

Glauben empfängt, erscheint Sturm in seinem ganzen Dichten. Er ist ein sinnig-schlichter Liederdichter, dem 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 Lustgebilde demokratischer Gewalttätigkeit („D 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 Sichgehalten“ 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 Irngard, 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 Schülter von Ispahau, 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 Staatsgebiete 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 gemeinlich 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, Zimmermann, 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 ausdrücken. 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 anshörte, 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 versprochenen Zeit der „Reaktion“ für die deutsche Dichtung eine fruchtbare Zeit, weil sie trotz allem eine Zeit der Sammlung war. Überfüllt 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 Phantasiawelt 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 Zimmermanns 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 auszulieben 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 Tages-tendenzen 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. Ubrigens war es natürlich, daß die tiefere Einsicht 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 Scandinaviern suchten, was sie bei jenen deutschen Realisten näher, gesünder und poetischer hätten finden können, bei F. Gottschell, D. Ludwig und Hermann Kurz sogar bis hart an die Grenze des Naturalismus. Darum unterschied sich aber auch der modernste Neorealismus 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 Zungen 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 überfetzt. 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. Andererseits erließen Karl Marx und Friedrich Engels schon 1848 ihr „Kommunistisches Manifest“, 1867 erschien der erste

Band von Margens Hauptwerk „Das Kapital“ und bereits einige Jahre früher hatte der Hegelianer Ferdinand Lassalle, der Verfasser eines Trauerspiels „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 („Grundzüge 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 hervortreten 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 weiterverbreiteten Büchern in das kleine und mittlere Bürgertum. Dies waren die Kreise, die der Popularisierung der Wissenschaften, die, wie im Zeitalter der aufklärerischen Populärphilosophen, 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 überflüssig 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 fortpflanzt, entwickelten sich durch Anpassung und Züchtung 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 poetische Durchführung des biogenetischen Leitmotives sogar für eine Lehre vom Individuum als einem historischen Mikrokosmos Platz geschaffen. („Über die Entstehung und den Stammbaum des Menschengeschlechtes“, „Anthropogenie, Entwicklungsgeschichte des Menschen“.) Haeckel erscheint dabei alle Materie als befehlt; 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 Gegensatz 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 Pädagogik 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 Baunzen (1817—1881) entgegen, der seine Philosophie selbst als teleologischen Ide-

lismus bezeichnete und in seinem „Mikrokosmos 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 Leipziger, 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 Geschichtsschreiber und wissenschaftlichen Beurteiler 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 Lebensstreu 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 Verfall des Materialismus, der verkappt sich freilich noch bei manchen Naturforschern der Gegenwart findet, folgte der Agnostizismus, demzufolge wir von über sinnlichen Dingen, insbesondere von dem letzten Grunde aller Dinge und von Gott nichts Sicheres zu erkennen vermögen. In seiner Schrift „Über die Grenzen des Naturerkenntnis“ (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 Ansaß 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 Welt Schmerzes 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 Welt Schmerzes und der Lebensverleumdung, 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 befindenden 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 Ucher, später auch Gewinner anfügen, sie gemeinverständlich zu kommentieren und biographisch zu erläutern.

Trotz allem Gegensatz 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 Parallelenster 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 unnihter Weise 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 auführt.

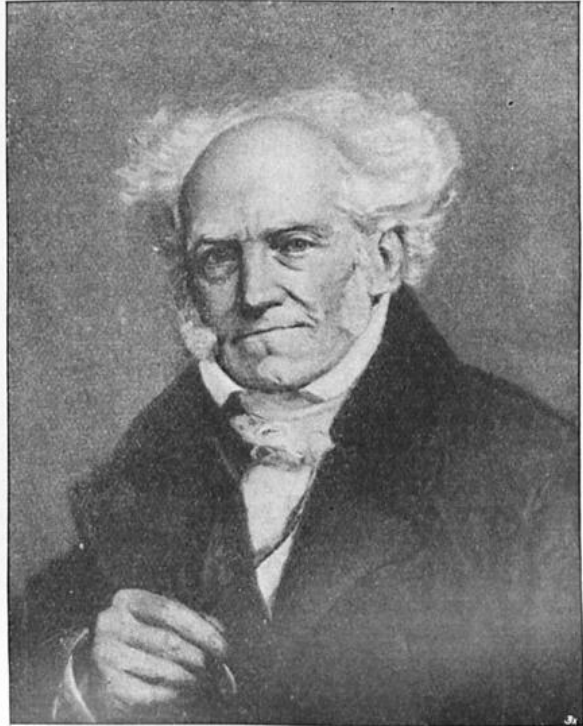
Natürlich ist darum auch die Welt, in der wir leben, schlecht; sie ist „an allen Enden banterott und das Leben ein Geschäft, das die Kosten nicht lohnt.“ Dabei darf man nicht glauben, man könne sich in einem einfachen Gefühl dennoch über das Jammertal erheben. Nein! Die Welt als Vorstellung allein angelchaut 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 *ἐν καὶ τὰν*, 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 Ascese, 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 begriffte 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 Vaih an aus Hlenzburg (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 Kaiserthum, 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 bezeugen. Zuweilen tat er auch einen Schritt in das Gebiet der Poesie; so als politischer Tendenzpoet mit „Polen- und Maagarenliedern“ (1849), dann mit dem originellen halbpolitischen Roman „Werdomar und Wladislav, 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 reißen wir einen anderen Reiseschriftsteller, den genialen Fragmentisten Jakob Philipp Fallmerayer aus der Nähe von Trien 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 Kaiserthums Trapezunt“ veröffentlichte. Seinen Reiseverle „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 Ubergang aus Asien nach Griechenland und Italien, sowie in das übrige Europa“ folgen (1870). Künstliche Darstellung zeichnet, wie alle hier genannten Werke, auch die „Geschichte des Alterthums“ des Berliners Max Duncker (1811—1886) aus. Zu Standardwerken unserer Literatur wurden die „Griechische Geschichte“ des Lübeders 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 Häuffer (1817—1867), der eine „Deutsche Geschichte vom Tode Friedrichs des Großen bis zur Gründung des deutschen Bundes“ schrieb (1854—1857) und der Düsseldorfener 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 Häuffers, namentlich dem Zwecke, die nationalen Hoffnungen auf Preußen zu stärken und dessen Verlus 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 Ertenheim, gest. 1899 in Graz) in seiner prächtigen Weltgeschichte (22 Bde., 1859—1898), die 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).



Arthur Schopenhauer.

Nach einem Gemälde von J. Untschütz.

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 Oesterreichers

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 Wilmar aus Stolz in Kurhessen (1800—1868) aus. Gleichzeitig erschien die „*Deutsche Nationalliteratur seit dem Anfange des achtzehnten Jahrhunderts*“ Josef Hillebrands aus Großbödingen 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 Goedeke 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 Standpunkte 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 Bruß 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 Falleske 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 Holzmänn aus Karlsruhe (1810—1870), der auch durch seine Übersetzungen und Bearbeitungen aus dem Jüdischen („*Ramajana*“, „*Jüdische Sagen*“) sich einen Namen machte, und in dem Mecklenburger Friedrich Zarne (1825—1891), dem Begründer des „*Literarischen Zentralblattes*“. Gleichzeitig wirkten die Germanisten Franz Pfeiffer aus Solothurn (1815—1868), Moriz Haupt (1808—1874), der frühere Ausgaben des „*Cref*“, des „*Armen Heinrich*“, „*Reidhart von Keuenthal*“ 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, M. S. Lobe, den Verfasser einer „*Geschichte der Ästhetik in Deutschland*“ (1868), den besten ästhetischen Werken „*Weisen und Formen der Poesie*“ (1854), „*Ästhetik*“ (1859), „*Die Kunst im der Darstellung als durch Gehalt anzieht*“ (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 Bruno 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 der 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 Einzelercheinungen 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 erblickten 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 entstanden, die tendenzlos das Leben poetisch erfahen 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 Geschichtsschreiber 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 Geschichtsschreiber 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 Streitslust — 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 heimatischen 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 heraufschürften, steht der Schlesier Georg Wilhelm Haring (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 Begründung 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 heimatischen 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 Reisebilderungen, etwa mit Ausnahme der biographischen Bilder („*Shakespeare und seine Freunde*“, „*Anton Reiser*“, „*Friedrich Bertbes*“) 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 eigenen, ihm mit allen seinen Lebenserscheinungen und Erinnerungen von Jugend auf vertrauten heimatischen 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 Ubel entgehen, an dem die meisten deutschen Geschichtsromane frankten, 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 trostige Festigkeit und zähe Zuversicht dieser norddeutschen Menschen unter Härlichkeiten 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 salischen Waldemar wie in jenen späteren, wo die Junker dem Kurfürsten Joachim in der Zauche auflauern, die gesteigerte im Beginn des neunzehnten Jahrhunderts, aus der democh die ursprüng-

liche Rauheit und Dürftigkeit immer wieder herauszuschaut, 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 atmärischen Bürgertum bis zu der Katastrophe von Jena dargestellt. Von Hans 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 gefuchte Farbigkeit des Stils, die Wahl seltsamer Bilder und Vergleiche, die Vorliebe für das Phantastische und Graufige wie auch die Zerissenheit 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 Solbatesta, die sich dem König mit Blut und Leben weihet. 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 geschwätige, 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. Ungeachtet 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 herricht in der Mark und Herr Götz von Bredow auf Hohenjatz. Dieser ist ein gestrenger, härtebeißiger Herr, ein starker Esser und Trinker und duldet an seinem Körper nichts als die dicken, aus Elenhaut gegerbten Weinkleider; 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 Lindenberga, der Joachim's 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 Götz's Frau danach ausgeschied hat. Götz kommt, da Lindenberga seinen Raub in einer Rüstung Götz's ausgesührt hat, in den Verdacht des Straßentraubes 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 schüchternen und unbeholfenen sich geberdente, aber kluge Hans



Willibald Alexis (Wilhelm Haering).
Nach einem Relief aus dem Jahre 1834.

Jürgen wirkt. 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 Alerus 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 ersten und düsteren Bildern dar. Im Gegensatz zu der allgemeinen Fäulnis, der Berlin anheimgefallen ist, steht das Leben auf dem Lande, mit dem uns die Fortsetzung des Romans, Segrim (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 gebietet. Ihm stellt der Dichter den rechtschaffenen, originellen märkischen Junker Segrim 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 ersten 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 Nebelkow 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 Bernsteinherz“ (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 übersehten Romans bildet die Geschichte von der lieblichen Pfarrerstochter, die durch die Schurkei 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 pommerischer Kulturverhältnisse des siebzehnten Jahrhunderts. Der Verfasser aber irrt, wenn er meint, diese Kunstgattung, die er den „chronikalischen Roman“ nennt, erfinden zu haben; denn schon August Hagen (1797—1880) hatte in der Nürnberger Künstlernovelle „Norica“ (1829) den alten Chronikstil täuschend nachgeahmt.

Das Gegenstück zur „Bernsteinherz“ ist „Sidonie von Bork, die Klosterherz“ (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 unserm 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 Leservelt, 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 Rothhäuten 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 Kreuzherren in Prag eingetreten, entfloß aber, zum Priester geweiht, und ging in die Schweiz (1822), dann nach Nordamerika, das er nach allen Richtungen bereiste. Nach vierjährigem Aufenthalt 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 Oesterreich 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 Berichterstatler 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 Völkerverwelt zunächst an Sealsfields Werken entzückte oder geradezu verblüffte, war die Kunst der Naturschilderung; er kannte die verschiedenen Länder, die er zum Schaupiel 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 vorüberzogen, aber das lag nun einmal in seiner dichterischen Natur wie etwa das Dämonische in der *E. J. A. Hoffmanns* und die Wirkungen der Farbe haben in der Malerei doch auch ein Recht. Ubrigens 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 hervorragende, dem Leben abgelaufte 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 Völkerverleben 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 buntfleckigen 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 Indianerhüpfkling *Mito* als Helden an Cooper und auch Chateaubriands „*Atala*“ hat unverkennbar eingewirkt, nur daß Sealsfield die Ubertreibungen des Franzosen meidet und im Gegensatz 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 *Mito*, 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 Phantasie 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 geschlossenen 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 tabelt, es mit einer eigenartigen Wehmut getan. Alle Vorzüge, die wir an Sealsfields Kunst rühmten, finden sich vereint 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 Haden 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 Fußstapfen zu folgen und den Büchermarkt mit Reise- und Abenteuerromanen zu überschwemmen, die lediglich dem Unterhaltungsbedürfnis dienten. Man beschränkte sich nicht ausschließlich auf Amerika; auch andere überseeische Länder wurden der Reihe nach von den Reiseschriftstellern zum Schauplatz ihrer Erzählungen erkoren. Ganz auf Sealsfields Spuren, aber ohne an Tiefe des Geistes ihm nahe zu kommen, wandelte Friedrich Gerstäcker, der, 1816 in Hamburg geboren, sich zuerst der Kaufmannschaft, dann der Landwirtschaft widmete, 1837 aber nach Amerika auswanderte, wo er die Vereinigten Staaten bereiste und in den verschiedensten, mitunter abenteuerlichen Lebensstellungen sein Glück versuchte. Nach seiner Rückkehr (1843) begann er seine *Erlebnisse in Reisebeschreibungen* („*Streif- und Jagdzüge durch die Vereinigten Staaten*“, „*Aus zwei Weltteilen*“, „*Amerikanische Strom- und Waldbilder*“) und in Romanen („*Die Regulatoren in Arkansas*“, 1845, und dessen Fortsetzung „*Die Flußpiraten des Mississippi*“, 1848) behaglich und voll Humor zu erzählen. Als er dann 1849—1852 eine zweite Reise durch Südamerika, Kalifornien und das südöstliche Australien gemacht hatte, bearbeitete er die neuen Stoffe in den Romanen „*Tahiti*“ (1854), „*Die beiden Sträflinge*“ (1856), „*Gold*“ (1858).

Doch schon 1860 ist er wieder in Südamerika; zwei Jahre später begleitete er den Herzog Ernst von Koburg-Gotha nach Ägypten und Aethiopien 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 Venhuenchen“ (1867), „Die Blauen und Gelben“ (1870), „In Mexiko“ (1871) und „Ein Plagiär“ waren die literarischen Früchte davon. Mit rasch gestaltender Phantasie hat er in seinen Romanen, für die ihm außer Sealsfeld Coopers bekannte Lederstrumpfgeschichten als Vorbilder dienten, seine reichen Erfahrungen zu fesseln, 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 Lebensstreuung 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 inuner gutheissen. Hinter den Romanen traten seine Reiseromane „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 Gerstäder.
Wegner & Singer, Leipzig.

Gerstäder hatte als Romancier viele Nachfolger und Wettbewerber; so den Franken Ernst Freiherrn von Vibra, 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“ „Reisefestizen und Novellen“, „Ein Juwel“, „Der Schatzgräber“ usw.). Unter dem Pseudonym Armand veröffentlichte Friedrich August Strubberg (geb. 1808 in Kassel, gest. 1889) nach langjährigem Aufenthalt 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 „Schlaverei in Amerika“ (1862). Viele Leser fand der Schlesier Otto Kuppius (1817—1864) mit seinen in Nordamerika spielenden Romanen Der Pedlar (1857) und Das Vermächtnis des Pedlar (1859). Doch alle diese Nachahmer Gerstäders überragt an Erfolg und Bedeutung Walduin 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 Reiseromanen („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 Völkerebens 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 ungesamlet der Jugend in die Hand zu geben. Nur die bekanntesten seiner Werke mögen genannt sein „Der Halbindianer“ (1860), „Das Mormonenmädchen“ (1864), „Die Mandanewaise“ (1865), „Reliquien“ (1865), „Der Hochlandspfeifer“ (1868), „Der Piratenleutnant“ (1870).

Ein noch fruchtbarer Schriftsteller als Möllhausen war Heinrich Smidt (geb. 1798 in Altona gest. 1867 in Berlin), der als der erste einer den Seeroman mit viel Glück behandelt hat. Er ist ein vorzüglicher Erzähler und übt mit seinen „Seegemälden“ (1828), „Seemannsagen 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 Bde.), „Michael de Ruyster“ (1846, vier Bde.), Berlin und Westafrika, worin er den Versuch des Großen Kurfürsten behandelt, brandenburgische Kolonien in Afrika zu gründen, „Der Glückschiffer“ (1849), Jan Blaufiet 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 Murrat“, 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 Rosenkpfel und seine beiden Nissen“ (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 Schauspiel („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-träftigen 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 Kandal (1856) und die Novellen Leben und Lieben in Norwegen (1858). Von Mügges übrigen zumeist historisch gefärbten Romanen mögen noch „Touffaint“ (1840), „Der Vogt von Eylt“ (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 elastische 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 Bockvogel“) 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 Gauen 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 Jasmond bieten vortreffliche Natur Schilderungen; von den andern Romanen nennen wir noch: „Die Insulaner“ (1861), „Der Leuchtturm auf Kap Brath“ (1862), „Das Irrlicht von Argentières“ (1868), „Der Löwe von Luzern“ (1869), „Die Moselnixe“ (1877), „Die Perle von Die“ (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 Gestalt sind die Novellen und Romane des Hans von Wachsenhausen (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 dem dritten Kaiserreiche und schildert in seinen letzten Schriften moderne soziale Verhältnisse, die er mit dem Auge des Besessenen schaut und nach Art der Naturalisten gestaltet („Was die Straße verschlingt“, Gebeling (1827—1896) und wie diese werden auch seine „Bilder aus Kairo“ und die bretonischen Dorfgeschichten immer noch mit Nutzen gelesen. Die Reihe dieser abenteuerlichen Schriftsteller möge Karl May (geb. 1842 zu Hohenburg, gest. 1912 zu Nadebeul), der Liebling der Jugend, beschließen. Über überhitzten Phantasie können sie auf abenteuerlich veranlagte Naturen aufreizend wirken, bei anderen vorzuenthalten sein, denn durch eine flotte und stets spannende Darstellung und die bunte Farbe der 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 Tausend-sajas durch alle Schwierigkeiten und Gefahren durchzuschlagen wissen, wirklich edlen Gestalten. („Winnetou“, „Am Jeneseits“, „Im Lande des Mahdi“, „Weihnacht“).

Die Schwärmererei 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 Österreicher 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

und ich will befehlen, daß das Buch nicht aus dem Hause
des Herrn Ad. v. ... entweiche. Wenn Sie, so es Ihnen beliebt.

Einige der Bücher der Handlung, welche ich Ihnen
gibt, sind als ein Geschenk. - Ich habe nicht die Zeit, alle
Bücher auf mich zu bringen, sondern für die Messen.

Wenn Sie sich für ein Buch interessieren, so
gibt es Ihnen, so bald es möglich ist. - Das Buch von ...
ist, das ich Ihnen geben will; das Buch von ...
ist, das ich Ihnen geben will, so bald es möglich ist.
Ich habe nicht die Zeit, alle Bücher auf mich zu bringen,
sondern für die Messen.

Es ist mir ein großes Vergnügen, Sie zu
sehen, und ich hoffe, Sie werden mir
einige Bücher geben, die ich Ihnen
geben will.

Mit allen Respekten
Ihre
W. v. ...

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 Celestin durch seine Klosterbrüder ist beinahe ein Phantasiestück in Sir John Ketcliffes Manier. Auch in dem zwischen den beiden großen Romanen stehenden kleineren *Der Haustyran* (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 reiben 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 Osterreich. Wir denken dabei an seine Literaturkritiken, die er unter dem Titel *Literarische Herzenssachen* (1877) veröffentlichte. Hier offenbart er sich als feinführender Ästhetiker, der mit weitreichendem Blicke auf dem Gebiete der literarischen Produktion seltene Schärfe des Urteils verbindet, in der Poesie das Recht dieser Kunst vertritt 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 deutsch-nationalen Charakter hervor, bekundet aber auch eine warme und patriotisch österreichische Gesinnung, sieht für seine liberalen Ideale, kämpft mit gütigen 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 Naturjzenen 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 weisfremden, von der modernen

Kultur noch unberührten Dörfern sich gestaltete, künstlerisch dargestellt zu sehen. In diesem Sinne hatte schon Zimmermann 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 Bischofs stark schablonenhaftes „Goldmacherdorf“ waren lange fast die einzigen Schöpfungen auf diesem Gebiete. Dazu kamen des bayerischen Schwaben Ludwig Murbacher (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 Revolutions-tage“ (1841) des sinnig-originalen Schweizers Ulrich Hegner, der, geboren 1759 zu Winterthur, Reisen nach Norddeutschland und Frankreich („Auch ich war in Paris“, drei Bände) unternahm, später in der Heimat verschiedene Ämter bekleidete, von 1812 ab bis zu seinem Tode (1840) ausschließlich der Schriftstellerei lebte. Noch im Bodmer-Lavaterischen Kreise gebildet, ist Hegner ein Bindeglied zwischen der Schweizer Literatur vor der französischen Überschwemmung und der mit Gotthelf und G. Keller neu einsetzenden Schweizer Dichtung des neunzehnten und zwanzigsten Jahrhunderts.

Zwei Jahre vor dem Erscheinen der Oberhofidylle Zimmermanns hatte der Pfarrer Albert Bivius (geb. 1797 in Murten im Kanton Bern, gest. 1854 als Pfarrer in Lüzelsflüh 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 hineingeplumpft. . . . 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 Menschen schicksal 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 Erdbeermarelli, 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, Nebenächliches 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 Unsitte 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 Volkschriftsteller 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 Schauplatz 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 Unsitzen und Untugenden der Bauern selbst. Frei von aller Sentimentalität, fautig 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 größten Ausbrüchen 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 fernhaften, gottesfürchtigen Bauern oder die häßlichen Bilder des Geizes, der Trunksucht und des Hähorns vorführen, mag er uns in die Behaglichkeit eines reichen Bauernwesens oder in die wüste Wirtschaft verkommenen, glaubenstloser und liebeärmer Menschen versehen, immer fühlen wir, daß seine Darstellung mit wunderbarem Geschick aus dem vollen Leben gegriffen, daß sie wahr ist. Die fernige 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 vierchrötigen „Mattschis“ 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 erreichten 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 Unsitzen, der Vorurteile und des edlen Gehaltes.

Wie ich es nicht gern, sagte eine angesehene Bäuerin, wenn der Pfarrer von Lüzelsflüh 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 verdanke 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 empfungenen Eindrücke erklärt. Übrigens untercheidet 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 Lüzelsflüh 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 ferngesunden 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 Volkschrift, die urwüchsige des Dichters, ist aber

keine Selbstbiographie Gotthelfs, sondern die Erzählung von einem armen, verwaisenen Bauernburschen, der viel herumgeschleudert wird und unter dem Glend 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 Bünig als Dichternamen den Namen seines Gelden 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 Armenzuchtungswesen. Die Erzählung Wie Anne Babi Zowäger haushaltet und wie es ihm mit dem Doktern geht (1844) erläutert das Kapitel über Pflücherei in der Medizin. Der Geldtag (1845) führt den Unrug 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 mühevoll und vergebliche Ringen des ärmeren und redlichen Landbesizers darstellen. Die Käseerei in der Wehfreude (1850) läßt uns einen tiefen Blick in die genossenschaftlichen und gemeinheitlichen Verhältnisse des Dorflebens werfen. Im Zeitgeist und Bernerzeit (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 mittelsoher Knecht auf dem Wege der Gottesfurcht und redlichen Landbesizers darstellt. Die Käseerei in der Wehfreude (1850) läßt uns einen tiefen Blick in die genossenschaftlichen und gemeinheitlichen Verhältnisse des Dorflebens werfen. Im Zeitgeist und Bernerzeit (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.

Nur der Silvestertraum fand von Gotthelfs Schriften einen ähnlichen Beifall wie der „Uli“, obgleich er sich mit jenem von seinem eigentlichen Gebiete, der Dorfnovellistik, auf das einer visionären Phantasie 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 Ausföhrung geschieht in einer erhabenen Form, ist voll ergreifender Gedanken und übertrifft Jean Pauls „Die Neujahrsnacht eines Unglücklichen“. Über seine bäuerlichen Kreise ging Gotthelf auch in Jakobs des Handwerksgefellens 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 Schluß 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 Rabbinatsseminar 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 Gymnasialast 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 versperren ihm den Weg zum jüdischen Lehramt: als begeisteter Hegelianer hätte er mit gutem Gewissen kein Lehrer der mosaischen Religion werden können.

