Elfte Periode.

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

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

Seit den Tagen der Befreiungskriege waren in der gesamten Entwicklung der deutschen Geschicke zwei Zielpunkte erkennbar: bürgerliche Freiheit und staatliche Einheit. Der Erreichung des einen folgte 1871 mit der Aufrichtung des neuen Deutschen Reiches die des anderen. Mit Jubel empfing Deutschland seine aus dem Kriege siegreich heimkehrenden Söhne. Rascher ward im großen ganzen der innere Ausbau des Reiches vollendet, die bürgerlichen Freiheiten fest begründet. Mit der Reichsgründung lernte die Nation zum ersten Male die Segnungen der Einheitlichkeit in Gesetzgebung, in Heer und Flotte, in Geld Gewerbe, Handel, Post usw. kennen. Die kriegerischen Ereignisse und die großen Erfolge hatten jedoch auch ihre ungünstigen Folgen: die Gewährung des direkten, gleichen, allgemeinen, geheimen Wahlrechtes für den Reichstag rief ungezügelte politische Leidenschaften hervor und die Wohltaten und Segnungen der Einheit, die für viele zu rasch und mühelos gekommen waren, schienen dem Bildungsstolz der Unzufriedenen bald selbstverständlich. Dazu kam, daß der politischen Einheit keine geistige entsprach. Zu dem konfessionellen Zwiespalt trat als weitgreifende Denkrichtung immer mehr eine radikale Verneinung eines jeden sittlichen und religiösen Idealismus und damit erstand ein Feind, der jedes höhere Geistesleben und zumal auch die Dichtung in gemeiner Diesseitigkeit zu ersticken drohte. Anstatt gegen diese Gefahr alle die guten Geister zu Hilfe zu rufen, die in dem protestantischen und in dem katholischen Teile des deutschen Volkes noch lebendig fortwirkten, hat man der katholischen Kirche den Krieg erklärt und den Kulturkampf eröffnet, durch den die Erniedrigung der katholischen Kirche zu einer vom Papst tatsächlich losgelösten, dem Staate bedingungslos untergeordneten Nationalkirche erreicht werden sollte. Die Unzufriedenheit der liberal-protestantischen Kreise über das Erstarken der Kirche in Preußen, die Wühlereien der Altkatholiken, endlich parteipolitische Absichten zugleich mit altpreußischer Voreingenommenheit und übertriebenem Machtgefühl Bismarcks haben die Veranlassung zu dem Kampfe gegeben, der 1873 begann, 1876 einen Stillstand erfuhr und erst 1887 nach zweijähriger Verhandlung mit Papst Leo XIII. beendet wurde. Materiell hatte die Kirche schweren Schaden genommen; moralisch aber war der Sieg auf Seite der Katholiken: die Lebenskraft der Kirche

hatte sich neu bewährt. Viel hat das katholische Volk in jenen Tagen gelitten, aber es bewahrte musterhafte Haltung, der Klerus Opferfreudigkeit, der Episkopat Einheit, Pflichttreue und Hirteneifer, die Rechte der Kirche fanden mannhafte Verteidigung durch die Fraktionen des Zentrums in Landtag und Reichstag. Mallinckrodt, Schorlemer, Bischof von Ketteler, Windthorst und alle die glaubenstreuen Männer, die unerschrocken in Wort und Schrift für die Rechte der Kirche eintraten und dadurch die Augen der Welt auf sich zogen, haben sich unsterbliche Verdienste erworben. Eine ansehnliche katholische Presse trat ins Leben und es erblühte eine spezifisch katholische Poesie. Zum Angriffe gegen die Kirche wie zu dessen Abwehr mußte auch die Dichtung, insbesondere das Drama und der Roman, die Form leihen und es entwickelte sich eine Kulturkampfpoesie, die ihrer Natur und ihrem Zwecke nach nur dem Tage diente und bloß in einzelnen Erscheinungen mehr als historischen Wert beanspruchen kann. In Österreich kam es zwar nicht zum offenen „Kulturkampfe", aber an Versuchen, ihn zu inszenieren, hat es auch hier nicht gefehlt und Anzengrubers Dramen werden unter diesem Gesichtswinkel selbstverständlich.

Mit dem Wandel im staatlichen Leben vollzogen sich auch Änderungen in den wirtschaftlichen Verhältnissen und gerade diese gewannen die stärkste Bedeutung für das deutsche Leben. Was sich im einzelnen seit den fünfziger Jahren vorbereitet hatte, eilte jetzt in schnellen Schritten vorwärts. Die seit 1848 mit der Steigerung der Verkehrsmittel mächtig angewachsene Industrie führte zur fast unbeschränkten Herrschaft des Kapitalismus und gleichzeitig bei denen, die in dessen Lohndiensten standen, zum sozialdemokratischen Proletariat. Der Krieg rief nun zwar für eine Zeitlang alle vorhandenen Kräfte auf, aber nach den schnellen Siegen verschärfte sich noch die Richtung zu einem groben Materialismus, der nichts anderes kannte als den Genuß. In großen Mengen brach das französische Gold herein; der Milliardensegen ergoß sich über das Land. Schaffensfreudigkeit und Unternehmungslust regten sich allenthalben; 1869 war die Gewerbefreiheit verkündet worden, nach der das Bürgertum seit 1808 gestrebt hatte; die Freizügigkeit folgte 1871; Aktiengesellschaften und Gründungen schossen wie Pilze aus der Erde, solide, noch mehr unsolide Geschäfte steigerten die Produktion. Einerseits stieg das Großunternehmertum, andererseits schwoll die Zahl der Lohnarbeiter ungemein rasch an. Das Spekulations- und Gründungsfieber griff von den großkapitalistischen Kreisen aus um sich, bis dann 1873 mit dem großen Krach eine Zeit vorübergehenden Niederganges folgte, erfüllt von Mutlosigkeit und Mißtrauen.

