinand von Schmid (geb. 1823, geſt. 1880 in Bern), der lange in Braſilien lebte, in langer kaufmänniſcher Tätigkeit es zu großem Vermögen brachte und dann in der Heimat unter dem Hehlnamen Dranmor eine 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

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 Novellenſammlung „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

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

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-

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 Idyllen „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"

(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 Manierthertheit, 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,

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 Äonen 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-

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 urſalſch 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, —

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 Saß, 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 Griesebach 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:

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 Byroniſche 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

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.

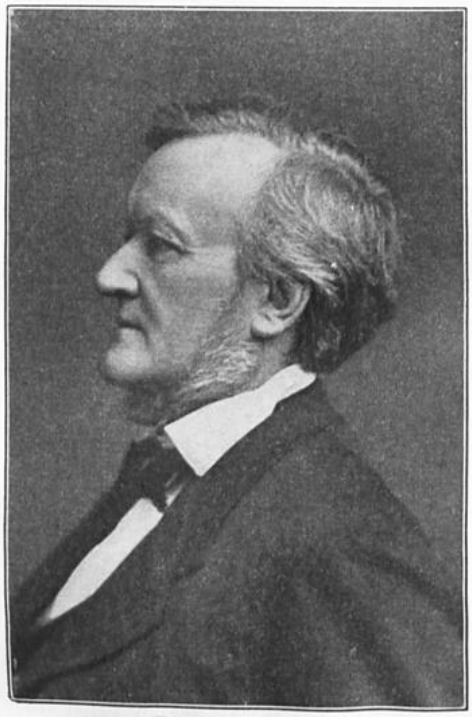
Charakteriſtiſch für ſeinen eigenartigen, ſtets die Schattenſeiten zuerſt ins Auge faſſenden und empfindenden Geiſt war bereits ſein erſtes Buch „Die Viſionen eines deutſchen Patrioten“ (1871), in dem er gegen den nationalen Dünkel zu Felde zieht. Dieſelbe peſſimiſtiſche Stimmung durchzieht die „Nachtgedanken“, „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 Volskerin“ (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

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"

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,

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-

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.

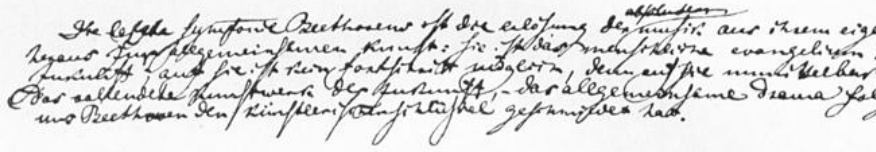
Noch 1848 hatte Wagner zwiſchen dem rein literariſchen Wortdrama und einer Wort und Ton verbindenden Dramengeſtaltung geſchwankt. Er plante ſogar eine Reihe geſprochener Wortdramen: „Friedrich der Rotbart", „Jeſus von Nazareth", „Wieland der Schmied", „Achilleus", die freilich nicht ausreiften, weil 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

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 ſich 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

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).

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

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

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

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.

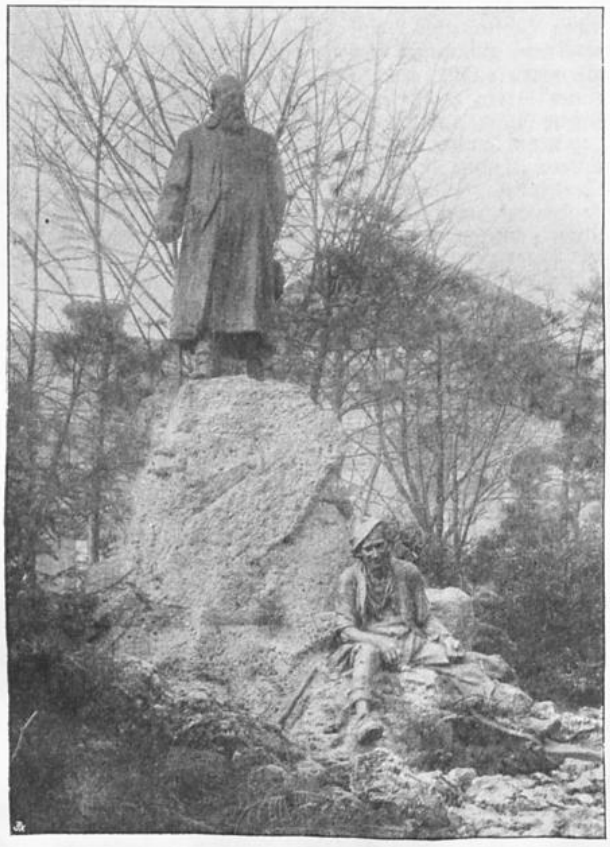
Auf dieſe Weiſe konnte Anzengruber, zumal er als Schauſpieler auf ſeinen Wanderungen Gelegenheit genug hatte, die Bauern kennen zu lernen, und eine ſcharfe Beobachtungsgabe beſaß, über die ſentimentale Stiliſierung des Dorflebens hinwegkommen und deſſen eigentliches Weſen erfaſſen. Dabei darf aber nicht 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

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 Weltenneuerer 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,

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.

