

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

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



Karl Egon Ebert.

8. Neben- und Gegenströmungen der Romantik.

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

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

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

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

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

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

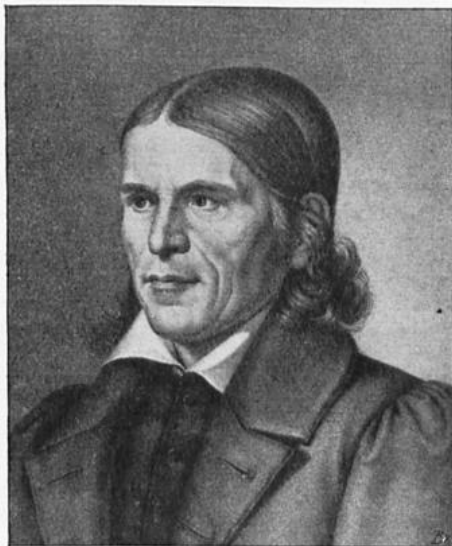
Kritik und verleitete zu Massenarbeit; kein Wunder daher, daß, zumal im Alter, auch manche Keimerei mitunterließ, und es erscheint wie eine unbewußte Selbstkritik, wenn er seine sechsbändige Gedichtsammlung später in zwei, dann in einen Band zusammenzog.

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

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

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

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



*Die Welt ist klein genug den Himmel zu erwarten.
Aber zu vergessen ist nicht Klein genug die Erde.*

Rückert Rückert

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

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

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

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

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

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

Die Abneigung gegen das Christentum, wie sie Leopold Schefers Werte zur Schau tragen, steigerte sich in dem Nürnberger Georg Friedrich Daumer (1800—1875) vor seinem Übertritt zum Katholizismus bis zur Gehässigkeit. Die Dichter des Orients, vor allem Hafis mit seiner Verneinung aller „asketischen und ethischen Abstraktion des Überfönnlichen und Himmlischen“, regten ihn an zu den formschönen Nachdichtungen: „Liederblüten des Hafis, eine Sammlung persischer Gedichte“ (1846—1852) und „Mohammed und sein Werk, eine Sammlung orientalischer Gedichte“ (1848). In „Polydora, einem weltpoetischen Liederbuch“ (1855, zwei Bände) hat er aus der ganzen Weltliteratur einen Liederstrauß zusammengestellt. Daß er auch schon vor seiner Konversion nicht allen Zusammenhang mit dem Christentum verloren hatte, zeigen seine unter dem Pseudonym Eusebius Emmeran erschienenen Marienlegenden „Die Glorie der heiligen Jungfrau“ (1841), denen die Legendenammlung „Mythotherpe“, 1859 „Marianische Legenden und Gedichte“ folgten.

Die gleichen Interessen für persische Sprache und Dichtung verbanden Rückert mit Platen. Beide gehören fast in jeder Beziehung zusammen; als Menschen waren sie ganz verschieden: Rückert führte in seinem stillunfriedeten Heim ein sorgloses Traumleben, Platen war tief unglücklich: arm, heimatlos, mit einer aus Pathologische grenzenden, glühenden Sehnsucht nach

einem Freunde und nach Liebe erfüllt, aber doch meist allein: von seinen zahlreichen Feinden nicht bloß aufs heftigste bekämpft, sondern auch aufs widerlichste beschmutzt, hatte er weiter nichts als seine Kunst und da begreift es sich, daß er zu übertriebener Schätzung ihres Wertes gelangte, und zwar um so mehr, da, wie bei vielen Dichtern seiner Art, eine fast krankhafte Sehnsucht nach Ruhm in seiner Seele wohnte.

Germania Horatio (Dem Horaz Deutschlands) steht auf dem über die Trümmerwelt großer hellenischer Geschichte und in das blaue Meer hinausschauenden Grabdenkmale Platens in dem Parke des Marchese Landolina in Syrakus. Der Sohn des römischen Freigelassenen und der deutsche Graf gehörten derselben Dichtersfamilie an; das Urteil über jenen steht fest, die Gesamtstellung Platens aber ist schwankend. Goethe hat bei aller Anerkennung einzelner glänzender Eigenschaften der dichterischen Gesamtpersönlichkeit die Liebe abgesprochen: „Ihm fehlt die Liebe.“ „Er liebt so wenig seine Leser und seine Mitpoeten als sich selber.“ Heibel sagt: „Platen brüht sich mit dem Zügel, aber er hat nicht das Pferd.“ Unbefritten ist, daß er dem Heineschen Geiste der Versetzung gegenüber auf die formale Ausbildung und den künstlerischen Ernst der ganzen folgenden deutschen Dichtung erziehllich eingewirkt hat. Daher haben vor allem die Münchener Heibel, Strachwitz und Greif ihrer warmen Verehrung für Platen Ausdruck gegeben und es ihm nicht vergessen, daß sie „in seiner Schule gelesen, denn, die strenge Pflicht, die römische Zucht“ hätte ihnen allen „gute Frucht“ getragen. Und wir stimmen Jakob Grimm zu, der Platen als das größte deutsche Formtalent bezeichnete, mag auch in der neueren Zeit von manchen Platens Poesie als papierern erklärt und behauptet werden, daß er seine (äußere) Formvollendung nur durch Mißhandlung des Genius der deutschen Sprache erreicht habe. Das beliebte Wort von dem Marmorglatten und Marmor schönen erkennt den Dichtungen Platens doch die äußere Formvollendung zu; man verwickelt sich aber in einen Widerspruch, sobald man auch das „Marmor schön“ hinzusetzt. Denn wo ist der glatte, kalte Marmor je zum Schönen herausgebildet worden ohne die warme Seele des Künstlers und ist nicht der lebenatmende Marmor mehr als Marmor? Unzweifelhaft war Platen der kunstbegeistertste aller deutschen Dichter und aus der Erhabenheit seines Siegergefühles stammt die Hoheit und Würde, die seine Gedichte umgibt.

Wenn auch für Lyrik empfängliche Leser Platens Lyrik „falt“ finden, so erklärt sich dies daraus, daß er keine Naturlaute hat. Nur wenige, aus der älteren Zeit stammende Gedichte finden sich bei Platen, die wie der unmittelbare und unreflektierte, von der Gemütsbewegung selbst eingegebene Ausdruck klingen. („So hast du reiflicht dir erwogen“, „Laß tief in dir mich lesen“, „Die Liebe hat gelogen“, „Ein Hochzeitsbitter, zog der Venz“, „Wie rafft' ich mich auf in der Nacht“, „Ich möchte gern mich frei bewahren“, „Wer die Schönheit angeschaut mit Augen“). Viel öfter aber gibt er die Anschauung oder Empfindung erst durch ein Gedankenmedium hindurch und in einer seiner Eigenart entsprechenden Form. Sein Ideal war nicht der Naturlaut oder Ausschrei des Gefühls, sondern dessen allergeistigster Gedankenausdruck. Wenn er sich zu diesem emporgesteigert und ihn in Worte gebannt hatte, war für ihn das Gedicht fertig. Daß es den Leser sogleich packt und mitreißt, war ihm gleichgültig. Durch konzentrierte innere Arbeit sollte auch dieser, wie es in der schönen sapphischen Ode über das Los des Lyrikers ausgesprochen wird, die Gedanken und Gefühle des Gedichtes zu seinen eigenen machen. Nicht die Affekte und Leidenschaften dichten in Platen, sondern das Herrschende in ihm, der von den Leidenschaften zuweilen getrübt und erschütterte, aber nach wiedererrungener Klarheit und Fassung sie durchschauende, sie sittlich richtende und durch den Willen beherrschende Geist führt in Platens Poesie das Wort. Ihre Formvollendung aber ist die unmittelbare Widerwärtigkeit der inneren Kämpfe waren, denen der eigenartigste Teil von Platens Lyrik entsprungen ist. In seinen Aufschluß. Wir können uns ohne Reflexion nicht in jenes Seelenprobleme Verständnis hat, genügenden weiterer Grund, warum seine Gedichte so vielen Lesern kalt erscheinen. Vom Schönen in Natur und Kunst die Kraft zu schöpfen, den Versuchungen zu widerstehen, die ihn ins Grauenhafte und Widerliche niederziehen wollten, und Erlösung aus seinem schmerzvollen Ringen.

Erklärt sich so der geistige Gehalt der Gedichte Platens aus seinem Seelenleben, so war ihre Form zu Zeiten die herrschende. Man denke nur an die italienische, französische und englische Sonettenpoesie. Der Boden, auf dem Typen wie Platen am besten gedeihen, ist der der Höfe, und das augusteische, medizeische, das Zeitalter Ludwigs XIV. haben ihre besten Vertreter gesehen. Platen hatte keinen Hof, an dem er hätte gedeihen können und daher wandte er sich bezeichnenderweise nach Italien, dem Lande der Kunst, um hier ein stolz-unruhiges Wanderleben zu führen. Ehe er aber dieses begann, hatte er schon eine arbeitsreiche und wechselvolle Zeit durchgemacht. Einer 1689 in den Reichsgrafenstand erhobenen alten Adelsfamilie der Insel Nügen entstammend, wurde er am 24. Oktober 1796 in dem damals noch preussischen Ansbach als Sohn eines Oberforstmeisters geboren. Von der Mutter, die völlig in der französischen Bildung befangen war, erbte er die Liebe zur Poesie und Weißes „Kinderfreund“ reizte ihn früh zu dichterischer Nachahmung. Dieser kindliche Dichtertrieb erstarrte, als auf die heiteren

Jugendtage im elterlichen Hause die unerfreulichen Tage militärischer Zucht folgten. Obwohl sein weiches, linksches, selbstquälerisches und leicht erschüttertes Wesen ihn zum Militär wenig tauglich machte, trat er, dem Zwange der Armut folgend, 1806 in das Kadettenkorps in München ein. Was er hier vermied, die Pflege der Studien, ward ihm in dem Erziehungsinstitute für königliche Edelknaben möglich und überdies erfüllte der Glanz der Hoffeste die Phantasie des Jagen. Durch nicht ganz vier Jahre diente er, nicht mit Freude, als Soldat im ersten bayerischen Infanterieregiment in München, wurde Leutnant und auch als Beurlaubter bis zu seinem Tode in den Regimentslisten fortgeführt, wie er auch durch des Königs Gnade sein Gehalt fortbezog. Er arbeitete auf eigene Faust an seiner geistigen Ausbildung und setzte, nachdem er 1815 den Feldzug gegen Frankreich mitgemacht hatte, seine Studien fort, eignete sich allmählich die Kenntnis der europäischen Sprachen, später auch des Persischen und des Arabischen an und gelangte durch viele poetische Versuche allgemach zur Meisterchaft der Form. „Die Kunst zu lernen, war ich nie zu träge“ konnte er wohl mit vollem Rechte sagen; aber trotz des vielen Studiums verließ ihn die ihm angeborene Melancholie nicht und er hatte trübe Stunden, in denen er ganz an sich selbst verzweifelte und sogar Selbstmordgedanken sich hingab; er fürchtete, weder Verstand noch Geist noch Begabung, noch überhaupt etwas zu besitzen, das ihn über die gemeinsten Menschen erhebe. Später versiel er in maßlose Überschätzung seines Talentés und in zeitweise giftige Verhöhnung seines Vaterlandes, das ihn nicht zu schätzen wisse. Durch königliche Gnade erhielt er Urlaub und Stipendium, um sich für den diplomatischen Dienst vorzubereiten. Er besuchte die Universität Würzburg (1818), wo er den Philosophen Johann Jakob Wagner hörte, vertauschte sie dann mit Erlangen, wurde Schellings begeisterter Schüler und verdankte ihm die Stellung eines Praktikanten an der Bibliothek daselbst. Die Reisen während der Ferien trugen ihm in Bayreuth Jean Pauls, in Ebern Rückerts Freundschaft ein und führten ihn in Kassel zu F. Grimm, in Jena zu Goethe. Ein über die Urlaubszeit ausgedehnter Aufenthalt in Venedig (1824) zog dem Leutnant eine längere Arreststrafe in Nürnberg zu. Von 1826 an weilte er mit einer zweimaligen Unterbrechung in Italien und in Syrakus ist er 1835 verstorben. (Abb. S. 1157.)