Dank der im allgemeinen unversehrt erhaltenen Tüchtigkeit des deutschen Kaufmannsstandes und der Gewinnung neuer Absatzgebiete überdauerte Deutschland die Krisis. Der Handel zu Lande nahm einen mächtigen Aufschwung, die deutsche Handelsflotte ward die zweitstärkste der Welt, die Industrie führte unermeßliche Werte aus. Deutschland wandelte sich durch die Veränderung der wirtschaftlichen Kräfte aus einem Ackerbaustaat in einen Industriestaat. Im Geleite der Entwicklung zum industriellen Kapitalismus stand das ungeheure Anwachsen der Großstädte. Sie waren aber nicht bloß Industriezentren, sondern auch die Mittelpunkte des Genußlebens; außerdem hatten sie die bedeutendsten Theater und die einflußreichsten Zeitungen. Insbesondere drängten sich die verschiedensten Elemente, die in irgend einer Weise ihr Glück machen, zu Geld, Genuß, Ruhm, Einfluß, Macht kommen wollten, nach Berlin, das mit Geschwindigkeit zur Millionenstadt geworden war. In den Großstädten vor allem, freilich nur in den oberen Schichten der Gesellschaft, offenbarte sich die Aufwärtsbewegung des wirtschaftlichen Lebens auch in den einzelnen Zweigen der Kunst. Es gab viel äußerlich blendende, doch wenig innerlich vornehme Kunst. Die Kunstwerke mußten, um die äußerlich geräuschvoll auftretenden Ansprüche des Großbürgertums zu befriedigen, möglichst farbig, glänzend und prunkvoll sein und nicht so sehr durch die Form als durch den Inhalt wirken. Man strebte nach Größe und Stil; aber man verwechselte oft das Ungewöhnliche mit dem Theatralischen und das Große mit dem Pompösen. Man gefiel sich in einer Nachahmung des Historischen und lieh von der Vergangenheit den Prunk und Glanz fürstlicher Kunst, um den Ansprüchen des neubürgerlichen Stolzes zu genügen. In der Kunst und Dekoration der Innenräume konnte man dies am deutlichsten erkennen; überall ein Fliehen vor dem naturgemäß Schlichten und Einfachen, ein Haschen nach dem Effekt, ein Vermummen der Kunst in die abgelegten Gewänder vergangener Stile. Es war eine Folge des durch den Krieg von 1870 geweckten Nationalstolzes, daß man in eine Nachahmung des deutschen Renaissancestils verfiel und sich in hohen Sälen mit Möbeln umgab, die mit ihrer kostbaren Ausstattung in der Renaissancezeit nur für Festräume von Fürsten bestimmt gewesen waren. In diesen prachtvollen Räumen mit geschnitzten Truhen und alten Wandteppichen kamen dann auch die an sich

unbedeutenden, aber effektvollen Historienbilder („Seni vor der Leiche Wallensteins", „Nero nach dem Brande Roms" usw.) zur Geltung. Von der Renaissance wandte man sich in den achtziger Jahren zum Barock und nach diesem ward das Rokoko Mode. In Hans Makarts großen dekorativen Bildern (Die fünf Sinne, Die sieben Todsünden, Einzug Karls V., Der Jagdzug der Diana) feierte der Farbenrausch seine höchsten Triumphe. Makarts Bilder atmen die Schwüle des Vollgenusses, „der nervös erhitzten und auf der Höhe der heiß gebrühten Wonne schon halb brecherischen Sinnlichkeit" (Th. Vischer); das Durcheinanderbaumeln der Figuren, das die Augen verwirrt, die Verbindung von modernen hohen Frisuren und nacktem, blühendem Weiberfleisch in Makarts Gemälden war charakteristisch für das, was die Zeit an Wirkungen verlangte. Die großen zeitgeschichtlichen Repräsentationsszenen (Die Kaiserproklamation von Versailles, Der Berliner Kongreß, Die Reichstagseröffnung 1888) fanden in dem Maler Anton von Werner ihren Meister. Daß auch in der Musik das gewaltige Atmen des politisch und wirtschaftlich gleich mächtigen Geschlechtes und ein heftiger Drang nach einer Häufung von Einzelwirkungen sich geltend machte, sehen wir an Richard Wagners allumfassendem romantischen Kunstwerk, das jenem Verlangen am meisten entsprach.

Durch die politischen und wirtschaftlichen Neubildungen erreichte nach dem deutschfranzösischen Kriege das Bürgertum das Ziel, nach dem es seit dem Zusammenbruche des preußischen Feudalstaates (1806) gestrebt hatte. Es wurde der herrschende Stand, vereinte in sich das Selbstbewußtsein und den Reichtum der feudalen Geschlechter mit der ungeheuer sich erweiternden Bildung des Jahrhunderts und sonnte sich in den wesentlich durch bürgerliche Kraft und Tüchtigkeit errungenen Erfolgen. Gegen den Bürgerstand aber, der eigentlich kein Mittelstand mehr war, erhob sich der Arbeiterstand, der 1863 zum ersten Male als eine selbständige politische Arbeiterpartei von einigen tausend Mitgliedern erschien (S. 1251). Es war Ferdinand Lassalle (gefallen im Duell 1864) aus Breslau, der Sohn jüdischer Eltern, der, freilich nicht aus sozialen Gründen, sondern aus persönlicher Machtgier als Agitator auftrat und der Masse zurief, daß nur durch politische selbständige Vertretung des Arbeiterstandes in den gesetzgebenden Körperschaften die Interessen des Arbeiterstandes befriedigt werden könnten. So ward Lassalle, ein auch durch wissenschaftliche Werke hervorragender Mann, der Vater des deutschen Sozialismus. Die ursprünglich nationale Richtung des Lassalleschen Sozialismus haben dann Karl Marx und Friedrich Engels zum Schaden des Volkes in eine internationale verändert.