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

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 Kloſterſuppe“. 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 Moraſte 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

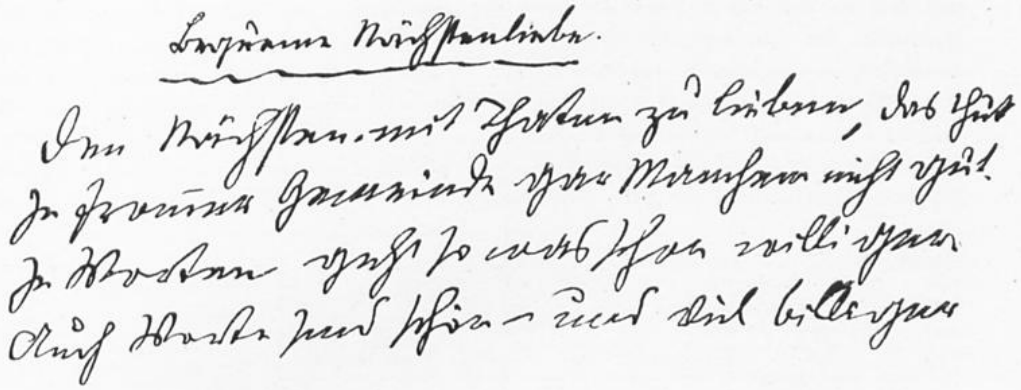
Großmütterlein dem Enkel, denn sie hat ihn immer gern g'habt. Auch der Dichter, ein warmer Patriot, liebt sein Volk und will ihm mit dem düsteren Bilde, das er in seinem Drama entworfen hat, nützlich sein. Ob seine Absicht durch die grelle Ausmalung der Nachtseiten des Lebens erreicht wird, bezweifeln 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.

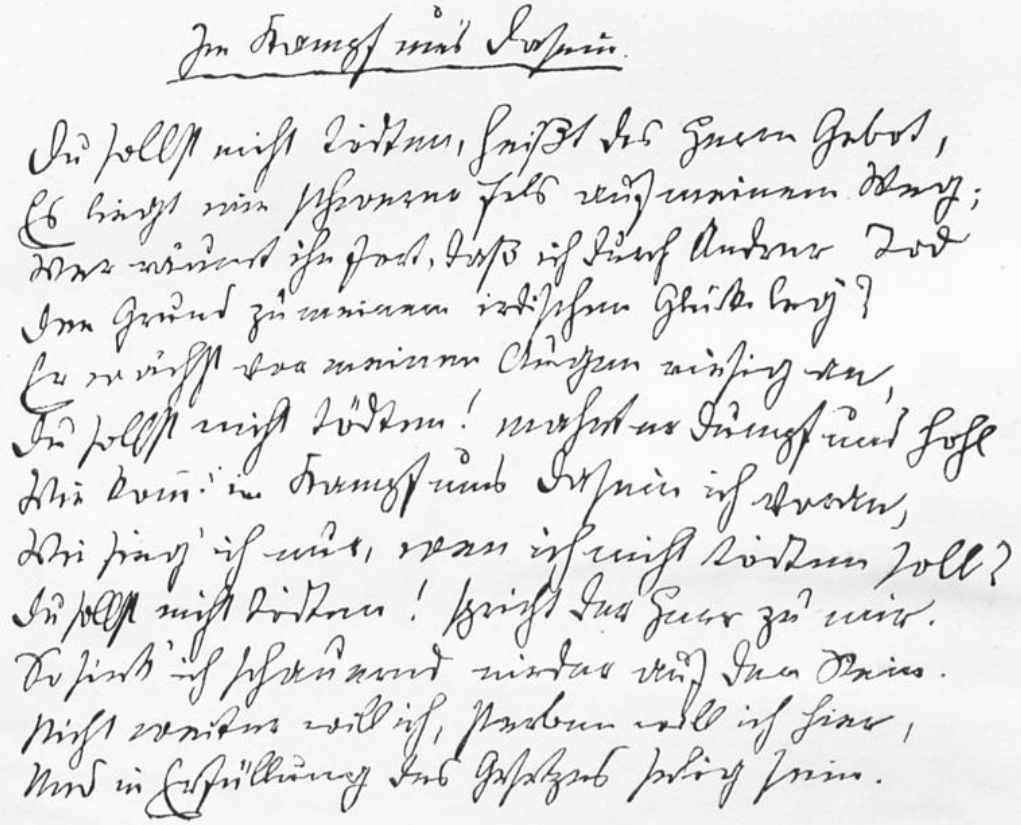
Als Sittenschilderer bewährte sich Anzengruber auch in den „Alten Wienern" (1878), worin er zeigt, „wie a Bub Vater" und die Verführte zur Selbstmörderin wird, bis Kernhofer, aller Verkennung zum Trotz, in der Stille alles wieder schlichtet, nur weil's „ihn im Herzen reißt". Es ist eine prächtige Figur, 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





Zwei Gedichte Roseggers.