August Graf von Platen.
Nach dem Kupferstich von Krader.

Die seiner Eigenart entsprechende Form für sein Dichten fand Platen zunächst in dem Gasel und in dem Sonette. Der streng geregelte Bau, der für andere einen Zwang bedeuten und die Bewegung hemmen würde, ward ihm für Jahre die eigentliche Heimat seiner Poesie, bis die Reingebilde der romanischen und orientalischen Dichtkunst seit der Übersiedlung nach Italien durch die antike Ode verdrängt wurden.

So trat er denn in Erlangen, ein Jahr später als Rückert („Süßliche Rosen“), mit Gaselen hervor (1821) und sprach sich darin, während Rückert die persischen geschicht nachahmte, selbst in ihren Formen aus. Die Fremdartigkeit der Form aber ließ Platens Gaselen nicht in weite Kreise dringen. Von Eckermann jedoch wurden sie im Auftrage Goethes in „Kunst und Altertum“ freudig begrüßt. In den Neuen Gaselen (1823) verwandte Platen diese Form bereits so geschickt und eigenartig, daß er schreiben konnte: „Der Orient ist abgetan, Nun seht die Form als unser an.“

Die Gaselen sind kleine „schmeichlerische“ Gedichte von zehn bis zwanzig Zeilen, meist zum Preise der Liebe, des Weines, der Freundin oder des Schenken bestimmt, aber auch tief sinnige Gedanken enthaltend. Die Lyrischen Blätter, die nun erschienen, brachten nur Gedichte aus älterer Zeit und waren ebenförmig geeignet, dem Dichter Freunde zuzuföhren, wie die Vermischten Schriften und der Spiegel des Hafis erschien noch fremdartiger als die Gaselen. Man griff lieber zu den Gedichten, die noch keine eigenartig ausgeprägte Art Platens zeigen, zu den Romanzen und Balladen, und mit ihrem geschichtlichen Weitblick und ihrer starken Anschaulichkeit werden sie das Bild des Dichters noch lange der Nachwelt erhalten. Davon sind „Der Pilgrim von St. Just“ und „Das Grab im Vufento“ in bestimmter Beziehung

bereits Gedankendichtungen; dort wirkt vor allem die gedankliche Antithese der alten Kaiserherrlichkeit und des bestehenden Mönchtums, hier die der Jugend und des Todes.

Allzufrüh und fern der Heimat mußten sie ihn hier begraben,

Während noch die Jugendloden seine Schultern blond umgaben.

Weniger tritt die Reflexion in den anderen Romanzen und Balladen („Colombos Geist“, „Der Tod des Carus“, „Wittekind“, „Harmosan“) hervor. Seinem tiefsten und leidenschaftlichen Fühlen hat Platen in seinen Sonetten Ausdruck verliehen, vor allem in den Sonetten aus Venedig (1825), die ihm unbestreitbar den ersten Platz unter allen deutschen Sonettendichtern erworben haben.

Die strenge Form des Sonettes, die im Deutschen so oft zum Gefünstelsten und Gezwungenen und zur Erkfaltung führt, hat Platen mit Leichtigkeit getroffen. Begeisterung und geschichtliches Wissen wirken hier zusammen, um das Geschaute im Leser wieder erstehen zu lassen. Nirgends äußerliche Beschreibung, sondern alles durchstrahlt von des Dichters schönheitstrunkener Empfindung. Sanft und glatt gleiten die Verse dahin, zu denen sich von selber der Reim in leichter Form gefellt. („Venedig liegt nur noch im Land der Träume“, „Was läßt im Leben sich zuletzt gewinnen“, „Hier, wo von Schnee der Alpen Gipfel glänzen“, „Es hebt sich ewig dieser Geist ins Weite“).

Wurden die venetianischen Sonette von späteren Dichtern nicht mehr übertroffen, so schien Platen in den Oden mit jeder neuen zu wachsen. Schon in Erlangen hatte er mit der Oden dichtung begonnen, aber erst auf dem Boden Italiens zeitigte sie die schönsten Früchte. Daß er neben den alten Dichtern, vor allem seinem Freunde und ständigen Begleiter Horaz, auch Klopstock als dem Bahnbrecher deutsch-antiker Dichtung sich verpflichtet fühlte, spricht er in einer Parabase des Odisus aus. Was dem „deutschen Magister in Hamburg“ versagt war, an den großen Erinnerungsstätten in Italien zu weilen, war Platen beschieden. („Horaz und Klopstock“).

Und es ist ihm voll gelungen, in einer Reihe von Oden („Florenz“, „Acqua Paolina“, „Die Pyramide des Cestius“, „Brunelleschi“, „Aschermittwoch“) seinen persönlichen Eindruck von der Erhabenheit der ihn umgebenden Kunst, Natur und geschichtlichen Vergangenheit in volltönder, harmonischer Rede, in grandiosen Bildern und mit ganz persönlicher Färbung auszusprechen, ja, man könnte sagen, in Erz zu prägen, in der Sprache vollendetster Schönheit zu meißeln. Und auch Vorgänge seiner eigenen Zeit und nördlich der Alpen vermochte der in Italien weilende Dichter in den Oden „An Goethe“, „An Genth“, „An Karl den Zehnten“, „Kassandra“, von weltgeschichtlichem Standpunkte aus sie betrachtend, zu schildern. Dem tiefen Schmerz über „Menschliches Los“ und im „Trinklied“ dem heiteren, leichten Sinn, wie ihn der Schönheitszauber von Meer und Himmel in Vajäs Bucht wecken muß, gaben die Oden gleich kunstvollendeten Ausdruck. Platens Oden sind monumentale Schöpfungen, deren jede einzelne vollendeten Wert hat, tiefen Gehalt, wärmstes Gefühl, reinsten Ausdruck, und wer daneben auch den feierlichen, erst beim lauten Lesen zur Geltung kommenden Festtagsrhythmus zu würdigen weiß, hat erhöhten Genuß. Dasselbe gilt auch von den Hymnen, in denen die Freude des Dichters, seine Sprach- und Bildkunst im Wettkampfe mit hellenischer Rhythmusfülle und Vorstellungsart zu messen, dem modernen Leser zwar viel zunutet, die Gedankenarchitektur aber, die Tiefe der Empfindung jeden mächtig ergreift und erhebt. Platens Oden dichtung wurde zum Vorbilde für Geibel, der nicht müde wurde, das „Vermächtnis Platens“, des „Fackelträgers nach dem Reiche des Schönen“, dem deutschen Volke ans Herz zu legen.

Platens politische Dichtung hat auf die Führer der politischen Lyrik, Herwegh, Prutz, Moritz Hartmann und andere, einen großen Einfluß geübt. Er hatte seit seinem Abgange aus Deutschland das Kupfland Luft machte, sind bei weitem die kühnsten politischen Dichtungen der ganzen Periode. Über politische Zustände äußert er sich auch in Epigrammen, während er in anderen derartigen Dichtungen die Eindrücke und Bilder seiner italienischen Wanderschaft festhält oder seine Urteile über literarische und künstlerische Dinge unmutvoll kränkelndem Tadel gegenüberstellt. Unbestreitbar gehört er zu unseren besten Epigrammatikern, aber auch seine Eklogen und Idyllen, mag er uns nun Bilder aus dem Straßenleben in Neapel oder aus dem Felsenland Capri entwerfen, dürfen, wenn sie auch hinter Goethes und Mörikes verwandten Dichtungen weit zurückstehen, nicht unterschätzt werden.

Von jeher haben gewaltige Ereignisse der Geschichte und Sage Platen angezogen und früh schon drängte es ihn zu deren epischer Ausgestaltung. Aber weder „Odoaker“, noch die „Hohenstaufen“, „Gustav Wasa“, „Die Normannen in Sizilien“, „Tristan und Isolde“ und andere epische Pläne gediehen über Entwürfe oder Anfänge hinaus. Nur das kleine Epos, die Abfassen, wurde vollendet (1833); gewiß kein großartiges Werk, doch die Verwebung der Märchen aus „Tausendundeine Nacht“ ist geschickt und die Erzählung von den Schicksalen der Söhne Harun al Raschids frisch. Auch jenes Dichtungsgebiet, das ihm stets als das höchste und erstrebenswerteste erschien, das der Tragödie, durfte er nicht wirklich betreten, sondern nur sehnsüchtig umkreisen. Die Neigung zur Dramatik, die schon in dem Knaben vorhanden

war, erhielt durch gelegentliche Äußerungen Schellings über den Mangel an einem eigentlichen Dramatiker in unserer Literatur neue Nahrung und, ohne zu bedenken, daß ihm die nötige Bühnenkenntnis abgehe, schuf Platen in kurzer Zeit eine Anzahl von Dramen, um, so oft er einen Versuch machte, ein Stück auf einer großen Bühne zur Aufführung zu bringen, jedesmal eine Enttäuschung zu erleben.

So brachte er, nachdem seine zahlreichen früheren Versuche, mit Ausnahme von Marats Tod und der Tochter Admus, sämtlich unvollendet abgebrochen worden waren, in Erlangen für sich und die Freunde den Druck seiner Lustspiele zum Abschluß: den Gläsernen Pantoffel (1823), eine Verschmelzung der Märchen von Dornröschen und Aschenbrödel, Berengar (1823), eine Verherrlichung adeligen Rittertums gegenüber dem feigen bürgerlichen Emporkömmling, den Schatz des Rhampsinuit (1824), die Dramatisierung des bekannten Herodotischen Märchens, den harmlosen Schwank der Turm mit sieben Pforten (1825), den Hochzeitsgast (Alearda), eine Episode aus dem Troubadourliebesleben, und das Schauspiel Treue um Treue (1825), in dem er die Geschichte von „Aucassin und Nicolette“, nach J. Grimms Urteil die schönste aller altfranzösischen Dichtungen, in ritterlichem Geiste darstellt. Rittertreue und Minnesang, Entführung durch maurische Seeräuber und Verkleidungen, Erinnerungen an Calderon und Shakespeare bilden darin bunte dramatische Szenen. Platens Eifer für die dramatische Dichtung ist nie ermattet; gegen 90 Stoffe sind uns aus des Dichters Nachlaß bekannt, deren Dramatisierung er ins Auge gefaßt hatte. Aber seine Dramen blieben, obgleich sie, zumal der „Pantoffel“ und „Rhampsinuit“, an dichterischem Wert mit den meisten gleichzeitigen Erzeugnissen sich messen konnten, dennoch Buchdramen, weil die Theaterleiter und das Publikum sich nicht einen Dichter erziehen wollten, solange es an bühnengerechten Dramatikern nicht fehlte.