Um aber doch irgenbwie 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 Hohensperg 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 Kutz 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 Unberdorbenheit 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 höhnenenden Wises 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 Freude 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 Städte und in der Absicht geschrieben, sie durch den Vergleich von Stadt und Dorf zu bessern. In der Stadt fast nur Gemachtes, Gezwungenes, Gebeugeltes 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 Nachseiten 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 Wadeswirt in seiner Derbheit und Bravheit, der Wendelin in seiner stillen Schwärmerie, 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



Carl Probst

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. Zimmer 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 unfehlbaren Charakterisierungsfaust 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 F. B. Hebels und sind kurze, meist anekdotenhafte Erzählungen und Skizzen aus dem Schwarzwälder Bauernleben, treuherzig und mit jenem gesättigten Humor in Tone, der dem Bauernstande eine gewisse Überlegenheit gibt. In allen diesen Skizzen klingt es mit vollstämmlichen 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 linksischer Unbeholfenheit ein gutes Kapitel von echtem Gemüt und ehrenwerter Bestimmung; ein recht charakteristisches Bild aus dem Wälderleben entrollt „Befehlertes“. Einen seelischen Konflikt erfährt der Dichter in Ivo der Hajrle, indem er die Entwicklung eines katholischen Schwarzwäldertnaben 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, schiebt 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 unerhöplicher zu sein, als er bereits in einer zweiten Folge (1848) Konflikte darzustellen begann, die aus den Verührungen 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 Vorle“ 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 verimmert 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 „Vorle“ und den Spinozisten „Kohlebrater“ (d. i. Kollaborator, Gymnasiallehrer) bis in die Hütten hinein populär gemacht. Aber während Auerbach den Konflikt als unlösbar darstellte, schiebt sie den Riß in sentimentalere 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 unfehlbare Einfluß des großen Thüringer Psychologen auf den Schwarzwälder hielt dann auch noch vor für den Venhord (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 verwirrt, 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 stimmungs-voll geschilderten Verirrung im Walde eine Verwirrung der Herzen zur Seite geht. Zwei Jahre früher war das Barfüßle erschienen, das sich viele Freunde erwarb, von dem berühmten waatländischen Genre-maler Bantier in Düsseldorf illustriert, von Freiligrath und Otto Ludwig bewundert wurde. In den drei Novellen aber vermischen wir bereits den frischen Zug des Erzählens, den der Verfasser einl 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. Prosi und Metri zwar zeichnet noch ein seltenes Gleichmaß der Ausführung und eine besondere Feinheit der Empfindung aus, aber märchenhaft ist der anmutige Schimmer, der das zielliche nachfüßige Barfüßle 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 „Germann und Dorothea“ durch, aber der gesunde, feste Zug des Goethe'schen Epos hat sich bei Auerbach in eine gewisse Sucht zu spiritisieren aufgelöst, der Typus des „Vorle“, der unschuldigen Ursprünglichkeit, ist geschwunden. Ein Edelweiß hat Lenz von seiner verstorbenen Mutter als Symbol seines Glückes empfangen und seinem Onkels 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 Lavine 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 Schmäh der Hürstengewalt 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 verfindet nicht bloß Irma, sondern auch deren Vater, der Hofarzt und Oberst Bronnen, die spinozistische Heilslehre und oben-dreißig 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 werden 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 Hebel's „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, daß 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 Ehningen, 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 Volkslebens 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 Gefängen“, hervor getreten, das, eine der besten der zahlreichen Nachahmungen von „Sermann 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 Reise 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, seine 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 heimatischen Erzählungen war Meyr in seinen Romanen Vier Deutsche (1861) und Duell und Ehre (1870), von denen dieser sich mit der vielbesprochenen Duellfrage befaßt, jener eine Untersuchung und Lösung der Fragen in den Bewegungsjahren 1848 und 1849 zum Inhalte hat. Zwar fehlt es keinem dieser Gebilde an einem wahrhaften Gehalte und einem eigenartigen gedanklichen Pathos, keinem an lebendiger und sorgsamer Einzelschilderung, der Meyr jederzeit zustrebte, aber die ohnedies dürftige Handlung leidet unter der Breite der Darstellung und die Charakteristik unter der

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 Hinfstreben 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 seine psychologische Zeichnung der Charaktere bedeutungsvollen 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 lebenswürdigen Poeten ein unablässiger Kampf zwischen dem Philosophen und dem Dichter stattfand, der nicht immer mit einer Schillerisch siegreichen Verschmelzung der beiden Seelen endete.

Im wesentlichen zur Philosophie Schellings sich bekehrend, 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). Allgemeinem 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 verlag („Herzog Albrecht“, „Hans von Sickingen“).

Noch vor Auerbach trat der Böhmerwäldler Josef Rant (geboren 1816 zu Friedrichstal,

gest. 1896 in Hiebing) 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 Leservelt 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 heimatischen Hintergrund weisen fast alle späteren erzählenden Schriften Rants 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 Rant darum zu tun, seine Gestalten und Figuren in enger Verbindung mit der heimatischen Scholle, wie sie lebten und lebten, darzustellen. Und für diese Realistik besaß er ein ausgezeichnetes Talent. Im Gegensatz zu Auerbachs Dorfgeschichten, denen fast immer eine Idee zugrunde liegt und die sich ebensogut überall, wo naive Menschen leben, abspielen können, schildert Rant 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-



Berthold Auerbach.
Photogr. Schaller, Stuttgart.

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 gefährdeten 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 lebenswürdigsten Humor belebt, bald vom tiefsten Gefühle durchdrungen sind; Drei Erzählungen (1868), Das Birkengräßlein und Muckerl der Taubennarr (1878) mögen die Reihe schließen. Nicht auf der gleichen Höhe wie die kleineren stehen Ranfs 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 Ranfs 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 Rant 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 Niederachsen“ (1858) des Göttingers Günther Nicol (1806—1856), noch die Versuche, die der Einburger 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 Rant teilt sein Landsmann Leopold Kompert (geb. 1829 in Münchengräb) 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 Ghettos mit dem liebevollen Herzen des Dichters durchwandelt und in der Dummheit 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 Böhmisches Judentum (1851), Neue Geschichten aus dem Ghetto (1860) hinweg bis zu den Geschichten einer Waise (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 lieb, Gestalten, gedrückt und armselig nach außen, beglückt im Innern; der Fluch der Jahrhunderte, die

Melancholie eines unermessenen Glendes lastet auf ihnen, wie traumumfängen 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 Dörgeher“, „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 verlagte, 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 Weite und Mannigfaltigkeit des echten Romans.

In eine frischere Luft führt uns der Bayer Ludwig Steub (geb. 1812 in Michach, 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.)



Ludwig Steub.

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 Ethnologe („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 feinsten 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 lebenswürdigen und erfrischenden Seiten des Volksscharakters, ein frohes Lebensbegehren 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 selbstquälereischen Pessimismus, der sein Urteil über fremde Leistungen trübte und dem Sarkasmus den Sieg über den angeborenen Humor einräumte. Es kam zu allerlei literarischen Fezden („Ein Sängerkrieg in Tirol“ 1882) und selbst Steubs wärmte 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 Krempfleger 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 Oberösterreichler Hermann Theodor von Schmid (geb. 1815 in Waizenkirchen, gest. 1880 in München), der unermüdlige Schilderer der bayerischen Alpen und der Bergangenheit 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 Konges 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 Adelsstand 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 diesen Zweig der Poesie und es gibt keine dramatische Gattung, die er nicht gepflegt hätte. Bei aller technischen Vollendung und im allgemeinen gelungenen Charakteristik fehlte Schmid's 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 Tadelwurm (1866), und die nach eigenen Erzählungen dramatisierten Almenrausch und Edelweiß (1867). Der Loder und die 3'widerwurz'n (1867), eine ins Ländliche überlegte „Bühmung 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 „Bineta oder die versunkene Stadt“. Der Beifall, den Schmid's vollstimmliche Dramatik fand, reizte zahlreiche Poeten zur Nachahmung, und so ward das Leben des einen oder anderen Volkschlages 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 Schmid's Namen, der nun die Leser plötzlich in Erzählungen, zuerst in packenden Räuber- und Dorfgeschichte, wedte Schmid das Verlangen der neu gewonnenen Freunde nach einer 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 Novellen und Romane in der zweiten Volks- und Familienausgabe heute vorliegen. Es begreift sich, daß bei einer solchen Überproduktion manche leichtwiegende Ware mit unterließ. Von den Romanen zeichnet sich Das Schwalberl (1860), dessen Stoff später Neuert als „Volksstück“ dramatisierte, durch ein tiefes innerliches 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 erzielen. So z. B. überkommt den Leser des Romans Mein Eden (1862) ein Gruseln, wenn er in diesem Nachtbilde des sonst als so gemüthlich 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 fünfjährige Roman Concordia und Der Kanzler von Tirol (1862), dessen Inhalt des Kanzlers Wiener 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 gefuchte 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 Dfen 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.

Diese erschienen zum großen Teile zuerst in seinem Kalender, später zusammengefaßt als Dorfschwalben aus Österreich (1862), Land und Leute im Nahwalde (1868), Der Hallodri, Deutsche Hochlandsgeschichten (1875), Landläufige Geschichten aus Dorf, Stadt und Alm (1886) und unter anderen Titeln. Silbersteins Dorfgeschichten, von denen „Der Hiertalerhof“, „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 veratet durch das unbedingte Lob des Landlebens und die freiheitliche, aufklärerische Tendenz den Einfluß Auerbachs, halten sich aber von dessen spinozistischem Spintifizieren frei. Sie verliehen seinem Kalender Zugkraft, fanden weite Verbreitung und wirkten auf Rosegger und andere Volkschriftsteller 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 Brudner 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.



Adalbert Stifter

Gemalt von Daffinger,
Stahlstich von Karl Mahlknecht in Wien.

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 Leinwebers und Flachshändlers geboren. In be-

beschränkten 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 Felsufeln und Burgen prägten sich tief in sein Gemüt. Es waren die feststehenden Naturbilder, die er in seinen Dichtungen später so stimmungsvoll zu beleuchten mußte. 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 schwiug 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 führte, 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 Nahrungsjorgen kämpfend, lenkte er durch die Erzählung „Der Condor“ (1840), die in der „Wiener Zeitschrift“ Witthauers veröffentlicht wurde, und durch die in Heckenast's Taschenbuch „Fris“ erschienenen Novellen die Aufmerksamkeit der Leserschaft 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 Stifter's 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. Schulkate 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 Mühviertel auf; seine Lieblingsorte waren der kleine Kurort Kirchschlag bei Linz und der Weiler Lackerbäuser am Fuße des Dreifesselberges; 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 leichteren Behaglichkeit anderer Prosaisker 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 Gemütsiefe, der Reichthum 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 Gemüthern jener zahlreichen Kreise des Vormärz, die den gedämpften Worten reinfrohen, weltfernen Kinderfinnes 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 Rosen 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 Nathausky.

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, Buntheckige, Gefuchte, das durch diese Extratouren in die Jean Paulsche Darstellung kommt. Freilich vermiffen wir auch die Weite des Horizonts, die bei Jean Paul durch die Fülle des ausgenommenen Materials bei aller äußerlichen Aufhäufung keineswegs beengt wird. Wo es aber der Dithyrambil 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 ausführlich, 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 tiefinnig, 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 Zehsucht 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 geschnitten ist als der Dichter, und ohne Zaudern und Bögen tut, was er muß. Jugenderinnerungen und innige Heimatsliebe reden aus jeder Zeile dieser Novelle und machen sie zu einer schwärmerischen Verkürzung 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 Frakturchrift im Buche der Schöpfung und übersehen die kleine Perlenkristall auf Wiesenblumen und Schmetterlingsflügeln“. Der „schwarzäugige Bube“ auf dem die Heide überragenden Steinblöde, 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 „Fris“ 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 Waldeschönheit 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 Glende, 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 Marissa, 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 Flügelerschlag 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

Grafen Stern!

Ich habe mit Calamität nicht gemeint, so das allen nützlich Gott Ihnen
 das zu sich genommen hat. So habe ich meine Grundsatzflucht ist, in dem
 Selbstlich Gutten, so was es nicht gut, in demütig in Aeblichkeit zu sein.
 was man, so was man die Augen zu zeigen bei dem Aufbruch nicht
 das ist man das die Bewegung der Bewegung, das Ganze der Himmel
 nicht willig die Bewegung nicht, ja es hat so selbst in meine Hand ge-
 langt. In der Bewegung aber nicht die in der Bewegung und man Maß für,
 in man selbst in der Bewegung ist man in der Bewegung in der Bewegung
 nicht in der Bewegung und das ganzlich, so nicht. Gott nicht, nicht alle
 das man nicht das man nicht das man nicht, in Gott nicht
 nicht das die Bewegung nicht nicht, in der Bewegung der Bewegung
 in der Bewegung nicht. Was man nicht die Bewegung in man nicht
 unfällig in der Bewegung, in man nicht die Bewegung bei man be-
 was man. Ich habe, man in der Bewegung nicht in man nicht nicht,
 in der Bewegung in der Bewegung zu sein.
 Man nicht Gott in fall in der ganzlich in der Bewegung
 nicht. Was Bewegung nicht in der Bewegung

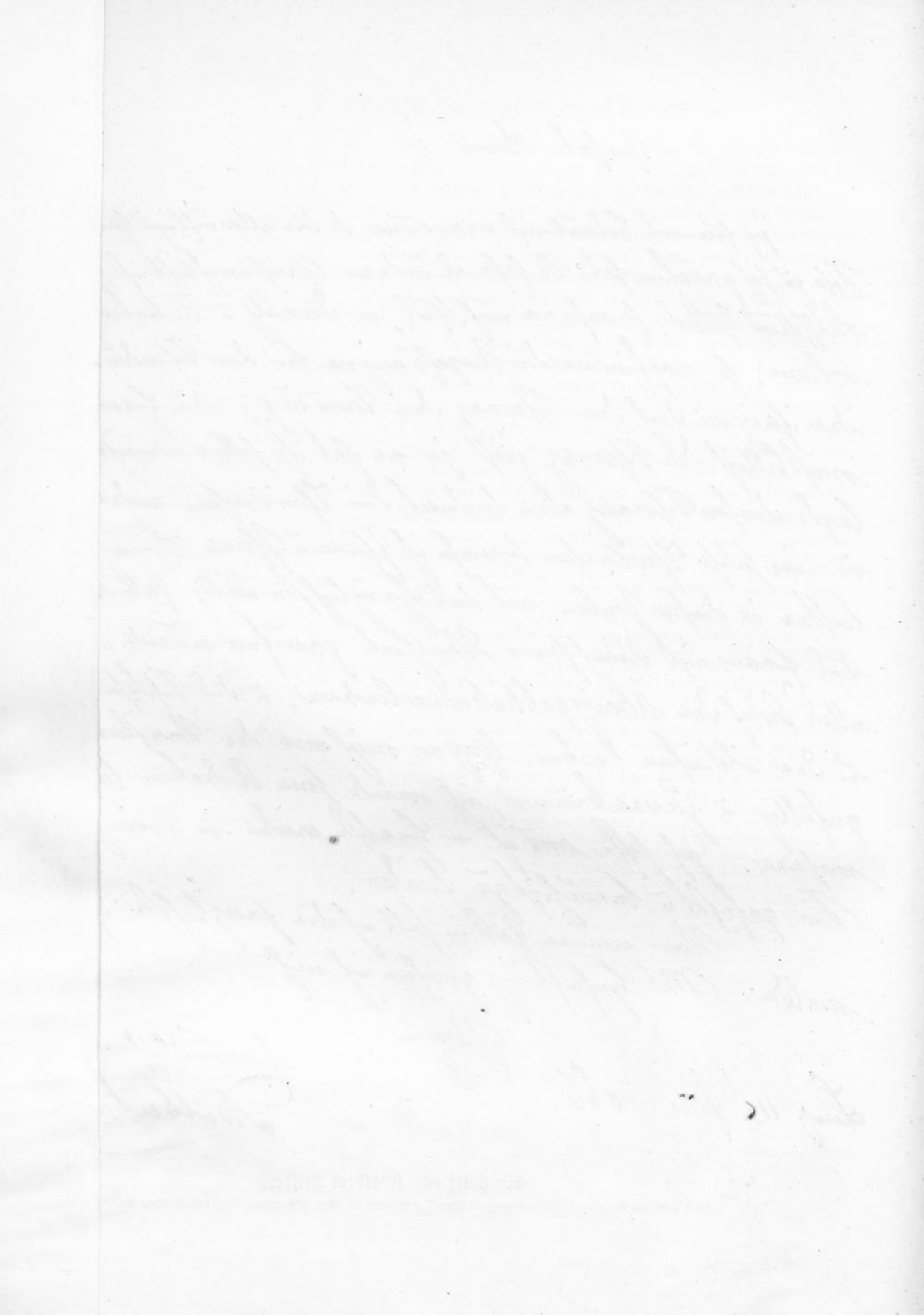
Gott

Freundlich
 Adalbert Stifter

Linz 11. Juli 1866.

Ein Brief von Adalbert Stifter.

Nach dem im Besitz des Museums Franciscus-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“ Kosegger das Muster für seine „Schriften des Waldschutmeisters“. 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, seltenen Bilderschnitte der Sprache und in der ruhigen, der Weltabgeschlossenheit der Mufe 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 grünlüche Steppe und der Himmel, in den sie sich fortzusetzen scheint. Die wahre, dauernd beglückende Schönheit liegt nicht im Antlitz, sondern im Herzen, das ist der Grundgedanke unserer einfach und kräftig fortschreitenden und in einem gewissen verschleierte Tone vorgetragenen Fehrzählung.

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 wunderbar verschanzten Hagestolzen. Wir kennen Stifters Absichten 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 amütigen 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 Weiterschweifigkeit. 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 Inhalte 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. Arent gesammelt herausgegeben wurden. Von den drei bedeutendsten 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 „denjenigen die polnische Krone versprechen, der imstande sei, die Erzählung zu Ende zu lesen“, rechnet sie Friedrich Niebiche „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 Hedenast 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 Hedenast die Ausgabe in einem Bande, die dem „Nachsommer“ auch in weiteren Kreisen Lesrer 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 Arent 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 Leserkwelt, 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 Sängerkinnen 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 Liebeschmerz, 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 Weidekämpfen. 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 Wirklichkeitsjinn 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 Ausdruck 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, Bickelnden, Egoistischen der eigentlichen Zeitdichter (Lenau, Heine, Laube, Guxlow, 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 Wohlklang 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 harnte 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 Siliencron, ihr begeistertester 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 Baderborner 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 feinsten Zucht angesehen wurde. Ernstere Studien sollten die Richtung ihres Erziehungsplanes unterstützen und es wurde tüchtig gelernt in den Mauern des alten Schlosses. Das zarte Mädchen, dessen Brustleiden schon früh durch anhaltende Katarhe 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 Galizin 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

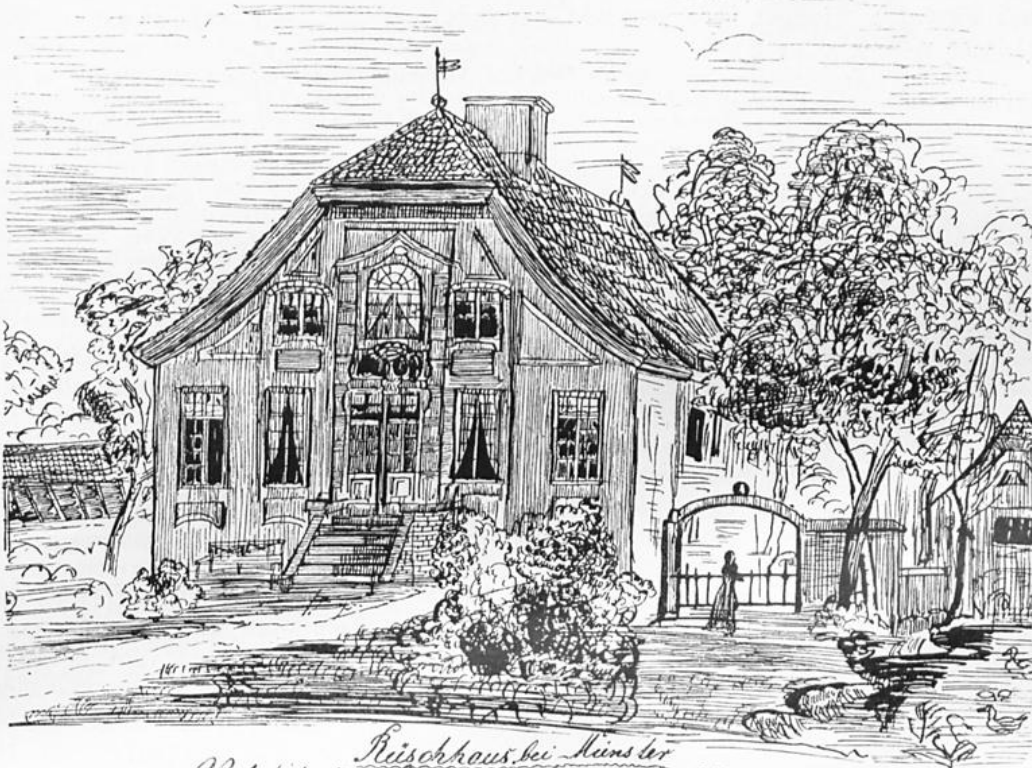


Annette von Droste-Hülshoff.

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



Dichter in der Familie Droste und merken Spuren des Einflusses Voßens, Hölty's, Schillers und Matthiassons 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 fort-dauerte und der Poetin allerlei Anregung bot. Mehr noch empfing sie durch die Besuche der Verwandten ihrer Mutter in Bökendorf, dem Stammschlosse der Harthausen. Hier unterhielten



*Reischhaus bei Münster
Wassersitz des Grafen von Droste-Hülshoff*

mit Annettens Oheimen Werner und August, die durch ihre Volksliederjammungen 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 zeit lebens 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 Erlebnis der Dichterin, obgleich darüber nichts Tatsächliches festgestellt werden kann.

Die Dichtung ist stark von Goethes „Tasso“ beeinflusst, in der Behandlung des Verfes und auch sonst merken wir die Einwirkung Schillers. Das Hauptmotiv des Dramas lehrt im Walthar wieder, einem Epos in sechs Gefängen (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 geprehten 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 umlauern den, heulenden und zähneknirschenden Ungeheuer der Tiefe, gegen die qualenden 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“, „Karlstag“ gleichkäme, und wenn auch im zweiten Teile der Sammlung die Reflexion überwiegt, welche 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 Ackerkämpfen, Blumen und Büschen versteckten *Rüschhaus* zurück (Abb. S. 1285). Annetens 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 Landhauses. Die Heide, Moore und tiefe dunkle Wasserkolke, die Mergelgruben mit ihren Resten des vergangenen Lebens — das war Annetens 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 Adèle 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 freischem 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 Annetens 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 „Walthar“ vollzogen hat.

Von diesen schildert *Das Hospiz* auf dem großen St. Bernhard in jambischen Versen von vier Hebungen, wie der alte Gensjäger 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 Annetens 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. Unlieblich macht sich zuweilen die

Unklarheit im Ausdruck geltend, und noch mehr überwiegt das Geheimnisvolle in dem zwischen 1832 bis 1834 entstandenen, in fünfjährigen Jamben geschriebenen Gedichte Des Arztes Vermächtnis, das unter Annettes 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 Nicht-wirkliches zu unterscheiden. Ubrigens 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, 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 stauten- wie grauerregender Kunst gezeichnet. Es war, wie aus dem Widmungsgedichte an Frau Mertens hervorgeht, der Widerchein 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 Zilly am 6. August 1632 bei Stadloen 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 umfassenden Quellenstudien gemacht; daher denn auch die Treue und Sicherheit des Gemäldes, das sie, ohne die zarte Weiblichkeit zu verlegen, von dem Zeitalter des Dreißigjährigen Krieges entwirft. Land und Leute, Freund und Feind, der Herzog und sein Lager, Zilly mit seinen Hauptleuten, die Leidenschaften der Parteien, die Greuel, die ertötet werden, alles ist mit sprechender Wahrheit und bestimmten kräftigen Zügen gezeichnet und hat Leben.