(Original im Besitze des Professors Josef Schock in Seitenstetten.)

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 „Lotterieſepherl", „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

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

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

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-

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

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,

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-Nazz 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

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

Gnädige Gräfin!

Ich wollte früher durch eigene Unpäßlichkeit verhindert, mir gestern die Ehre geben, Ihnen meine persönliche Aufwartung zu machen, fand Sie aber nicht zu Hause, 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 Ihrer verehrten Tochter abzugeben.

Diese Gedichte zeigen unverkennbare Spuren von Talent. Ein höchst glückliches Ohr für den Vers, Gewalt des Ausdrucks, eine, vielleicht nur zu tiefe, Empfindung, Einsicht und scharfe Beurtheilungsgabe in manchen der satyrischen Gedichte, bilden sich zu einer Anlage, die Interesse erweckt und deren Kultivirung zu unterlassen wohl kaum in der eigenen Willkühr der Besitzerin stehen dürfte.

Was noch fehlt ist jene Reife, die den Dichter erst zum Künstler macht, jene durchgehende Verständlichkeit, die den Gedanken ungehindert auf den Zuhörer (: oder wohl gar Leser? :) überträgt. Junge Frauenzimmer sind jungen Männern von gleichem Alter an Verstand und Einsicht gewöhnlich um mehrere Jahre voraus; aber eines fehlt ihnen was uns unsere mitunter abgeschmackten methodischen Studien geben: Ordnung in den Gedanken. Daran fehlt es zum Theile diesen Gedichten, namentlich wo sie zu schildern suchen und die Empfindung der Begebenheit störend in den Weg tritt.

So viel im allgemeinen und in Eile. Vielleicht ist es mir gegönnt Einzelnes und Näheres mündlich nachzutragen.

Hochachtungsvoll

ergebenster

Grillparzer

Ein Brief Grillparzers an die Großmutter der Ebner-Eschenbach.

Nach dem Original im Wiener Stadtarchiv aufgenommen von C. Pietzner in Wien.

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

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

Marie v. Ebner-Eschenbach.

Nach der Originalradierung von L. Michalek, Wien.
Verlag von Artaria & Co., Wien.

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 Vogelweid (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,

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-

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.

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

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

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.

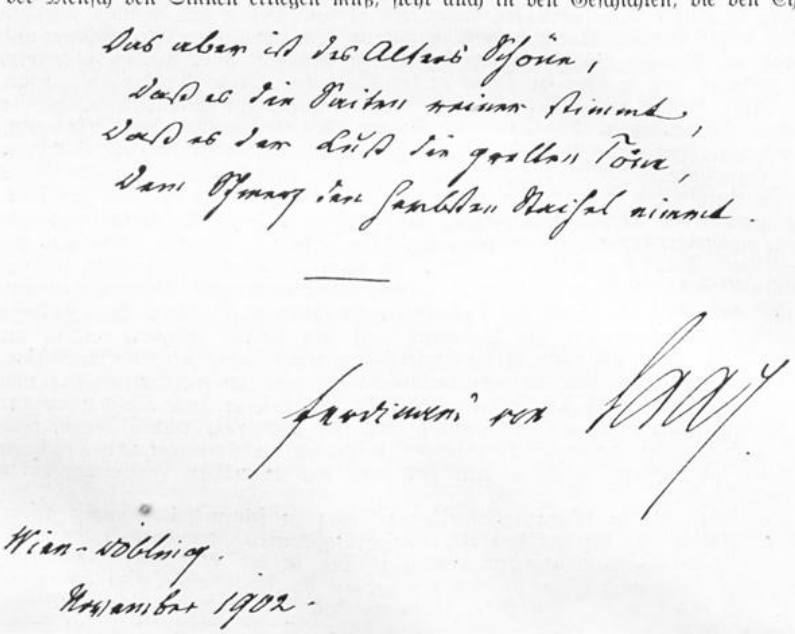
„Der Exzellenzherr" erſcheint, weil er über die Dinge in der Welt ſeine eigene Meinung hat, ſeiner Umgebung als ein merkwürdiger Menſch und nähert ſich in ſeinem Weſen jenen Sonderlingen, die im Mittelpunkte einiger Novellen Saars ſtehen. Es ſind halbe Narren, die dem Zwange der Verhältniſſe, fixer Ideen, 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

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.

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 (Kinderträne, 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.

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

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

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

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

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 Dubocs 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 Dubocs 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 Dubocs 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 Dubocs „*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

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 weitgereifter 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.