Wie Schiller als Dichter und Geschichtsschreiber zugleich wirkte, wollte auch Platen durch historische Studien, die in den glänzend geschriebenen „Geschichten des Königreichs Neapel von 1414 bis 1443“ gipfeln, für geschichtliche Dichtungen sich vorbereiten. Doch gelangte von den geplanten Epen keines und von den Tragödienplänen („Konradin“, „Meleager“, „Agnes Bernauer“, „Maltefer“, „Catalina“, „Phigeneie in Delphi“, „Tristan“) nur Die Liga von Cambrai (1833), die Verherrlichung stolzer venezianischer Vaterlandsliebe, zur Ausführung. Großen und bleibenden Ruhm auf dramatischem Gebiete aber erwarb er sich durch seine beiden aristophanischen Lustspiele Die verhängnisvolle Gabel (1826) und Der romantische Odius (1829).

Beide Stücke sind satirische Literaturkomödien, für die der attische Lustspieldichter in den „Fröschen“ als Vorbild diente. Zwar wurde diese dramatische Gattung schon durch Lieds „Geistföhlten Vater“ in die deutsche Literatur eingeführt, aber er bediente sich dabei der Poesie und ironisierte den Inhalt ganz und gar. Platen hingegen schrieb im Geiste des Griechen und in streng metrisch gebauten Versen und schuf so zwei Dramen, in der Form ebenwertig den hellenischen. Die „Verhängnisvolle Gabel“ ist hauptsächlich gegen die Schicksalstragödien gerichtet, aber auch gegen Kobergbe und seine Nachfolger, gegen die Claren und Tromlitz, deren leichte Romane den Büchermarkt überschwemmten, sowie gegen den Schriftstellerkreis, der sich unter Führung der Hofräte Theodor Hell (1775–1856) und Friedrich Kind (1768–1843), des Verfassers des Textes für Webers Oper „Der Freischütz“ und der dramatischen Idylle „Van Dyks Landleben“, um die „Dresdener Abendzeitung“ scharte. Aber die einzelnen für die Entwicklung des Schönen in der Literatur ihm schädlich scheinenden Richtungen hinausgehend, bringt Platen in den herrlichen und gehaltvollen Parabasen, den Zwischenreden, in denen der Chorus unmittelbar im Namen des Dichters spricht, auch Ausblicke über die Entwicklung der deutschen Literatur, verlangt vom Dichter strenge Selbsterziehung, damit er auf das Volk erziehlend wirken könne, und preißt die Freiheit als der Schönheit und des Betens Amen. Platen wird darin auch zum Politiker; er tadelt das Verhalten der österreichischen Diplomatie wegen ihrer feindseligen Haltung gegen den griechischen Freiheitskampf, hofft auf die Vergänglichkeit des Metternichschen Systems und versezt der verhassten Romanows einen scharfen Dieb. — Im „Romantischen Odius“ verhöhnt Platen das äußerliche Spielen der Romantiker mit allen Formen, ihre Vermengung von Calderons und Shakespeares Tragödienstil und stellt dieser Willkür den klaren und einheitlichen Bau einer Tragödie Sophokles' gegenüber. Unbillig aber war es, wenn er, gereizt durch ein Epigramm Immermanns, das gegen die Gabeln-Dichter gerichtet war, in diesem das Haupt jener „ganzen tollen Dichterlingsgenossenschaft“ erblickte und ihn als „Nimmermann“ verhöhnte. Diesen Spott hat der erste und nach Veredlung der Kunst strebende Düsseldorf Dichter nicht verdient. Übrigens bekämpfte Platen in Immermann nur die Auswüchse der Romantik, denn deren gesunde Elemente, Stoffe und Formen, hat er in seinen Gedichten und Balladen, in seinen orientalischen Dichtungen und seinen Jugenddramen selbst aufgenommen und noch seine „Abbasiden“ sind durch den Stoff romantisch.

Platens Streben nach vollendeter Kunstform wurde für spätere Nachahmer, wie z. B. für Johannes Minckwitz, verhängnisvoll. Gleichwohl war sein Kampf gegen das Niedrige und Gemeine und sein Streben, die erreichte poetische Kulturhöhe festzuhalten, eine geschichtliche Notwendigkeit. Unter den Bekämpften war auch Heine, der von Platen im „Odius“ als der

„herrliche Petrarck des Laubhüttenfestes, der Menschen Allerunverschämtester“ bezeichnet wird, worauf dieser in einer Weise erwiderte, die an Gemeinheit und Noheit alles Maß überstieg. Auch gegen Ernst Benjamin Salomon Raupach hatte Platen die Pfeile seines Spottes gerichtet und ihn in der „Verhängnisvollen Gabel“ den Perückenverfertiger Raupel genannt. Zimmermann hat diesen Vielschreiber in „Münchhausen“ als den Wachtmeister Sidor Hirsfenzel verhöhnt und fast nur durch diese Verspottungen und durch sein Rühr- und Schauder drama „Der Müller und sein Kind“ (1830), das am Allerseelestage in Wien und auch sonst alljährlich aufgeführt wird, hat sich der einst theatergewaltige Raupach, der von der Mitte der zwanziger Jahre bis gegen Ende der vierziger die Bühnen von Berlin und auch andere beherrschte, in Erinnerung erhalten. Durch des Vaters Tod in Armut gebracht, verbrachte er, geboren 1784 in Straupitz bei Liegnitz in Schlesien, eine einsame und trübe Kindheit. An der Universität in Halle stürzte er sich in das tollste Treiben der Studenten, studierte Theologie, betrat aber, durch Familienverhältnisse genötigt, die Laufbahn eines Hauslehrers. Dem Rufe seines Bruders folgend, ging er nach Rußland, wirkte dort als Professor in Petersburg, übersiedelte aber, als bereits viele seiner Dramen auf deutschen Bühnen gegeben wurden, 1824 nach Berlin, für dessen Theater er die ergiebigste Quelle war, die es je gehabt hat. Dort ist er 1852 als Hofrat verstorben. (Abb. S. 1161.)

Von seinen beiläufig 120 Stücken ist keines den Eingebungen der Phantasie entsprungen, bei keinem fühlt man Herz und Gemüt des Dichters. Sie alle sind mehr Kombinationen eines scharf denkenden Verstandes als Dichtungen, gut geformte Gebilde, die aber doch nur Form bleiben, da ihnen ihr Meister den göttlich belebenden Odem der Poesie nicht einhauchen konnte. Der sichere Blick für die Leistungsfähigkeit der Bühne, die er wie wenige vor ihm studierte, und für alles, was auf das Publikum Eindruck macht, war es, das diesen Dichter trotz der Oberflächlichkeit seiner Leistungen so lange im Ansehen erhielt. Er schmeichelt den Fürsten, huldigt der herrschenden Zeitrichtung und seine Fruchtbarkeit und sein theatralisches Talent gestatteten ihm, jede kühnere Aufnahme rasch durch einen neuen Erfolg vergessen zu machen, was freilich nur durch die übermäßige Begünstigung möglich war, die ihm die Leiter der Theater, nach dem Beispiel Berlins, zuteil werden ließen. Er schrieb nur für Bühnenmenschen, nicht für Freunde der Poesie. Dem Darsteller keine Schwierigkeit bei Erfassung seiner Rolle zu bereiten, die Rollen dem Schauspieler auf den Leib zu schreiben, war sein oberster Grundsatz. In seiner Sprache erklang das nüchterne Pathos der Alltagsprache, hie und da von schillerisch gefaßten Sentenzen unterbrochen.

Wampyrerliebe, Verbrechen, Blutvergießen, Gräßliches und Abenteuerliches und breites Phrasentum in buntem Gemisch sind die Merkmale seiner noch in Rußland geschriebenen ersten Stücke („Timoleon“, „Die Königinnen“ u. a.). Mit den „Leibeigenen“ und „Sidor und Olga“ trat er aus dem Reiche der Phantastik auf den Boden der Wirklichkeit. Novelle, Sage und besonders die Geschichte bieten ihm den Stoff; so behandelt „Rafael“ einen Glaubenskonflikt zwischen Griechen und Türken. Die Tochter der Luft, Semiramis (nach Calderon), zeigt die Entwicklung des Weibes zur Selbstherrscherin, Robert der Teufel schließt sich an das Volksbuch; doch kam dieses Stück erst spät zur Aufführung, weil gleichzeitig „Robert“ und Meyerbeers Oper ihm den Rang abliefern. Der Nibelungenhort (1828), Anregung zu seinen „Nibelungen“. Der Plan, die Geschichte der Hohenstaufen von Heinrich I. bis zum stillen, blieb zum Glück unausgeführt; nur der des Hohenstaufen Zyklus, aus 16 Stücken bestehend, entstand. Doch konnten sie ebensowenig wie die Trilogie Cromwell in weiteren Kreisen festen Fuß fassen. Zwischen die „Hohenstaufen“ fielen „König Philipp“, „Tassos Tod“ und „Die Schule des Lebens“,

Mehr Glück als mit den „Dramatischen Werken ernster Gattung“ (16 Bände) hatte Raupach mit denen „komischer Gattung“ (4 Bände), in denen er von dem für das echte Lustspiel unentbehrlichen Mittel Gebrauch macht, gewisse stehende Figuren unter leicht veränderter Gestalt immer wieder auftreten zu lassen. So erscheint immer wieder der Till oder der Dorfbader Schelle, um durch plumpe Witze das Publikum zu unterhalten. Und dieses zollte derartigen Erzeugnissen ungeteilten Beifall; so den Stücken „Laßt die Toten ruhen“, „Die feindlichen Brüder“, „Die Schleichhändler“ und anderen. Das feinste und ammutigste Lustspiel Raupachs ist Mulier taceat in ecclesia, das Leichteste, was Raupachs Phantasie geschaffen hat, „Schelle im Monde“, ein den „Vögeln“ des Aristophanes nachgebildetes Possenspiel.

Nachwirkungen des Schillerischen Pathos und der Romantik vereinigen sich mit realistischen Neigungen nach der Art Raupachs auch in einer Reihe anderer gleichzeitiger Dramatiker.