Josef Freiherr von Laßberg.
Gezeichnet von Laubert, gestochen von C. Teis.

Es fehlte nicht an wohlwollenden Beurteilungen der „Gedichte“ Annettes; 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 Müdiger, 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 Annettes passende Dorfnovelle Die Judenbuche, in der sie mit frei waltender Phantasie auf Grund der Akten eines Kriminalprozesses ein „Sittengemälde“ aus dem Babenborner Lande um die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts entwirft. In derselben Zeitschrift wurden durch Schückings Vermittlung auch mehrere von Annettes Gedichten veröffentlicht, die ihren literarischen Ruhm begründeten. Sie wollte 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 Reise 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 feindslich 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 Nachstücke „Der Strandwächter am deutschen Meere“. Dann wieder wendet sie sich „An die Schriftstellerinnen in Deutschland und Frankreich“ und warnt ihre Genossinnen vor falscher Sentimentalität und Emanzipationsgelüsten; wie sehr sie die Aufgabe des Dichters als eine hohe, heilige erfaßt, 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 Tonkala, alle diese Empfindungen zum Ausdruck 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 Realistif 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 heimatischen Boden ist. Wie Stifter malt sie das Einzelne 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 Weiber“), 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 Wasser Spiegel des Teiches gestaltet: so in „Der Hünenstein“, „Die Mergelgrube“, „Der Heidemann“ und in dem dramatischen Gedichte „Der Knabe im Moor“.

Nicht minder bewundern wir Annetten's Phantasie in dem durch stolze Rhythmenfülle und vollkommene Sprachbeherrschung ausgezeichneten Hylus „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 meißenhaft verwertet („Turm“, „Das öde Haus“, „Am Bodensee“, „Das alte Schloß“, „Der Sântis“) und fühlen uns tief ergriffen von dem Traumbilde „Im Moose“, einem der schönsten Gedichte Annetten's. Scherz und Ernst sind annützig ineinander verwoben in „Dichters Naturgefühl“, „Der Teetisch“, in der lieblichen, zu Möriens „altem Turmhahn“ ein Gegenstück bietenden Idylle „Des launig und liebevoll geschildert sind, und nicht ohne Nührung läßt uns „Die beschränkte Frau“, die, obwohl einfältig, im Unglücke ihre Herzensstreu 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 vollständig geworden; so „Der Brief aus der Heimat“, „Das vierzehnjährige Herz“, „Ein braver Mann“ und „Die junge Frau“. Diese erzählenden Gedichte leiten uns zu Annetten's Balladen. Auch hier bewährte sich Annetten's Kunst, zumal dort, wo sie den Stoff klar und durchsichtig gestaltet; so in „Der Tod des Erzbischofs Engelbert von Köln“, „Das Fegfeuer des westfälischen Abels“, „Der Geierpiff“, „Die Vergeltung“, „Das Fräulein von Rodenschild“; in anderen Balladen gewährt die Dichterin dem Spitz- und Geisterhaften, dem Graufigen und Gräßlichen einen zu freien Spielraum („Waller“, „Der Benuswagen“, „Die Wendetta“), 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 Grauenhaften verdanken wir auch das vierte ihrer größeren epischen Gedichte Der Spiritus familiaris des Koftäuschers, 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 Pferdeshändler 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). Schüding, der ihr aus dem Schübling und literarischen

Beilage 152.

Walther

sein Gedicht in sechs Gesängen
von

Annette von Droste
zu
Hülshoff

Titelblatt und eine Seite aus dem Gedichte „Walther“ von Annette Elisabeth von Droste-Hülshoff.

Nach dem Original, im Besitze des Herrn Prof. Dr. Franz Jofes 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 Zerbrechen des Fläschchens von dem Hausgetriebe 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 Weersburg mit dem „Fürstenhäuschen“ (1844). Schücking, der ihr aus dem Schüchling und literarischen

Und Mondauflucht dumpfwoyl In Luftaussein,
 Und nimm Lalspinnmoltz Klaim Zallen,
 Um nimm Dyrndal stinck In mulla Dyrin,
 Ein Lmizigig, und nimm Lännsfalln,
 In Lrgan noch von Lumb, nuff sumbrun Dren,
 Und nimm Lünspünig in Lannodtan Bndand,
 Ingsprimm in Inm Lmizigigean Halla.

Wo will der frommen Binden tiefer Luft?
 Mißgönnel er sieh die Beslummung Lanza Luba?
 Wann sieh die Gmüth gütat von der Gmüth,
 In Himmel alle sein goldene Gerbe
 Luftfultat, nimm die Luftan stas in ihm,
 Und nuffwändt wasu sie mit der Lünzalen gmn,
 In Kindlifen Gerecht nimm Gerbe.

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 Zer schlagen des Flätchens von dem Hausgeiteltem 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 „Fürstenthäuschen“ (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 Levin's „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 überleben 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 *Lezte 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 Grafe“). 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 Juwelen, 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 trotigen 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 schonte, als daß er durch Nachgeben und Sichhineinbegeben bequemes Brot und den flüchtigen Tageserfolg sich erkaufte 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 Feinsüßigkeit auch in seiner Natur lag und sich mit der Zeit wieder durchrang. Milder und veröhnlicher 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 hinaus hob, — 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 Ohlenschläger, 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 Übersäumen geschwelltes Herz die Form des lyrischen Gedichtes zu klein war, als daß sie sein Lebensblut ganz und unverkümmert 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 Ausdruck — 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 Aufsatz „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 Wideracher des Weltwillens zugrunde gehen muß. Nicht also, wie bei Schiller, erliegen Hebbels Helden einer Auslehnung 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 Gegensatz 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 Gegensatz 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. Vervollständigt 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 zerbröckliche 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 Gegensatz 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 Allgemeyntypischen 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, ausgetüftelsten Probleme; man mag die ganze Reihe seiner Heldinnen und Helden vorüberziehen lassen, von der hysterisch-lüsternden 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 trotigen Lebens- und Selbstgefühl verhängnisvoll paaren sollten. Durch Vermittlung des wackeren Volksschullehrers Dethleffen 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 aufgefäßten Sputzgestalten 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



*Dem Riganden jellen die allgemeynen der Muffen,
Dem jellen jodig die alten befordern 'Spel'.
Friedr. v. Hebbel.*

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 Dual, die ihm seine Tertianerlektionen verurfsachten, 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 Hanse zurückkehrte. Hier verkehrte er mit Gutzkow, für dessen „Telegraphen“ er kritische Beiträge lieferte, und harrete 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 ungebrodener 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 obhye Zweifel ausgestattet hätte. Nestroy wurde durch die Maßlosigkeit des Hebbels Eifenfressers 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 zerschmetterte hätte — es wäre dem Stein mehr Dank schuldig, als jetzt mir!“ Die fürchtbare 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 umjauchenden 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 Geschlechtern ein historischer Vorgang dar; Judith und Holofernes sind zugleich Repräsentanten ihres Volkes. Kultur kämpft hier gegen Kultur; mit dem toten Holofernes ruft ein Teil des ganz auf Kraft und Tat gestellten Heidentums in den Staub, über ihn hinweg schreitet das an Zuerlichkeit 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 verinnbildet 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 einströmen. Voll Kraft und Wohlklang ist auch die Sprache dieses Profadramas, 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 Talentcs 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 Elzens mit der seine Leidenschaft erweckenden Schönheit Emma Schröders in *Genoveva* vereinte. Die Legende von dieser frommen Dulderin hatte ihn schon in Wesselsbüren 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-wässrig 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 Hüt 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 abgehen 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 Tugden 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 Tugden 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 „veröhnenden 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 Leidcs Verzeihung zuteil wird, wie ein verklärender Stern über der Furchtbarkeit der Tragödie steht.

Hebbels Schaffensdrang hielt nach der „*Genoveva*“, die sich neben der *Kaupachschen* 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 verschweigen. 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 Ripellszenen, 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 *Ohlen schlägers*, 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 vollstimmlichstes, in mehrere Sprachen übersetztes Stück und zugleich das Urbild des sozialen Dramas der Gegenwart.

Hebbel ließ zunächst den im bürgerlichen Trauerspielen 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 gestimmten Schreiber Leonhard und ergab sich ihm, nicht aus Liebe, sondern nur aus Trost. 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 sichhaltiges Kunstwerk und auch als bürgerliche Tragödie unanfechtbar. Dem 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 selbstsam 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 herauszuwachsen 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 morch die Stützen dieser Gesellschaft sind. Da nun hierin die Zustandschilderung wichtiger als die Handlung wurde, bedurfte es einer neuen Technik des Dramas und mit überraschendem, von Ibsen bewunderten 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 (Nahl, 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 Herbst 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 am 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 Staatsoberhaupt die Verkörperung der Idee der sittlichen Weltordnung und zog an der Spitze einer Deputation des Wiener Schriftstellervereins Konfordia 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 bestigste 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 Alara-Motivs aus der „Maria Magdalena“ und schließlich reizte ihn das absonderliche Vertram-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 bedeutendsten Werke Jbhens 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 Reise 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 Gefälschten. 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 Kede, 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 stehend, steht Herodes zwischen der römischen, untergehenden, ihrem Schicksal noch in ihrem Erliegen trogenden 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 bedeutame 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 Fenster. 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 Mariamnes. 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 hebbelseindlichen 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 Schauer in die Knie sinkt. Mit Schrecken sieht auch Hiram, wie sein Werk über ihn hinausgewachsen ist, und erkennt in Moloch, den er zu seinem Knecht hat herabwürdigen wollen, die erste, freilich noch rohe Verkörperung einer im Unsichtbaren regierenden Gottheit. Den gewaltigen Umschwung der Menschheit zu einer höheren Sittlichkeit wollte Hebbel in einer zweiten Tragödie, die ihren Ring um Christus schließen sollte, aufweisen.

Das Dramolett „Michel Angelo“ ist wie ein vorbereitendes Vorspiel zu der Tragödie *Agnes Bernauer* (1851), die den Dichter wieder auf einer bedeutamen 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 Gescheide eines schönen Mädchens darzustellen, das nur durch sein Erscheinen alle bösen Leidenschaften weckt, Verderben sät und darum, vor sich schauernd, in einem Kloster die einzige Zuflucht sucht. 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 Trauerspiels 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 Ausdruck, 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 Schluß 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-unbefonnenen Rittertum, und verleiht dem Ganzen eine Frische, der niemand sich entziehen kann, auch wenn er vor der graufamen Erkenntnis des Herzogs zurücktaubert, daß Waperns Bestand die Ermordung der Agnes verlange. Daß aber der herbe Dithmarsche auch sanfte Töne anzuschlagen weiß, zeigen die anmutigen Szenen, in denen die Liebe Abrechts zu Agnes bis zum Einzug auf Hohenburg 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 Befledung, die sie um jeden Preis erlösen 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 gestillt 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 Rhodopes noch durch seinen 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 stehend, 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 unbefonnenen 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 heraufzuführen 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 himab.“

Das Erbfönigtum 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 Mariamme“, 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 Einfachheit und stillen Größe der Alten, wie nur wenige unserer Dichter nahe brachte. „Wie ist das filtriert“, rief stannend 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 Mariamme denken läßt.

Bald nach Vollendung des „Gyges“ begann Hebbel, äußeren Anstößen und eigener Neigung folgend, sich mit den Ribelungen zu beschäftigen und 1862 war die Ribelungen =

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 Effelt haschendes Theaterstück „Der Nibelungenhort“ (1828), auch nicht Heibels klassizistische Tragödie „Brunhild“ (1857) haben sich der inneren Größe des gewaltigen Stoffes so gewachsen erwiesen wie Hebbels Trilogie, wenngleich auch diese einige Schwierigkeiten, die nun einmal im Stoff selbst liegen, nicht völlig überwinden konnte.

Die tragische Grundstimmung des Ganzen war dem Dichter durch die Sage, wie sie in der süd-deutschen 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 lassende 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 herauswachen lassen mußte. Aber niemals durften mythische Elemente an die Stelle allgemein gültiger Motive treten und, genau wie die Gygis-Tragödie ohne den sichtbar machenden Ring möglich ist, mußte die Nibelungen-Tragödie ohne Hornhaut und Nebelfappe, 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 bligartig 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, vermorste 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 Ehels 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 „Herzmann und Dorothea“ am nächsten kommt.

Dessen poetischer Kern liegt in der ergreifenden, psychologisch tiefen Darstellung der erwachenden und bis zum leidenschaftlichen Wagemut emporkwachsenden 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 „Schmod“, 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 gedankenreichen Sonnetten 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 Sirtinische Madonna“ offenbart sich der geheimnisvolle und letzte Zauber dieser Dichternatur. Auch in seinen Balladen „Liebeszauber“, „Der Heideknabe“, „Die junge Mutter“, „Die heilige Drei“, „Der Brahmine“, „Ein dithmarscher 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 Wohlklang verwandelt und abgedämpft.

Im trauten Kreise von Frau und Tochter, im ernstlichen 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 Maxleinsdorfer Friedhofe begraben. (Beilage 153.)

Es begreift sich, daß eine so markante und wichtige 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 Kunde 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 geschauten Szenenbilder voll stürmischer Gedanken, eröffnen historische Perspektiven und sie blenden durch kühne Schlager, eine markige Sprache und ein gewisses rhetorisches Pathos. Da sich die Dramen auf den Bühnen nicht behaupteten, befuchte der Dichter die größeren Städte Deutschlands und las sie vor, wobei ihm ein klangvolles Organ und ein gewinnendes Äußeres förbernd 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 Zeitbeben 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 Raft (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 erklimmen 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 Schredensmann verurteilten Nobespierre 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 bliden läßt, Machiavellis Wesen uns näher zu bringen sucht oder Peters des Großen unwäterliche 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 Vercia an der Adige 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 Ludorf bei Preshburg 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 Theatermaske 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 Valor (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 Dichterkräft 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 Herostrot, Ein Königshaus (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 wirkliche 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 ersten Dramen hatte der Dichter mit den weiteren, 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 Landeschulinspektor, der Musiker und Dichter Karl Debrois van Brunck, der es allein zu seinem 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, ungezügelttes 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 Mistofez, gest. 1876), stieß gelegentlich mit Hebbel zusammen.

Dort 3 13^{ter} July 1856.

Mein lieber Puboil!

Du bist, erst am 11^{ten} P. M., verjilt
 in der Dandung. Wenn Jurinder hat sie zu-
 nitz; in bin vollkommen mit ihm überein-
 stant und habe ihm gleich geschrieben. Mit
 dem Rest habe ich freilich feingut zu
 werden. Das kann aber nur mündlich
 geschehen. Von dem Herrn Professor Maxim Bo-
 nitz ist, daß die Herr Plan, mich
 in Gmunden zu besuchen, nicht aufzu-
 geben haben; ich werde also mit Bestimm-
 heit darauf, die Zeit zu setzen. Es steht
 aber ganz bei ihm, ob das, was zwei-
 feln mit bezuziehen werden muß, von
 ihm oder erst in Wien bezuziehen wer-
 den soll. Ich selbst bin sogar, obgleich ich
 Herrn Wurst nicht entgegen kommen will,
 falls er mit dem meinigem nicht überein-
 stimmt, für Wien. Du werden mir wohl

im Novaid züberuhen, daß ich zu wissen
dann sicher für einen Junaid und dann für
das eigene Ich zu antwortenden weiß.
Die werden aber zuweilen auf die Antwort
nicht eingehen, die des Jammers dann sicher
gab, als ob sie über seine Pläne blickten:
da. Ich nie noch Maß - sagda es - so
für ich vor selbst auf. Anlassen Sie die
Jugend, ich werde nicht hinter dem Jam-
mer zu sein stehen, und ich dafür, ich
Jahre 2 Jahre Zeit für bewiesen.

Im Allgemeinen ist zu erwägen, daß
das Mann den Jüngling betrachtet, weil
es Jüngling geworden ist, nicht aber der
Jüngling den Mann, weil es noch Mann
werden soll. Am allerschwersten findet
der Jüngling sich wohl in das Herz des
Mannes hinein, dann die Weisheit des
Mannes bezieht das; daß es nicht
Herz erfüllt. Im früheren Leben - Al-
tes ist das andrer, ob aber das am auf

besten, es noch sehr die Frage. Der Be-
sondere bedarf es wohl Meines Beson-
ders, daß Niemand ein-
liche Lösung der in diesem Meines
Worte eingehenden Schwierigkeiten
nach wüßte hat, wie ich, wenn
ich mich auf gehen die Gefahr wissen
muß, mit Bestimmtheit nach ein Alles
aufzuheben & nicht: Alles verläßt
mich!

So viel ich mich mehr. Größtes
die Gefahr, schreiben Sie mir, wenn
Sie kommen und finden Sie mich das
Wort von Medvedy. Es wäre möglich,
daß mein Journal mir für den Sommer
irgendwo ein Adressat verleihe, das:
am es ist nötig, daß ich seine Brief
aufsetze; alles Abwigen letzter Sie
nötig in einem Maße liegen. Wie
über sich sehr schmerzhaft war, aber

glückliche Wege gute Gesundheit, sind
gibt es Mangel v. W.

W. Fr. Hebbel.

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“, „Quines“, „Maria“ und andere, sowie die Lustspiele „Ein Schlingling“, „Voltaire“ sind Zeugnisse einer reichen, aber unklaren Begabung, die in der Übermüdung des Details und geistreicher Willfür der einfache und unmittelbare Wirkung der eigenen Schöpfungen großenteils zerstört. Tendenziös ist das Drama „Kavalier und Arbeiter“, unerquicklich das Lustspiel „Die Herzogin“. Ungezügtes Verlangen nach neuem Leben, neuen Entzückungen und Leidenschaften spricht auch aus den Werken des Königsbergers Albert Dull, 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 gemühdurstige Stimmung in lebendigen Bildern und auch die späteren Dramen („*Oea*“, „*Simion*“, „*Jesus der Christ*“, 1865, „*König Selge*“, „*Willa*“ u. a.) tragen das Gepräge einer gärenden Originalität, der die eigentlich künstlerische Entwicklung verjagt ist. Von einem Einflusse der Kunst Hebbels, der allerdings an Dull 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-vollstämmliche Thüringertum in ihren Schöpfungen zum Ausdruck kamen, dennoch in der poetischen Veranlagung einige wichtige Züge gemeinsam: Die starke dramatische Begabung, die realistisch gerichtete Phantasie und den Hang zur Denkarbeit und Selbstkritik. Auch in der Abweisung des klassizistischen Schönheitsdramas („Schön ist alles, nichts ist häßlich, wenn's nur an seiner rechten Stelle steht“), in dem Verlangen nach zeitgemäßem Inhalte, der Ausöhnung 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 Problem drama 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 Unshakespeareisches 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 realistisch-er 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



Otto Ludwig.

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 Erzählkunst 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 Romane ein bestimmtes Talent hatte, so ist ihm doch auch hier nichts Vollendetes gelungen.

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 Bage 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, wengleich 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 Kometenovelle Das Haus-
gesinde (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 Helben 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 Verien, 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 farbenprägenden realistischen Soldatenvorspiele auf der Torgauer Heide.

Auf seinem eigensten Gebiete zeigt sich der Dichter zuerst in der Pfarrose (1847), der dramatisierten und modernisierten Geschichte der Pfarrerstochter zu Taubenheim, zu der Bürgers Ballade die Anregung bot. Hier haben wir bei noch leise fortdauernder Abhängigkeit von der Pflandschen und Tieckschen Darstellung der dörflichen Welt teilweise schon die Sicherheit der realistischen Menschengestaltung, die Ludwig auszeichnet, und die vollstimmlichen 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 Bolendrama, 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 abzurufen, 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 Makka bääer 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 allzuvielen 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 Pfland zu wurzeln scheinen und mit dem Wipfel an Shakespeares 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 unbeugbares 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 verurtheilte Schicksalstragödie wieder auflebe. Man überseh dabei, daß zwischen der Müllner-Houwaldschen Schicksalstragödie und Ludwigs Dichtung die riesige Kluft lag, die die Frage 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 Zrungen“ 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 Râhzorn getrieben wird. Shakespeares „Othello“ ist sichtbar Vorbild für diese Entwicklung. Wie dort ist auch im „Erbförster“ die ungeheure Verblendung, die Selbsterstörung, 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 Mitleidrama 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 Weltabgeschlossenheit des Forsthauses, dem „Milien“, 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 Rechtsgefühl, dem unwirschigen 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 Glaubensstreue 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 demüthige 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 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 Actes 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 ammutigen und pflichttreuen Naemi, dem buchstabengläubigen Eiferer und gesetzestreuen Jojakim, dem greisen, an seinem Volke in Treue festhaltenden, aber die Größe seines Sohnes Judah verkennenden Matthias in wenigen Rügen 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 Rubinschins 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

Post. 14 Juli 76.

Mein lieber Herr Doktor!

Beiliegende Gedichte liegen Ihnen in Brüssel für die Beilage,
 ich würde Sie bitten mit dem folgenden Brief, dass Sie diese
 Briefe finden mögen. Die Drucklegung enthält den ersten
 Abschnitt meines vorliegenden Simpliciana. Alles auf dem Jahr 44
 Jahr ist zurückzuführen; wer sich wundert u. fürchtet, wie der Fort-
 schritt sein mag, der solle warten. Bis die neue Gattung
 u. voll geworden ist, bevor er sich dem übrigen Teil der
 Seite zeigt, außerdem fürchte ich die folgenden Eusebio-
 Briefe, die mir ich fast überzeugt bin, einmal über Nacht
 aufführen werden.

Die Jahre Ihres Goldes sind mir freundlich gewünscht,
 dass die Wünsche in meinem Interesse vor die Brust
 springen mögen. Das ist ja wieder eine Sache, lieber
 Herr Doktor, und ich bitte Sie herzlich um die, wenn
 Sie auch menschlich u. toleranter mein Interesse was;
 und werden Sie mein Anliegen vor einem Gewissen, wo ich
 immer Recht gefunden wird.

Ein Brief von Gustav Freitag.

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

Käute was die Aufführung der Bräutigam zu zeigen, so
wäre die wiederholen, in diesem Falle bitte ich die, die
bei Besetzung der Stellen gehalten zu werden; in diesem
Falle würde die Provinz u. Genovese sein, da soll
ich ein Gott sein.

Wird sehr wichtig, wenn alle die über die Malattia
sein wird. Ein die nicht, dass ich Ihnen erlösen und
das Intrudanzemplar sein, die sollen in kürzester
Zeit ein mal erhalten, und ich die freundlichste
zu diesem; finden die actual Gebat darin, so soll
die ich für meine Zukunft.

Gold, der die Jagd gründen lässt, nicht auf
Gut zu Echten, er ist Großmutter geworden und
geht sie ein sie darüber zu ändern. Das ist für alle
sich u. unarrückt, unsere Leute haben sich auf sie
sich nicht selbst umgeben, worüber alle alte Genovese
die Köpfe schütteln und besagt die Worte der
Zeitgeist in die Hände schreiben.

Wird sehr die werden die gut
Ihre

Freitag.

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 Reichthum 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 aufgarte, 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 unterfang. 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 Doktor-dissertation (*De initiis poeseos scenicae apud Germanos*), wie auch der Habilitations-schrift (*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 loedern Szenenbau untergebracht, in Ton und Farbe der Zeit an Goethes „Götz“ gemahmend, während des Dichters Verzug, Maximilians Hofmann Kunz, durch Shakespeare geschult erscheint, kurzum ein lustiges Spiel mit romantischem Anhauch, aber kein dramatisch passendes Lustspiel. Es wurde 1844 gedruckt; in demselben Jahre sammelte Freytag 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“, „Junfer 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 erreute sich auch das Schauspiel Graf Waldemar, das, wie die „Valentine“, der jungdeutschen Richtung und der französischen Sittenkomödie nahe stand. Durch diese kam das Ungefunde 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 Verbilligung 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 Belehrung des frivolsten Weltmenschen nicht als eine zu plötzliche erschiene. (Beilage 155.)