Marx stellte in seinen Schriften „Kommunistisches Manifest" (1847), „Das Kapital" (1867) eine vollständig neue Geschichts- und Weltanschauung auf. Er sah in der Geschichte überhaupt nur das Walten wirtschaftlicher Kräfte. Auf der Art der Erzeugung und des Austausches beruht nach Marx die Gesellschaftsordnung. Ändert sich die wirtschaftliche Ordnung, so muß sich auch die gesellschaftliche ändern. In der kapitalistischen Gesellschaftsordnung herrscht der Privatbesitz. Dieser aber, lehrt Marx, sei die Wurzel alles Übels; er rufe die Klassenunterschiede, diese die Klasseninteressen und diese endlich den Klassenkampf hervor. Die kapitalistische Gesellschaft von heute sei nicht mehr imstande, den Aufgaben der Fortentwicklung der wirtschaftlichen Zustände zu genügen, daher müsse die kapitalistische Gesellschaft abgelöst werden durch die sozialistische. Mit Begeisterung machte sich die Arbeiterschaft zum Träger der Marxischen Gedanken: Aufhebung des Privateigentums jeglicher Art, Beseitigung der Ausbeutung in jeder Form, Aufhebung aller politischen und sozialen Ungleichheit, aller trennenden nationalen Schranken, genossenschaftliche Regelung der Gesamtarbeit mit gemeinnütziger Verwendung und gerechter Verteilung des Arbeitsertrages, gleiche Rechte und gleiche Pflichten, alles ohne Unterschied des Geschlechtes und der Abstammung, Arbeitspflicht aller und gleiche Bildungsmöglichkeiten für alle Glieder des Volkes durch gemeinsame Kindererziehung. „Aufhebung des sozialen Elendes, Eröffnung der Glücksmöglichkeiten aller, auch der Niedersten in einem fernen Zukunftsstaat", das war das Zauberbild des Marxischen Kollektivismus, der von 1867 seinen Siegeszug durch die Welt antrat und auch heute noch nicht zu Ende ist. Millionen richten ihre Augen auf dieses utopische Zukunftsbild und suchen darin Ersatz für den Trost des verlorenen religiösen Glaubens.

Wie die unteren Volksschichten im Marxismus, so berauschten sich die höheren Gesellschaftsklassen im Pessimismus. Als philosophische Weltanschauung hatte ihn, wie wir bereits wissen (S. 1253), Schopenhauer begründet und damit der Stimmung der fünfziger Jahre, in denen das Volk sich um seine Blüten und Blütenträume, um Wirklichkeit und Hoffnung gebracht sah, Theorie und System gegeben. Schopenhauer wirkte aber auch in den sechziger und siebziger Jahren in Philosophie und Poesie als eine Macht und mit der steigenden Anerkennung Richard Wagners war nach 1870 auch die wissenschaftliche Anerkennung des Frankfurter Einsiedlers und seine Verbreitung in weitesten, verschiedenartigsten Berufsklassen gewachsen. Richard Wagner

fand, nachdem er sich erst Feuerbach angeschlossen hatte, in Schopenhauer den Philosophen für seine Musik der Zukunft, indem er nicht bloß dessen metaphysische Theorie der Musik zu ihrer Verherrlichung und Absolutierung verwertete, sondern auch dessen Mitleidsmoral und ihre metaphysisch-pessimistische Begründung auf die Gestaltung seiner Musikdramen und die Charakterisierung seiner Helden innerlich Einfluß gewinnen ließ. Nur vorübergehend war das Aufsehen, das Eduard von Hartmann mit seiner „Philosophie des Unbewußten" (1869) erregte. Er war 1842 in Berlin geboren, wählte zuerst die Offizierslaufbahn, gab sie aber wegen eines schweren körperlichen Leidens bald auf und lebte seit 1875 als schwerkranker Mann in Großlichterfelde bei Berlin, wo er 1906 starb. Wodurch seine Philosophie sich der Zeit empfahl und er eine Zeitlang zum Modephilosophen wurde, das war ihr Pessimismus mit ihrem Optimismus, d. h. mit den inzwischen notwendig gewordenen Konzessionen an den Optimismus und die Ergänzung der Schopenhauerschen Philosophie durch die Gedanken der Darwinschen Entwicklungslehre, mit der er sich in einer Reihe von kleineren Schriften auch besonders auseinandergesetzt hat. Man hatte den Materialismus satt, und nun kam hier ein Schriftsteller, der den Ergebnissen der Naturwissenschaften durchaus gerecht zu werden suchte und sie in ihrer modernsten Form und Fassung übernahm, an die Stelle der unbewußten Materie aber den Allgeist setzte und dadurch vor allem der Theologie Raum schaffte.