So blendet der Freiburger Josef von Auffenberg (1798—1857), der durch 30 Jahre Vorsitzender des Hoftheaterkomitees in Karlsruhe war, in seinen Dramen („Die Alibustier“, „Das Opfer des Themistokles“, „Der Löwe von Kurdistan“, „Die Bartholomäusnacht“, „Ludwig XI. von Veronne“, „Pizarro“) durch den rhetorischen Pomp des Vortrages, durch das Malerische des historischen Kostüms und die Beweglichkeit des Dialogs, aber sie entbehren einer bestimmten Eigenart und schwanken zwischen den verschiedensten Einflüssen, dem Schiller-

schen Pathos und der romantischen Phantastik. Mehr Rhetoriker und Lyriker als Dramatiker war der bayerische Minister Eduard von Schenk (1788—1841), der mit seinem „Belisar“ 1826 in München einen großen Erfolg erzielte und auch mit seinen geistlichen Liedern („die Kirche“) Anklang fand. Auf der Stufe Auffenbergs standen Alois Schreiber (1763—1841), Adolf Wagner, der Verfasser der vielbewunderten „Schweizer familie“. Eduard Geheß (1785—1850) Name wird nur durch die von L. Spohr komponierte und einst oft gegebene Operndichtung „Jessonda“ (1823) erhalten. Das Lustspiel wurde während des Restaurationszeitalters noch immer von Kosebue oder, wie in den Stücken Claurens, doch von dessen Geist beherrscht. In die Höhe strebten Karl Malß, der 1820 in Frankfurt mit dem Kultur- und Charaktergemälde „Der alte Bürgerkapitän“ hervortrat, und der Darmstädter Ernst Elias Niebergall (1815—1843), dessen beide Stücke „Des Burschen Heimkehr“ und die gelungene Charakterkomödie „Der Datterich“ viel Beifall fanden. Das einzige Talent, das auch die guten Seiten Kosebues aufwies, war der Berliner Karl Töpfer (1792—1871), der mit seinen Lustspielen „Schein und Sein“, „Die Einfalt vom Lande“, „Der beste Ton“, die zwar weder tief noch poetisch, aber heiter und gesund in der Lebensauffassung sind, manches Zeitcharakteristische bot, mit dem 1821 in Wien aufgeführten „Des Königs Befehl“ ein gutes historisches Lustspiel lieferte und mit „Rosenmüller und Finke“ sogar zu dem höheren Lustspiele Gustav Freitags überleitete. Auch seine ernstern Stücke („Geb Brüder Forster“, „Hermann und Dorothea“) fanden freundliche Aufnahme. Des Schauspielers Pius Alexander Wolff, Goethes Lieblingschülers, Dramatisierung einer Novelle von Cervantes, der Wiederfindung der von Zigeunern geraubten „Peziosa“, verdankte 1821 in Berlin ihren glänzenden Erfolg nicht bloß der geschickten Behandlung des rührenden Stoffes, sondern mehr noch der begleitenden Musik, mit der Karl Maria von Weber das Stück ausgestattet hatte. Nachdem dieser mit dem „Freischütz“ die romantische Oper geschaffen hatte, folgten andere romantische Musikdramen. Neben ihm hat Heinrich August Marschner (1795—1861) aus Zittau in dem an Byron-Hoffmanns düstere Gestalten sich anschließenden „Vampyr“ (1828) und in dem nach Menschenliebe verlangenden Berggeist „Hans Heiling“ (1833) die Märchenmotive ins Graufige und die Geisterwelt ins Dämonische gezogen oder in „Templer und Jüdin“ (nach Scotts „Ivanhoe“) ins Abenteuerlich-Erzesfivie der phantastischen Spieloper seines „Har und Zimmermann“, seiner „Ardine“ und seinen „Weiden Schützen“ eine Eigentümlichkeit entwickelt, in der sich Komisch und Sentimental zu einem Ganzen verschmolzen, das auf uns noch immer behaglich wirkt. Aber keiner von beiden, auch nicht der Oesterreicher Konradin Kreuzer in der Komposition von Grillparzers „Melusine“ und in seinem „Nachtlager von Granada“ oder Karl Otto Nicolai aus Königsberg in seinen viel höher stehenden „Lustigen Weibern von Windsor“ (1849) war so sehr der Vertreter und Meister des Geschmacks wie Weber. Was dieser in seiner Dresdener Dramaturgie verlangte, die Gestaltung eines wirklichen, eigenartigen deutschen Dramas mittels der Musik, ist durch Richard Wagner zur Tat geworden. Mit der „Macht der Verhältnisse“ Ludwig Roberts (1778 bis 1832) kündigt sich durch die verlangte Gleichstellung von Adel und Bürgertum die Zeit des Tendenzdramas an.



Ernst Raupach.

In dem Zeitalter, das im wesentlichen noch von dem Erbgute der Klassiker und Romantiker lebte, aber doch schon, wenn auch unsicher nach Neuem strebte, um über die anerkannte Größe Weimars hinaus Werke von lebendiger Eigenart zu schaffen, ragt Karl Lebrecht Zimmermann in seinem Gesamtwirken als bahnbrechend hervor. Er war durchaus nicht der „Nimmermann“, auch nicht der eitle Geck, als den ihn Platen im „Ödipus“ dargestellt hatte, vielmehr eine Natur von schroffer Männlichkeit und an Eitelkeit nicht nur von Heine, sondern auch von Platen weit übertroffen. Wohl war Zimmermann in seinen Jugenddramen auf den Pfaden der shakespearetolen Romantik gewandelt, die Platen im Auge hatte; aber er teilte mit diesem den sittlichen und künstlerischen Ernst, das reiche und geläuterte Kunstverständnis, die Gegnerschaft wider alles Überschwengliche, wider alles Hohle und Frivole, und begnügte sich nicht, wie Platen in seinen Literaturdramen, die herrschenden literarischen Strömungen satirisch zu bekämpfen, sondern schlug in seinem poetischen Schaffen neue Bahnen ein, die von der Romantik, wie von der teils platten, teils pikanten Tagesliteratur gleich weit abführten und sich in der Richtung zu einem gesunden Realismus hin bewegten, dem die Zukunft gehörte. Und darin, in seinen die Wirklichkeit schildernden Romanen, liegt seine geschichtliche Bedeutung.

Zimmermann wurde am 24. April 1796 zu Magdeburg als Sohn eines preußischen Kriegsrates geboren und war in strenger, altpreußischer Weise erzogen worden. Die Studienzeit begann er an der Universität Halle (1813), die noch der Schimmer der Romantik umglänzte, der auch den Juristen umging. In Lauchstädt, das er oft besuchte, wurde durch Vorstellungen der Weimariſchen Theatergeſellſchaft das in dem jungen Studenten ſchlummernde Talent zum Dramaturgen geweckt, das er ſpäter in Düſſeldorf ſo glänzend bewährte. Er nahm an der Vernichtung Napoleons teil, trat 1817 in den Staatsdienſt ein und durchlief die Beamtenlaufbahn vom Referendar bis zum Landesgerichtsrat. Als Auditeur in Münſter lernte er das weſtfälische Bauernleben kennen, das er im „Oberhof“ ſchildert, und trat zu der von ihrem Gatten geſchiedenen Gräfin Eliſe von Ahlefeldt in Beziehung. Doch nur als Freundin, nicht als Gattin



Karl Immermann

Th. Silbebrandt del., J. Keller sculp.

des Bürgerlichen, wollte ſie das Leben mit dem acht Jahre jüngeren Dichter teilen. Zimmermann litt ſeiner moralischen Natur nach ſchwer unter ſolch dauernder Verletzung der Sitte, fand aber erſt ein Jahr vor ſeinem Lebensende, das ihn in der Vollkraft ſeiner Jahre am 25. Auguſt 1840 ereilte, die Kraft, das drückende Verhältniß zu löſen, um noch ein kurzes Eheglück mit Marianne Riemeyer zu genießen.

Für ſeine künſtleriſche Entwicklung und Wirksamkeit von größter Bedeutung wurden die Jahre in Düſſeldorf, wohin er 1827 verſetzt wurde. Hier herrſchte durch die Malerſchule, der Männer wie Schadow, Hübner, Karl Leſſing, Hildebrandt, Bende- mann angehörten, ein reges Künſtlerleben. Zimmermann ſchloß ſich Wilhelm Schadow, dem Begründer und Haupte der Malerſchule, in den erſten Jahren aufs engſte an, befreundete ſich mit ſeinem Amtsgenossen, dem Görtlicher Friedrich von Uechtriß (1800—1875), der mit ſeinen Dramen „Rom und Spartakus“, „Rom und Otto III.“, „Alexander und Darius“ (1827) in Berlin und Dresden Erfolge er-

run- gen hatte und ſpäter mit religionsgeſchichtlichen Romanen, wie dem tendenziöſen „Albrecht Holm“ (7 Bde. 1851), der in der Reformationszeit ſpielt, und „Eleazar“ (1867) hervortrat, und mit dem Kunſthiſtoriker Karl Schnaase, der 1830 als Prokurator nach Düſſeldorf kam, ſo daß Zimmermann ſpottete, am Landgerichte ſeien nun drei Juristen tätig, die es ſich zur angelegentlichſten Aufgabe machten, Amt und Juristerei möglichſt zu vergeſſen. Treue, bis zum Tode währende Freundschaft verband Zimmermann mit Michael Beer (1800—1833), der zu wiederholten Malen nach Düſſeldorf kam und deſſen dramatiſche Tätigkeit ſelbſt Goethes Beiſall fand (S. 1082). Gleiches Streben verband Zimmermann mit Felix Mendelsſohn, der, obwohl erſt 24 Jahre alt, ſich ſchon eines europäischen Rufes erfreute und 1833 zu dreijährigem Aufenthalte als ſtädtiſcher Muſikdirektor in Düſſeldorf ſich niederließ. Er wollte mit Zimmermann gemeinſam für die Bühne wirken, aber der verwöhnte Liebling des Glückes verlor gleich anfangs den Schwierigkeiten gegenüber Luſt und Mut. Nicht mehr Glück als mit dem Muſiker hatte Zimmermann mit dem ſchiffbrüchigen Detmolder Auditeur und Dramatiker Grabbe, der plötzlich in der Stadt auftauchte und ſeinen Kollegen in Apollo um Hilfe und Aufnahme bat. Das freundliche Entgegenkommen Zimmermanns ſuchte er durch öffentliches Lob der Düſſeldorfer Bühne („Das Theater zu Düſſeldorf“) zu vergelten. Mit deren Leitung betraut (1834—1837), war Zimmermann in den Mittelpunkt eines literariſchen Kreiſes getreten, von deſſen geiſtiger Regſamkeit der Roman „Karl Zimmermann und ſein Kreis“ (1861) von Wolfgang Müller von

Königswinter ein schwaches Bild entworfen hat. Eine große Arbeit harrete Zimmermanns, als er daran ging, durch die würdige Gestaltung der Düsseldorfer Bühne dem ganzen deutschen Theater einen Antrieb zur Besserung zu geben. Die Eindrücke, die er als Hallenser Student in Landstadt von der Goethe'schen Schauspielergesellschaft empfangen hatte, und die wertvollen Ratschläge Tieck's, zu dem er durch Beer in freundschaftliche Beziehung gebracht worden war, leiteten ihn bei seiner dramaturgischen Tätigkeit. Nicht die schauspielerische Virtuosität, wie sie durch Devrient in Berlin und durch die Gastreisen des Schlesiens Seydelmann sich ausbildete, sondern die stilvolle Aufführung des Gesamtkunstwerkes schwebte Zimmermann als das eine, die Befreiung des Spielplanes von gedankenlos gewählten Stücken und deren Ersatz durch literarisch bedeutsame als das andere Ziel vor Augen. Und er hat seine Aufgabe glänzend gelöst, die Düsseldorfer Bühne wurde zu einer Musterbühne.

Unter der Einwirkung der künstlerischen Umgebung entstanden in Düsseldorf die reiferen poetischen Schöpfungen Zimmermanns. Freilich zum Höchsten in der Poesie hat er sich nie durchdringen können. Ein ernster Geist von tiefem, philosophisch gerichtetem Denken, aber selten fähig, den Gedanken rund und plastisch in poetische Lebhaftigkeit zu verwandeln, ein fortwährender Drang, sich mit der Zeit und dem Leben auseinanderzusetzen — und doch lange nur mit negativem Ergebnis —, großes wirkliches Pathos und eine unausrottbare, von Platen nicht mit Unrecht betonte Nüchternheit, großartige Aufflüge der Phantasie und immer wieder ein Zurücksinken in die Prosa, feiner, scharfer Kunstverstand, namentlich im Dramatischen, aber zu wenig dichterische Intuition: diese Widersprüche, die auch mit manchen im Leben Zimmermanns in Beziehung standen, führten sich in seiner Poesie zum guten Teil auf den Mangel an lyrischer Begabung zurück und gerade die Abwesenheit dieses ausgleichenden, stimmungsmäßig auflösenden Elementes war bei ihm wie bei anderen die Ursache einer gewissen Blütere und Trockenheit. Die Nüchternheit des altpreussischen Beamten, der sich als Landesgerichtsrat in Düsseldorf berufen fühlte, an der Aufgabe, die neu erworbenen Landesteile mit der Art der altpreussischen Provinzen geistig zu verbinden, mizuarbeiten, mischte sich nicht mit der Phantasie des Romantikers und Satirikers. Jenes traumhaft Poetische, das uns aus den Liedern und Novellen Eichendorffs anweht, fehlt seinen Schöpfungen ebenso wie die fesselnde Erzählungskunst E. Th. A. Hoffmanns.