Das Bild eines modernen Dramatikers von Fach, eines deutschen Scribe von erheblich höherem Fluge, stand vor der Seele des Dichters, als plötzlich das Weltgeschick 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. Als bald nach Übernahme der Redaktion des „Grenzboten“ hatte Freytag Dresden mit dem bewegteren Leipzig vertauscht und hier insbesondere im Verkehr mit den Professoren Haupt, Zahn, Mommsen bedeutende 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 geschwägigen Wortheludentum 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 erwachsen in fortgesetzten Studien und im Verkehre mit hochstehenden Persönlichkeiten und mannigfaltig tätigen Menschen dem zum koburgischen Hofrath ernannten Dichter in der „guten Schmiede“, seinem Landgute in Siebleben bei Gotha, unter Vogelhang 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 hervorragender 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 Volz, zu einem lustigen Spiel abgedämpft, sie stellen Menschenglück und die persönlichen Beziehungen menschlich liebenswürdiger Naturen einen Augenblick scheinbar in Frage, aber vernichten und vertümmern sie nicht. Der



Gustav Freytag.

Dichter spiegelt das Parteilieben und Treiben im Wilde 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 verhillen, 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 Freitag für den Roman bei den Engländern gelernt. So verdankt er, wie er selber einräumt, in seinem Roman Soll und Haben den wohlgefühten 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 Bürgerschaft für die Zukunft finden konnte, und da kam Freitag gerade recht, wenn er die tüchtige Kraft des deutschen Bürgerhauses und seiner pflichttreuen Arbeit aufzeigte und dabei doch den Gehalt der Poesie herauszusehen ließ, der auch in der unscheinbarsten Hülle nüchternen Berufsstillsitzens, 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 befundet sichere Lebenserkenntnis 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 Wertes, 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 Rothfattel und in der Erzählung von der Belagerung und der Verteidigung des Rothfattelschen Schlosses zu dramatischer Höhe erhebt, und wenn sicher Tausende von Lesern den Gestalten des abenteuerlichen und doch tatkräftigen Fint und der warmblütigen Leonore Rothfattel den Vorzug vor dem philistrischen Anton und der besangenen 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 Rothfattel, vornehm, 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 Buchertums, Beitel Jzig 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 Rothfatteln seine Dienste zu weihen, der Freiherr gerät, um den Schein der Ehre zu retten, tief in die seine Ehre gefährdenden Machinationen des Buchertums, Beitel Jzig opfert dem Dämon der Erwerbssucht sein Gewissen und wird sogar an seinem Mitschuldigen zum Mörder. Zum Schluß erscheint die redliche Arbeit, in der der Bürger seine Lebensaufgabe erblickt, als das einzige Mittel zur Rettung aus trüben Verhältnissen.

In frohem Schaffensdrange dachte Freitag bereits an einen zweiten Roman, als ihn das Erscheinen der römischen Geschichte Mommsens bestimmte, sich an ein Trauerspiel zu wagen, das den Untergang des sabischen 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 Freitag 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 St. 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 Schicksalsläufe. Die Darstellung längt 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 Sinnes und Denken, Wollen und Wirken, beobachten ihn in seinen Verirrungen, seinen wechselvollen Schicksalen, aus denen er sich immer wieder heraus- und emporingt 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 Protestantens 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, Shakespeares 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 Mittelpunkt. 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 Lebensglied, sein Weib, die blonde Ilse von Bielslein 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. Feinsüßlich 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 gelieben ist. Doch auch das Idyll auf dem Gute Bielslein, 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 Himmel und Hahn spielen, die ganze Gestalt des humoristischen Hutfabrikanten sich an Frische und Unmittelbarkeit mit den Kommiss aus dem Geschäfte Schröters, den Herren Bir 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 jüngerer, gesundes Geschlecht „unbehilflich müht, heraufzukommen“! Dieses geschichtliche „Durchblicken“ offenbart sich auch in der Zeichnung der Charaktere des modernen Lebens, gelehrten Herren so altdeutsch ausnimmt, daß er sie gerade in die Epochen deutscher Vergangenheit zurückversetzt oder den „Cäsarenwahnsinn“ der römischen Welt Herrschaft mit dem liebeslichen 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 ereignissschweren 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 Voratz zu einer Folge historischer Erzählungen gefaßt, die die Geschehnisse 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 Illustrierte 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 fortreisende 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 „Jugo“ 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 Geschehnissen 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 Vertreter des Geschlechtes emportauchen sehen. Während „Jugo“ und „Ingraban“ den alten Heldenliedern und Klosterchroniken zu entstehen 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 Tagen des Dreißigjährigen Krieges, und „*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 verlegt 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 Hüßung“, 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 „Alle 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 übergang, 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 S. Haake.

des bald bequem, breit und behaglich hinfließenden, bald bewegten Vortrages, des trocken humoristischen, wie des aufjauchzend lustigen Tones, der persönlichen Nüchternheit und des fröhlichen Gelächters, die auf andere übergehen, in die Schrift hineintrag. 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 Geschehnisse 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, erbt 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 unermüdete Spielgefährte und Spielfinder, der Romantiker und Märchenbildner des Städtchens. Zwischen dem Vater und dem etwas zum Leichtsinne neigenden Sohne ließ die Gegenfälligkeit der Naturen Liebe und Vertrauen nicht aufkommen: so durchziehen bittere Klagen über unverbesserlichen Leichtsinne unablässig die Briefe, die an den Gymnasiasten nach Friedland (1824) und Parchim und dann an den Studenten nach Kofstock 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 Kunze gab ihm die Energie der Arbeit zurück. Er ließ sich als Privatlehrer in Dreptow 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 Kauter

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



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 armeligsten 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 verklart ist, erfüllt den Leser mit jedem Kapitel aufs neue und wer vergäße, nachdem er sie einmal kennen gelernt, die Frau Pasturin, Frau Küppler, ihre Töchter Lining und Mining und deren Liebhaber, wer Frig Triddelsig, den Juden Moses mit dem einen Hofenträger, wer den „immer-rierten 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 verblaffen, so lebensvoll sie auch sind, die ersten Gestalten des Romans, Havermann und sein Gomwing, die beiden so ungleichen Bettlern 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 Liebe austellt. Des Dichters dankbare Anhänglichkeit an sein Herrscherhaus zeigt sich in der herrlichen 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 Rejs 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 Reisegeellschaft 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 Schiffersohn 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 Frig 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 Kaspar Ohm un id, die 1854 erschien und seitdem in zahlreichen Ausgaben, darunter in der illustrierten von G. 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 unverwundlicher Frische und von einem Humor, wie er, jedes satirischen Beigeschmades entbehrend, nur aus einem tiefführenden 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 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 id“ 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 Nus Herrgott un 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 Konforten“.

Ganz auf seiner Höhe steht Brinckman wieder in der kleinen Erzählung Höger un, einem wunder-vollen Gegenstücke zu Fr. Reuters Roman „Dörchläuchting“, den sie durch Poesie, Humor und Volksmärchen-stimmung sogar noch überragt. „Höger un“ ist eine Märchen-dichtung von ganz eigenem Reiz und, wie D. Welzien, selbst ein plattdeutscher Poet, nachweist, wohl die beste Verkörperung der alten Märchen-sehnsucht des niederdeutschen Volkes in seiner Sprache. Wie hier das Hindelkind Junfer Joachim von Achterdentum den traumgeborenen Glauben an sein Glück zur Wahrheit macht, das ist mit Strichen gezeichnet, die nirgends zu viel, nirgends zu wenig geben. Aber sie hat der Dichter die Strahlen des Märchenzaubers hingebreitet, die alle Hindernisse überbrücken, alles überfließen mit den vibrierenden Lichtwellen der Jugendlust und des Jugendglaubens. In gewissem Sinne gab Brinckman in „Höger un“ ein Gegenstück zu seinem Tiermärchen Wof 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 „Wettloopen twischen dem Hasen un dem Swinegel up de lüttge Seide bei Buztelhude“ (1841) ist der „Swinegel“ literaturfähig geworden. L. Bockstein hat durch seine Märchensammlung ebenfalls das Seinige dazu getan, nicht minder L. Richter mit seiner köstlichen Zeichnung, wie Musjö Swinegel Sonntags nachmittags, gemüthlich sein Pfeifchen rauchend, mit verschränkten Armen, an die Kante gelehnt, in die liebe Herrgottswelt guckt. K. Beyer erzählte den ganzen Lebenslauf jener Volksfigur mit behaglicher Breite. Brindmans 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 Brindmans trägt das Werkchen einen läusenartigen 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 Lorenz 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 vorwiegend 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 drahtische Komik im Bunde mit seiner Satire. Wie Münchhausen erzählt der Koftoder Kaufmann Peter Lorenz die absonderlichsten Lügen mit einem Ernste, so, daß er selbst daran zu glauben scheint.

Ernstler Art ist De General-Keeder, wie Kasper-Ohm eine Rahmenerzählung, in der Brindman auf mystischem Hintergrunde ein fein gezeichnetes Bild aus seemännischen Kreisen entwirft. Wie W. Boed vermutet, ist diese Novelle durch Zusammenziehung des umfangreichen Stoffes entstanden, den der Dichter in seinem Roman „Von Anno Tobad un dat oll Jhrgrütern, Schiemannsgoarn in twee Lorrings spinnen“ 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 Brindman 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 an Verweilen bei dem einmal geschöpften Bilde, dies behagliche Ausspinnen der Situation ist echt niederdeutsche Eigentümlichkeit, und mag auch der auf die naive Freude am „Vertellen“ 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 vierdrähtiges Schiemannsgarn, das die Matrosen auf See aus altem, aufgesehlem 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 Koftocks, 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 drahtlicher Menschentypen hat Brindman ein mosaikartiges Kulturbild von höchstem Reize gestaltet. Ganz unübertrefflich erweist sich der Erzähler in der Charakteristik seiner Figuren; sie alle, Humpel-David, Gust Ewand, Hofrat Brümmer, die Prachtfigur der Stadtflatschbaf Male Preißelten, der verrückte Modeged Öfing Kropp, die „Korinna des Nordens“, ein würdiges Seitenstück zu Reuters Wofaten Klagebein, und alle anderen atmen eine geradezu verblüffende Lebenswahrheit und sind in ihren Individualitäten so scharf ersast, wie es nur ein Realist allerersten Ranges vermag. In dem Nachlasse Brindmans fanden sich auch einige kleinere schätzenswerte plattdeutsche Prosastücke, so die Erzählung Ut den Dämeklub, 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 Brindmans humorvolle Feder zu zeichnen! Zu seinen besten Stücken würde, wenn sie vollendet worden wäre, die Erzählung „Nemme prompt un praktisch ore F. F. Klemföde u. Co.“ gezählt haben. Mit unwürdiger Drahtik und einer bewundernswerten Sicherheit in der Charakteristik schildert er in dem Bruchstücke das Verhältnis eines medlenburgischen Großkaufmanns zu seinen Haus- und Kontorbediensteten.

Brindman 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 schähen ihn höher als Groth. Es ist nur ein kleiner schmaler Band, der, nach dem Greif im Koftoder Stadtwappen Bagel Grip betitelt, die lyrischen Schöpfungen Brindmans birgt. Aber dieses Bändchen enthält Perlen echter niederdeutscher Poesie. Wohl ist der Kreis, den seine Lieder in Menschengedühl 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 Brindman durch jenen nicht übertroffen worden. Ob er seiner Liebe zur Heimat Ausdruck verleiht („Old Koftod — min old Wadderstadt!“), ob er Land und Leute in ihrem Leben und Weben besingt („Arebor“, „Rink un Gälgoesch“, „Swinnachten“, „Grot Wasch“, „Uns Appelboom“), ob er „Naturbiller“ entwirft („Nchter in't Holt“, „Baben up'n Barg“, „Mirn inne Nacht“, „Dei ol Eit“), 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 Niederdeutscher, der uns aus den Gebilden seines

Geistes mit klaren Augen anschaut. Eigenartig, wie alles bei Brindman, ist auch die Sprache, es ist der echteste Dialekt von der mecklenburgischen Waterkant.

Talent und literarische Bildung wiesen Brindman 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 „Bagel Griw“ 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 Oftergloden“, „König Rolf“), stehen humoristische und satirische Lieder, aus denen zuweilen ein scharfer politischer Schwerter Schlag herausklingt. Die größte und wohl auch bedeutendste hochdeutsche Dichtung ist die aus seinen Shakespearstudien erwachsene „Tochter Shakespeares“. In dem Nachlasse Brindmans fanden sich auch kleine hochdeutsche Prosaarbeiten, so „Die drei Milizen“, eine einfache geschlossene Erzählung aus den Freiheitskriegen in Nordamerika, und das Bruchstück „Gerold von Volkblut“, 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 Kreuzer (geb. 1833 zu Dönitz in Mecklenburg, zuerst Kaufmann, dann Lehrer, gest. 1902 in Neufalen); bekannter aber wurde er durch seine hochdeutschen Volkserzählungen. Aus dem Volksleben, das etwas abseits von der Kultur liegt, holt er dazu die Motive und gefundenen Humor mit Realismus vereinend, weiß er die Personen und Ereignisse in einer Sprache von sinnfälliger Anschaulichkeit zu gestalten. So schuf er die prächtige norddeutsche Schäfergestalt „Martin der Stellmacher“, erzählte die gute Dorfgeschichte „Die Waldjunger von Wildberg“ und ließ den derben Volkshumor spielen in den „Boß und Haß-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 Glaißin) 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 Brindman, 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 Waisenhaus in Tzeboe, 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 Tzeboe. 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 Wurfschaukel“ 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 Slog Lüüd“ (1887 und 1891, 2 Bde.), „Ut Flenbeck“, „Ettgrün“, ein Buch voller Feinheit der Beobachtung und schlichter Gemütsinnigkeit, „Lüttj Hinnerk, en plattdütsch Geschicht“, die von dem tragischen Geschick eines Dorfbjungen 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,

Wie mir zugesichert 7500 fl Jahr
 in rüchig asfelden und quittis in
 finant. Was Dein Abhängen be-
 trifft, die die im Januar 67 fällig
 gew 1500 fl zu sein und, so habe ich
 mit meinem Bankvermögen über die
 ich notwendig an Geldes zupressen
 sind habe ich dadurch erfaßt, daß,
 wenn Du mir die ebenfalls im Jan-
 uar 67 fällig 900 fl zu rüchig seit
 eingest, ich mit dem 1500 fl bis zum
 1sten April erhalt kann. Die zu
 am 15ten Januar fällig 900 fl zu
 bringen mir is aber notwendig. - Ich
 wird überführung mit dem Geld an geben
 fast sofort hergestellt, dann bis jetzt
 über 6 Jahr wurde ich gegen 15000 fl
 an geben müßten. Du ich mir so viel,
 wie Du nicht will von die zu fordern
 habe, so will ich dich bitten, um mein
 die positionen das mir zu treffen, wie
 zu

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

Mit Erlaubnis der Hinstorffschen Verlagsbuchhandlung, Wismar i. Meckl.

Jehrs versteht es, Gestalten wie aus einem Guß zu schaffen; seine Menschen leben und haben nichts Erklärtes an und in sich. Der Dichter ist ein Psychologe ersten Ranges, ein Seelenkinder, 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 Seelust. Jehrs' 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 wackeligen, 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 Jehrs 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. Jehrs 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 Heimatsprache 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 Jehrs studieren, und wer den Charakter, das Empfinden und Denken des niederdeutschen Volkes zu erforschen sucht, der hat in Jehrs einen Meister und Führer. Schon Josef Vape (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 Siurlanne“ (1878); doch erst Jehrs hat Vapes 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. Urbahn, Kiel.

Ehe noch Friß 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 versfangende, sondern ein feinerer und zarter, wie er eben der ernstesten Persönlichkeit des vornehmen Gelehrten entsprach. Man pflegt Groth gern mit Friß 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 („Keineke de Vos“) erfüllen; aber noch um 1830 schien das Plattdeutsche zu keinem neuen literarischen Leben berufen. Weder die Gedichte und Bauernspiele des Hamburgerers Georg Nikolaus Bärmann noch die höher stehenden des Altmärkers Wilhelm Bornemann noch selbst die vereinzelt 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. V. 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 *Quidborn* (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 „*Quidborn*, 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 „*Quidborn*“ 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 Berlehere 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 Sorgen, 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 einleitet, 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 Bageln“, „En Veederfranz“, „De Fischer“, „Afsloht“, „Gi du Lütte“, „Annern Flederboom“, „Lat mi gan, min Moder slöppt“, das rührende „An de Karthofsport“ und andere.) Selbst die spärlich vertretene persönliche Lyrik steht im Dienste des Volkstums; so das Gedicht „Min Zehann“, in dem Groth um die verlorene Jugend klagt, und der berühmte Alters- und Ergebungsgesang unseres Dichters „Min Port“, der uns in dem Klappen und Geben der Gartenspforte 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 („Meltdiern“, „Krautfrau“, „Orgeldreier“). Das ist nur möglich, wenn die Lieder ins Typische fallen, und so ist es in „*Quidborn*“; 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 Gebege ihrer Vorstellungen, immer restloses Aufgehen im Kindergemüt („*Sewelmann*“, „*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, vollendetster Kunst („*Matten Has*“), greifbar alle im Charakter ihres Wesens: „*Spaß*“, dessen ganze liebenswürdige Strafenfrechheit noch niemals so kurz, treffend und sprechend vor uns aufgerollt wurde; und wer einmal „*Manten int Water*“ gelesen hat, dem bleiben das Entengeschnatter und Entengeschwätz, die Entenfrenden, 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 Ode, 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 Bet“, „Als it wegging“, „Min Plaz voer Doer“, „Sünndagemorgen“, „Abendfreden“, „An de Maan“, „Goldberg“.) 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 Kumpelkammer“, 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“, „Wihnachtabend“ 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 sit dat Volk vertelt“ vereinigt hat. Sie beruhen auf Volksfagen und sind von dem Grundton des Gespenstischen und Schauerlichen durchzogen; so die bekannte „Ol Büsum“, ferner „De wat“, „Dat gruli Hus“, „De Altenkrog“. In den historischen Balladen greift er Epikoden aus der Dithmarschen Geschichte heraus, die Schlachten bei Oldenwörden, Hemmingstedt, den Heldentod Heinrichs von Büttben, „De letzte Feide“.

Der zweite Teil des „Quidborn“ (1871) enthält alle späteren plattdeutschen Dichtungen in gebundener Form. Da finden wir patriotische Lieder („Hief 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 Jolly 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 Neuter war Groth mit plattdeutschen Prosaerzählungen aufgetreten. Er hat deren neun geschaffen, und wie er in den beiden Bänden des „Quidborn“ 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 gemüthlichen 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 Detels (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 „Von 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 Neuters Romanen sind diese Prosadichtungen Groths nicht vergleichbar, auch nicht mit Storms Novellen; aber es sind echte Erzählungen, aus denen das Antlitz des Erzählers fortwährend hervorblüht.

Über dem niederdeutschen Dichter Groth vergesse man nicht den hochdeutschen mit seiner Sammlung „Hundert Blätter, Paralipomena zum Quidborn“ (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 „Quidborn“ 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 Neuters 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. Neuters spätere epische Schöpfungen aber hat er vollauf gewürdigt und damit die literarische Fehde beendet, 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 emporkommen sehen. Was hat er erreicht? In einem in Altersstimmung gefungenen 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 Klust 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 Tarnin“ 1879, „Uns olle Moderpraf“ 1880, „Dichter in Buern“ 1892) sowohl in der Heimat als an der großen Nord- und Ostseeküste zum erkorenen Freunde der Familien und Vereine. Für sein Epos „Gröndummersdag bi Eternföör“, das die Vernichtung des dänischen Einienischiffes „Christian VIII“ und die Übergabe der stolzen Fregatte „Gefion“ (1849) verherrlicht, sollte ihm Fritz Reuter seine besondere Anerkennung, wie er auch sonst seines Lobes voll war. Formvollendet, schön und tief empfunden, stimmungsvoll und schwingvoll, 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 gelungen. Zuweilen aber machen seine Balladen den Eindruck neuhochdeutscher Strophen. An Brindmans Empfindungskraft und Gedankenschwung reicht er nicht hinan und an Selbstständigkeit 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 Wilsför 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 Isehoe, erwarb sich große Verdienste durch die Begründung der Privat-Asiolenanstalt 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 „Jannu“ (1870) und „Lüttj Anna“, die Schilderungen zweier Lebensschicksale, deutlich zeigen. Ohne Kenntnis des Urbildes und ohne den satirischen Beigeschmack übertrug er Goethes „Meineke Fuchs“ in seine Mundart und machte ihn, wie Stammler bemerkt, zu einer humorvollen Gestalt, zu einer Art „Tier-Gulenspiegel“. An C. Th. A. Hoffmann gemahnen die in eigenartigen 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 Kläwen 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 mönsterste Nowend-Gesellschaft vertelt“), der auch der Gymnasiallehrer und spätere Professor an der Akademie Hermann Landois (1835—1905) angehörte. In dieser Tafelrunde hatte Giese vorgeschlagen, Schwänke aus dem Münsterischen 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 niederländische 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 Laune des Spottes, mit der Menschen und Einrichtungen Münsters zur Zeit des Kulturkampfes von dem seiner Kirche Pfahlbauern“ (1881), dann das lustige Trauerspiel „Der Propheet von Leyden“ und die nicht minder erheiternd wirkenden Verse „Krisbetten un Kasbetten oder Untenklänge 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 lauschten die Brüder Friedrich (1819—1872) und Karl Eggers (1826—1900) in ihren „Trensen“ 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 Bangbü“ (1884). Tagegen 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 „Gene Ellerbrood“ (1884), die Stammler mit Recht den Stormischen Novellen an die Seite stellt. Mit der Kunst eines feinen Psychologen zeichnet er hier den Charakter eines Mädchens, das von den Dorfbehörden, die es nicht verstehen, für eine Heze gehalten wird. Tredes Geschid, 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 Lid“ (1890). Wieder ein Schüler Fehrs' ist Felix Stillsfried (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, herzhaftes Lachen nicht

kennt, das uns bei Fritz Reuter fortreißt; es genügt ihm ein stilles, heinliches Lächeln, mit dem der Ernst sich paart. Daher wurde denn auch gleich sein vergnügliches Erstlingswerk „De Wilhelmshäger Kosterlied“ (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 Blant steht, nach der dann die Neubearbeitung (1908) betitelt ist. Nicht mehr auf der gleichen Höhe hielt sich der dritte Roman „De unverhoffte Arwtschaft“ (1898), dessen Heldin wieder ein Mädchen, die Anna Warnde, ist, deren Seelenleben der Dichter zu ergründen sucht. Beifall fanden auch die Erzählungen „Hach und Plud“ (1900), „Wedderfumm'n“ und die Sammlungen plattdeutscher Gedichte „In Lust un Leed“ und „Bivig lang, ock en Straß Lüsschen un Kimeles“ (1894). Überall erscheint Stillfried als ein tief und wahr empfindender Dichter, dessen Grundzug Herzengüte ist. Bei Fehrs und Groth ging auch Helmut Schröder (geb. 1842 in Spornitz, gest. 1909 als Lehrer in Ribnitz) in die Schule, ohne jedoch seine Eigenart zu verlieren. Heimatliebe, Gottvertrauen, sinnige Betrachtung der Natur, Zufriedenheit und Lebensfreude verraten alle seine Dichtungen. Man kann ihn einen Dorfschreiber 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 Kränj' un Strinz“ (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 lebte 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 Kräger Bals“, der das Wort „Unrecht Gut tut nicht gut“ zugrunde liegt, die beste ist. Die kleineren Erzählungen sind in den Bänden „Halsen Rife“ und „Beer 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 Geschneisse 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 Ergözung 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 Wibelts und Ferdinand Krügers zeigen.