Hartmann ist mehr Empiriker als Schopenhauer. Er faßt wie dieser den Willen, der Weltgrund war, als etwas Alogisches, Irrationales auf. Da aber unmöglich das Logische dem Alogischen, das Rationale dem Irrationalen entspringen könne und da andrerseits das Logische passiv sei und deshalb nichts, also auch nicht das Alogische hervorbringen könne, so müsse im Weltgrunde von vornherein Logisches und Alogisches vorhanden gewesen sein, d. h. die Vorstellung könne nicht als etwas Sekundäres zum Willen hinzugekommen sein, sondern beide seien im Weltgrunde vereinigt gewesen. Indessen müsse man sich beides als etwas Unbewußtes denken; der Weltgrund sei „das Vorstellung und Wille als Potenz in sich enthaltende Unbewußte". Schöpferisch sei nur auch im intellektuellen Leben des Menschen, das Unbewußte; das Bewußtsein sei niemals aktiv, niemals produzierend. Was uns ins Bewußtsein trete, sei nur das fertige Produkt des Unbewußten. Auf diesem Wege gelangt auch Hartmann zum Pessimismus, weil die Welt nur dem blinden Schaffensdrange des alogischen Willens entstamme, der beim Übergange vom „Übersein" ins Sein die „Idee" mit sich riß, so sei die Welt grundlos und zwecklos. Sie habe keine Daseinsberechtigung, ihr Dasein sei ein Übel. Wohl geht auch Hartmann davon aus, daß die Summe der Lust auf Erden stets viel geringer sei als die Summe der Unlust, doch kommt er zu dem Resultate, daß unter den möglichen Welten, die natürlich aus dem angeführten Grunde an sich immer schlecht sein müßten, die vorhandene Welt die beste sei; die Idee, die der Wille mit sich riß, als er sich objektivierte, hat nämlich, wie Hartmann ausführt, nach Möglichkeit die Fehler des blinden Willens dadurch wieder gutgemacht, daß sie das Logische, Rationale hinzufügte. Auch Hartmann gelangt zu einer diametral entgegengesetzten Beurteilung unserer Kulturwerte wie Schopenhauer. Er verlangt möglichste Aufklärung und Bildung der Menschheit, damit sie die Grund- und Zwecklosigkeit des Daseins erkennen und den Willen verneinen lerne. Es erwachse dem einzelnen der Gesamtheit gegenüber die Pflicht, aufklärend unter den Mitmenschen zu wirken und sie von der Wertlosigkeit des Daseins zu überzeugen. Wenn dann der Wille zur Verneinung des Daseins die Oberhand gewinnt, argumentiert er, hört die Welt auf und die Menschheit ist erlöst. Und damit ist auch Gott erlöst, der das All bedeutet, der in allen Menschen wirkt, ihr Leid trägt und auf Erlösung drängt. Die Persönlichkeit Gottes verneint Hartmann und weist ihm nur die Stelle des Unbewußten im Weltall zu.

Doch nicht dem mystischen Begriff des Unbewußten dankte Hartmanns philosophisches Hauptwerk seine Verbreitung, sondern wesentlich dem Kapitel über die Philosophie der Geschlechtsliebe und dem Kapitel über den Pessimismus.

Näher und näher sehen wir die Hauptströmungen des geistigen Lebens zu einer Einheit zusammenfließen. Die Marxische Richtung hatte in der Geschichte nur den Kampf wirtschaftlicher Kräfte gesehen; der Pessimismus Schopenhauers hatte menschliches Leid und menschliche Willensunfreiheit zum Gegenstande philosophischer Untersuchungen gemacht; nun kam eine Lehre, die gleichsam die naturwissenschaftliche Begründung dafür gab: Das ganze Naturgeschehen in der organischen Welt ist nur ein „Kampf ums Dasein"; das Gesetz der Vererbung von Eigenschaften schließt mit Notwendigkeit die Verantwortlichkeit des menschlichen Willens aus. Man kann wohl sagen, daß keine Lehre die Menschen dieser Zeit tiefer aufgeregt hat als die Lehre von der Abstammung des Menschen: der Darwinismus. (S. 1252.)

Und das alles machte sich irgendwie, wenngleich erst allmählich oder nur langsam, in der Literatur geltend. Auch der deutsch-französische Krieg mit seinen glänzenden Erfolgen brachte, nicht wie man erwartet hatte, sofort einen nachhaltigen Umschwung des geistigen Lebens der Nation und schon gar nicht eine neue Blüteperiode der Poesie. Ein kurzes heftiges Aufwallen vaterländischer Begeisterung, eine massenhafte Hervorbringung von Liedern zu Schutz und Trutz, viel Phrasenüberschwang, viel wohlklingende Verse, einige frische, kräftige Lieder, so von Geibel, Freiligrath, J. G. Fischer, Hertz, Lingg, Gerok, aber im allgemeinen war ein tiefer Zwiespalt zwischen der Größe der weltgeschichtlichen Taten und deren Ausdruck in der Poesie. Nur solange die Deutschen nach nationaler Einheit sich sehnten, hatte die Poesie aus dem Gedanken der Einheit Kräfte gesogen; als die Errichtung des Reiches die Einheit gebracht hatte, hörten die Einheitsgedanken auf, poetisch fruchtbar zu sein.