In seinen Gedichten (1822, Neue Folge 1840) überwuchert das Verstandesmäßige und selbst in den Liebesgedichten sucht man vergebens tiefere Herzensteine. Auch die Dramen allein sichern Zimmermann keine Stelle in der Literatur; er ist von der Romantik, von Schiller, Shakespeare, Goethe, Calderon, ja auch von der Schicksalstragödie beeinflusst, soviel Eigenes und Bortreffliches er auch damit zu verbinden gewußt hat. Er ist ein guter Charakteristiker, versagt aber im Aufbau und in der Einzelmotivierung; nicht die poetische Notwendigkeit, sondern die kalte Überlegung des Dichters bestimmt das Handeln der auftretenden Personen.

Diese Schwäche offenbart sich insbesondere in den Lustspielen. Schon in dem kleinen romantischen Stücke Die Prinzen von Syrakus, das er zur Hochzeit seiner Schwester dichtete (1821), zeigt sich die Neigung zum Seltzamen und Geistreichen und stört die Gezwungenheit der Scherze. Unter dem Einflusse von Shakespeares „Sturm“ entstand Das Auge der Liebe (1824), eine nicht üble Umgestaltung der Oberonsage. Nicht viel höher als die Lustspiele stehen die Tragödien der Jugendjahre. So Das Tal von Roncesvalles, das mit Edwin (nach einer schottischen Ballade verfaßt) und Petrarka 1822 im Trude erschien. In allzu treuer Anlehnung an die Erzählung Herodots ist Periander und sein Haus gedichtet. Dagegen weist das Trauerspiel Cardenio und Gelinde (1826), zu dem Zimmermann vielleicht durch Arnims „Halle und Jerusalem“ angeregt wurde, bedeutende dramatische Züge auf. Der von Gryphius dargebotene Stoff gab dem Dichter Gelegenheit, seiner Neigung zum Absonderlichen, Überstiegenen, Schaurigen und zu krasser Realistik nach Herzenslust nachzugeben. Heines „Ratcliffe“ mag darauf eingewirkt haben, doch auch aus Zimmermanns eigenem Leben, aus seinen Verhältnisse zu Eliza, ging manches, besonders in der letzten Szene zwischen Cardenio und Gelinde, in dieses wilde, ungeheuerliche Drama über. Mit dem Trauerspiele in Tyrol (1828, umgearbeitet als „Andreas Hofer“), machte er den Versuch, das Drama auf dem Boden noch selbsterlebter Geschichte aufzubauen und ihm damit zugleich die Vorzüge von Schillers, beziehungsweise Shakespeares Historiendrama und des realistischen Interesses zu geben. Als Dichtung festelt das Drama unbedingt, als Milieudrama muß man es gelten lassen, obschon man die Gestalt des Helden noch etwas schlichter und weniger wortreich wünschte, aber eine spezifisch-dramatische Entwicklung ist kaum vorhanden, wie denn Zimmermann überhaupt zu jenen Talenten in unserer Literatur gehört, die, ohne Dramatiker zu sein, nur durch kräftige epische Anlage auf das Gebiet des Dramas gelockt werden. Schon

1820 hatte er den Plan gefaßt, die Geschichte der Hohenstaufen in einer zyklischen Reihe von Dramen darzustellen, doch kam er über Friedrich II. nicht hinaus. Zu diesem stört ein stark abenteuerliches Element, das in des Dichters bedeutendstem Drama, der Trilogie *Alexis* („Die Bojaren“, „Das Gericht von St. Petersburg“, „Eudoxia“) überwunden ist; wir sehen hier den geschichtlichen Zusammenstoß des Alt- und Neurossentums mit unlegbarer dramatischer Kraft dargestellt. Der eigentliche Held ist Peter der Große selbst und der tragische Widerspruch wurzelt in der Willkür, mit der er seine Staatschöpfung aus dem russischen Boden gestampft hat, in der Unfreiheit auch des unumchränkten Herrschers selbst gegenüber dem Überkommenen, die ihn zwingt, seinen Sohn der Macht von ihm geschaffener Verhältnisse zu opfern, und ihn selbst sterben läßt, indem er schon „geschäftig laut die Würmer am Werke“ seiner Schöpfung sieht. So groß aber die Tragödie gedacht, mit so viel dramatischem Kunstverstand sie aufgebaut ist, so vermißt man doch die tieferen Herzeinstöße der Empfindung und wird selten warm. Mit der Bearbeitung der Novelle *Boccaccios „Tancred und Ghismonda“* (des Stoffes von Bürgers „*Lenardo und Blandine*“), die schon Hans Sachs in seiner naiven Art behandelt hatte, schloß Immermann seine ruhmlose dramatische Laufbahn. Die Opfer des Schweigenes (1838) („*Ghismonda*“) würde vielleicht das anziehendste und bühnenwirksamste Stück des Dichters genannt werden können, wenn er in seinem Hange zum Außergewöhnlichen die Charaktere und Situationen nicht auf die Spitze getrieben und in der Erfindung der Intrige, die bei ihm meist überaus schwächlich ist, sich geschickter und bedeutender gezeigt hätte.

Nur der äußeren Form nach dramatisch, sonst lyrisch zerfloßen ist der gedankenreiche *Merlin* (1832), die „*Tragödie des Widerspruchs*“, wie er die Dichtung selbst nannte. Vieles von seinem Ich hat der Dichter in sie hineingelegt; sein Nationalismus brachte ihn oft in Zwiespalt mit seinem tiefen religiösen Bedürfnisse und führte ihn zu Spinoza, dann wieder zu gnostischen Träumereien, ja selbst zum Simonismus. Zum ersten Male kam die Dichtung auf die Bühne in Berlin (1918).

Geibel hat diese dramatische Mythe „den zweiten Faust“ genannt. Die Goethesche Dichtung wird nun freilich durch „den gewaltigen Merlin“, den zaubermächtigen Sohn des Satans und der Jungfrau Candida, den schon die altkeltische Sage kennt und ein Zeitgenosse Shakespeares sich zum dramatischen Helden gewählt hat, nicht entfernt erreicht. Aber in großartigen Bildern hat der Dichter die tiefen Gegensätze im Wesen der Menschheit vorgeführt. Der Entsagungslehre des Gottessohnes will der Weltenbauer (*Demirgöses*) Satan durch den von ihm erzeugten Merlin die Lehre von der Sinnesfreudigkeit entgegenstellen lassen, um die ihm durch den Gottessohn entrissene Herrschaft wiederzugewinnen. Aber Merlin hat vom Vater die Erkenntnis, von der Mutter das Herz und täuscht die Erwartungen seines Erzeugers. Er kommt an den minnerfrohen Hof des Königs Artus und leitet die weltliche Ritterchaft, statt sie für den Satan zu gewinnen, an, den Gral (Gott) zu suchen. Die Frau Welt und das Göttliche erscheinen in dem Artushofe und dem von Titirel, Parzival und Lohengrin gehüteten Gral verkörpert. Dieser aber entschwindet in den Orient; Merlin wirft sich den weltlichen Rittern als Führer auf, verläßt sie aber auf dem Wege, weil ihn die Liebe zur nichtigen Welteitelkeit (*Niniana*) gefangen hält, so daß er den nach dem Führer Rufenden nicht dienen kann. Als ihn der Vater zwingen will, den Gefuchten, nur nicht Gefundenen, zu verleugnen, stirbt er, den Namen Gottes heiligend, in der Meinung, daß sich die beiden Gegensätze, das Geistige und Sinnliche, im Menschen nicht vereinigen lassen. Gewiß steckt Titanisches in Immermanns „*Merlin*“, aber es hätten ganz andere dichterische Kräfte aufgeboten werden müssen, als die Immermann zur Verfügung stehenden, wenn die zugrunde liegenden tiefstimmigen Gedanken in dramatischer Form wirklich fesseln sollten. Die individuelle Lyrik, die hier allerdings stärker ist als in irgendeinem Werke Immermanns, reicht dazu nicht aus. Die bekämpften, und an das Schauspiel „*Kaiser und Galiläer*“, in dem Jöben das Reich der heidnischen Schönheitszu versöhnen hofft. In ähnlicher Weise hat Schiller Sinnenglück und Seelenfrieden, Leben und Ideal dem Spieltriebe, vereinigen wollen. Immermanns großartig angelegte Erlösungsdichtung aber führt weder zur Lösung der Widersprüche noch zur Erlösung.

Als eine Fortsetzung des Streites mit Platen, den Immermann durch seine literarischen Epigramme veranlaßt hatte (1827), erscheint die „*literarische Tragödie*“, der „*im Garten der Metrik umhertaumelnde Kavalier*“ (1829), und auf Platen deutete man auch das Heldengebüch in drei Gesängen *Lulifantchen Fliegentöter* (1830). Seine hat die fortlaufenden trochäischen Verse, die hier wohl zum ersten Male für nahe, das sich sowohl über die herabgekommene Aristokratie wie über den aufkommenden Industrialismus lustig macht. Im ganzen war Immermanns Geist zu schwer für diese Art leichter Poesie, doch steckt immerhin viel Erfindung in der Dichtung und man kann sich noch immer belustigen an dem kleinen artigen Helden, der die zierliche Klinge eines Federmessers als Schwert, einen Silberling als Schild und eine ausgehöhlte Rufschaale als Harnisch in seinem Kampfe mit dem Riesen *Schlagadobro* benützt, von der schönen *Balsamina* in einen Vogelkäfig gesperrt, aus Scham sich in einen *Abgrund* stürzen will, von *Sibellen* und *Wolken* aber aufgefangen wird und schließlich mit einem *SeeFräulein* nach *Ginnistan* zieht.

In der zweiten Hälfte der dreißiger Jahre setzt sich Immermann mit der Zeit auseinander, und zwar in der von ihr bevorzugten Kunstform, im Roman; aber er tut es nicht im Geiste

Geschichte vom Oberhof, regten sich in der Tat Gesundungskräfte des nationalen Lebens. Mit dieser ländlichen Episode war in der Poesie die großzügige und treue Darstellung des Lebens der Wirklichkeit begründet, von ihr hat die neuere Dorfnovelle ihren Ausgang genommen. Nur sollte man den „Oberhof“ nicht trennen von dem ganzen Werke, denn nur durch das Zusammenfassen der Gegensätze im Rahmen eines Romans hat der Dichter in jenem Kampfe, der zwischen Altem und Neuem in der Julirevolution offen zum Ausbruch kam, seine Unabhängigkeit gewahrt und auf das Feste, Bleibende und auf die Zukunft verwiesen.