Auch Klaus Groths Landsmann Theodor Storm wurzelt im schleswig-holsteinischen Volkstum, das übrigens bei ihm als Schleswiger Friesen schon etwas Nordisches hat. Er wurde am 14. September 1817 in der kleinen nordfriesischen Stadt Husum geboren. Sein Vater war Rechtsanwalt, ein ernster, ehrenfester Mann, seine Mutter (Luzie Woldfen) 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 unverfiegbare 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 Zaublaterne 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 Esmarck. 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 verweigert. Notgedrungen suchte und fand er in Potsdam beim Kreisgerichte als Assessor

eine Stellung. Obgleich er in Berlin in den Ruglerschen 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 Konstanz. 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 Gegensatz 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 erwachsen 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 mäßige Ruhe in Leidenschaftszenen und die tiefe Seelenkenntnis. Von ihm ist eine Wirkung ausgegangen, die unbekannte Seiten des Lebens erschlossen, tiefere Blicke in das rätselhafte Naeinanderspiel 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 Incho Mommsen, dem Shakespeare- und Pinbar-Übersetzer, und Theodor, dem nachmaligen berühmten Geschichtschreiber, gab er 1843 das „Liederbuch dreier Freunde“ heraus, zu dem er etwa 40 Nummern

begeistert 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 befeelt und durchdringt sie mit seinem eigenen Fühlen. Er führt uns über weite, einsame Heidesflächen, 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 Nebelballe, 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 trohig und entschlossen, stolz, furchtlos, wenn der Sturm die Meeresswogen 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 Zuständigkeit. Und so läßt sich der Mensch von plötzlichem Unglück nicht zermalmen; wenn zwei Herzen sich trennen müssen, so tun sie es in schweremütigen Entlagen ohne Leidenschaftsausbrüche. „Abseits“, „Die Stadt“, „Meeresstrand“, „Weiße Rosen“, „Mondlicht“, „Im Herbst“, „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 entspringen und diesem gewidmet sind. („O süßes Nichtstun an der Liebsten Seite“, „Wer je geruht in Liebesarmen“, „Schließe mir die Augen beide“, „Zur Nacht“, „Im Herbst“, „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 Liedlieder“, „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 „Dankkönig“ 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 Nutzen gut, doch bringt er nicht von der Stelle; Der Zweifel in ehrlicher Mannesauf, der sprengt die Pforten der Hölle.“ Schmerzlich muß den „anders Gefährten“ Storms Mangel einer religiösen Perspektive und einer beruhigenden, mit allem Leben und Leid wenigstens im Liede verhörenden Weltanschauung berühren. Was über Tod und Grab hinausliegt, dünkt ihm „Nacht“ und „Nichts“; erschütternd greift er uns ans Herz, wenn er Klänge ansimmt 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 tiefsten 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 Geelträneins“). Kräftigere Töne schlug Storm an, als ihn der Kanonendonner bei Jdsfeldt aus seinen Träumen aufschreckte. Seine Lyrik wird jetzt auf einen kräftigeren, männlicheren Ton gestimmt. Aus den Kampfliedern spricht sein friesischer Eigentümer: „Wir können auch die Trompeten blasen und schmettern weithin durch das Land.“ Seinen Schmerz und Born über die Vergewaltigung Schleswig-Holsteins, über die Niederlage seiner Landsleute entlabet 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 darüber („Für meine Söhne“).

Aus seiner Lyrik erwächst auch seine Novellistik. Das erfieht 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. Außerlich 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 „Zmmensee“ (1849) mit ihrem stark sentimentalischen Einschlage, wie ihn der Mobergschmad 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,



Theodor Storm.

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 entfliehen sie für immer. Auf jede psychologische und Charaterschilderung ist hier verzichtet, es werden nur die Stimmungen festgehalten, worin die Personen durch die Ereignisse versetzt werden. Reinhard's 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 Eichendorfs, während die Detailmalerei an Stifter gemahnt. Auf den Ton leidvollen, tatlosen Entlassens, wie „Zmmensee“, sind auch noch einige spätere Novellen Storms gestimmt; so „Im Sonnenschein“ (1854), „Driben am Markt“, „Angelita“, „Im Schloß“ (1863), „Abwärts“, „Eine Malerarbeit“, „Ein stiller Musikant“ und die schönste und kräftigste der Resignationsnovellen: „In St. Jürgen“ (1867), die Geschichte

zweier Liebenden, die durch widrige Geschehnisse getrennt werden und aufeinander verzichten; erst nach 50 Jahren sieht er sie, aber als Leiche, in St. Jürgen wieder.

Allmählich entwickelte sich Storm zu größerer Festigkeit in den Umrißen seiner Gestalten, zu einer mehr realistischen Durchführung und psychologischen Motivierung, zu leidenschaftlicherem Ausdruck der Liebe; doch erhielt er sich die schönen Grundtöne seiner Poesie, den Hang zur Heimat, die Vorliebe für ihre eigenartige Natur, die Erinnerung an entschwendenes 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 Welter Christian“ (1872), „Die Söhne des Senators“ (1879), „Es waren zwei Königsfinder“ (1884), der hochpoetischen „Psyche“ (1875), der Novelle von der „in Liebe sterbenden holden Scham“ und „Bötzer 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 frieblich 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 „Starkes Kurator“ (1877), „Hans und Heinz Kirch“ (1882) und „John Kiew“ (1884), drei Novellen, in denen die Felden 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 sterbensranken 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 graufiges Nachtbild, und „Im Brauerhause“ (1878). Im Gegensatz dazu stehen die traumhaften Märchen-Novellen „Der kleine Hävelmann“ (1849), „Sinzelmeyer“ (1850), „Regentrube“ und die reizende Kindergeschichte „Vole Poppenspüler“. Aus dem Leben gegriffen sind die schwül sinnlichen Novellen „Walzwinkel“ (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 anfeigend, 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 hierfür dient ihm die Erfindung alter Aufzeichnungen und der Gebrauch eines altertümlichen Stiles. Die Reihe dieser archaischen Novellen setzt mit der tieftragischen und hochpoetischen Erzählung Aquis submersus (1875), einem Meisterwerke der Erzählungskunst, ein und hält sich in „Kenate“ (1877) und „Gefenhof“ (1879), worin das Geschick eines aussterbenden Adelsgeschlechtes in halb dämmerndem Zwielicht gezeichnet 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 Lembed und der schönen Dagmar Ravenstrupp 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 schadhafte Deich nicht umbauen. Haiens Befürchtung erfüllt sich, der Deich wird an der schadhafte 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 „Kenate“, 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 Niedersächse 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“. Außerlich 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 umhегte Kindheit. Die Grundlage seiner Bildung erwarb er sich auf dem Gymnasium in Holzminden. Des Vaters Verletzung nach Stadtdendorf 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 erfättigt, 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 Stopfuchen. 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 Leserkwelt blieb er zu seinem Ärger ebenso der Dichter der „Chronik“, wie Storm der Verfasser von „Zunnensee“.

Zimmerhin 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 Heibel 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 Kleinstadtdyall; 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 verlegt 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 Festsus, 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 Eiferuchtszene 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 Edelfinn 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 Alex. 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 Max 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 Schustersohn Hans Unwirth nach oben emporingen; 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 Hungersfarte 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 in der „Chronik“ nahe kommende 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. Witten 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 Entfugungsstimmung durchweht sind und dem Humor den geringen, zumeist nur episodischen 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 sahle Gemeinheit, er hört überall hinter allem menschlichen Glücke den schauerlichen Leichenwagen, den *Schüdderump* rollen; doch dadurch unbeirrt, sieht er über all dem Grueul jene feinsten und edelsten Menschenwesen als Sieger schweben, gerade wenn sie das raube 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 Ver schlagenen, entsagend in die Ragenmühle; doch sie haben überwunden, das Gemeine liegt hinter ihnen. Antonie Häusler im „*Schüdderump*“ stirbt als gebrochene Blume, doch der erhebende Sieg ihrer Seele bleibt ihr und uns. So siegt auch Hühne in den „*Unruhigen Gästen*“ in Weltüberwindung und freudiger Entfugung, so auch die holdselige Mechtild in „*Des Reiches Krone*“ mitten im fürchterlichen Jammer des Sonderfischenhauses der Ausfägigen, in das sie freiwillig dem Geliebten folgt, und sterbend findet auch Welten Andres die zeitlebens vergeblich geuchte 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 Entfugung, 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 Großtum 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 Entfugung 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 Welten 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 Horader (1876), ein Meisterstück überfichtlicher, 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 Dorfstaugichts Horader, den die Angstphantasie der Philister zum Räuberhauptmann aufbläht, und selbst dem trunksüchtigen Poeten in Pfisters Mühle und dem verkommenen Phantasten im Deutschen Adel bleibt sein Mitgefühl nicht versagt. Der echte Humor sieht eben in den menschlichen Schwächen, sofern sie nicht bei dem Agenten Binnemann in den Drei Federn innerer Verworfenheit entspringen, 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 teilnehmender Humor offenbart! Der Onkel Grünebaum, die Base Schlotterbed, der Leutnant Götz und der Oberst Bullau, Pechlin, Wunnigel, der Karikaturenmalers Ströbel, der Wetter Wassertreter, die Tante Grünhage, der Meister Grünbaum, die Mamsell Horoborsiel, der Rektor von Paddenau, der Tischler Spörenwagen mit dem großen Hobel, welche drollige Käuze und doch liebenswerte, nicht abnorme, sondern ferngehende Naturen! Und all diese Leute sind aufs innigste verwachsen mit der Ortschaftlichkeit, 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 umspannen, den Norden und den Süden, von der Hungerspfarre an der norddeutschen Ede bis an die alte Königsstadt an der Moldau, den Stefansdom und den im Sonnenlichte funkelnden Sántis. Doch gleitet Raabe nicht durch die Jahrtausende und über den Erdball hin, sondern bleibt daheim bei den germanischen

Grandes-Maison, 31 März 1891.

Liebesvater!

Die Exzellenzwürdige Brief von der Höhe ist es die
 Oker gemindert worden, nicht zu verwechseln. Es
 ist im Anhang mit Matthias IV, 15 u/16: des
 Land Jure Lou mit der Land Magistrate von
 die Landgerichts Gallica - der Stadt der in
 der Stadt ist, hat ein großes Lust gegeben! -
 Aber diese drei Punkte, die Granden sind zu weit
 zu werden, das die nicht von mir gemacht
 haben: der ganze Land der Stadt Gallica
 nach in unzureichend durch den Michel Pflanz
 Caffas, der alle die Manufaktur Caffas, die
 mit der Landman für die Caffas,
 nun bitte ich also wieder, das die nicht die
 Jura, die Jura die Jura abgeben. In
 dem Jura, die die Jura von Manufaktur
 der Caffas die Jura mit dem Caffas die die
 der Caffas, nicht auch der Caffas die Caffas: die
 der Caffas, nicht auch der Caffas, im Jahr 1870
 der Caffas, nicht auch der Caffas, nicht - Alles
 an, die Jura, die Caffas, nicht - Alles

mit in Rücksicht auf den Namen, der
dann im Ganzen leicht und beliebt ist.
So allgemein auch er nicht allein, sondern
stark gemocht, so dem der Liebhaber in
der Literaturgeschichte die gewöhnliche
die Papstbriefe zu lesen mag - unentbehrlich.
Ich bin denn gewillt nicht mehr dabei, wenn
so eine so tüchtige Redaction der Gräber
besteht der gemeinsamen Natur, wie ein
bestimmtes Buch "für" und "nicht" und "ganz",
ganz gemacht sein wird. —

Gelegentlich muss ich Sie für Ihre
Mühen danken und Ihnen ein gutes
Büchlein. Lassen Sie sich für Ihre alten Tage
Ihre Arbeitszeit nicht leicht sein; es kommt
nicht dabei heraus, und am allermeisten
in den alten Casparys hinter, so dem es
ganzheitlich Mittelzeit gegeben (und man
es nicht so ganz klammern hat) und finden
zu machen. — Morgens und Nachmittags

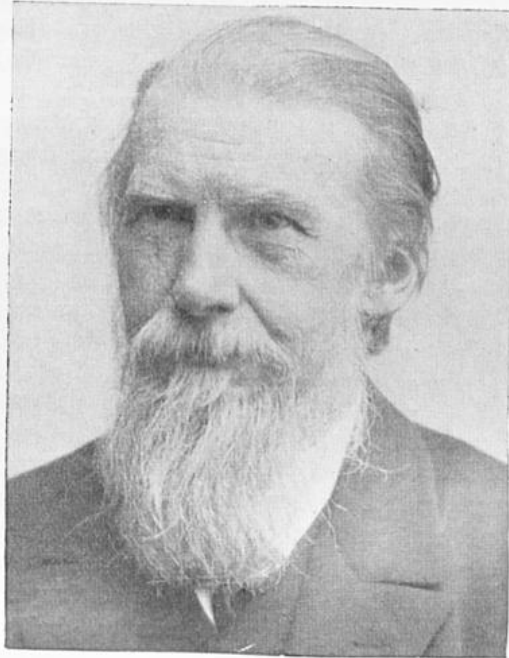
meine Briefe noch einmal Nachdruck von
Ihre Nummerierung geben wollen, da mich
nur das sehr angenehm sein. Aber waschen
Sie sich gut!

Mit dem Wunsche, dass Sie noch einen
Lassen, freudlich, so wie Sie sich vor
Jahre
Ihr ergebener

W. Raabe

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, deutschen 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 Geschichten der Völker wie des einzelnen die lenkende Hand Gottes erkennen läßt. Er war Protestant, aber frei von jeder Engherzigkeit und Anduldsamkeit 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



Wilhelm Raabe.

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, erfährt er die Welt der Armen zugleich auch mit seinem tiefen Gemüte, und während jene nur die rohen Außerlichkeiten 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.

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 ebenfugot 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 angefaltten 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 Tageschriftsteller, 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 tiefstinnigsten Dichter sei, und die Ehren und Auszeichnungen, die ihm zu seinem siebzigsten Geburtstage zuteil wurden, waren unzählig. Er verlangt tiefstinnige 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 Wises, neue Tiefen des Gefühls, sprachliche Kühnheiten und Feinheiten, hinter denen das klare Antlitz des Verfassers hervorblüht in all seiner Freude an dem guten Weltlauf, in der Lust an der bunten Mannigfaltigkeit des menschlichen Treibens. G. Kellers Lebensgeschichte gefellt den Dichter den großen Talenten der deutschen Literatur zu, bei denen alles: Naturanlage, Jugendgeschick, Bildungsgeschichte, innere Neigung und äußere Erfahrung, künstlerische Richtung und geistige Persönlichkeit von ausgeprägter, unvergleichlicher Eigentümlichkeit erscheint. In der Schicht 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 zuwenden, 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, reiste 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 Literaturhistoriker Hermann Hettner näher trat, und wurde als Hörer des Philosophen Feuerbach, der „gleich einem Zauber vogel, der in einsamem Busche sitzt, den Gott aus der Brust von Tausenden hinwegfang“, 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 reisenden 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 Bieweg 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.



Gottfried Keller.
Gem. Frz. Buchser, rad. Leemann.

Mühe los flossen ihm die ersten der „Selbwylser 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 weisend, 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 Staatschreiber 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 tieferen Gesichten, zu beschaulicher Künstlerschaft zurück (1876) und förderte aus sinnender Tiefe noch eine bescheidene Reihe von Werken der Reise 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 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 Künstlerischeit 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, vollstümlicher 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. V. 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 vollstümlich, mit ihrem Urheber tief verwachsen, konnte Kellers Lyrik, unnahelhaft und fernig, niemals Schule machen, wie etwa das bewußte und kunstmäßige Gedicht eines Heine. Technisch stehen sie nicht auf der Höhe; sie sind wenig wohlklingend, 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 grauigsten 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 („Wir 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“, „Waldblieder“, „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 schlafte 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 verschrecken durch fröhliches Erfassen des Lebens: „Trinkt, o Augen, was die Winzer hält. Von dem goldenen Überflusse der Welt!“ Novellistisch-idyllisch, vielfach barock und an der Grenze des guten Geschmacks ist der Zynismus „Gedanken eines lebendig Begrabenen“, an die Idylle streifen auch das tränenfeuchte und doch so hoffnungsvolle „Bei einer Kinderleiche“ und die ergreifende Dichtung „An Sarge eines 99-jährigen Landmanns vom Zürichsee“; in prachtvoller Eigenart, Bild- und Klangfülle stehen da die episch-lyrischen Gedichte „Der Taugenichts“, „Der alte Bettler“, „Waldfrevel“, „Der Narr des Graien von Zimmern“, „Aroleid“. Auch der Humor fehlt nicht in Kellers Lyrik („Das Köhlerweib ist trunken“, „Ehescheidung“, „Alle meine Weisheit“, „Frau Kösel“, „Wie glänzt der helle Mond“) und in einem größeren satirischen Gedichte „Der Apotheker von Chamouir“ 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. V. Follen, Herwegh, Freiligrath und anderen Mitleidenden 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 höhrende Truggedicht voll Haß gegen „Rehiten“ und „Vetisten“ geungen, aber auch das Lied „An mein Vaterland“, das trotz der schwierigen Melodie Wilhelm Baumgartners eines der vollstümlichsten Schweizerlieder geworden ist. Auch der vaterländischen Festesfreude hat Keller gern die Weihe des Liedes verliehen und ist der Poet des nationalen Feierns geworden, der Stätten, „Wo im Feierkleide Ein rüstig Volk zum Feste geht Und leis die feine Bannerseide Hoch über ihm zum Himmel weht!“

Aus der lyrischen Naivität, aus dem unmittelbaren Aufklingen des Gefühls erwuchs Keller allmählich der ruhige Laut des Erzählens, wie etwa das stürzende Gebirgswasser sich zum schön und breit hinströmenden Flusse erweitert. Den Übergang von der subjektiven Lyrik zur objektiven Prosa bildet der Roman Der grüne Heinrich, in jedem Sinne das Hauptwerk Kellers,

Morgen.

So oft die Sonne aufsteigt,
 Erhebt sich mein Hoffen
 Und bleibet, bis sie untergeht.

Wie ein Kissen offen;
 Dem Pflichten es weiseth
 Zu dunklen Tathen ein,
 So richtig warf es wieder auf
 Was ihm vorher lag ein.

So ist die Nacht, die ^{mit} mir ^{ist} voll
 Und immer wieder ^{ist} voll.
 So gute Nacht, die mir ^{ist} voll,
 Gefühnig ^{ist} voll ^{ist} voll!
 So lang ^{ist} voll ^{ist} voll
 Wenn die Sonne ^{ist} voll,
 So ^{ist} voll ^{ist} voll ^{ist} voll
 So ^{ist} voll ^{ist} voll ^{ist} voll!

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 hervorbühen 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 Schluß, 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 Entwurf 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 Lohenseins „Arminius“ zurückreicht, und wie Goethes Künstlerroman ist auch Jean Pauls „Titan“, unmittelbarer aber noch Mörkles „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 verwendet, 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 vorüberwandelnd 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 Häßer der Kirche, zu einem Neubeiden. 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 feinfühligke 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; Neue erfährt 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 Sel dwy la 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 wohnigen 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 Seldwylter doch für all das Menschenwesen, das, vom Alltag umfassen, aus ihm herausstrebt, um als Narr des Glückes und Narr der eigenen Torheit und Leidenschaft wieder in den Alltag zurückzufinken 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 Bankraz, 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 Anrain, 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 Hoffungsgrund für zukünftige Entwicklung merkt, zu einem Manne heranzieht, der, statt zu werden wie die anderen, lieber sitzhaft, fleißig und tatkräftig sein und seiner Familie Wohl, auch zuletzt das der Allgemeinheit fördern soll. Unschwer erkennen wir in dem eigenwilligen, verzogenen Bankraz 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 insofern 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 Kammmacher, 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 besten 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 Käzchen, ein romantisches Märchen, während Dietegen auf Grund einer Chronik aus dem fünfzehnten Jahrhundert eine Schandergeschichte 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 Seldwylter Geschichten hatte Keller die Siebenlegenden veröffentlicht. Es sind Erzählungen, die man ganz von fern als ein Seitenstück zu den Schwandichtungen des sechzehnten Jahrhunderts gelten lassen kann, in denen über St. Peter und andere Heilige allerlei Schwanhaftes zusammengetragen, das Himmlische in Weltliches verkehrt wurde, aber mit dem Unterschiede, daß bei den spätmittelalterlichen Erzählungen alles schalkhaft naïv, 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 „Tanzlegenden“, auf dem Höhepunkte, aber das Tendenzlose dieser „erotisch-geistlichen Historien“ wirkt verleugend, und daß sie wirklich in antikatholischer Absicht geschrieben sind, sagt er selbst in einem Briefe an Th. Bischof, wo er von ihnen als „einer deutlichen, gut protestantischen Verspottung katholischer Mythologie“ redet. Die stoffliche Grundlage bot Keller die Legendenammlung des protestantischen Theologen Theobald Kofegarten (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 Profanul 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 Viederhandschrift, 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 Len, bewährte Keller wieder seine Kraft, weibliche Charaktere zu gestalten. Es folgt Das Fähnlein der sieben Aufrechten, des Dichters populärste, schon 1861 in Auerbachs Volkstaler erschienen 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 Irwahnens. 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 Sinn-
gedicht (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 Verlorenen 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 Verlegungen 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 wettet, fern gehalten.

Von ethischen Verhältnissen, mit denen sich Kellers Novellen vorwiegend beschäftigen, ging er in seinem letzten Werke, dem Roman Martin Saldaner (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“, „Betttagmandat“ 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 Schrofne in seinem Wesen zu setzen, durch das er oft verletzete. 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 seiner 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 Kämpfe in der münsterischen Tiefland=



Gottfried Keller



bucht, deren eigenartigen Reiz und poetischen Schauer schon Zimmermann und Annette Droste-Hülshoff uns mitfühlen und mitschauen lehrten, das reiche Innenleben ihrer wortkargen, kernfesten Bauern, biederen Kleinbürger und adelstolzen Geschlechter hat er mit liebteifem 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 „Ver-schlungene 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).

Von Skizzen zum sozialen Roman schritt Friedrich Wilhelm Hackländer aus Burt-scheid bei Aachen (1816—1877). Uner-schöpflich, aber nicht tief und lebenspendend, sprudelt der Quell seiner Erzählungen, deren Gegenstand die vielen Erlebnisse seiner abenteuerlichen Lebensfahrt bilden, die er als Kaufmannslehrling, Soldat, Orient-reisender, Hofrat, Direktor der königlichen Bauten und Gärten in Stuttgart und als Kriegsbericht-erstatte durchmessen. Seine leichtflüssige Weise zu erzählen, die frohlaunige, leicht ironisierende Schil-derung der allgemeinen Gebrechen und Schwächen der Alltagsmenschen, ohne die sonst bei vielen Zeit-genossen übliche politische und religiöse Tendenz-beimischung, 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 Sturmalkorde 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 Negerknechte 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 Cavalier“, „Künstlerroman“, „Das Geheimnis der Stadt“). Ganz in der Zeit wurzeln, sind seine Erzählungen heute nicht mehr wirksam. Auch als dramatischer Schriftsteller hat er Erfolge eingeheimt, namentlich mit den beiden Lustspielen „Der geheime Agent“ (1851) und „Magnetische Kuren“ (1853) mit flotten, 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



Karl von Holtei.

Nach einer Photographie lith. von Tsch.

Dichter von Interesse sein konnte, griff er begierig auf und verarbeitete es in weitgeschweifigen, sentimentalen, meist locker gefügten Romanen.

Seine „Wagabunden“ (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 hervortreten. Ebenso empfehlen sich die Romane „Ein Schneider“ (1854), „Noblesse oblige“ und „Die Gelfessler“ (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. Dentweise und Empfinden des Volkes hat er ausgezeichnet getroffen. So volksmäßige Stücke wie „Gänseblümel“, „Tätsches Zeug“, „Su gärne“, die spaßhaften „De Farrn“ und „Sassafras und Sassafrille“, sowie das unnachahmliche „Süste nicht ad 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 Jagienta“), „Lorbeerbaum und Bettelstab“, „Hans Jürgen“, „Shakespeare in der Heimat“; viel gespielt wurden zu ihrer Zeit „Die Wiener in Berlin“ und „Die Berliner in Wien“, die schlesischen Pöffen „Der Kalkbrenner“ und „Dreißig Minuten in Grünberg“. Das „Trauerspiel in Berlin“, worin der Berliner Dialekt zur Geltung kommt, weist auf die spätere Armeuteufelschilderung 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 lebenswürdigen Schlesiens für unsere Literatur feststellte. (Abb. S. 1337.)

Vielversprechend waren die ersten Romane des pommerischen Novellisten Edmund Hoeser 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 trotigen, zähen, verschlossenen Bauern und schicksalbedrohten, spröden Fischer, der starkköpfigen 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), „Schwanwief“ (1856), „Bewegtes Leben“, „Norien“ (1858) und „Vergangene Tage“. Später verfiel Hoeser, 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 Nyke“ (1864), „Unter der Fremdherrschaft“, „Der verlorene Sohn“ und „Stille Geschichten“.