Die Schuld lag nicht an den Dichtern; die Plötzlichkeit, mit der 1870 der Krieg ausbrach, die Schlag auf Schlag sich folgenden Siege, die Selbstverständlichkeit, mit der man schließlich alle diese Erfolge hinnahm, hemmten eine wirkliche Vertiefung und ließen die Dichter kaum etwas aus Eigenem hinzufügen. Ganz anders hatte am Anfang des Jahrhunderts die vaterländische Begeisterung sich jahrelang unter dem Drucke der Fremdherrschaft Napoleons I. angesammelt, die zurückgehaltene Sehnsucht nach Befreiung hatte die kraftvollen Lieder Arndts und die mutigen Gesänge Körners und Schenkendorffs hervorgerufen. Freilich, was die Zahl der Blüten anbelangt, hatte Deutschland einen Dichterfrühling wie im Jahre 1870 noch nie gesehen, aber eine eingehende Betrachtung zeigt, daß die Sänger der großen Zeit, zumal die norddeutschen, meist mit überlieferten und verbrauchten Vorstellungen akademischer Art arbeiteten und nur einzelne Geister von eigentümlicher geistiger Prägung vorhanden waren. Erst 15 Jahre später entstanden die echtesten und frischesten Kriegslieder, die das Jahr 1870 zum Gegenstand haben, die Lieder von Detlev von Liliencron und anderen Dichtern, die in den Krieg mitgezogen waren. Neben den Liedern der Kunstdichter erblühte auch eine reiche volkstümliche Kriegspoesie, die mehr oder minder den Charakter des Volksliedes zeigt und den Vorzug hat, unmittelbar an Ort und Stelle, frisch aus dem Erlebnisse heraus entstanden zu sein. F. W. von Ditfurth sammelte in zwei Bänden diese von den Soldaten im Felde und daheim mündlich und in Flugblättern verbreiteten Lieder und rettete so manches Wertvolle vor dem Vergessenwerden.

In der erzählenden Dichtung trat durch den Krieg für die Unterhaltungsschriftsteller eine große Stoffbereicherung ein. Im Gewande des Versepikers besang Wildenbruch die Schlachten von Vionville und Sedan (1873), Redwitz dichtete das Lied vom neuen deutschen Reich, Fr. Th. Vischer schrieb als Ulrich Schartenmeyer das komische Heldengedicht „Der deutsche Krieg". Die bedeutendsten epischen Kriegsdichtungen (von Liliencron, Bleibtreu) kamen auch hier viel später. Doch wurde Freytag unmittelbar unter dem Eindruck des Lagerlebens zu seinen „Ahnen" angeregt. Ein nationales Epos aber, das zur Darstellung gebracht hätte, was die Nation wirklich empfunden und erlebt hatte, wurde nicht geschrieben. Und es war auch nicht möglich; denn noch nie ist ein nationales Epos auf dem Wege entstanden, daß nach einem vollendeten Kriege ein Poet ihn sofort besungen hat. Es war immer ein langer und langsamer Prozeß, bis die Erinnerungen aus Kriegszeiten, die wirklich in Stimmung und Phantasie der Nation geschlagen haben, sich so verdichtet und an bestimmte Gestalten und Ereignisse geknüpft hatten, daß das Geschichtliche zur nationalen Sage gemodelt war und so Poesie werden konnte.

Unerfüllt blieben auch die Hoffnungen auf eine neue Blüte des deutschen Dramas. Die Dramen, die dem Kriege ihren Ursprung verdankten, waren fast nur Genrebilder, akademische Historien und Siegesfestspiele. Doch bald nach dem Feldzuge anläßlich der Enthüllung des Hermannsdenkmals auf der Grotenburg bei Detmold griffen in ihrer ausstattungsfrohen Kühnheit die Meininger auf Kleists „Hermannschlacht" zurück und brachten so dieses gewaltige Rachedrama endlich auf die Bühne und zu verdienter Ehre. Im allgemeinen aber wurde die Bühne beherrscht von Stücken französischen Ursprungs, Übersetzungen oder Nachahmungen der Franzosen, des jüngeren Alexander Dumas, Sardou u. a., von Operetten und Gesellschaftsstücken, alles leichtsinnige und nicht geistig erhebende, sittlich oft recht bedenkliche Ware.

Abgesehen also von der eigentlichen Kriegslyrik hat das Jahr 1870 wenig unmittelbaren Einfluß auf die Poesie der folgenden Jahrzehnte geübt. Nur mittelbar, sofern das ganze nationale Leben nunmehr auf neue Grundlagen gestellt war, mußte die geistige Gesamtentwicklung und so auch die Literaturentwicklung davon beeinflußt werden: aber teils ging das sehr langsam und die aus der Zeit vor 1870 stammenden Entwicklungsgänge liefen mit merkwürdiger Zähigkeit weiter, teils wirkten die neuen Lebensbedingungen zunächst mehr verwirrend als klärend und trieben mit unheimlicher Stärke gerade das Ungesunde an die Oberfläche, was sich schon im Leben der Nation gesammelt hatte. Und Spuren einer geistigen Entartung, die ernstere Geister besorgt machen konnten, waren schon gegen Ende der sechziger Jahre bemerkbar. Sie lagen hauptsächlich in dem Aufkommen einer geistlos grobmaterialistischen Weltauffassung in

Theorie und Praxis, die schon damals zugleich die Neigung zeigte, aus einem handfest oberflächlichen Optimismus in pessimistische Schwäche umzuschlagen. Es begann etwas faul zu werden in einer sich satt dünkenden Bildung und literarisch zeigte sich das am deutlichsten in der Zeitschriften- und Unterhaltungsliteratur. Was von den Gebildeten in vielgelesenen Zeitschriften an seichtem Aufklärichtverschlungen wurde und sonst als voreiliger Absud neuer und schwerer wissenschaftlicher Probleme herumgereicht wurde, jene ganze flache Popularisierung unreifer wissenschaftlicher Erkenntnisversuche im Geiste eines Moleschott und Büchner (S. 1252), das zeigte schon, wie unernst das durchschnittliche Bildungsstreben zu werden begann. Wenn wir noch hinzufügen, daß den gespreizt verlogenen Romanen einer Marlitt schon vor 1870 Triumphe bereitet wurden und daß man sich die Spottgeburten Sacher-Masochs und Emil Mario Vacanos gefallen ließ, so wird wohl nicht mehr zu bestreiten sein, daß in Deutschland so gut wie in anderen europäischen Kulturländern schon vor 1870 der beginnende Verfall sich ankündigte. Aber auch in der damaligen ernsthafter zu nehmenden poetischen Literatur traten bedenkliche Zeichen des Angefaulten und Krankhaften auf; bei lyrischen Talenten zweiten Ranges (Leuthold, Hopfen) zeigte sich vielfach schon jene verdächtige Mischung von gesteigerter sinnlicher Genußgier und pessimistischer Schlaffheit und Lebensmüde, die doch gewiß ein Kennzeichen der Entartung ist, und auch Dichter, die, wie Brachvogel (im „Narziß"), Hamerling und Spielhagen, gegen 1870 hin großen Ruf genossen, ließen eben dadurch erkennen, welcher Geist zu wehen begann.