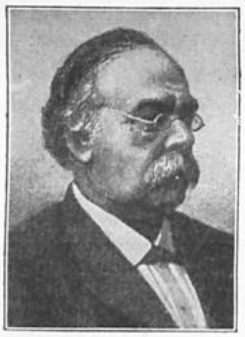
Wilhelm Riehl wurde 1823 als der Sohn des herzoglich naſſauiſchen Schloßverwalters zu Biebrich am Rhein geboren, ſtudierte zuerſt Theologie, vertauſchte ſie aber dann mit der Kulturgeſchichte und wurde 1863 von König Maximilian II. zu deren Profeſſor an der ſtaatswirtſchaftlichen Fakultät in München 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. In 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

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 Moroli", „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 Gauerben", „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

„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 Byroniſchen 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,

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 Decknamen 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 Ottinger (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

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 Saffenreich (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

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-

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

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

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 reckenhaften 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.

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", „Glück 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,

Conrad Ferdinand Meyer

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,

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-

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

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 abgewirſchaftet 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,

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 („Camoëns", „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

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 seine 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

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-

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 Abtiſſin 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

Hôtel & Pension
Rigi-Scheidegg
Suisse
Dr. R. Stierlin-Hauser

18 Aug. 1890.

Sehr gerne, theurer Herr, schreibe ich Ihnen ein Wort des Urtheils über den Keller-Essay Ihrer Frau in der N.Z.Z., und um so unbefangener, als ich 2/3 desselben schon gelesen hatte, als ich den Autor erfuhr. Ich finde, es ist eine sorgfältige, höchst gewissenhafte Arbeit, dass Ergebniss langer, liebevoller Betrachtung u. zugleich der Anfang einer gerechten u. ~~liebevollen~~ ehrerbietigen Kritik. Die ~~Grenzen~~ der Kellerschen Begabung wird ~~den~~ consolidirt festgestellt u. innerhalb derselben seine unergründliche Fülle und Tiefe so ~~constatirt~~.

Kurz, der Essay macht mir Freude und ich gratulire dazu.

Hier kann ich mich nur schwer losmachen. Ich verschiebe die Abreise von Tag zu Tage, werde aber doch wohl Mittwoch abreisen.

Wenn mein kl. Kellerart in D.D. so harmlos er ist, irgendwelchen Widerspruch finden sollte, werde ich einfach schweigen.

Herzlich Ihr C. F. Meyer

Brief von K. F. Meyer an Prof. Dr. A. Frey.

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 erbittet 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 Erqualtes 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 127a.)

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,

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

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

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 Feſtſpiel-dichter 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, unge-wöhnlich 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 er-träumte 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 Rund-ſchreiben" 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 Heeres-ſtraße, 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 gegen-über 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

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

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.

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.

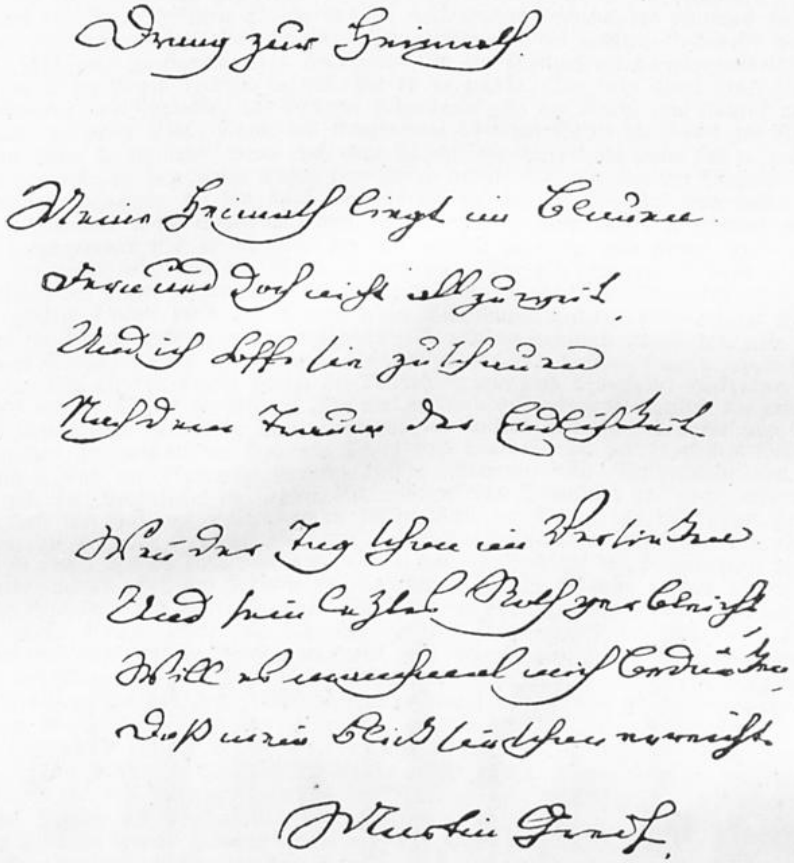
Eine Gruppe von Gedichten („Stimmen und Geſtalten“) bildet mit ihren Äußerungen heiterer oder ernſter Lebensauffaſſung, geſchichtlichen Ausblicken und tiefſinnigen Betrachtungen, beſeelten Vorkommniſſen aus den Sphären des Volkslebens, in echtem Volksliedston, oft voll Humor, ſchmucklos berichtend, eine 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