Einiges mit Hoesers Kunst, wenn sie auch schwächer ist, hat die seines Landsmannes Gustav von Struensee (Gustav vom See) gemein, dessen Familiengeschichten „Die Gaoiten“, „Vor fünfzig Jahren“, „Zwei gnädige Frauen“, „Herz und Welt“ einst sehr beliebt waren. Die dunkle Tat, die in Hoesers 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 (Eruft 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 Wicrede 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 Wirklichkeitsfönn wies auch der Geschichtsschreibung 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 empfindet wie es selbst.

Nichts kennzeichnet den geschichtlichen Geist, der in dem Durchschnitt dieses Genre lebendig war, besser, als die Werte 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 überschwenkte 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, „Frauenschiedsal“, „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 Phantasia der Dichterin einen maßvolleren Flug nehmen, die Rohheit der Darstellung einer gefeßteren weichen, die Art und Weise, wie sie zusammengeschnitten 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, spannte sie dann in dürftigen Zusammenhänge 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 verweifelten 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 Gohkostky, 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 Bandurenoberritt Trent“, „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 Ottinger (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 Stadtschin“, „Mademoiselle Mars und ihr Hof“, „Meister Johann Strauß und seine Zeitgenossen“, „Die nordische Semiramis oder Katharina II. und ihr Hof“). Ein gewandter Journalist, gab Ottinger 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 Hefekiel (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 Baboens“, „Vor Jena“ mit drei Fortsetzungen) und war in einigen Romanen („Berlin und Rom“, „Menschen und Priester“) konfessionell gebässig. 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 Hill (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“, „Biarriz“ 1876). In diesen bänderreichen Darstellungen setzt er die großen Ereignisse der Zeit in Romane um, schildert mit einer ausschweifenden Phantasia und den glühendsten, die Sinne reizenden Farben Völker, Fürsten, Kriege, Verschwörungen und Greuelthaten 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 Pseudonym „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 hannoverscher Staatsbeamter gemacht hatte, in seinen Romanen verarbeitete. So in dem 20bändigen Romanzklus „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 Geschichtsesayisten macht. Seine Romane „Watteau“ (1864), „Papst Ganganelli“, „Luziter“ 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 gebiegensten Vertreter wir in dem Schwaben Hermann Kurz kennen gelernt haben (S. 1108). Unmittelbar an ihn reiht sich Otto Müller (geb. 1816 in dem oberbayerischen Dorfe Schotten am Vogelsberge, gest. 1894 in Stuttgart). An Tied anknüpfend, schrieb er die literarhistorischen Romane „Bürger, ein deutsches Dichterleben“ (1845), „Aus Petrarcas letzten Tagen“ (1862), „Edhof und seine Schüler“ (1863), „Der Professor von Heidelberg“ (1870), den Hamburger Theaterroman „Charlotte Aldermann“ (1854) und verfasste einige lebensvolle Volksromane, von denen „Der Tannenschütz“ (1852), „Die Förstlersbraut von Neuenkirchen“ (1869), „Monifa“ (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“, „Brautstrauch“) 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 literarhistorischen 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 Eindrück- und Erfahrungsromanen 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 („Katholisch“ 1872) und Humoresken kommen. Zuweilen grell in der Farbengebung, tragen Schirmers Romane das Gepräge des Erlebten und mit scharfem Auge Geschautes und verraten das Streben, künstlerisch zu gestalten. An einem großen kulturhistorischen Roman 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“ auch „Rosi Zursüß“ (1860). Scherr's 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 derbkönnige 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

Alt-münchener Geschichten „Aus dem Burgfrieden“ (1886). In dem Büchlein „Traum und Sage“ (1887) lebt die Romantik der Ritterzeit mit Feen und allerlei Zauberspuh wieder auf. Bedeutender sind seine großen romanartigen Erzählungen, so der mittelalterliche Roman „Epplein 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. Einheitslicher 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 ergößenden 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 Berleßende 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 Abtiffin von Buchau“ und die Dorferzählung „Der Gebirgspfarer“ des Osterreichers 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 („Kosenegger-Romanzen“) und die epischen Dichtungen „Salomon, König von Ungarn“ und „Toledaner Klagen“ (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 Metoren 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 Ausdrucks. 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. W. Hebel, der launige, praktische Moralist mit seinem „Rheinländischen Hausfreund“, der Pädagoge Pestalozzi mit seinem Erziehungsroman „Genhard und Gertrud“, der fruchtbare Volkserzähler und Volksaufklärer Zschokke mit seinem „Aufrichtigen und wohlgeführten 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, seine 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 Wiernack (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 Modestkleid der Novelle“. Sie haben sich durch ihre unmißliche, 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 Belehrung 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 Krietz, 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 Blutegehländlerin“, „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 lebenswürdiges 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 Weisenfels 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 altnodischem 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 Ehren, 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 Redenburgerin 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 „Redenburgerin“ 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 Herbeheit, die männliche Unerbittlichkeit. Beide Dichterinnen gleichen einander in dem Grundzuge ihres Wesens, in dem tiefen Mitleide mit allem Glende; an Vielseitigkeit des Talentes und gestalten-schaffender 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 Redenburg und ihre Entelin Hurdine, die Letzte ihres Stammes, beide durch ein hartes Schicksal um ihre Lebensstränge betrogen und zum Entsagen verurteilt. Treu und wahr ist die herbe, ammutsvolle Gestalt der Redenburgerin, diese Verförperung des kategorischen Imperativs, der die Liebe zu einem fremden Waisentinde spät, und doch nicht zu spät, der verjüngende Quell ihres bisherigen rechtlichen, aber freudlosen Daseins wird. Dann Dorl, Hurdinens Jugendgeliebte, die durch ihre Schönheit den Prinzen, den Geliebten der Freundin, berückt und Ursache ihres Unglücks 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 Reichform sogar altnodisch, das Ganze aber durchdringt eine Poesie und Lebenswärme, die mehr wert ist als der Bilderreichtum viel gepriesener Stilkünstler. Den Ruhm, den „die Redenburgerin“ erntete, haben die späteren Romane der François nicht mehr erreicht. Von diesen ist Frau Erdmutes Zwillingssöhne (1873) vom Geiste der Befreiungskriege durchweht, Freunde des Vaterlandes neben Bewunderern des Korien treten auf in der kleinen Erzählung Fräulein Muthgen und ihr Hausmaier (1875), die auch allerlei Ständes- 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 Schicksalschlägen zu einem Universitätsprofessor bringt. Mit seltener Kunst hat die Dichterin in die Gescheide ihres Helden die ihn umwogenden Ereignisse des Sturmjahres verschlochten und ihm Worte in den Mund gelegt, die zeigen, mit welcher klaren 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 „Redenburgerin“, der Aufbau durchsichtiger und kunstvoller, die Zeichnung der Personen nicht minder lebenswahr und anschaulich, die Erzählungsweise hat denselben ursprünglichen Hauch, gleichsam den Erdgeruch der frisch angebrochenen Scholle; gleichwohl fand der Roman nicht so viele Leser wie „Die Redenburgerin“ und auch der Kagenjunke (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 Isehoe in Holstein, gest. 1893 zu Meisen 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 *Das* (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 „*Das*“ 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*“, „*Luft 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 Bölke (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 Haven (geb. 1817 in Meppen) historische Romane („*Galileo Galilei*“, „*Elisabeth von Ungarn*“, „*Ein Adjutant Bonapartes*“) und Kulturromane aus der Gegenwart („*Eversonburg*“, „*Der Briefträger*“, „*Eine Familie aus der Gesellschaft*“, „*Moderne Phariseer*“). Einen großen Ruf erlangte Ottilie Wildermuth, geborene Kooschütz, 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 anjogten. 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 gemütvollere Schriftstellerin, die für das eigentlich kindliche Alter schrieb, Thekla von Gumpert (geb. 1810 zu Kalisch, vermählt als Frau von Schöber, gest. 1897) zu nennen. Sie war die Herausgeberin des „*Töchteralbums*“, der „*Erzählungen für meine jungen Freundinnen*“ und von „*Herzblättchens Zeitvertreib*.“ Auch Luise Keller (geb. 1823 zu Wangen in Württemberg, gest. 1889 in Stuttgart) schrieb außer zahlreichen historischen Erzählungen („*Konrad Wiederbald*“, „*Der Schredenstag 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 Poggi mit Illustrationen geschmückt, aufs neue ihren Rundgang in der Kinderwelt antrat. Poggi (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 Poggi durch den mit Guido Görres herausgegebenen „*Festkalender*“ (1834–1837), durch die

Bearbeitung und Illustration 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 Poci 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 alpbayerischer 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 Jchtershausen), dessen „Fabeln für Kinder“, geschmückt mit den Speckerschen 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. 1786 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 bedeutungsvolle Zeitbilder, zuweilen auch Spiegelbilder ewiger Ideen. Sonst haben Fröhlichs Fabeln einen mehr lyrischen Charakter, wie er denn auch „Lieder“ voll Rosenblüt und Verdenhschlag 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 Lebensbildner. 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 wunderbarsten Bücher, in denen er die Ergebnisse seiner feinfühlgigen, scharfäugigen Beobachtungen niederlegte.

Alle möglichen und unmöglichen Gegenstände, praktische Lebensphilosophie, schönggeistige Wissenschaftlichkeit, „Menschen und Dinge“ werden durchgesprochen; sein Stil, unruhig, hastig, voll gesuchter Wortbildungen, die unterstreikend, 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, überrachte und verblüffte er mit geplanten und extemporierten Vorlesungen, die nicht selten zu fesselnden, immer neuen sprudelnden Paroxysmen anschwellen. Dabei war er ein grundehrlicher, gemühtiefer Mann, der über einen glänzenden Schatz reichen Geistes verfügte, ihn aber, wie Jean Paul und Brentano, mit allzu freigebiger Hand austreute 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 Adull aus Westpreußen“ nannte. Die Tugenden und Fehler, die Pracht der Darstellung und die nach Seltensarten im Stil, in der Wort- und Satzbildung haschende Schreibweise gipfeln in dem Buche Der Kleinstädter in Ägypten (1853), worin der geistvoll-humoristische Schriftsteller die Erlebnisse seiner Reise in das Land der Pharaonen niederlegte. Man war entzückt von der herzerfrischenden Grobheit des Mannes und von seinen wunderbaren 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 spricht es von Geistesfülle eines ursprünglichen, gemütvollen Humors, an deren Reichtum Tugende von Dichtern hätten zehren können. Wie Goltz wurde auch Hermann Almers aus Nechtenfleth 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“, „Feld einsamkeit“ 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 Wiederkeit und Sinnigkeit wie die Autobiographie des Bernburger Hofmalers sind auch die „Lebenserinnerungen“ Ludwig Richters (geb. 1803 in Dresden, gest. 1884), des vollstimmlichsten 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.

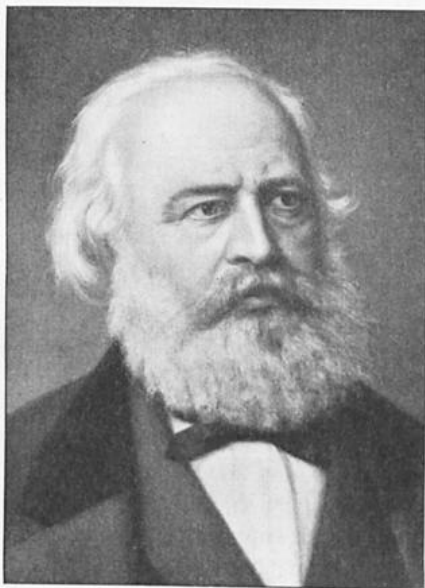
Die Entwicklung des Dramas im Zeitalter des poetischen Realismus läßt sich mit der des Romans und der Novelle nicht vergleichen, doch wurde auch hier etwas wie ein Realismus für den Tagesbedarf geschaffen, und namentlich im Lustspiele zeigten sich die erfreulichsten Ansätze. Hebbel hatte in seiner „Maria Magdalena“ dem bürgerlichen Trauerspiele, das durch Ziffand und Koberue 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 gemüthlichen 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 anlassen 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 Koberue'scher 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 Wiederkeit näher zu Ziffand 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 Späßhaftigkeit zu schaffen wie Molière. Das Schwergewicht seiner Stücke liegt einerseits in der Situationskomik, andererseits 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 bestandnem 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).

Benedix hat sich auf verschiedenen Gebieten versucht; doch weder die halb biographischen „Bilder aus dem Schauspielersleben“ (1850) und der Roman „Die Landstreicher“ noch die wohlgemeinte, aber armelige Schrift „Die Shakespearomanie“ (1873), in der eine bieder-männische und ehrlich bestrebte Mittelmäßigkeit jede höhere Schätzung des Genies verurteilt, noch die deklamatorischen Unterrichtsbücher würden seinen Namen in der Literatur erhalten. Auch von seinen Dramen spielen die ersten 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 Spas seiner Lustspiele verbar. Man hat ihn treffend mit einem „Marletender mit wohlgefülltem Fäßchen“ verglichen, dem man wegen der Gewöhnlichkeit und Pöffenhaftigkeit 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 zwingt. Der heiteren Kombinationen des Zufalls, der Verwicklungen, Verwechslungen und äußerlichen Täuschungen, dazu der Komik des Altfränkischen, Ungeschickten oder pöffenhaft Übertriebenen ist bei ihm kein Ende. So beruht die Komik der Stücke „Doktor Wespe“ (1842), „Der Bettler“, „Relegierte Studenten“ einzig auf Verwechslungen. Außer diesen Lustspielen erfreute sich „Das bemooste Haupt oder der lange Israel“, „Das Gefängnis“, „Der Weiberfeind“, „Die Hochzeitsreise“, „Auf“, „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 Puttkam, der, in ganz anderen Verhältnissen lebend, die Personen seiner Stücke in eine feinere und gebildete Gesellschaft hineinstellte (S. 1236), als Benedix es getan hatte. Seine Stellung und seine Beziehungen zu den entscheidenden Persönlichkeiten ebneten den Stücken Puttkams den Weg zur Bühne. Dagegen verstand 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 unbekanntes Polizeibeamte Schaufert in Germersheim (1868).



August Benedix

Nach einer Photographie aus dem Verlage von
Cophus Williams, Berlin.

Das Stück spielt in der Zeit König Jakobs I. von England und gipfelt in dem bekannten Haffe 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 Kunde über fast alle Bühnen Deutschlands und öffnete diese auch seinen früheren Lustspielen, die, wie „Meffor Lackmanns Hochzeitsreise“, „Paganinis Brautwerbung“, „Die Zipperlinger“, „Verwechelte Annoncen“, bis dahin zurückgewiesen worden waren. Dem Stücke „Schach dem König“, einem unserer besten historischen Lustspiele, eignet unleugbar ein starker Zug Shakespearischer Buntheit und Beweglichkeit, ein sicheres Gefühl für dramatische Wirkungen; aber eben diese Leichtigkeit des Dramatisierens verführte Schaufert zu allzu rascher und daher minder sorgfältiger Arbeit. Das Wiener Publikum, vielleicht beeinflusst durch eine dem Dichter nicht günstige Presse, blieb ihm nicht treu und lehnte nicht bloß das in der Zeit der Türkenbelagerung spielende Schauspiel „1683“, sondern auch die Lustspiele „Der Erbfolgekrieg“ und „Kathlos Erben“ ab, die doch auf anderen Bühnen beachtenswerte Erfolge errangen, wenn sie auch den Dichter nicht überlebten. Ja die Wiener Zensur ging so weit, Schauferts soziales Trauerspiel Vater Brahm (1871), das in Berlin geradezu begeistert aufgenommen wurde, zu verbieten, weil man darin, freilich mit Unrecht, ein Klotzieren 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 fernige 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 Karlschule 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 fest 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 „Pfefferdösel“ (nach G. Dörings Roman), „Sinto, der Freituecht“ (nach L. Storchs gleichnamigem Roman), „Der Glöckner von Notre Dame“ (nach Viktor Hugos „Notre Dame de Paris“), „Nacht und Morgen“ (nach Bulwer), „Anna von Osterreich“ (nach Dumas' „Drei Musketieren“) und die drei noch lebensfähigen „Dorf und Stadt“ (nach Auerbachs „Frau Professorin“), „Die Weiße aus Lowood“ (nach Currer Bells Roman „Jane Eyre“) und „Die Grille“ (nach George Sands Dorfgeschichte „La petite fadette“). Gleich diesen durch Zurechtbringung und Zuschneidung gegebener Stoffe für das Theaterbedürfnis entstandenen Dramen, erwachsen auch die anderen Stücke der Dichterin, wie etwa „Rubens in Madrid“, „Die Marquise von Riletta“, „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 Nährung gleiche Wirkungen zu erzielen; aber ihr Vorbild blieb Herrscherin im Bereich des am 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 des 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 „Hölberlins Liebe“. Nicht wieder erkennt man den heiteren Lustspiel-dichter 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 Pseudonym Amalie Heiter Lustspiele („Der Landwirt“, „Der Verlobungsring“, „Das Fräulein vom Lande“, „Der Majoratserbe“) schrieb und auch mit ihren ernstern Stücken („Der Oheim“, „Die Fürstenbraut“, „Vetter Heinrich“) wohlverdienten Beifall erntete.

Burleske Komik, Laune und Verstandesschärfe finden sich in den rund 50 Stücken, die Rudolf Kneifel (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. Kneifels Muse ist noch heute in der preussischen Provinz, in Sachsen, Thüringen usw. auf kleinen Bühnen ein bewillkommener Gast und brachte nicht nur feste Revuertourennummern, sondern damit auch Kassamagneten. So die Lustspiele „Die Tochter Belials“, „Die Anti-Kantippe“, „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 „Pavagenio“, das Schauspiel „Das böse Fräulein“ (1876) und andere mehr. Auch von den Schwänken Julius Hofens (eigentlich Nikolaus Duffek, geb. 1833 in Prag, gest. 1892) kommen, obschon sie keine neuen Motive bringen, um ihrer Frische willen noch immer einige auf die Bühne („O diese Männer“, „Die Dilettanten“, „Zitronen“).

Mit den Lustspielen „Der Narr des Glückes“, „Ein Schritt vom Wege“ (1873), „Wiegen 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 ernstern Stücken, wie dem vaterländischen Schauspiel „Unser General Dork“, der trefflichen Tragödie „Der Wiking 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“, „Eilemann 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.)

Bedenken wir, um ein annähernd vollständiges Bild von der Pflege des Lustspiels im Zeitalter des poetischen Realismus zu erhalten, noch der anderwärts besprochenen Stücke Gottschalls, Freytags, Gutzkows, Raimunds, Bauernfelds und Hackländer's, 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 Wises in die eines brutalen wie rücksichtslosen Realismus, einer pessimistisch gestimmten Wirklichkeits-schilderung 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 Neitroy, gelegentlich Situationen und Charaktere der älteren Volksstücke fest, in der Hauptsache aber führte er sein Publikum in den Sumpf frecher Freuden an verächtlichen, schmutzigen und innerlich armseligen Lebenserscheinungen. Doch allmählich wurde Friedrich Kaiser und andere der Weg gebahnt, der zu Anzengruber führte. Fr. Kaiser (geb. 1814 zu Wiberach, zuerst Beamter, dann Theaterdichter in Wien, gest. 1874), der durch seine lebhaftige 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,



Ernst v. Wichert.

Nach einer Zeichnung von W. Mohr.

besonders auf österreichischen Bühnen, bis heute auf dem Repertoire erhalten. Auch der poetisch begabte Karl Gier (eigentl. Swiadak, 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 Wochenchrift „Kladderadatsch“. Gleich die erste Posse „Einmal hunderttausend Taler“ mit der Figur des Zwidauers (1847) erzielte einen ungeheuren Erfolg, und einen nicht geringeren ernteten die folgenden Stücke „Doktor Besche“, „Ein gebildeter Hausknecht“, „Der Aktienbudifer“, „Aurora in D!“, „Berlin wird Weltstadt“, „Berlin, wie es weint und lacht“, „Herr Karoline“, „Berlin bei Nacht“ usw. Kalisch hielt noch auf einheitliche, häufig bestimmte Persönlichkeiten satirisierende 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 Vorstadt Bühnen schreiten, Emil Bohl (1824—1901), dem Verfasser des „Goldonkel“, ging die Berliner Posse der Verrohung entgegen. Harmloser sind die Stücke des talentvollen Dresdener Komikers Gustav Käder (geb. 1810 in Breslau, gest. 1868), der an die Wiener Richtung der Wäuerle und Naimund 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 ernteten sich auch der „Weltumsegler wider Willen“, „Der artesische Brunnen“, „Madin oder die Wunderlampe“ und „Puzel 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



Salomon Mosenthal.

Stahlfisch von Karl Meyers, K. A. Hg.

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 Verlaufs 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 gleich tun, 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 hier 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.

Dem erfolgreichsten Vertreter dieser Gruppe, Friedrich Halm, folgten Salomon Mosenthal, (Abb. S. 1350), Weilen, Mosen, Gottschall, Redwig, mehrere Dichter der Münchener Schule, A. Wilbrandt und andere. So auch Hermann Herich (geb. 1821 zu Züchen 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), daß die Liebe des damals noch jungen „Alten Dessauers“ zu der schönen Apothekers-
tochter 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 Lustspiels Scribesscher Richtung und des kraftgenia-
lischen Dramas stellt sich der im intrigenreichen Zeitalter Ludwigs XV. spielende Marziß
(1857) dar, mit dem Albert Emil Brachvogel (geb. 1824 in Breslau, eine Zeitlang Schau-
spieler, 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).

Den Erfolg des „Marziß“ erlebte in
gleichem Maße keines seiner folgenden Stücke,
weder „Adalbert von Babanberge“ (1858),
das sich durch größere Einfachheit der Hand-
lung und Unmittelbarkeit der Empfindung
vor jedem Erstling auszeichnet, noch „Die
Prinzessin von Montpensier“, „Der Sohn
des Wucherers“, „Der Urpator“, obgleich
sie gute Theaterstücke sind und öfters gegeben
wurden. Der Art Brachvogels verwandt
sind die Dramen des Preußen Robert
Giese (geb. 1827 zu Marienburg, Jour-
nalist und Dichter, gest. 1890 in der Heil-
anstalt zu Leubus), der auch mit Romanen
(„Moderne Titanen“ 1850) hervortrat. Von
seinen Dramen stehen „Die beiden Caqliotro“
dem „Marziß“ nahe; außerdem stammen von
ihm „Moriz von Sachsen“, „Der Hochmeister
von Marienburg“, „Der Burggraf von Nürn-
berg“, „Johannes Rathenow, Bürgermeister
von Berlin“ usw.



Eine tiefere Natur beseele die Dramen des Österreichers Franz Nissel, eines Dichters
mit schönen Gaben, der aber kein eigener, kein selbständiger Mann war und darum nicht durch-
dringen konnte. Als der Sohn eines Schauspielers (geb. 1831 zu Wien) hatte er von Kindes-
beinen 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 Selbst-
biographie 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 zeitweilig als Dichter und Bürger befangen blieb. Die Verheiratung mit der verwitweten Opernsängerin
Seraphine 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 Schiller-
preises 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 Freiheitschwärmerei, seine Begeisterung für die Politik Bunts
waren ebensowenig aufhellen als seine Reformgedanken über christliche Lebensanschauungen und die offene Be-
kämpfung 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 künstle-
risches, 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 Ausdruck zu bringen. Wie Schiller reizt ihn nicht ein bedeutames Menschenjchicksal 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 besah nicht den gewaltigen Geist Schillers und so kam es, daß seine Personen oft nur zu personifizierten Abstraktionen wurden, die in schönen Phrasen sich ergeben. 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 Schreckenssystem“, eine Anklage gegen die Regierung; in dem republikanisch angehauchten „Rudolf von Erlach“ wird der Bürgeradel verherrlicht, im „Königsrichter“ wendet er sich vernahnend an seine liberalen Parteigenossen: noch schärfer tritt sein Liberalismus in dem Profadrama „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 „Tido“ 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 Konflikt, 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 ansechtbaren 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 aufstammen, 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.