Man pflegt diese Zeit der Entartung als Dekadenz („Verfall") zu bezeichnen. Die Dichter und Schriftsteller dieser Richtung behandeln nicht mehr gesunde und natürliche Verhältnisse, entdecken dafür jeden faulen Fleck, den sie als etwas Interessantes mit geheimer Lust und leisem Grauen beleuchten, richten ihr Augenmerk vor allem auf die Sünde, um mit ihr zu tändeln und sie mit einer Glorie zu umkleiden, jammern höchstens über die Schwächen und Schäden der Zeit und des Volkskörpers, ohne sie energisch anzugreifen, können sich nicht mehr wahrhaft und natürlich geben, sondern künsteln, sehen, die reinen Kunstformen verderbend, überall nur auf den „Effekt" und wählen, um ihn zu erzielen, die raffiniertesten Mittel. All das tritt uns schon bei den Dichtern der Frühdekadenz entgegen. Diese setzte sich nach dem Kriege im Bunde mit der Zeitströmung fort und erreichte um 1880 ihren Höhepunkt (Hochdekadenz). Was an gemein materieller Welt- und Lebensauffassung, an flachem Wissensdünkel, an geistloser Gier nach Gewinn und Genuß sich schon vorher leise angesammelt hatte, das brach in der berüchtigten „Gründerzeit" in einem wüsten Taumel schwindelhafter Überhebung heraus. Die Gesundheit eines großen Teiles der oberen Schichten des Volkes war auf lange hinein vergiftet. Das geistige Protzentum, dem Kunst und Poesie nur ein Gegenstand des Prahlens und des pikanten Sinnenreizes waren, gab den Ton des Geschmackes an. Ein hohler Bildungsdünkel, eine geistlos oberflächliche materialistische Weltanschauung, die mit dem ernsten Ringen der Wissenschaft um ihre neuen Probleme nichts zu tun hatte, eine Lern- und Belehrungswut setzte das schon vor dem Kriege gepflegte Wesen fort und warf sich nicht nur auf die popularisierte Naturwissenschaft, namentlich auf die vermeintlichen Ergebnisse der Theorie Darwins, sondern auch auf die Gebiete der Geschichts- und Altertumswissenschaft, um auf Grund von einigen naturwissenschaftlichen und geschichtlichen Kenntnissen die schwersten Probleme zu lösen.

Im Zusammenhange mit dem Aufblühen der Industrie kam auch in den Buchhandel, in das Zeitungs- und Zeitschriftenwesen ein bis dahin nicht gekannter Zug; das Feuilleton, das schon seit der Zeit Heines in die Literatur eingezogen war, wurde jetzt mit seinem fragmentarischen, geistreichelnden Wesen allmächtig. Zugleich bildete sich ein zünftiger eigentlicher Schriftstellerstand mit Standesinteressen und Standesansprüchen, der, so vorteilhaft er in mancher Beziehung war, doch auch das Schriftstellerproletariat züchtete. Jetzt kam das literarische Partei- und Cliquenwesen mit seinem unheilvollen Treiben zur vollen Geltung. Des Tageserfolges

halber verfielen auch wirkliche Talente der Vielschreiberei anheim. Literaten schrieben für Literaten, nicht für das Volk, und mit dem industriellen Zuge und der Neigung zum Feuilletonismus gelangte der jüdische Geist im Literaturbetrieb immer mehr zur Herrschaft. Dazu kam, daß Berlin, das der politische Mittelpunkt des nationalen Lebens geworden war, allmählich auch in literarischen Dingen zum tonangebenden Zentrum wurde. Diese Zentralisierung aber konnte, auch abgesehen von dem besonderen Charakter der Großstadt, nicht förderlich wirken, weil sie dem deutschen Geiste und den Lebensbedingungen der deutschen Literatur widerspricht. Gleichwohl dauerte der Einfluß Berlins auf die Literatur, wenn auch abgeschwächt, lange fort und erst viel später hat sich in der Heimatkunst eine starke Gegenströmung geltend gemacht. Daß Berlin die Vorherrschaft in der Literatur so lange behauptete, erklärt sich aus dem Anpassungsvermögen der Großstadt an die literarischen Moden. Denn nur um solche handelt es sich, nicht um eine neue Schöpfung für das Volkstum. Das Volk blieb von den Irrungen und Wirrungen, denen die deutsche Literatur in den letzten Jahrzehnten anheimfiel, glücklicherweise so ziemlich unberührt. Aber es entstand daraus eine Gleichgültigkeit der breiteren Volksschichten gegen das höhere literarische Schaffen, und wie schwer darunter die ernsten Geister, die in der Großstadt erst recht nicht aufkommen konnten, zu leiden hatten, ist bekannt. Womit das Volk sein Lesebedürfnis befriedigte, war zumeist ein verwässerter Abguß der jeweiligen Modeliteratur in unkünstlerischer Form.