Der Vertreter des überlebten Alten mit seiner Selbstsucht und Romantik ist die Schloßherrschaft von Schnid-Schnad-Schnurr, wo der alte Baron gleichen Namens, festhaltend an den Adelsvorurteilen, haust und durch das Lesen von Journalen das Zentrum seines Denkens beträchtlich verrückt hat. Seine Tochter Emerentia, durch eine alte Liebe überspannt, ist der Typus der Empfindsamkeit in lustiger Verzerrung und der auf einem Schnedenberg wohnende Schullehrer Aysel mit seinen spartanischen Neigungen verkörpert das „Deutschtum“ Jahns. In diese Gesellschaft kommt der Erzwindbeutel Freiherr von Münchhausen mit seinem urpflaischen Bedienten Karl Buttervogel, der neben ihm steht wie Sancho Pansa neben Don Quixote und von Emerentia umschwärmt wird. Münchhausen, der mit dem alten Lügenfreiherrn nur den Namen und die erfinderische Phantasie gemein hat, ist mit seiner Hohlheit, Verschrobenheit, Lügenschaft, Spottsucht und Verneinung der verkörperte Zeitgeist, der Vertreter jener literarisch im jungen Deutschland gipfelnden Bewegung, die der Dichter für schwindelhaft hält und durch die „humoristisch-komplizierten Allerweltsajalanten“ verspottet. Als „geistreicher Satiriker“ fühlt sich Münchhausen in jener Gesellschaft recht wohl, denn man glaubt ihm alles aufs Wort und bestaunt sein Projekt, aus Lust durch Zusammenpressen Riegel zu fabrizieren. Er ist der Held der Satire, der in buntem Wechsel gegen die verschiedensten Verhältnisse sich wendet. Der Vertreter der Modeliteratur, der dilettantische Fürst Hermann von Pücker-Mustau, der 1830 für seine „Briefe eines Verstorbenen“, denen er als „Semilasso“ eine Reihe anderer Reiseberichte folgen ließ, durch blaßes Schwagen über die große Welt und durch Kokettieren mit oberflächlichem Liberalismus maßlosen Beifall geerntet hatte, wird karikiert, der Lustspielfabrikant Raupach erscheint mit seinem dramatischen Zopfgeschlechte als dramatischer Lederhändler Isidor Hirsenwenzel, der jüdische Professor Gans als die Berliner Mutter Gans auf dem Capitol des Liberalismus, die Homöopathen, Platen und die Gaselendichter, Gutzlows welle Wally, Bettinas Koboldstreiche, sie müssen den Spott des Dichters fühlen, aber auch Goethe die Romantik, J. Kerners (Kernbeißers) „Poltergeist“, Görres, die durch Strauß angefachten theologischen Streitigkeiten, die Bildungsmut entgegen der Geißel der Satire ebensowenig als die Indutrie, mit der Immermann das soziale Thema aus den „Epigonen“ wieder aufgreift. Schließlich wird Münchhausen durch seine Lügen allen unerträglich und flüchtet; das alte Schloß stürzt zusammen.

Viele Zeitbeziehungen, die heute nicht mehr verständlich sind, hat der Dichter in das Lügengewebe seines Helden verflochten; doch klingt durch das Ganze der aus der Verneinung zur Bejahung führende Gedanke, daß der verlogenen und morschen Welt Münchhausens eine gesunde, edle und reine Welt gegenüberstehe. Es ist die urrißische Natürlichkeit der Bauernwelt, die, der Verbildung der höheren Stände entgegen, zur Hoffnung auf die Gesundung der Nation berechtigt. Vor echter Begeisterung und Liebe verschwindet Münchhausen, der Lügengeist in Person. So hängen denn Münchhausen und das Oberhof-Idyll auf das innigste zusammen: „Zwischen allen Traßen grünen die Wiesen des Oberhofes und tragen bemerkt Viele, daß die gesunde und natürliche Lisbeth, das Hündelkind, den verlogenen Münchhausen und Fräulein Schnid-Schnad-Schnurr zu Eltern hat; sie ist die Blume, die aus dem Moder emporblüht. Das Bauernleben aber auf der Erde Westfalens ist dem Dichter das Sinnbild der Kraft und der Erneuerung baumbeschatteten Höfen und Dörfern, mit seinem Freigericht und der alten Wiedertäuferstadt dargestellt! In der Schilderung des Oberhofes spürt man frischen Erdgeruch und in der Darstellung der Bauernsitten erkennt man den scharfen Beobachter, dessen Blick in das Innere der Seelen dringt, und den neue Bahnen wandelnden Dichter, der nicht nach der Romanschablone seiner Zeit schreibt, sondern ohne Sentimentalität und Schönfärberei nach dem frischen, farbigen Leben der Wirklichkeit. Da ist der Schulze, dieser echte Rechte des Alten hängt, das in jenem Schwerte Karls des Großen seinen Ausdruck findet; und wie er sind sie alle gesunde, robuste Naturen, vielleicht durch manche Züge ins Drollige gerückt, wie der Küster, oder furchtbar, wie der einäugige Spielmann. Die Liebesgeschichte, die der Dichter in diese Sittenschilderung leberdig sind die beiden Gestalten: der junge Jäger Oswald, mit seinem tiefen Natur- und Vaterlandsgefühl, und der keuschen Männlichkeit seiner Liebe und die frische, unberührte, jungfräuliche Seele des Mädchens. Voll Zartheit wird das erste Zusammentreffen der beiden geschildert und Demut und Unschuld aber die höchste Not führt sie wieder zusammen. Verzweifelt schreit die Liebende, im Glauben, betrogen worden zu sein, auf, als sie vernimmt, daß Oswald, in dem sie nur einen Jäger vermutet, ein Graf sei. Doch echte Liebe überwindet alles, auch die tiefsten Klüfte des Standesunterschiedes.

Etwas von dem eigenen ehelichen Glücke, das er in Marianne Niemayer gefunden, groß Immermann in die Oberhof-Idylle und auch in der begonnenen, aber nicht vollendeten Nach-

dichtung von Tristan und Isolde spüren wir das warme Empfinden des Dichters, in dessen Herz endlich der Friede sich senkte. Unvollendet blieben auch Zimmermanns autobiographische Memorabilien, die ein Musterwerk hätten werden können und auch schon, soweit sie vorliegen, äußerst dankenswert sind. Erst 44 Jahre alt, ist er zu einer Zeit gestorben, wo die ersten Talente, die, wie er, konservativ und echte Realisten waren, hervortraten und Goethes großes Kunst- und Lebensgesetz, das keine Schule duldet, zur Richtschnur sich nahmen: „Poetischer Gehalt des eigenen Lebens“ und „Man halte sich an das fortschreitende Leben“. (Textb. S. 1162.)

Die Düsseldorf'sche Theaterzeit brachte Zimmermann vorübergehend auch mit Dietrich Christian Grabbe (geb. 1801 in Detmold) zusammen. Aber die beiden Persönlichkeiten waren, obgleich sie manches zueinander hinzog, doch im Kerne ihres Charakters wie in ihrer äußeren Lebensgestaltung so verschieden, als daß sie dauernd sich hätten verstehen können. Der in strenger Zucht aufgewachsene ernste Mann konnte dem wilden Stürmer und Dränger vieles, aber nicht alles verzeihen. Schon während seiner Universitätszeit in Leipzig legte Grabbe durch Trunk und Ausschweifungen den Grund zu seiner späteren Zerrüttung, und als er 1822 nach Berlin ging, setzte er sein tolles Treiben im Kreise Devrients und E. Th. A. Hoffmanns fort. Nach Abschluß seiner juristischen Studien wandte sich Grabbe zunächst nach Dresden, wo Tielck sich seiner wohlwollend annahm. Doch bald kam es zum Zerwürfniß. Grabbe trat 1824 eine Stelle als Advokat in seiner Vaterstadt an und wurde 1827 Militärauditeur. Um diese Zeit erschienen seine dramatischen Jugenddichtungen im Drucke und trugen ihm hohe Anerkennung bei der Kritik ein. Das eiferte ihn zu neuem Schaffen an. Nach einem kurzen Aufenthalt in Frankfurt a. M., wo Eduard Duller für ihn sorgte, ging er Ende 1834, von Zimmermann eingeladen, nach Düsseldorf. Im Verkehr mit diesem schien noch einmal die Lebensfreudigkeit in Grabbe den Sieg davonzutragen, doch war auch diese Verbindung nicht von Dauer. Grabbe fühlte sich zurückgesetzt, als Zimmermann seine Dramen nicht zur Aufführung brachte, und des jüngeren Dichters scharfe Kritik an Zimmermanns Theaterleitung führte schließlich zu offener Entzweiung. 1836 kehrte er in größter Verstimmung und an Rückenmarkschwindjucht leidend nach Detmold zurück und starb daselbst in dem gleichen Jahre.

Grabbes Auftreten fällt in den Ausgang der Periode der Schicksalsdramen, die 1815 bis 1825 die Bühne beherrschten und Schiller in den Hintergrund stellten. Aber noch wirkte dessen Erscheinung nach, bis sie durch die Jungdeutschen und ihr Drama abgelöst wurde. Abseits von diesen beiden Richtungen stand Grabbe, dem sich später Büchner anschloß. Grabbe ging von Meißt aus und strebte wie dieser die Handlungen aus den Charakteren psychologisch zu begründen. Aber ihm fehlt jedes Maß. Seine Personen verzerrt er ins Übermenschliche und spottet des Zwanges der künstlerischen Form, so daß seine Dramen auf der Bühne nie festen Fuß fassen konnten und auch die Anstrengungen, die man in den achtziger und neunziger Jahren des neunzehnten Jahrhunderts machte, ohne Erfolg blieben. Er läßt sich blindlings von seinen poetischen Einfällen leiten und schreibt sie nieder, wie sie ihm kommen, ohne ästhetisch mit ihnen abzurechnen. Daher das Groteske und Bizarre in seinen Dramen, aus denen freilich eine hohe poetische Gabe oft blitzartig hervorleuchtet. Einer der wildesten Stürmer und Dränger, befahl er aufs höchste die Romantik mit ihrer Gefühlslosigkeit und suchte eine ebenso unklassische wie unromantische Persönlichkeit in seinen poetischen Schöpfungen auszuprägen. Aber so herrisch und eitel er sich gebärdete, so maßlos sein Streben nach ureigenster Art war und so sehr er in einer Abhandlung über Shakespearomanie (1827) spottete, er blieb von dem großen Briten abhängig, ohne ihm freilich nahe zu kommen. Der Naturbegabung nach ein gewaltiger Dramatiker, vergeudete er durch Zuchtlosigkeit sein Talent, wurde aber durch die realistische Darstellung und Schilderung des Zuständlichen von Bedeutung für das moderne Drama; von ihm geht der Weg über Büchners „Danton“, Hebbels „Judith“ zu Gerhard Hauptmanns „Florian Geyer“.

Gleich das Erstlingsdrama, Herzog Theodor von Gotland (1822), übertrifft durch seine Ungeheuerlichkeiten die kraftgenialischen Stücke der Stürmer und Dränger noch um ein Erklebliches. Mord auf

Mord wird in diesem Drama gehäuft, das allen Forderungen der dramatischen Komposition Hohn spricht, dafür aber Stellen von prachtvollem Schwung und tief sinniger Erhabenheit enthält. Im Don Juan und Faust (1829) stellt Grabbe die beiden „Dioskuren des höllischen Lichtes“ einander gegenüber. Dieses Drama, zu dem Vorging die Musik geschrieben hat, ist, was die Einheit der Handlung und der metrischen Form betrifft — es ist fast durchgängig der Manfoers verwendet — am besten geraten. Don Juan und Faust verkörpern scharfe Gegensätze, das fortgesetzte, aber erfolglose Streben nach Erforschung alles Endlichen und die immerwährende Begierde nach Lebensgenuss; zugleich sind sie typisch für den Dualismus der romanischen und germanischen Welt. Grabbe hält sich möglichst an die sagenhafte Überlieferung. Sein Faust ist ganz der des alten Faustbuches, der durch seinen Pakt mit dem Teufel Macht und Erkenntnis gewinnt und später dem Teufel verfällt, trotz seines begierigen Forschens nach dem Urgrund aller Dinge.

