

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

4. Das Schicksalsdrama.

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

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

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

gehört der Einakter „Blut oder der Gast“ (1781) von Karl Philipp Moritz, nach des englischen Dichters Lillo Vorlage gearbeitet und im Stoff mit Werners „24. Februar“ übereinstimmend; ferner Tiecks Tragödien „Karl von Bernack“ und „Abschied“, ebenso Friedrich Kind's Jambendrama „Schloß Aflam“ (1803), dann einige andere Ritterdramen. Mit Zacharias Werners „Vierundzwanzigstem Februar“ beginnt die eigentliche Periode des Schicksalsdramas, das neben Werner besonders Müllner und Houwald zu Vertretern hat. Friedrich Ludwig Zacharias Werner, geboren 1768 zu Königsberg, wurde früh vaterlos und von einer nervösen und bei



Zacharias Werner.
Nach W. Schadow.

aller Verstandesklarheit schwärmerisch religiösen Mutter erzogen. Die Liebe zur Kunst und eine überreiche Phantasie waren das mütterliche Erbe, das seelische Gleichgewicht aber hatte die Mutter in ihm nicht herstellen können. In Berlin studierte er die Rechtswissenschaft, ergab sich aber bald einem losen, ja selbst ausschweifenden Leben, schloß und löste leichtfertig drei Ehen, wechselte wiederholt Beruf und Ort, wurde durch seinen Freund Münich und G. T. A. Hoffmann in Berlin für das Maurertum gewonnen, kam auf seinen Kreuz- und Querverwanderten durch Deutschland, die Schweiz, Frankreich, wurde in Weimar von Goethe freundlich aufgenommen und fand endlich in Rom im Schoße der katholischen Kirche die ersehnte Ruhe für sein zerrissenes Innere. Ihm zu glauben, daß er den Übertritt zum Katholizismus „mit vernünftiger Überlegung, ohne alle fanatische Schwärmerei“ getan habe, meint er, wie er in seiner Selbstbiographie schreibt, „edle, vernünftige Leute, die es beurteilen können, was es heißt, 41 trostlose Jahre nach Wahrheit, Gewißheit, Frieden zu durchschmachten“, nicht erst bitten zu müssen. In Aschaffenburg zum Priester geweiht (1814), übersiedelte er nach Wien und wirkte hier, im Verkehr mit Clemens Maria Hoffbauer

im religiösen Leben immer mehr erstarkend, durch seine formvollendeten und geistreichen Predigten segensreich bis zu seinem Tode (1823).

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

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

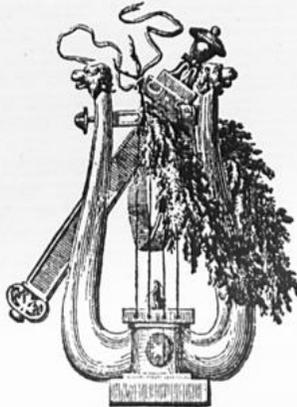
Beilage 134.

Leyer und Schwert

VON

Theodor Körner

Lieutenant im Lützow'schen Freikorps.



Zweite rechtmäßige, vom Vater des Dichters
veranstaltete Ausgabe.

Berlin, 1814.

In der Nicolaischen Buchhandlung.

Verlag

Verlag

Verlag

Verlag



Verlag

Verlag

Verlag

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

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

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

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

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

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



Theodor Körner.

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