Der Literatur der letzten Jahrzehnte fehlte, obwohl alle Augenblicke eine neue Größe ausgerufen wurde, eine große Persönlichkeit, die ihr hätte Richtung geben können, und daher läßt sich auch die literarische Entwicklung dieses Zeitraumes mehr in ihren geistigen Grundzügen und aus den allgemeinen Kulturfaktoren der Zeit begreifen und darstellen, als daß viel von neuen und durchgreifenden Dichterpersönlichkeiten die Rede sein könnte. Außerdem war diese Entwicklung so sehr vom Auslande beeinflußt, daß auch dieses berücksichtigt werden muß, wenn man die heimische Entwicklung verstehen will, während die fünfziger und sechziger Jahre ihre besten poetischen Leistungen aus dem eigenen Leben der Nation geholt hatten. Diese wirkten auch in den siebziger und achtziger Jahren noch fort und fanden zum Teil erst jetzt ihre Würdigung: auch neue Talente, zumal realistischer Art, traten auf und schufen, unabhängig von dem neuen Geschmacke, Werke von bleibendem Werte, obgleich sie nur von dem gesund gebliebenen Teile des Volkes beachtet wurden. Eine führende Rolle konnte die Literatur in den nervös nach Genuß hastenden und in materiellen Bestrebungen aufgehenden siebziger Jahren nicht spielen und erst durch viele Irrwege hindurch sollte das neue nationale Leben auch literarisch wirksam werden.

---

a) Dekadenz und Pessimismus.

Starke Dekadenzelemente finden sich bereits in Friedrich Spielhagens Zeitromanen, denen manche Vorzüge und der Geschmack der Leser in der Zeit von 1860 bis zur Wende des Jahrhunderts einen Platz in der vordersten Reihe der Romanliteratur verschafft haben. Spielhagen, am 24. Februar 1829 zu Magdeburg als Sohn eines Wasserbautechnikers geboren, wurde schon in früher Jugend in eine Umgebung gerückt, der der künftige Autor die reichsten Eindrücke zu danken haben sollte. Das alte hansische Stralsund mit seiner prächtigen Lage am Meer, mit der Nachbarschaft Rügens war der Schauplatz einer heiteren Poetenjugend, deren Abglanz über zahlreichen Momenten und Situationen der späteren Spielhagenschen Dichtungen liegt. Schon während der Gymnasialzeit regte sich in dem Knaben, dessen Lieblingslektüre Walter Scott, Heine und Bulwer bildeten, ein künstlerisch-poetischer Antrieb zu eigenem Schaffen. 1847 bezog er die Universität in Berlin und trieb nacheinander Medizin, Jura und Philosophie. Unregel-

mäßige Studien in Bonn, Greifswald und Berlin boten ihm keine Befriedigung. Die poetische Ader regte sich immer stärker. Er ward 1852 Hauslehrer auf einem adeligen Gut in Rügen, machte dann einen Versuch, zur Bühne zu gehen, und reiste 1854 nach Leipzig, um Lehrer an einer Anstalt zu werden. Es begann nun eine Zeit ernster Arbeit; er übersetzte fremdsprachliche Werke, veröffentlichte 1857 seine erste Novelle Klara Vera, 1858 Auf der Düne, zunächst alles ohne Erfolg. Nach einigen Jahren, die er als Leiter des Feuilletons der „Zeitung für Norddeutschland" in Hannover zugebracht hatte, machte ihn sein erster Roman, „Problematische Naturen" (1860), mit einem Schlage berühmt.