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



Faksimile-Wiedergabe eines Gedichtes von Martin Greif.
Das Original im Besitze des Verfassers der „Ill. Geschichte der deutschen Literatur".

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,

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.

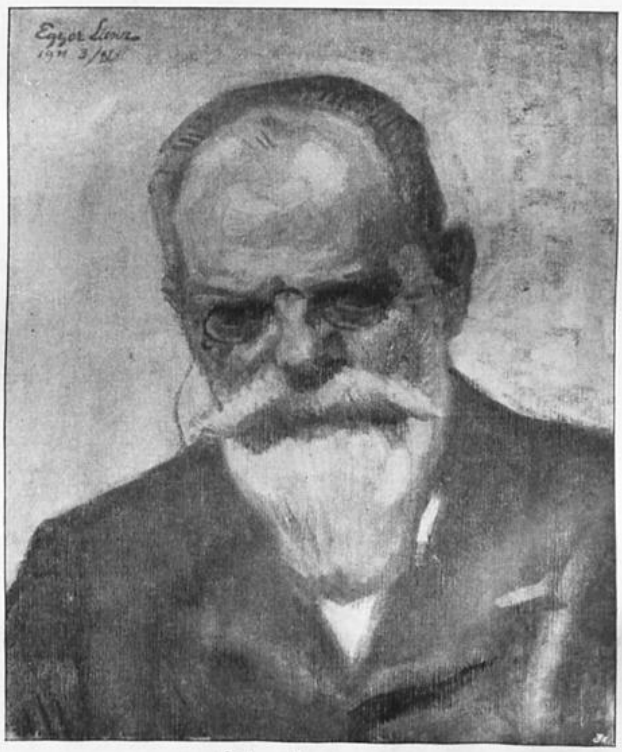
Wieder im vaterländischen Boden wurzelt die Tragödie „Agnes Bernauer, der Engel von Augsburg" (1894). Was uns an Vorzügen der Greifschen Kunst in den anderen Dramen vereinzelt entgegentritt, der Zauber der Romantik, die Verwertung der Tonkunst, die Einstreuung von Liedern, die Anpassung an das Empfinden 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

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,

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

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

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 Honigfrug“ 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

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

unfreiwilliger Muße reiste 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 Altbayrische 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"

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",

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.

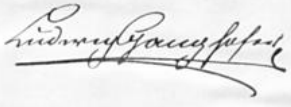
Schon während ſeiner Studienjahre in Salzburg ſchwärmte Artur Achleitner, der Sohn des damaligen Stadtchoraliſten in Straubing (geb. 1858), für das alpine Volkstum. Statt, wie es geplant war, dem Lehrberufe ſich zu widmen, machte er nach des Vaters Tode, ſeinem Freiheitsdrange folgend, Reiſen bis in 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 Schreckniſſe 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

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 ausliest, 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,



hat er aus jener Vergeinſamkeit 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-Senneſeld, ſteht.

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 Haupthelden, 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

(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 Bacchantin (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 Schlierſee“) 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

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 kunstfremdigen 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-

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 ſein ſtiliſierte patriotiſche Gelegenheitsgedichte verfaßte, hat Paulus einen liebevollen Biographen gefunden. Auch von einem anderen Schwaben, von Theobald Kerner (geb. 1817 in Gallorf, 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")

Klassisches Gassengenrebild.

Die schwarzbraunzott'ge Ziegenherde zieht zum Stall.
Ein ausgelass'ner Junge, drall und puttenhaft,
Den 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 steckt 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.)

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 Neu-Hengstett, 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 Schwobalanth 1877, „Nömohl Schwobagschichta" 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-

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.

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

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,

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

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 Herztränе, 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

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", „A B C 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

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 Baritas, 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

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-

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, Anankes 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.