Durch Shakespeares historische Stücke wurde Grabbe zu seinen Hohenstaufendramen Kaiser Friedrich Barbarossa (1820) und Kaiser Heinrich VI. (1830) angeregt. Es sind großzügige historische Gemälde, die die Geschehnisse mit philosophischer Tiefe erfassen und die Helden nach ihren Grundsätzen mit seltener Folgerichtigkeit handeln lassen. Im Mittelpunkt steht der Gegensatz zwischen Barbarossa und Heinrich dem Löwen, zwischen Staufen und Welfen. In den kummervollen Tagen von 1918, in der uniere Lage dem des niedergeworfenen Karthago gleich, wurde Hannibal in München aufgeführt. In den nächsten Dramen erwacht wieder die Sucht nach Unerwartetem und Groteskem, so schon in Napoleon oder die hundert Tage (1833). Der Mut und die Herrschergabe Napoleons, die Stimmung im Volke und am Hofe Ludwigs XVIII. sind meisterlich gezeichnet. Auch einige dramatisch äußerst wirkungsvolle Szenen sind zu bewundern, aber das Ganze ist kein großes und einheitliches Kunstwerk. Das gleiche gilt, von dem Fragment „Marius und Sulla“ ganz abgesehen, auch von Grabbes „Hannibal“ (1835) und am meisten von seiner Hermannsschlacht (gedruckt 1838), die wie ein Schlachtenpanorama wirkt. Römische und deutsches Wesen sind gut kontrastiert. Thusnelda wird, in der Art Kleists, als Idealbild der deutschen Frau gefeiert. Unter den zahlreichen Hohenstaufendramen ist „Kaiser Heinrich VI.“ das kraftvollste; doch konnte bei den in der neuesten Zeit in Berlin wiederholten Darstellungen auf der Bühne wohl die eine oder andere Szene Beifall erzielen, nicht aber das ganze Drama sich Bühnenwirkung erweisen.

Grabbes Lustspiel Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung (1822) gehört zur Gattung der Tieckschen Literaturkomödien; es ist voll arger literarischer Spöttereien, zeichnet sich aus durch schlagfertigen Witz und weist auch Originalität in der Erfindung auf. Dagegen steht das Irysch-dramatische Märchen Aschenbrödel aus des Dichters früherer Zeit ganz im Banne der Phantasiestücke Tiecks.

Das andere Kraftgenie aus dieser Zeit wurde bereits in die jungdeutsche Bewegung mit hineingerissen. Schon als Student der Medizin in Straßburg geriet der 1813 zu Godelau bei Darmstadt geborene Georg Büchner unter die süddeutschen liberalen Stürmer und war bald eines der eifrigsten Mitglieder des berühmten Buzbacher Kreises. Wegen seiner berüchtigten Flugschrift „Der hessische Landbote“ sollte er in Gießen, wo er seine Studien fortsetzte, zur Verantwortung gezogen werden. Er flüchtete aber nach Straßburg und habilitierte sich 1836 in Zürich, starb jedoch schon im nächsten Jahre. Sein Eifersuchtsdrama Wozzeck bietet nur eine Reihe von Bildern, wurde aber günstig aufgenommen. Büchners Hauptwerk ist das dreiatige Revolutionsdrama Dantons Tod (1835), in dem er seine eigenen revolutionären Ideen ausgesprochen hat. Er schreckt bei seiner Schilderung der französischen Schreckensherrschaft vor krassen Zügen und zynischer Offenheit nicht zurück. Den persönlich tugendhaften, einfachen und unerbittlichen Robespierre stellt er dem genialischen, laiterhaften Danton gegenüber, der durch seine Abneigung gegen das allgemeine Blutvergießen Robespierres Argwohn weckt und schließlich selbst die Guillotine besteigen muß. In dem Stück und in seiner Sprache steckt starke Leidenschaft, aber auch die paradoxe Effekthascherei nach der Art Grabbes.

Wie dem Theater, wandte man in der sogenannten Übergangszeit (1815—1830) auch der Erzählung das Interesse zu.

Noch immer sesselte der preußische Hofrat und Redakteur Karl Heun (Pseud. Claren) wie mit seinen listern-flachen Dramen („Der Brauttanz“, „Der Bräutigam aus Mexiko“), so auch mit seinen zahlreichen, Frivolität und Empfindsamkeit verbindenden Romanen und Novellen, die teils in seinem Taschenbuch „Das Vergißmeinnicht“, teils selbständig („Mimili“, „Liesli und Elsi“, „Die Gräfin Cherubin“) erschienen, die großen Massen des Volkes. Mit Claren wetteiferte eine Anzahl federfertiger Erzähler um die Gunst der Leservelt und so manches für Höheres geschaffene Talent ward dadurch auf das Niveau der Leihbibliotheksnovellisten herabgedrückt. So der Redakteur und sachlen-meinungische Legationsrat Wilhelm Döring (1789 bis 1833), ein nicht unbedeutendes dramatisches Talent („Bisa“, „Zenobia“), dessen „Phantasiemalder“ zu den beliebtesten Taschenbüchern gehörten. Seine größeren Erzählungen („Sommerberg“, „Roland von Bremen“, „Der Hirtenkrieg“) entbehren bei aller Fruchtbarkeit der romantischen und abenteuerlichen Situationen jeder festen Gestaltung. Im romantischen Fahrwasser segelt auch der Braunschweiger Franz Horn (1783—1837), Verfasser von Romanen und Novellen („Guiscardo“, „Die Dichter“) und literarischen Abhandlungen, darunter den „Studien zu Shakespeariischen Schauspielen“. Trotz verschiedener Einflüsse zeigen die Kunstromane („Die reisenden Maler“, „Asidor“, „Willibalds Ansichten des Lebens“) Ernst Wagners (1769—1812) eine gewisse Selbständigkeit.

Die Freude des Durchschnittspublikums an all dieser schalen Lektüre verblaßte, als der Schotte Walter Scott (1771—1832) mit dem „Waverley“ die lange Reihe jener Geschichtsromane eröffnete, die ihn für zwei Jahrzehnte zum gelesesten Schriftsteller, seine Erzählungen zum Muster des Geschichtsromans erhoben. Schon 1815 erschienen die ersten Übersetzungen und

mit Hauffs „Lichtenstein“, der ersten bedeutenden und selbständigen Nachahmung der Waverley-Romane, betrat der deutsche Roman den neuen Pfad, den Walter Scott ihm und der Romantik wies.

An Versuchen im Geschichtsroman hat es seit dem „Göz von Berlichingen“ nicht gefehlt (S. 981) und Scott selbst war von der deutschen Romantik ausgegangen. Goethes „Göz“ und Veit Webers „Sagen der Vorzeit“ hatten seine Einbildungskraft angeregt, die Liebe zur Heimat und zu ihrer geschichtlichen Vergangenheit die Wahl seiner Stoffe bestimmt. Diese Momente, seine Beziehungen zum Romantischen und sein Vaterlandsgefühl machten ihn dem Deutschen erst durch den Schotten erschlossen. Man überlegte ihn, roman wurde doch dessen Wesen den Deutschen erst durch den Schotten erschlossen. Man überlegte ihn, nahmte ihn nach, und zahlreiche Federn setzten sich in Bewegung, um ihm wenigstens an Fruchtbarkeit gleichzukommen. Immermann übertrug den „Zwanzhoe“, Willibald Alexis konnte sein Erstlingswerk „Walladmor“ für eine Ueberlegung eines Schottischen Romans ausgeben, auch Tieck wandelte in dem „Aufruhr in den Sevenmen“ auf den neuen Wegen und diese betrat auch Zichoffe in „Abdrich im Moos“. Jetzt erst gewann der historische Roman sein eigentliches Kolorit; er wurde zugleich Sittenschilderung, während er bei Karoline der Fehler, Ignaz Fehler und Meißner nur moralisierende Betrachtung und Deklamation gewesen war und sich in dem volkstümlichen Ritterroman mit den Requisiten der heiligen Feme, des Burglebens und einigen romantischen Spüts begnügt hatte. Mit Scott gewann auch die Technik des Romans ihre moderne Ausbildung, romantisches Spüts begnügt hatte. Mit Scott gewann auch die Technik des Romans ihre moderne Ausbildung, ordnete sich in seiner Darstellung dem vorwärts schreitenden Gange der Erzählung unter. Dazu kam der echt-nationale Gehalt der Schottischen Romane, der der romantischen Richtung in Deutschland nur entsprach.

Von der großen Schar deutscher Romandichter, die den Spuren Scotts folgten, empfanden freilich viele nicht, daß in dem Nationalcharakter die Stärke seiner Eigenart liege. Sie suchten sich die interessantesten Episoden der Geschichte aus, um in den kurzen Bericht der Chronik vergnügt einen langen Romanfaden einzuspinnen. Van der Velde ging mit Vorliebe nach Schweden und Norwegen („Arved Gyllenstierna“, 1823, „Christine und ihr Hof“), aber er schilderte auch die „Eroberung von Mexiko“, den „böhmischen Mägdekrieg“, „Die Wiedertäufer“ usw. in einem leichten und gefälligen Stil, wobei er soviel romantische Sagenblumen in seinen Schöpfungen anpflanzte, als nur anging. Karl von Tromlitz (A. von Wigleben, 1788—1847) wandte sich mit seinen der Treue entbehrenden historischen Erzählungen (1826—1828) der deutschen Geschichte und mit Vorliebe der Zeit des Dreißigjährigen Krieges zu („Die Pappenheimer“, 1823, „Der Page des Herzogs von Friedland“, „Die Vierhundert von Pforzheim“, „Franz von Sickingen“). Nicht minder fruchtbar als Tromlitz, der es auf 108 Bände gebracht hatte, war der Schauspieler und Redakteur Karl Spindler aus Breslau (1796—1855). An Phantasie in der Erfindung dem älteren Alexander Dumas vergleichbar, schrieb er leider flüchtig, ohne Grundfak und Folgerichtigkeit, ganz nach der Laune der Mode und verflachte in einer wüsten Vielschreiberei die glückliche Gabe, spannend und fesselnd erzählen zu können. Wäre sein kräftiges Erzählertalent zur künstlerischen Vollendung gekommen, so würde er unter den ersten Romandichtern Deutschlands seinen Platz haben. So aber gehört er trotz der glänzenden Farben und spannenden Handlung, mit denen er in seinen deutschen Sittengemälden („Der Bastard“, deutsche Sittengeschichte aus dem Zeitalter Rudolfs II. (1826), „Der Jude“ (1827), der im Beginn des fünfzehnten Jahrhunderts spielt, in der halb in Europa, halb in Paraguay verlaufenden Erzählung „Der Jesuit“ (1829) und in dem „Invaliden“ (1831), einem höchst spannenden Gemälde aus der französischen Revolution, zu fesseln verstand, heute zu den Vergessenen. Mit Spindler arbeitete Wilhelm von Chézzy (1806—1865), der Sohn der Dichterin Helmina, zusammen. Außer in historischen Romanen versuchte er sich in Künstlerromanen („Petrarka“, „Camoens“) und schrieb die noch immer lesenswerten „Erinnerungen aus meinem Leben“. Spindler wurde an Bildung von Philipp von Meffues (1799—1843) übertroffen, der Italien zum Schauplatz seiner Romane wählte und eine Reihe farbenreicher Bilder aus der geschichtlichen Vergangenheit Neapels entrollte („Scipio Cicala“, „Die Belagerung des Kastells von Gozzo“, „Die neue Medea“), denen aber das poetische Leben fehlt. Mehr als durch seine Dramen erwarb sich Ludwig Kellstab (1799—1843) durch seine satirischen Schriften und historischen Romane („1812“, „Drei Jahre von dreißigen“) einen Namen. Viel gelesen wurde einst die vornehm-langweilige Henriette von Paalzow (1788—1847) in ihren je dreibändigen Werken („Godwie Castle“, „St. Roche“, „Thomas Thyrnau“). Die Reihe der Nachfolger Scotts möge der Deutschböhme Karl Herlosjohn (1804—1849) schließen, der eine große Anzahl historischer und humoristischer Romane verfasste („Der Ungar“, „Der letzte Taborit“, „Die Hussiten“, „Wallensteins erste Liebe“, „Die Tochter des Piccolomini“) und in der Zeichnung humoristischer Genrebilder manch glücklichen Wurf tat.