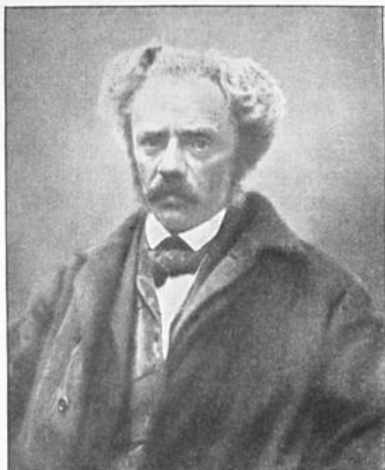
Der Widerspruch hochfliegenden Strebens und hoffnungsloser Mühe war auch das Schicksal Albert Lindners aus Sulza bei Weimar (geb. 1831). Für sein Trauerspiel Brutus und Collatinus, 1866 mit dem Schillerpreis gekrönt, gab er seine Stelle als Rudolstädter Gymnasiallehrer auf und ging nach Berlin, wo er 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 Geistesnummung 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: „Etafi und Welf“ (1867), „Katharina II.“ (1868), „Marino Falieri“ (1875), „Don Juan d'Autria“ (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 Sprachekehrten mehr oder minder

in den fünfzehn Tragödien wieder, die Kruse seinem Erstlinge folgen ließ. („Willenweber“ 1870, „König Erich“ 1871, „Moritz von Sachsen“, „Brutus“ 1874, „Marino Falieri“ 1876, „Rosamunde“ 1879, „Ara-belle Stuart“, „Kaden 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 fliehenden Hexametern geschriebenen epischen Dichtungen Kruses Anerkennung gezollt, der humorvollen „Kleinen Odyssee“ und den bald heiter, bald ergreifend wirkenden „Seegeichten“, 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 Köber (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 Spinneweibern“. Köbers Stärke lag in der energischen Charakteristik und farbig-anschaulichen Detailmalerei; dagegen strebte der bekannte Mitarbeiter und Literaturhistoriker Robert Pröhl (geb. 1821 in Dresden) in seinen Dramen („Sophonisbe“, „Michael Kohlhans“ 1863, „Katharina Howard“) nach unaufhaltsamer Entwicklung eines starken Grundmotivs. Von anderen Dramatikern wie Hans Köster („Heinrich IV.“, „Ulrich von Hutten“), Tempelton („Alytämneira“) sehen wir wegen ihrer Mittelmäßigkeit ab und nennen nur noch den Weimarer Alexander Hoff (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 Neuroantikern und der Münchener Schule gepflegt wurde. Unberührt von den beiden letzten Richtungen, wahrten eine Reihe von Dichtern ihre Selbstständigkeit; 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 zeichnet sich durch Reichum der Gedanken und Gemütsiefe, 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 „Schmähbüßeln 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 Erzählungs-literatur angereicht 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 H. Vöcherer.

Einen Jünger Kobells nennt sich der Münchener Karl Stieler (geb. 1842, gest. 1882 als Reichsasseffor 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 („Vergbleameln“) 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, andererseits ihm wieder so überlegen ist, daß sie mit klarer Sicherheit alles ausschheidet, 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 Witz der Äpfler 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, tief sinnige Winter=Jdyll, das lebenswürdige 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 profaische 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 Landsbut), der seine Gedichte unter dem Titel „Aus mein' Hoamatland“, „Fürs Gmiat“ herausgab. Als Dialektdichter in pfälzischer Mundart gewann auch Karl Gottfried Rädler (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 Muternwitz, oft mit dichterischer Tiefe und Jungigkeit; manche aber sind Zerrbilder aus dem aufgeregten staatsbürgerlichen Leben der vierziger Jahre, das er in seiner vollen Bedeutung nicht erfaßt hat. In naturwüchsig-er 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 herlichen Ton schlichter Volkspoesie, so insbesondere in den „Burken- und Mädchenliedern“. Die „Stimmen der Zeit“ sind politische Gedichte von beider Scharfe. 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 Bude „Kunst und Gewerbe“ arbeitete er der modernen Richtung auf das Kunstgewerbe vor. Andere Schwaben, wie Johann Georg Scheifele (1825—1880), Hyazinth Wädlerle, d. i. Josef Fischer (1836—1895, „Gau! Stau! Weiba lau!“), Wilhelm Stein, d. i. Ferdinand Weibert („Us'm Norderdal“), dichteten in ihrer Mundart. Als der bedeutendste von ihnen gilt Franz Keller, Defau von Unterroth, dessen Gedichtsammlungen „Erdbörle“, „Hoidbörle“, „Durand“, „Ella Hagabugla“, „Braubrächte“ durch Versgewandtheit sich auszeichnen und Liebe zu den Menschen, zur Heimat und Natur atmen. G. Seuffer gab er die Sammlung „Schwobaland in Lied und Wort“ heraus.

Von den Nachbarn der Schwaben verdankte der Wadener 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 ersten 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 Nieder nach berühmten Mustern auf sich. Später hat er die Gedichte zu der Sammlung „Lyrische Skarifikationen“ erweitert, die dann in die dritte Auflage seiner Gedichte („Wiebermaiers Liederlust“) überging. Dankbar sind ihm die Studenten für die Mitherausgabe eines Kommerzbuches. Seinen Humor kleidet er in „Aheinschwäbisch“ mit Geschick in die mittelbairische Mundart und folgt den Spuren Kobells. Jdyllen 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 Bürgerhospitals 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 („Rhimurmel“), ferner Josef Joachim (geb. 1835 zu Kessenholz bei Solothurn), der auf dem Gebiete der Schweizer Dorfgeschichte eine große Rührigkeit entfaltet, dann den Marineleutnant Daniel Hirz (geb. 1830, gest. 1887 in Straßburg), der in seiner heimatlichen Mundart „Fufzig Hawle frei nooch'm Lafontaine“ und als Anhang dazu das Sittengemälde „Unfri Dienstbotte“

schrieb. Im Frankfurter Dialekt gab Friedrich Stolze (geb. 1826, gest. 1891 in Frankfurt) die „Frankfurter Kriebelzeitung“ und eine Sammlung von Gedichten heraus („Wie kann nor e Mensch net aus Frankfurt sei?“). Im Westrich dichtete Ludwig Schandelin (1813—1894), in der Lahrer Mundart Karl Steinmann („Lohrer Prozeß“), für den Mittelrhein Josef Müller (1802—1872), und Philipp Laven (1805—1859), für Allenburg Friedrich Ulrich („Volkslänge“), für das hennebergische Sprachgebiet Kaspar Neumann (1800—1890), für Westfalen Ferdinand Zumbrook (1817—1890) und der treffliche Friedrich Wilhelm Grimme (geb. 1827 zu Aßlinghausen, gest. 1887 in Münster), der viele Schwänke und Gedichte in sauerländischer Mundart verfaßte.

b) Neuklassizismus. Münchener Dichterschule.

Im Gegensatz 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 diene; 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 Virtuositentum. 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 Rehrseite der Natur, vom Leben und seinen schwersten Problemen abwandte, die tieferen geistigen Bewegungen der Zeit im allgemeinen über sah, 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 effektische Schönheitskunst ein gewisses Lebensrecht und bewahrte unsere Dichtung vor Verrohung, einem vorzeitigen Versinken im Naturalismus, aber eine große neue Literatur-epoche mit schöpferischen Leistungen von nachhaltiger Kraft und Würde hat sie trotz einiger bedeutender Talente nicht eingeleitet. Es war eine lebenswürdige Kunst, aber doch nur eine Kunst von Gebildeten für Gebildete und Besizende, für die bessere Gesellschaft, und da sie als solche dem Geschmade 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 Abnherrn 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 Lingg's benannten „Krokodil“ eine gesellige Vereinigung schuf und durch Aufnahme jüngerer Talente bis in die siebziger Jahre hinein regsam erhielt. Außer Weibel und Heyse, den Häuptionern der ganzen Richtung, sind Melchior Meyr, Bodenstedt, Hermann Lingg, Scheffel, Grosse, Karl Heigel, F. Dahn und die Ästhetiker M. Carrière, Karl Lemke und Adolf Zeising die bekanntesten Genossen der älteren Generation. Schack und Niehl, die auch in München lebten, nahmen an den Sitzungen des „Krokodils“ nicht teil. Von jüngeren Dichtern kamen dann hinzu W. Herß, 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 Hvarstadt 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.

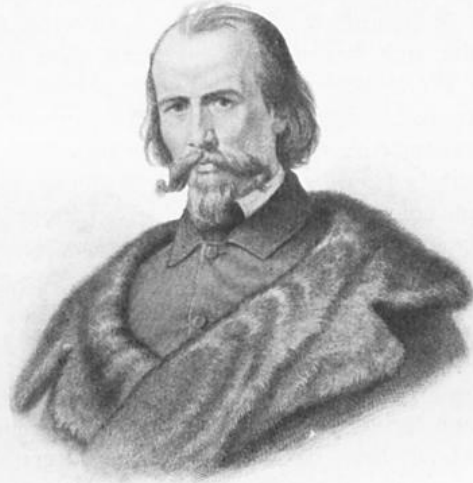
Die Bestrebungen der sogenannten „Münchener Dichter“ gehen vielmehr auf die Welt- und Kunstanschauungen zurück, wie sie in Berlin in den vierziger und fünfziger Jahren im Hause des Dichters und Kunsthistorikers Kugler gepflegt wurden. Hier lernten sich Weibel und Heyse kennen und hier wurden sie mit 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, Weibel 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 Weibel und Heyse keine Beziehung; wohl aber wirkten auf sie Tieck's Novellen, Brentanos Lyrik und Prosa und mit der Romantik im allgemeinen verband sie die Liebe zum sangbaren, gefälligen Liede und das Interesse für das fremdländische Schrifttum, besonders das antike, romantische und orientalische. Daher haben sich auch die meisten „Münchener“ vielfältig und in geschickter Weise als Übersetzer betätigt. Diese Tätigkeit drängte zu einer besonderen Beachtung der Form; die Betonung aber der über alles heilig gehaltenen formalen „Schönheit“ führte zu einer Gleichgültigkeit gegen die national begründeten Unterschiede fremder Gedankenwelten von der unseren und schließlich auch nicht selten zur Veringschätzung 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 Weibel, und solche, die in ihren Schöpfungen eine weitgehende Gleichgültigkeit oder gar entschiedene Feindseligkeit gegen das Christentum offenbarten.

Die ganze Richtung der „Münchener“ darf man mit Fug und Recht an den Namen Emanuel Weibel 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 bereifte 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.)

Geibel gehört zu jenen Dichtern, die sich vom Boden des Gegebenen und einer gewissen Nachbildung aus zur Selbständigkeit erheben. Seine 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 „Bacchischlyriker“ 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 gereicht hat, findet sich in den Neuen Gedichten



*Wunder genug, so wieszt die Stadt
Emanuel Geibel.*

Gez. von W. Kaulbach, geit. von E. Gonsenbach.

(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 Erstarrten 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, jugendlich stark, nichts roh oder derb, sondern alles aristokratisch gemildert, gedämpft, daher geklärt, feiertäglich. Ihm fehlt das Hinreißende, Leidenschaftliche, Wichtige, 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 Gegensatz 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 entseelten, 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 Bart.“) Und als der Kaisertraum in Erfüllung ging, ein deutsches Kaiserreich erkand, hat er die deutschen im Jubelsturm“, „Kriegslied“, „Friedensfeier“.

Dem Vaterlandslied läßt sich der Gotteslied nicht trennen; seine christliche Gesinnung bekundet er in vielen Gedichten („Ostermorgen“, „Auferstehung“, „Pfingsten“, „Ave Maria“, „Abendfeier in Benedig“). 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 entzündet“, „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“, „Der recht in Freuden wandern will“, das tief empfundene „Herbstliche, sonnige Tage“, „Die Liebe muß als Nachtigall“, „Und als ich aufstand

früh am Tage“, „Wöglein, 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 gefungen: („Der Ritter vom Rhein“, „Lieder eines fahrenden Schülers“, „Kein Tröpflein mehr im Becher“) und das humoristisch seine „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 Sängler des Stabat mater „Pergolese“, der Zyklus „Sigurds Brautfahrt“, die graufige „Des Woiwoden Tochter“, die Balladen vom „Bagen und der Königstochter“, „Eine Septembarnacht“, „Deutschritters Awe“, die von Max Bruch vertonte Ballade „Schön Ellen“, „Wittenborg“ und andere mehr. Kunstvoll sind Geibels historische Situationsgedichte, von denen das grandiose Brunkstück „Der Tod des Tiberius“ dauernd seinen Wert behalten wird; und mit ungetrübtem Genuß wird man die im „Münchener Dichterbuch“ stehende „Kalyppo“ lesen. In dem kraftvoll-tiefen „Judas Ischarioth“ will Geibel psychologisch den Verrat des Fingers am Heilande begreiflich machen; Ehrgeiz läßt ihn zu Falle kommen. Aus „Tausend und eine Nacht“ entnahm er den Stoff für seine epische Erzählung „Morgenländischer Mythos“. Das groß entworfene epische Gedicht in Stanzas „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, Platen und andere, seine zahlreichen Gelegenheitsgedichte, ferner Distichen, Sprüche, Gnommen, in denen er ganz als Goetheaner erscheint, nicht zuletzt seine humoristischen Stücke („Von des Kaisers Bart“, „Krokodilromanze“, „Vom Genius“, „Des Bechers Traum“, „Der Geist von Würzburg“, „Schulgeschichten“.)

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 rühmendwert 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 Henze, Romanzen oder 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 Grundfab: „Was Quabern 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 besteht auch in seinen Dramen vor allem der lyrische Gehalt, die graziose 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“ Vorelei, 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 Lustspiel Meister Andrea (1855) dramatisierte Geibel die altflorentinische Novelle „Der dicke Tischler“, einen tollern, an die Pöste streifenden Schwanke, der, um zu wirken, mit rückwärtsloser Lebendigkeit in Szene gesetzt werden mußte, damit Zuschauer und Hörer zur Erwägung seiner Möglichkeit gar nicht kommen können. Statt dessen versucht Geibel die lustige Geschichte zu vertiefen, den Vorgang psychologisch nachscheinlich 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 Nibelungentragedien und setzte mit ihr Fuß auf der Bühne. Doch verdankt sie ihren theatralischen Erfolg nicht den dichterischen Vorzügen, die sie unbefritten besitzt, nicht dem reifen Gleichmaße der einzelnen Teile, nicht der klangvollen Sprache, sondern dem Versuche, die übermächtigen Gestalten der Nibelungensage auf ein Maß zurückzuziehen, 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 Hölbling 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 Männe, den sie nicht lieben noch achten kann, besiegt von jenem, dem ihr Herz allein zugetan ist, der sie aber verachtet, findet Brunhilde nur einen Ausweg. Sein Tod süßht 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 Mommiens römischer Geschichte entlehnt ist, hat Geibel frei gestaltet: die karthagische Fürstin und Sivio 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 Bézières 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 Gefühlsausdrücke 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 Rärm der Zungen 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

Liebuz, d. 15 März 1878.

Gabe besten Dank, lieber Lodowig, daß du bei der Ueberragung deines gottlichen Königthums über Land und Mann auf meine freundlich gudaht hast. Zu meinem aufrichtigsten Bedauern bin ich jedoch, wenigstens zur Zeit, nicht im Stande, deinen liebevollwüthigen Aufforderung folgen zu können. Ich habe bei der zuunehmenden zunehmenden Leidenszeit durch Abfließen der Dyät. Jungeblätter schluckständer nicht figund mehr producirt, und die jaer Ueberstärkung, die ich noch zu Stande bracht, sind von der dichterischen Hand längst mit Aufschlag belegt worden.

Ein Brief von Emanuel Geibel an Fr. Bodenstedt.
Nach dem im Besitze Dr. Rudolf Volkans in Wien befindlichen Original.

Ob nach dieser dreiwöchigen Abwesenheit die Flut noch
einmal zurückkehren wird, kann ich nicht sagen? Ich
wage bei meinem schon augenblicklichen Zustande
keinem darauf zu hoffen. Dessen aber bin ich
überzeugt, daß, sobald sich mir die Mühe
wieder günstig erzeigt, meine Briefe in un-
serer Reise berücksichtigt werden sollen.

Zur Aufklärung des alten Punktes meiner
bisherigen Gläubigkeit. Die mit gutem Willen
wortspricht viel und ich bezweifle nicht, daß
deine Barmherzigkeit dieser dankseligen Worte
liebhaftesten Anklang finden wird.

Mit dem Briefe, daß du fernausfinden mög-
lich ist, wie wir, bessere Tage bringen mögen,
grüßet dich herzlichst
dein alter

Ludwig Gibel.

und nach Shakespeare" (1893), ferner poetische Übersetzungen romanischer und orientalischer Dichtungen: „Spanisches Theater" (1845), „Seldensagen 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 Ausdruck 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 eifrigen 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 gedielt jene nur für einen kleinen Kreis höchst gebildeter Leser berechnete Dichtung (Leconte de Lisle, *Hérébidia*), 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.

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 Kennerchaft 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 früh auf war er unter dem Einflusse großer Meister gestanden und hatte gewisse Elemente aller in sich gefogen; 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 feinem zweiten zu verwechselnden Dichter umstrahlt. Daher erscheint er in seinen Werken als Effektler; wir vermischen darin die Lebenswärme und kommen bei aller Bewunderung seiner Kunst doch in kein inneres Verhältnis zu ihr. Der Universalismus hat Schack zu einem aus-



Adolf Friedrich von Schack.

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 Schads selbständigen Dichtungen kamen zuerst heraus die Gedichte in drei Büchern (1867). Hier zeigt sich sofort, daß es ihm nicht gegeben ist, eine Gefühlsstimmung schlechtthin 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 Liebeslagelieder angesehen 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 Rif von Teneriffa“, „Rede von Rhodos“, „Auf dem Nil“, „Barcarole“) oder zu verfallenen Ruinen, zu den Tempeln von Theben und Agina oder zum Dionysustheater führen („Gedichte aus Granada“). Auch das kleine Gesichtsbild hat er mit Glück gepflegt (die Romanzen „Ragnars Tod“, die volkstümlichen „Der Kabetz“, „Dembinsky“ und „Der Hufar von Auerstadt“; die Balladen „Die Athener in Syrakus“, „Das Vahrrecht“, „Der Triumphator“, „Metella“, „Malcolms Mörder“). Es schloßen sich an Weihnachtsgedichte (1878), dithyrambische Strophen über Gegenstände aus der Natur („Atlantis“, „Amerika“, „In den Savoyischen Alpen“), Leben und Kunst; er schlägt Akkorde an zum Preise Zoroasters, Michelangelos, Tizians, Dantes, des Columbus und Perikles, aber erhebt 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 Schad in der Form der Versnovelle einige kulturhistorische Gemälde aus Griechenland („Glycera“), Italien („Giorgione“, „Abaldo 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 Missions-tätigkeit 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 Fahlbaues, darauf entkühlt 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 schredliche Rehrseite von Rohheit und Verderbnis hatten und daß der Gang der Menschheit, wenn auch langsam und in spiralförmiger Windung, doch nach oben sich richtete. Nach solchen Träumen unter den Ruinen Assyriens kehrt der Dichter mit ruhigem Gemüte nach Europa zurück; er hat es während des Vatikanischen Konzils gesehen 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 Schad der abenteuer- und schicksalsreichen Lebensgeschichte der Hauptperson die wichtigsten Ereignisse aus den ersten Jahrzehnten des neunzehnten Jahrhunderts (die deutschen Befreiungskriege, den spanischen Aufstand unter Niego und Zuroaga, den Befreiungskampf der Griechen) an unserem Geiste vorüberziehen. Seine humoristisch-satirische Kunst übt er in den beiden, durch Wohlklang 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 Byron's „Don Juan“ und „Beppo“ obwaltet, eine durchaus eigene Bahn ein und läßt seine eigenen Lebensindrücke und Lebensanschauungen am freiesten und unmittelbarsten walten. Der erste Roman enthält phantastisch ausgepönnene Liebesabenteuer und ist eine Verpönnung moderner Schauer- und Schredromane, der zweite eine Verpönnung der Standesvorurteile des Adels. Seine epische Dichtung Die Plejaden (1881) hat zur Folie die Kämpfe der Griechen mit den Persern und klingt als in eine hymnenartige Schilderung der Schlacht von Salamis. Man darf diese Dichtung mit der Liebesgeschichte des Kallias und Arete zu den selbständigsten Dichtungen Schads 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 Schad noch in den Tag- und Nachtstücken (1884); andere sind Iris (1891) und das Gedicht Weltmorgen (1891).

In Schads 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 (Marich) 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 Tiefs und Platens hinaus, wenn sie auch an launischer Satire und lustigen Tollheiten überprübeln.

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.

Seine „Gedichte“ sind oft schwungvoll und hinreißend, reich an farbigen Bildern, die seine lebhaftere Phantasie ihm zuführt und sein Temperament zu üppigem Strauße verbindet. Und dieses war vorzüglich lyrisch gestimmt und wallte selbst in seinen Gedankendichtungen, wie den „Tagebuchblättern“, weitaus vor. Außer viel erotischer, gelegentlich auch polemischer Lyrik gegen Tyrannen und Alerus 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 Meyers Beichte“, „Der graue Fetter“, die geistreich-phantasievolle Erzählung „Abul Kasis Seelenwanderung“ (1872) würdig den verwandten Chamisso's 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 Kalenwid“ (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 Juglinger“, „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 Abenteuerer 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 Gegensatz 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-



Hermann Lingg.

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 Gedichtsgedicht 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 Leidenschaftsfälle 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, stimmungsvollen Bildern dargestellt; so der Ausbruch 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 Einheitsliche, der konzentrierende Mittelpunkt, die straffe Handlung, so daß man es wohl eine „poetische Reimchronik“ genannt hat. Indessen ist es im Grunde auch unmöglich, künstlerische Einheit zu wahren in der poetischen Darstellung von Ereignissen, die sich über einen Zeitraum von 200 Jahren erstrecken, von Innerasien über Europa bis nach Afrika hineinführen und eine Unmasse Völker durcheinandermiwirbeln. Aber trotzdem ist dieses Epos reich an wahren Prachtstücken, die von der poetischen Gestaltungskraft beredetes Zeugnis ablegen, weit größer geschaut als die erotischen Gedichte Freiligraths, weit elementarer und plastischer als die verwandten Dichtungen Heibels. Dies gilt auch von den anderen weltgeschichtlichen Meisterbildern aus seinen Gedichtsammlungen, so von „Pauanias und Leonile“, „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 („Erzitter, Welt! Ich bin die Pest!“) oder die Personifikationen des Hungers als eines großen, graubärtigen Hirten in grauem Wams mit abgedorrtem Kiefer und dünnem Scheitel, etelhaftem Gram in den hohlen Augen, gefolgt von Mäusen, Raupen und Heuschrecken.

Auch in rein lyrischen Gedichten, in warm empfundenen Stimmungsbildern und seinen Natur schilderungen („Winter im Gebirge“, „Mond im See“, „Bergesfülle“, „Die Priesterin der Isis“, „Edelweiß“, „Stanzon“) zeigt sich der ganze Dichter. Linggs Lyrik übertrifft durch persönliche Tiefe und eigentlich lyrisches Gewicht so ziemlich alles, was die Heibelsche 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, Eden und Kanten, an denen man sich zuweilen stößt; wo es ihm aber gelingt, den Gehalt ganz in die Form hineinzuarbeiten, da übertrifft er Heibel in der Unmittelbarkeit, mit der sich die persönliche Stimmung in ihr Bild ergießt und dieses völlig ausfüllt, und namentlich in der wortfargen, 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“, „Tambhäuser“, „Macerin“. Daß bei Linggs reicher lyrischer Produktion auch sehr viel Prosaïches, ja Triviales mit unterlaufen ist, darf nicht verschwiegen werden. Daher hat P. Henje 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 Befehlung 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 farbenfatten Schilderungen, weniger die *Zyklen „Zurchen“* (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 *„Streiffragen 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 Jungmünchener in seinen Gedichten, die, 1882 gesammelt, die Originalität und den inneren Reichtum des Poeten bekunden.

Gebichte 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 vollstümlichen 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 Verpottung der Modeschriftsteller, die sogar ein Krolodil 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 *„Zuschu, Tagebuch eines Schauspielers“* (1875), in denen zum Realistischen das Romantische sich gesellt, dann *„Verhehlte 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 Dekabenz 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 Dichtergemeinschaft in Wilhelm Herz (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 unerkennbar 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 freischerer 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 Herz. 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 feinen poetische Früchte des großen Baumes der germanistischen Studien sind, entgegen.