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 Glockenlieder (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-Nüchel, 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

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

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 Naturſänger 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 Pläſir" 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

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 abgeſeimter 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

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

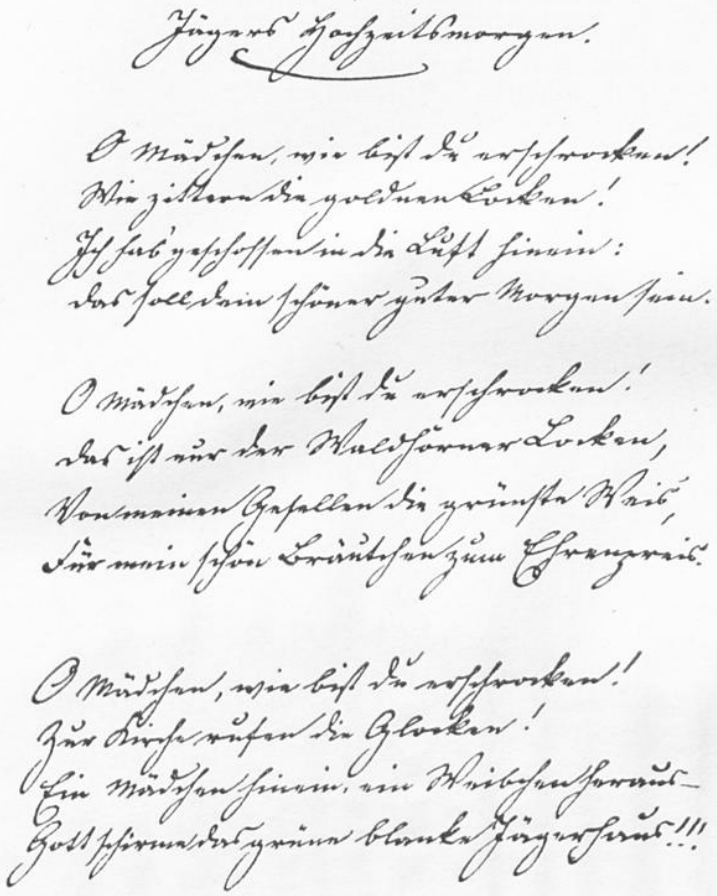
München breiteten ſich ſeine Studien immer mehr aus und allmählich entwickelten ſich bei ihm Kunſtſtudium und Kunſtgenuß in ſo leidenſchaftlicher Weiſe, daß er ſich jetzt eine äſthetiſche Kunſtreligion zurechtlegte, in die er ſich aus dem ſeiner Natur widerſtrebenden Materialismus flüchtete. Der Zwieſpalt 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



Ein Gedicht von Wilhelm Grimme.

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

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 Spöne (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“, „Jauſt un Durtel oder de Kiärmiſſenganck“, „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

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

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

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

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

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

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

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 Vierwaldſtättерſee 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“

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

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, frechwitzelnd 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. Krauskopf.

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.

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, geklatscht, 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,

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 Spreeathenersm 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.

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

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

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

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

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,

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

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

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.

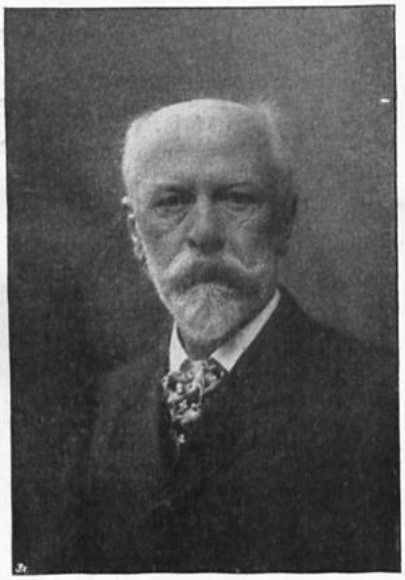
Mit religiöſen Erzählungen („Geſchichte von der Geburt des Herrn" 1873) begann Heinrich Steinhauſen, wandte ſich aber dann der frommen Erzählung mit freier Erfindung, mit hiſtoriſchem Kolorit und zum Teile leicht humoriſtiſcher Färbung zu. In Sorau 1836 geboren, ward er, nachdem er in Berlin Theologie 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 Moſſ kauft ſein Buch" 1889, „Entſagen und Finden" 1898). Wie ein Idyll aus längſt vergangenen Tagen wirkt des Dichters letzte Geſchichte, „Heinrich Zwiefels Ängſte" (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,

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..)

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

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:

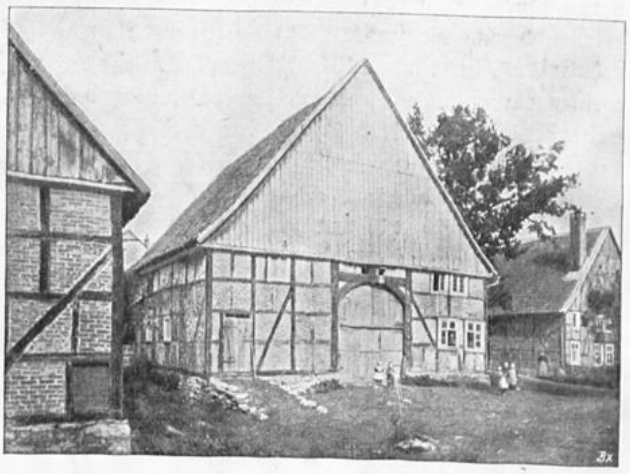
Sie stehen stumm, sie stehen still,
Sie harren unverdrossen,
Kein Wunder mehr geschehen will,
Der Felsen bleibt verschlossen.