Ihnen reihten sich noch an Ferdinand Stolle aus Dresden (1806—1872), der ein halbes Duzend Napoleoneurromane und den komischen Roman „Deutsche Bidwickier“ schrieb, durchwegs lesbare Romane, in denen aber das Poetische hinter dem Stofflichen zurücktritt und zuweilen auch die Geschlossenheit fehlt. Auch der durch sein für die italienische Kunstgeschichte Epoche machendes Werk „Italienische Forschungen“ bekannte Kunsthistoriker Karl von Rumohr (1785—1843) versuchte sich, von den historischen Novellen der Italiener angezogen, mit seinem formvollendeten Roman „Der letzte Savello“ (1832) und anderen minder gelungenen Erzählungen auf diesem Gebiete. Dagegen pflegte der Thüringer Ludwig Storch (geb. 1803 zu Ruhla, gest. 1881 zu Kreuzwertheim a. Rh.) den geschichtlichen Roman noch im Sinne der Romantiker, indem er ihn abenteuerlich auspugte und die Fabel mit Vorliebe den farbigen Kulturverhältnissen und den spannenden, oft pikanten Vorgängen der Mémoires des sechzehnten, siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts entnahm. Der Komposition des großen geschichtlichen Romans war seine Kraft nicht gewachsen, doch entwirft er immerhin, ganz in Spindlers Manier, reiche Gemälde, besonders des bürgerlichen Lebens

der Vorzeit; so in seinem besten Werke dieser Art „Die Freibeuter“ (3 Bde. 1834) und in der Abteilung „Das Haus Fugger“, in „Ein deutscher Leinwandweber. Zeit- und Lebensbilder aus dem sechzehnten Jahrhundert“ (9 Bde., 1850); teilweise auch in den Romanen „Der Freitnecht“, „Die Kuruzzen“, „Die Beguine“, „Die Königsbraut“ und in den sozialgeschichtlichen „Der Jakobstern“ und in dem irischen Volksgemälde „Die Heideschente“. Beachtenswertes in Einzelheiten, Bewegung und Frische zeigen seine kleineren Romane („Max von Egl“, „Der Glockengießer“, „Die Janatiker“) und seine zahlreichen Novellen und Erzählungen.

So hatte sich unter fortschreitender Entwicklung der Romantik dem Romane das große Reich der Vergangenheit erschlossen und war zugleich eine andere, gegenüber dem klassischen Roman farbiger und die Bedingungen des äußeren Daseins energischer berücksichtigende (realistischere) Darstellungsart aufgekommen. Der trübe Zeitcharakter dieser Jahre begünstigte die Flucht in die Vergangenheit; der Geist einer neuen Generation wurde in den Wirbelwind der Gegenwart hineingerissen.

Unbefriedigt durch den Frieden in der Heimat, wandten in den zwanziger Jahren junge Poeten ihre Blicke nach dem Osten, um in der Erhebung der Griechen und ihrem verzweifeltsten Widerstande gegen die türkische Übermacht den Kampf und die leidenschaftliche Erregung zu suchen, die sie daheim vermißten. So trat Heinrich Stieglitz (geb. 1803 zu Arolsen) bereits als Student mit Liedern zum Besten der Griechen (1823) hervor, denen er als Gymnasialprofessor in Berlin, unterstützt von seiner geistvollen Gattin Charlotte Willhöft, Bilder des Orients folgen ließ (1831). Doch weder diese noch die Stimmen der Zeit (1834) genügten dem Ehrgeize des jungen Dichters, der zwar mit einer lebendigen Phantasie und einem empfindenden Talente ausgestattet war, aber über eine tiefe und innerliche Gestaltungskraft nicht verfügte. Die qualvollen Jahre, die er 1832—1834, gefoltert von verzehrender Sehnsucht nach einer höchsten fortreibenden Leistung, verlebte, weckten in seiner schwärmerischen und leidenschaftlichen Gattin den unseligen Gedanken, ein großer Schmerz, der Schmerz um ihren Tod, würde den Geliebten zum ganzen Mann und Dichter reifen. So gab sie sich selbst den Tod durch einen Dolchstich; Heinrich Stieglitz aber brach unter der Wucht dieses tragischen Geschehens zusammen. Seine geringe poetische Kraft war keines Aufschwunges mehr fähig. Die letzten Lebensjahre verbrachte er in Italien und starb 1849 zu Venedig an der Cholera. Charlotte wurde das Original für die „Madonna“ Th. Mundts. Dem sie ängstigenden Herzenszwiespalte, den das mit diesem angeknüpfte Verhältnis in ihr hervorrief, zu enttrinnen, war das zweite Motiv ihrer entsetzlichen Tat. Alle die „Griechenlieder“, die von Stieglitz und anderen gedichtet wurden, sind verhallt, unmittelbare Wirkung und nachhaltige Geltung blieben allein den Gesängen Wilhelm Müllers (S. 1059) gesichert, der die Helden der fernen Bewegung mit poetischem Glorienschein umkleidete, die Siege und den Todesmut der Griechen in fortwährender Parallele mit althellenischen Erinnerungen feierte und sich in einzelnen dieser Dichtungen, namentlich in dem Trauergedichte auf Byrons Tod, zu hohem poetischem Schwunge erhob.

Neben diesen Schwärmern für die Griechen gab es innerhalb der im allgemeinen tendenzlosen, ja dem eigentlichen Leben entfremdeten Dichtung der zwanziger Jahre eine Gruppe von Tendenzpoeten, die zum großen Teile aus den Reihen der Burschenschaft hervorgingen oder doch durch ihr Wähnen und Wollen mit ihnen im Zusammenhange standen. Die schwellende Brust voll feuriger Lieder, war die Schar der Jünglinge aus den Befreiungskriegen zurückgekehrt; Einheit, Freiheit, Größe des Vaterlandes begeisterte die Herzen. Die Hoffnung aber ward durch die freiheitsfeindliche Haltung der Regierungen von 1815 bis 1830 vernichtet. Die Verheißungen der Erhebungszeit wurden nicht alle eingelöst, das Volk blieb in vielen Staaten der Teilnahme an der Regierung beraubt, die Wiederauferstehung des großen Deutschen Reiches war auf dem Wiener Kongresse als eine revolutionäre oder unerfüllbare Forderung behandelt worden. Während angesichts dieser Dinge das Volk in seiner ungeheuren Mehrheit, froh, endlich wieder in geordneten, friedlichen und aussichtreichen Verhältnissen leben zu können, sich in die Lage fügte, war ein Bruchteil des Volkes von bitter grossenden, revolutionären Stimmungen erfüllt. Die Studenten, die aus den Hörsälen der Universitäten zu den Fahnen

geißt waren und jetzt ihre Studien fortsetzten, die patriotischen Redner und Schriftsteller, die den Entscheidungskampf vorbereitet und nach Leipzig und Waterloo die Siege gefeiert hatten, und einzelne Universitätslehrer standen dem allgemeinen Behagen oder Gehenlassen als Opposition gegenüber und die 1816 in Jena im Gegensatz zu den alten überlebten Landsmannschaften gegründete Burschenschaft verbreitete sich rasch über alle Universitäten und ward der Herd offen zur Schau getragener vaterländischer Begeisterung und Hoffnung wie unglückseliger Zettelungen und geheimer Gesellschaften. In der „Allgemeinen deutschen Burschenschaft“ wurde neben der berechtigten Sehnsucht nach Deutschlands Glück und Größe viel unklare, ziellose, ingrimme Erbitterung genährt. Die Gärung und Spannung erreichten mit dem Wartburgfeste (1817), vor allem aber mit der Ermordung Kobebues durch den Jenenser Burschenschaftler Sand (1819) einen so hohen Grad, daß die Regierungen aus Furcht vor einer Revolution nicht nur gegen die deutsche Burschenschaft, sondern gegen alle Universitäten, gegen die Freiheit der Wissenschaft und Literatur mit den Karlsbader Beschlüssen (1819) so energisch eingriffen, daß auch in Kreisen, die mit dem „teutonisch-turnerischen Unwesen“ nichts zu tun hatten, die leidenschaftliche Opposition erwachte und vor allem ein Gefühl der Hoffnungslosigkeit, der Verzweiflung an der eigenen Kraft und des bewundernden Hinblickes auf Frankreich erzeugt ward.

Noch blieben diese trostlosen Stimmungen und bitteren Anschauungen auf einzelne Kreise beschränkt und die Karlsbader Beschlüsse hemmten die Geistesarbeit des deutschen Volkes so wenig, daß sich gerade in dieser Zeit die Neubelebung der Wissenschaft in allen Zweigen, und zwar vorzugsweise unter dem Einflusse der Romantik, vollzog, so schwer man auch den Zensurzwang empfand. Aber das Hervortreten der burschenschaftlich durchhauchten Tendenzdichtung der Brüder Follen aus Gießen zeigte, daß sich der Drang nach einer in die Tagesereignisse und Tagesanschauungen unmittelbar eingreifenden Richtung der Literatur bereits regte. Es erklangen in den Reihen der Burschenschaftler August Adolf Follens (gest. 1855 in Bern) die in seinen „freien Stimmen frischer Jugend“ vereinigten Lieder („Vaterlandsöhne, traute Genossen“) und das in derselben Sammlung sich findende blutigieriger und schwulstige „große Lied“ („Horch auf, ihr Fürsten, du, Volk, horch auf“) seines Bruders Karl, der Scheidegruß „Wir hatten gebaut ein stattliches Haus“ des Holsteiners August Vinzer, und das jetzt noch gesungene „Burschen heraus“. Auch andere, der Burschenschaft fernstehende Tendenzdichter, wie der Maler Harro Harring aus Ibenhof bei Husum und der Hamburger Senator Martin Hieronymus Sudtwaiker, nährten offen oder verhüllt in Romanen und Dramen die revolutionäre Stimmung. Mochte nun auch die große Mehrzahl der Gebildeten noch an der alten Aufgabe der Dichtkunst festhalten und in Grillparzer, Platen und Zimmermann neue hervorragende Talente reifen, die bei vollem Verständnis der Zeit und ihrer Forderungen des poetischen Talentes doch nie vergaßen, daß der Gewinn unserer klassischen Literaturepoche nicht gering geschätzt oder freiwillig weggeworfen werden dürfe, so zeigte doch die Tendenzdichtung der Burschenschaften und der ihnen nahe stehenden Poeten, daß bereits in den zwanziger Jahren in einzelnen Kreisen jene Stimmungen und Erwägungen lebendig waren, aus denen im Zusammenhang mit der französischen Revolution sich die jungdeutsche Bewegung der deutschen Literatur entwickeln sollte.