So spiegeln seine Epen, Romanzen und Balladen („Nabob der Frieze“, „Selgi und Hediu“) 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 Herz 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) war 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 Einzelbelegung und der Vortrag so ganz in die Weltanschauung und das Gefühl getaucht, die Wilhelm Herz eigen sind, daß eben nur noch ein paar Fäden das Gedicht der Gegenwart mit der Überlieferung, einem Volksbuche des sechzehnten Jahrhunderts, verbinden. Herzens tiefstimmiges Werk ist eine symbolische Dichtung, in der an den Ergebnissen 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 Herz in allen vier Epen, insbesondere in den beiden zuletztgenannten, als echten Geibelianer dar. Wenn Herz 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 bedarft, um das Zuständliche klar vor Augen zu stellen und die ganze Poesie, die in einer Situation liegen kann, voll auszuatmen, mahnt er an Uhländ. Die Beigabe des schalkhaften süddeutschen Humors hilft die Wirkung des Erzählten steigern, und deren konnte Herz gewiß sein, denn mit klarem Blicke hat er das Dauerne in den Überlieferungen erkannt und das Leben, das andere vor ihm gestaltend ergriffen haben, in neuer Jugend schöpferisch erlebt und geschaunt.

Aber auch wo Herz 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 fecken 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 Wohlklingens zu handhaben wußte wie Wilhelm Herz. 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 hier 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 Gemütsfreudigkeit im Sinnenglück, dann innig und weich empfundene Töne („Heimkehr“, „Liederstille“, „Dabeim“, „Mein Engel hüte dein“), Stimmungslirik („An die Nacht“, „Bergeinsamkeit“, „Komm, süßer Schlaf“, „Unter blühenden Bäumen“), politische Lyrik („Gruß an das Heer“), Gedankenslyrik („Blick ins All“, „Lautlose Nacht“, „Vision“, „Am Grabe“, „Immer stiller fließt das Leben“). Das Leben, sein letztes Ziel und sein Zweck, ist für Herz nicht minder ein Rätsel, als für seine sinnenden und grübelnden Genossen; er fühlt die Schmerzen und die

feelischen 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 Schweizer^s Heinrich Leuthold aus Wehikon 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 Frenn-
 haufe Burgbözli 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 Nahrungsjorgen 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 Herz.

Goethe und Schiller, Lenau und Herwegh, Byron und Heine, Freiligrath und Hölderlin, die Antife Vaudelaire 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 Ghazel, obwohl für jenes außer ihm, Goethe die Romantik, die Übersetzung romanischer Lyriker, auch Geibel in Betracht kommen, für das Ghazel 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 Wohlklang hat er fließen lassen; mit der Formensönheit verbindet sich die berückendste Melodie und diese bezaubert, selbst wenn wir mit Sturm den „schmachhaften 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 Bique“, „Macht“, „Das Mädchen von Netko“, „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 übersezte er aus dem Griechischen und Englischen mehreres und Lesenswertes bieten auch seine Prosaschriften über französische Dichter.

Eine selbst Weibels 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“ verslochten 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 Wohlklang 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 Epitaphium 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 Geschmade 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 Ghazelen, 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 liehen 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 löste. 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 Umkehr“, „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 hinausfandte.

Von den ersteren verherrlicht *Uda*, die Lesghierin (1852), den Verzweigungskampf der Fischeressen 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 zusammengebrängt sind die kleineren Epischen Dichtungen (1862): „*Harun und Sabatut*“, „*Rino*“ und „*Der Edelstahl*“; „*Andreas und Maria*“, das den Fall Nowgorods und das Wüten des Großfürsten *Iwan* des Schrecklichen schildert, und „*Sakuntala*“, die, an *Kalidasa's* altindisches Drama sich anlehnend, an kunstvoller Beschreibung und glänzenden Einzelbildern der „*Uda*“ vergleichbar ist. Seit 1863 war Bodenstedt, mehr der Not gehorchend als dem eigenen Triebe, in der einträglicheren Prosadichtung sehr tätig. Aber seinen „*Kleinere Erzählungen*“ wie der langen Reihe von Romanen und Novellen („*Aus deutschen Gauen*“, „*Vom Hofe Elisabeths und Katobs*“, „*Das Herrenhaus im Eichenwald*“, „*Die letzten Falkenburger*“, „*Die Zigeunerherberge*“ usw.) fehlt das feste Rückgrat, die Stimmungsfülle und der befehlende Zusammenhang mit dem inneren Leben des Dichters, der auch durch seine realistische Siderheit 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 „*Mutharis 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 Ausdrucks gebrach.

Bodenstedt hatte, als er 1854 dem Ruß 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 Galitsin 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.)

Die Kenntnis mehrerer Sprachen ließ ihn eine große und verdienstliche Betriebsamkeit als Übersetzer entfalten. Den Übertragungen aus den Russen Puschkin, Lermontow und Koslow schlossen sich an: Shakespeares Zeitgenossen und ihre Werke (3 Bde., 1860), eine Auslese in trefflicher Verdeutschung, ferner die Übersetzung mehrerer Dramen für die von ihm herausgegebene Sammlung Shakespeares dramatische Werke (1872), an der auch andere „Münchener“, wie B. 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 lehrte 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 Vollen 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.



Friedrich Bodenstedt.

Gez. von B. Kaufbach, gest. von C. Gouzenbach.

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, siebenzehn Jahre alt, die Universität, um klassische Philologie zu studieren. Damals gewann er Weibels Beachtung und Unterweisung und kam in den Ruglerschen 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, Arica 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 22-jährigen 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 bereifte 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, Heyses die aufgehende Sonne.“ Durch ein Ehrengeld des Königs von jeder Amtspflicht befreit, konnte Heyses, in der Folgezeit in den Adelsstand erhoben und zum Ehrenbürger Münchens ernannt, in der Harnstadt 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 Alltagsorgen, hat er sich bis zu seinem Tode (1914) seine Arbeitsfreude gewahrt. (Abb. S. 1371.)

Heyses war durch Natur und Bildung ein edles Formtalent, ein Schönheitsfönn verliehen, der sich an den herrlichsten Werken der klassischen Literatur aller Völker entwickelte. Ein Epigone im Sinne eines Nachahmers ist Heyses 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 Heibel und G. Keller vor allem in ihrer Individualität, die Droste, Storm und Groth in ihrer Heimat, Freitag im Bürgerlich-Nationalen wurzeln. Heyses 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 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 Künstlerrauge, das in der Welt der Erscheinung nach dem Schönen Umschau hält, der nach seelischen Problemen spärende 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 Rehrseite des Lebens, das Häßliche und Gemeine, Not und Elend, scheidet Heyse aus seiner Dichtung aus und entwickelt sich so zum Vertreter der schönheitsfuchenden 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.

Wenn man gegen Ende der achtziger Jahre Schönheit ohne weiteres für Fälschung erklärte, die Wahrheit vorzugsweise im Häßlichen und in den Verkümmernngen 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



Paul Heyse.

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 Diesseitschwärmerei nicht hinausgekommen. Kurz faßt er sein Glaubensbekenntnis in die Verse zusammen: „Glaubst du, daß im Jenseits auch uns ein Rückerrinnern 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 Uebereinkommen 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 Bilde 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 Hejse den „Falken“, nach einer Novelle des Boccaccio, die ihm für seine Novellentheorie als Muster diene. Dort wird erzählt, wie ein edler Ritter alles anbietet, 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 mündet das Herz der Dame und gewinnt ihm ihr Herz. Ein solcher „Falken“, d. h. ein eigenartiges Grundmotiv, soll nach Hejse in jeder Novelle vorkommen und sie dadurch von tausend anderen unterscheiden. Übrigens finden sich unter Hejses 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 Viebesleben 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 zusetzt. Darüber kann weder die sorgfältige Komposition noch die bis ins letzte Wort gefeilte Kunstform hinwegtäuschen. Aus Hejses 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 vorbeistreichen 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 Hejse das Wesen des Weibes und ihre Natur und Naturanbeter, wie er ist, preist er den Gros 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 Hejse den Liebling der Frauen; wohl nur, um Klamme 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. Hejses 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. Hejse 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 Hejse selbst als „Vornehmheit“ bezeichnet. Die Welt, in der sich diese Gestalten bewegen, ist ebensowenig eine Goethesche, wie eine wirkliche Welt, und diese selbst sind stilliert, formvollendet wie Statuen, aber ohne Fühlung mit dem Volksleben und dem großen Leid der Menschheit.

Hejses 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 Hejse mit Novellen und Versen, die einzeln seit 1851 und in zwei Sammlungen (1863 bis 1870) erschienen.

Da erzählt er, an eine Novelle Boccaccios sich anlehnd, in feingeschliffenen, gereimten Oktaven und voll fröhlicher Laune in der Braut von Cyprien 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, beherrschten, blasierten kofetten 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 Hejse auch in „Michelangelo“, „Raffaell“, „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 Hejse 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'Arabiata* (1853), wurde wie ein literarisches Ereignis begrüßt und selbst von Mörike als „eine ganz einzige Perle“ bezeichnet. Laurella, wegen ihres heftigen, trotzigen Wesens *L'Arabiata* (Trozkopf) 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 aus Land und nun ist Laurellas Trotz gebrochen. Über diese einfache Erzählung breitet sich der Farbensplanz der italienischen Landschaft und das bunte Treiben des südlichen Volkes spielt belebend in sie hinein. Rührend ist die Novelle „Die Blinden“. Das Liebespiel 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 Abgänger 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 Weinbüter“, 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“ anreicht. 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 („Jedja“, „Broni“, „Kaverl“) wollte Heyse den Naturalisten zeigen, daß es ihm leicht sei, sie auf ihrem eigenen Felde zu schlagen; aber er ertaubte sich mit diesen Zerrbildern seiner alten Vorzüge, ohne sich die Wirkungen zu sichern, die etwa von W. G. Conrads „*Münchener Novellen*“ oder Sudermanns „*Kahentag*“ 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 tragt jetzt in die moderne Kulturwelt hinein und kommt in die Kirche eines oberbayerischen Bergsdorfes. Er staunt über die Sitten und Einrichtungen der modernen Menschen, wird aber vom Entsetzen der Gemeinde verschont und trifft mit dem Maler Bonaventura Genelli zusammen, der mit ihm und seinesgleichen verwardt ist und ihm voraussagt, daß er in der „engbrüstigen, breitstirnigen, verschneiderten und verschmitteten 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. L. A. (Femina universi regina in aeternum. Das Weib, der Welt Königin in Ewigkeit), und anderen mit seinen atheïstischen Anschauungen und seinem Haß 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 Atheïsten, „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 Schenßlichkeit 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 Dohnes wählt, sich insbesondere gegen die Ehe richtet und ungeschminkt für die freie Liebe eintritt, zu der sich die „im Paradiese“ zehende Künstlergesellschaft bekennt. In anständigerem Tone gehalten, aber auch nicht frei von Unwahrscheinlichkeiten und rationalistischem Weisheitstram 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 Wahnwitz durch Selbstmord endet. An dem Hofe eines mitteldeutschen Fürsten spielt sich der Roman *Über allen Gipfeln* (1895) ab, der gegen Nießliches Übermenschentum sich richtet, ohne jedoch Eindruck zu machen. Im allgemeinen lebenswahrer ist der Roman „*Erne Ständlin*“ (1905). Mit der Geburt der *Venus* (1909) kehrt Heyse zu einem Lieblingsgegenstand zurück. Ein Maler verliebt sich in sein Modell,

heiratet es und fällt in einem Duell für die beleidigte Ehre seiner Gattin. Matt ist Heyfes Roman Das Ewigmenschliche. Ein Familienhaus (1910).

Obwohl nicht immer von Erfolg gekrönt, entwickelte Heyfe 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 Szenisch wirkksamste Tragödie. Dann Alkibiades (1883), eine dreiaktige Tragödie, die von der Erkenntnis gefügt 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 vollstümlichen Dramen Hans Lange (1866) und Kolberg (1868), die ihm seine stärksten und dauerndsten Erfolge eintrugen. Dagegen sind die Dramen, zu denen Heyfe 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 Gefühlart 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 Tagesensation. 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. Wirkfamer ist das soziale Trauerspiel Ehrensoldaten, in dem ein Offizier, der ein falsches Ehrenwort gegeben hat, keinen anderen Ausweg sieht als den Tod. Im allgemeinen gericht es den Dramen Heyfes nicht an Klarheit und Kunstverstand, an psychologisch interessanten oder sonst wirksamen Szenen. Der Ursachen, warum Heyfe trotz alledem auf der Bühne nicht entschieden durchgedrungen ist, gibt es mehrere. Fürs erste fehlt ihm das eigentliche deutsche Pathos, das Schillersche; erst wenn ein Pathos gebrochen, wenn das Pathetische halb pathologisch ist, vermag er es mit voller Ursprünglichkeit zu behandeln. Hierzu kommt, daß die Darstellung der eigentlich männlichen Aktion nicht seine Sache ist. In wie hohem Grade er auch in seinen Dichtungen über die passiven Eigenschaften des Männlichen, wie Würde, Ernst, Ruhe, Unverzagtheit gebietet, es fehlt ihm doch, wie Goethe, das aktive Moment. Ein kräftig eingreifendes Handeln, das mit aller Wucht ein Ziel verfolgt, ist so wenig der Kern seiner Dramen wie seiner Novellen und Romane. Die Handlung löst sich nicht selten in eine Reihe von Gemälden auf, die Charaktere sind zu wenig individualisiert, die Katastrophe erfolgt nicht mit Notwendigkeit, sondern mit Willkür, und kommt ab und zu eine energische Handlung vor, so geschieht sie aus Verzweiflung oder Wut: der Held ist in eine Enge getrieben, wo es keinen anderen Ausweg gibt, als das Äußerste zu wagen. Man wundert sich nicht über die angeführten Mängel, die Heyfes dramatischem Schaffen anhaften. Als „Mündener Dichter“ schwelgte er in einer Welt der Schönheit, in der seelische und leibliche Bornehmheit sich vereinigt und gerade das fehlt, worauf das Drama seinem Wesen nach beruht, die Macht des Gegenätzlichen, 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 gebracht es Heyfe an dramatischer Kraft; und weil er sich nicht immer ganz der dargestellten Welt hingibt, wirken seine Stücke bei allen poetischen Einzelheiten in ganzen etwas nüchtern, niemals hinreißend.

Von Heyfes 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 Heyfe 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. Heyfes 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 fortkönen, erklingen in Heyfes Lyrik kaum einige Male. Auch zeigt Heyfe weniger Leichtigkeit als Geibel, gestaltet aber dafür stärker als dieser das Gedankenerebnis. Viel schärfer tritt bei ihm überhaupt das Wirkliche hervor, so daß er in gewissem Sinne einen Übergang von der Geibelschen zur Stormschen Richtung darstellt. Heyfe 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 lehren in der Reihe seiner mannigfaltigen Töne vor allem die romantischen Formen, Terzinen, Sonette, Rispetti, Ritornelle am häufigsten wieder, und wie seiner ganzen Dichtung bietet Italien auch seiner Lyrik Motive, Hintergrund und Anregung. Übrigens finden sich Töne von persönlicher Färbung bereits in einer Reihe von Gedichten, die vor der Zeit entstanden, die der Dichter dort vor Augen hat.

Lieder wie die aus dem Zyklus „Margarete“ („Tiefer Brunnen“, das „Brautlied“, die „Zuflucht“, das düstere „Nachtgeflücht“), Bilder und Geschichten wie „Das Tal des Espingo“, „Schamyl und seine Mutter“, „Der Schwefel 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 vereinigen, 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 tiefsehmerzlichsten und doch vom Nachglatze 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, herzbevegender 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 Schmerz seinem frühverstorbenen Söhnchen Wilfried nachgefungen hat. Es sind ergreifende Klagen eines zerrissenen Vaterherzens, es sind wundervolle Motive, nicht erfonnen und ausgeklügelt, sondern erlebt. Auch die poetischen Episteln, „Reisebriefe“ in verschiedenen Mäßen und Rhythmen, an seine Frau, an Scheffel, Böcklin, W. Herz und andere Freunde schließen viel poetische Stimmung und lebensvolle Bildkraft ein. In ihnen wie in den „Dichterprofilen“ 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“, „Früher Tag“, „Nehraus“). Merkwürdig ist es, daß Heyse, der auf allen Nebengebieten der Lyrik, in seinen feinen und scharfen Sprüchen, in Frage- und Antwortwechsel des poetischen Gesprächs, im Jbyll, 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 Heyse'scher Novellen gebaut, so die „Romanzen vom Henker und dem Hexenkind“, „Gunar“ (aus der „Kialsage“), „Der Meeremann“, „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 Wohlklang des Verses ausgezeichneten erzählenden Gedichte „Das Festmahl des Alten“. Ubrigens 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 Heyse'schen 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 Novellen-schatz (1871) und den Novellen-schatz des Auslandes (1872). In sechs Bänden veröffentlichte er „Italienische Novellenlisten 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 F. Groffe 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 lecken 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 Dürbheit zuweilen unangenehm wurde, paarte sich gemüthvolle 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 „feuchtfrohliche“ 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 verschleudert, 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.)

F. B. 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 Bengelbach und Kesse ihres letzten gefürsteten Abtes gewesen, seine Großmutter mütterlicherseits stammte aus Mielafingen 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 erbt 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 übermüthigen Kneip- und Wanderliedern,



Jos. Victor von Scheffel

A. Wischer pinx.; Heliogravure von J. Blechinger, Wien.

Das Original ist im Scheffel-Museum in Maltsee. Eigentum des Scheffelbundes. 1892.



zum Teile aber auch von einem scharfen politischen Geiste erfüllt. Nach einjährigem Aufenthalt 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 Vorsitz 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 Doctorates lehrte Scheffel 1849 nach Karlsruhe zurück. Und hier mußte er es erleben, wie seine politischen Hoffnungen fehlschlügen. 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, lehrte 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 Valdi 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 Nlevano“ zuteil ward. „Bergnügt bin ich umhergezogen mit dem Häuflein deutscher Maler in Berg und Tal, entzückt von der wunderbaren Schönheit des Landes Italia.“ Dies ist die Stimmung in den launigen Prosa-„Episteln“ und in den selbstillustrirten Reisebildern, die er dem „wohlblöthlichen 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'Arabiata“, 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 Ausdruck 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: „Behüt' dich Gott, es wär' zu schön gewesen, Behüt' dich Gott, es hat nicht sollen sein“. Scheffels „Sang vom Oberrhein“ fand anfangs eine kühle Aufnahme. Den Radikalen mißfiel die Abfertigung, die der Hauensteiner Kummel erfuhr, andere verurteilten den ledern, selbstbewußten Ton der Dichtung, und selbst die Heidelberger Freunde, denen Scheffel als fröhlicher Gesellschafter und Verfasser feucht-fröhlicher Lieder willkommen war, hatten kein richtiges 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, gemütvollste 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 Vater Murr? Und wenn der Sturm vom Feldberg daherkommt und mit den Tannen Zwiesprache hält, wenn der Rhein dem Helden seine Lebensgeschichte ins Ohr rauscht, wenn die Wunder des Verglees 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 fühlt, dann schmeißt 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 einl 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 Niehl, 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 bewahrt. Seiner bemächtigte sich auch das Kunsthandwerk, und überaus groß ist die Zahl der Nachahmer, die mit ihren oft nichtsagenden „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 „Gaudamus“ 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 Perz' Monumenta Germaniae entfielen 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 Dual 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 ausgeben habe, wissen aber nichts von einer Neigung des jungen, schönen und gelehrten Mönchs zu seiner gestrengen, hohen Schülerin, nichts von einem solcher Neigung entflammenden Konflikt. 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 gefandt, wo er Lehrer des jungen Königs Otto II. wurde und bei Otto I. in hohem Ansehen stand. Wader 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 Ekkehard's und Hadwigs beziehen, als wirkliche Beweise dafür gelten.

Scheffel's „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 Liebes- 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 Mönchsleben undenkbar erscheint. Scheffel's 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 Naturfult des achtzehnten und neunzehnten Jahrhunderts war der Zeit Ekkehard's fremd. Er wie seine Zeit hätten die Flucht aus dem Kloster als Treubruch aufgefaßt, den nur Entfugung und neuevolle 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 Pürhard Abt war, den Himmeneinfall 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 umgekehrt: 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 Übermüte wird; so weicht Scheffel über die in St. Gallen geübte Aseke 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 einzelste behandelt, was immer mit dem Trinken zusammenhängt. Er wußte, daß vielen seiner Leser Bilder von zehenden 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 Scheffel's 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. Nun 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, beflattet er sie und macht seinem Leben ein Ende.

Auch Scheffels geistige Spannkraft war seit dem Tode der Schwester gebrochen; nur zu weilen kehrte die frohe Laune wieder bei ihm ein und dann gelangen wohl noch kleine Dichtungen, wie z. B. die feucht-fröhlichen *Nodensteiner 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 kunstsinige 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 Gehirnkrankung 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 Aventure* 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 Kennstiege*“, „*Rahnfahrt*“, „*Von Liebe und Leben scheidend*“, „*Junge Minne*“, „*Am Traunsee*“, „*Auf wilden Bergen*“, das humorvolle „*Bogt 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 Osterreich 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 Aventure*“ 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 Aberssee im Salzkammergut. Dort hatte in der Falkensteinchlucht 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 Anhang 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 trunkesten Bechers brachten. Mit Unrecht.

Dem Academischen Gesangverein und
Lehrern des k. k. Polytechnischen Instituts
in Wien

Zum 11. Februar 1876.

Der Meister Josephus zu Carlsruhe spricht:
„Ich kam mit fünfzig Jahren
Und nur kauft ich im pfälzischen Gift
Nach Wien wieder zurück noch Jahren.“

„Doch du Jung, mir von Jüngern nicht dargebracht
Mit bildwerken, vielgestaltigen,
Den will ich auch ich den Mittnacht
Auf den Wol verquolligen.“

Mög' Ich, wie ich, in Kunstproben draus
Sich selbst Jahrsundert verleben,
Dann wird es auf den unser Tanz mit Lanz
Und weniger Langweile geben!“

Carlsruhe im Januar 1876.

Joseph Victor Schefel



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 F. Maraf. 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 Bestrebenheit 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 Wohlmut (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 Feste bildet die bayerische Volkshymne „O Bayerland, mein Vaterland“. Wenig Erfolg hatte Wohlmut 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 Nachwitz“ wandte er sich mit seinen „Lavaglutin“ (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 F. Großes Idylle dramatisierte gleichnamige Volksstück „Gundel von Königsee“ und glänzend bewährte er seinen Sehnammen „von Miris“ mit der „Luftigen Naturgeschichte“ (1877), der alsbald eine gleiche „Botanik“ und „Mineralogie“ folgte. Daran schlossen sich in harmlosen Schnadahüpfelton das „Nibelungen-Ringel“ (1879), die bittere Satire von dem „Pädagogisch verbesserten Struwwelpeter 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 mitwilligsten 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 verberlicht. Auch Bonns Biograph, der Literaturhistoriker Swazinth Holland (geb. 1827 in München), verbindet in seinen Dichtungen („Minnelieder“ 1855, „Altes und Neues“, mit Bocci 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 Wohlklang der Sprache, durch Wahrheit der Empfindung und männlich ernste, würdige Gedanken. Es eignete seinen Liedern auch eine melodische 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“ reißt 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 Artillerie-offizier und Maler Heinrich von Keder (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 Kapiteksbeschuß verliehenen Max-Josefs-Orden erwarb. Weiteren lyrischen Sammlungen („Gedichte“ 1859, „Bayerwald“ 1861) ließ Keder 1892 seine halb epische Dichtung „Botans 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 formichönen 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 „Suleitalliedern“ Bodenstedt. Wie Rittershaus gehört auch Adolf Schults (geb. 1820, gest. 1858 in Elberfeld) zu dem Wuppertaler Dichterkreis, zu dem sich der schon genannte Dramatiker Koeber 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 Harnier am Herd“ (1858) den einfachen herzswarmen Ton, während es ihm in den epischen Zyklen „Martin Luther“ (1853), „Ludwig Capet“ (1855) an Gestaltungskraft gebricht. Ein Gartenlaube-poet 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“, „Verne, 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 Wank (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 Dier (geb. 1820 zu Basel, gest. 1891 als Pfarrer in Bentzen bei Basel).