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

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



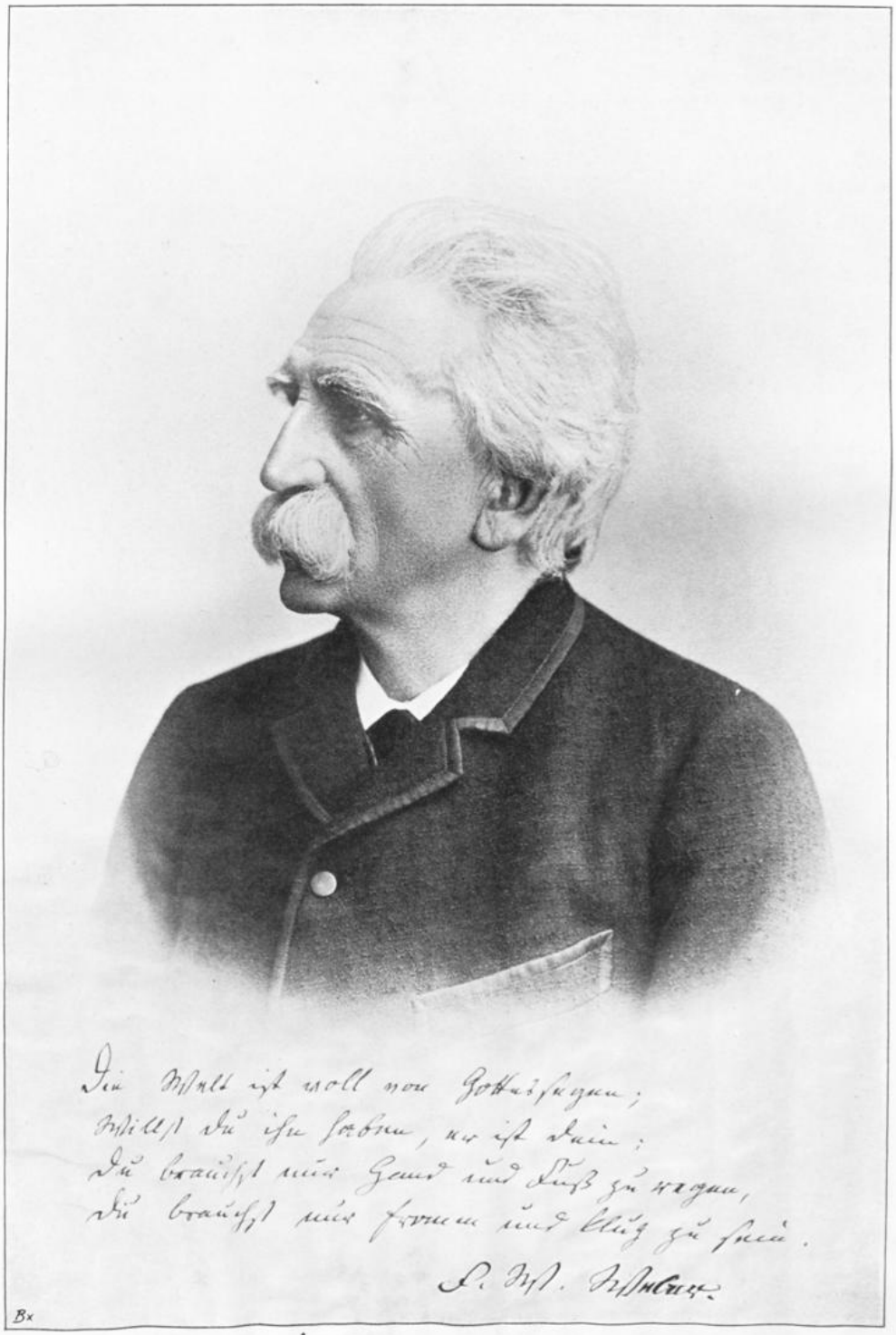
Webers Geburtshaus.

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



Friedrich Wilhelm Weber.

Nach einer Photographie. Mit Autograph und Namensunterschrift.

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;

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 Singuſs 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 („Sachſentrotz", „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

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

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 Dovern 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).

In 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 Draufgehers 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).

Zu die romantische Welt mit all ihrem Zauber versetzt uns Wilhelm August Berberich (geb. 1861 zu Nissigheim 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

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-

Im Herbst.

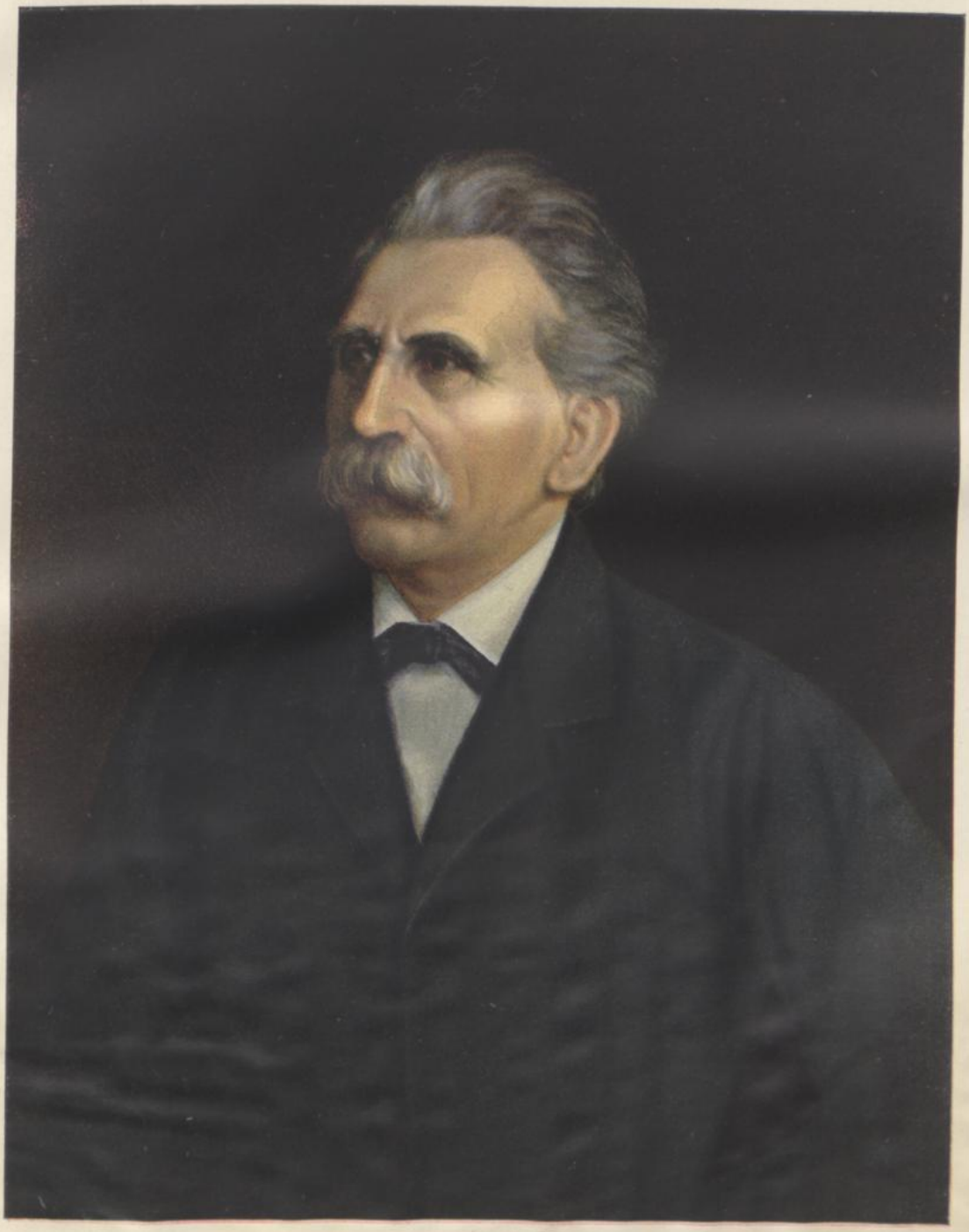
Nun prangt das Feld mit goldnen Garben
der Fruchtbaum hat sich tief gebückt
Und mit des Jahres dunklern Farben
die Flur noch einmal sich geschmückt.

Doch schauern kalt die Abendwinde,
die Sonne ward so krank und blaß
Und leise zittert von der Linde
das welke Laub ins welke Gras.

Ich ahne schon des Winters Tosen
Und gähe gern, so karg ich bin,
für eine Handvoll frühlings Rosen
des Herbstes ganzen Reichthum hin.

Ein Gedicht von Fr. W. Weber.

Original-Handschrift im Besitze des Frl. Elisabeth Weber in Nieheim in Westfl.



Friedrich Wilhelm Weber.

Nach dem im Besitze der Familie Weber zu Nieheim befindlichen Gemälde.

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 naturſymbolische 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

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 Laven (geb. 1844 in Trier, Pfarrer in Leiwen a. d. Moſel) in ſeinem hiſtoriſchen Gedichte „Jörg von Falkenſtein" (1889) vor Augen. Künſtleriſch höher ſteht Lavens 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 Laven 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

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 Helianddichter 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-

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,

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 Ischarioth (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

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 Pöllmann 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 Borenberger, 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

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.