Er übersiedelte nun nach Berlin (1862), wo er kurze Zeit die „Deutsche Wochenschrift" und das „Sonntagsblatt" redigierte. Doch gab er die Redaktionstätigkeit bald auf und schrieb nun seine Zeitromane, in denen er die Geschicke seines Volkes von den Tagen der Befreiungskriege bis zum Ende des Jahrhunderts durch einen dichterischen Rahmen zu einem in allen Farben schillernden, oft aber verzerrten Weltbilde zusammenfaßte. Und nicht allein die politischen und sozialen Kämpfe seiner Zeit haben in ihm einen dichterischen Darsteller gefunden; auch die großen Fragen des Menschenlebens und der Weltanschauung: Weltbejahung und Weltverneinung, Materialismus und Idealismus, Schopenhauers Pessimismus und Nietzsches Übermenschentum treten uns in meist plastisch herausgearbeiteten Persönlichkeiten bei ihm entgegen und lassen uns in ihm den philosophischen Dichter erkennen, der im Dienste seines Ideals für die Entwicklung seines Volkes arbeitete. Dieses Ideal aber wurzelte in dem Gedanken der bürgerlichen Revolution von 1848 und der preußischen Fortschrittspartei, deren Hauptschlagworte lauteten: Parlamentsherrschaft und Kampf gegen Junker und Geistliche. Er war der Demokrat von 1848, der in den sechziger Jahren in den Berliner Fortschrittler überging und außerhalb seines Parteiprogramms kein Heil sah. Wohl gibt er sich Mühe, in seinen Zeitromanen wirkliche Zeitbilder, vor allem des politischen Lebens, zu liefern, und als Schilderer der Vertreter der Berliner Gesellschaft in der Zeit Bismarcks (1860—1890) hat er kaum seinesgleichen, aber auch hier verleugnet er nicht, daß er mit seinen Sympathien in der Zeit von 1848 und in der preußischen „Konfliktszeit" (1862—1866) wurzle. Er war für einen Dichter zu sehr für eine bestimmte Partei eingeschworen, um die auf der andern Seite Stehenden zu begreifen, zu sehr in seinen fortschrittlichen Anschauungen befangen, um dem Neuen und Großen der sechziger und siebziger Jahre gerecht zu werden. Daher mußten die Bilder, die er aus dieser Zeit entwirft, einseitig ausfallen; noch 1889 klagt in seinem Roman Ein neuer Pharao ein alter Achtundvierziger, daß der in Bismarck verkörperte Zeitgeist nur Sklaven- und Streberseelen hervorgerufen habe, und wenn Spielhagen die sozialen Probleme behandelte, kam er über die zweifelhafte Gestalt des „Salonsozialisten" nicht hinaus. Er war zu sehr Stadtmensch und hatte für das Leben der unteren Volksklassen wenig Verständnis. Wie das junge Deutschland von 1830, mit dem seine dichterische Entwicklung zusammenhängt, liebt er das Salonheldentum, die sinnliche Atmosphäre und geistreiche Diskussionen. Der lehrhaften Tendenz opfert er unbedenklich die schönsten Blüten seines Könnens. Selbst seine ungewöhnliche Belesenheit, deren reife Früchte er in reichem Maße in seinen Werken den Lesern vermittelt, stellt er in den Dienst der politischen, sozialen und moralischen Reden, die er seine Romanmenschen halten läßt. Diese sprechen nicht, wie etwa bei Storm, nur das dichterisch Notwendige zueinander, sondern tauschen in breit dahinflutenden Sätzen Abhandlungen und Leitartikel über Zeitfragen aus, die die Seele Spielhagens gerade bewegten. An gestaltender Kraft aber und Leidenschaftlichkeit ist Spielhagen den meisten Jungdeutschen überlegen. Von deren Werken hat er Gutzkows Zeitromane, namentlich „Die Ritter vom Geist", als unmittelbare Vorbilder benutzt; an Allseitigkeit und Spannkraft des Geistes blieb er hinter dem Vorgänger zurück, doch übertraf er ihn an hinreißendem Temperament und an Bestimmtheit des poetischen Ideals. Seine Sprache ist glänzend, oft pathetisch; die Gabe des Erzählens und des Fabulierens war ihm in reicherem Maße verliehen als seinem Antagonisten Freytag oder Gutzkow, aber im Grunde war er doch mehr Redner als Darsteller,

mehr Volksanwalt als Dichter. Auch darin erweist er sich als Erben der Jungdeutschen, daß ihm bei seinen Arbeiten immer zuerst das Problem vor der Seele schwebte, ehe er die Fabel ersann, durch die es beleuchtet werden sollte.

Die Erfindungskraft Spielhagens ist nicht groß; alte Romanrequisiten wie Testamente, Erbschaftsgeheimnisse, Bastarde, Tagebücher muß er gebrauchen, um zu spannen. Zu der Willkür, Unwahrscheinlichkeit und Eintönigkeit der Handlung kommt die ungleiche Verteilung von Licht und Schatten. Schablonenhaft kehren gewisse, fast gehässig gezeichnete Gestalten immer wieder: preußische Junker, Offiziere, leichtfertige Baronessen und bornierte oder heuchlerische Geistliche. Ihnen stehen, herrlich und glänzend geschildert, liberale Worthelden gegenüber. Neben den Jungdeutschen hat Spielhagen die großen Romanschriftsteller der Engländer studiert und von ihnen, weniger von Dickens und Thackeray als von Bulwer, dem er sich innerlich verwandt fühlte, technisch viel gelernt. Über die Theorie und Technik seiner Romane hat er in einer eigenen Abhandlung und in dem zweiten Bande seiner Autobiographie („Finder und Erfinder") gesprochen. Seine Kunst ist aus der Eigenart geschöpft; er sieht in den Romanhelden eines Dichters gleichsam nur verschiedene Entwicklungsstufen des schaffenden Dichters, der sich in ihnen objektiviert. Mit dieser Anschauung hat Spielhagen den Widerspruch der literarhistorischen Betrachtung, die von dem modernen Romanschriftsteller strenge Objektivität verlangt, herausgefordert. Übrigens erweist sich Spielhagen in der Ausführung der Einzelheiten, von denen wir die Naturschilderungen besonders erwähnen, als hervorragender Künstler und die Kunst des Aufbaues seiner Romane wird man um so mehr bewundern, je tiefer man sich in Einzelheiten versenkt. So ist die stückweise Entfaltung des düsteren Geheimnisses in Platt Land eine meisterliche Arbeit und die Weise, wie die Sturmflut in dem danach benannten Werke mit ihrer elementaren Gewalt vom Anfang an das Ganze beherrscht, sich nach und nach unwiderstehlich in den Vordergrund schiebt, bis in einer großartigen Beschreibung die Katastrophe ausklingt, hat wenig ihresgleichen in der modernen Poesie. Die Notwendigkeit, die Romane zu lokalisieren, hat Spielhagen eingesehen; fast alle Romane haben außer Berlin die vorpommerischen Ostseegegenden zum Schauplatze; ihrer Natur wird er gerecht, nicht immer aber ihren Bewohnern, die, weil er die tiefsten Regungen der Volksseele nicht kennt, oft zu Karikaturen werden. Die Satire war ein Hauptmerkmal seiner Kunst, der Humor, an dem wir uns an den Werken Freytags erfreuen, war ihm fremd. Und während dieser in seiner konservativ-bürgerlichen Gesinnung, um dem Volke einen Spiegel vorzuhalten, an die gesunden Kräfte der Vergangenheit und Gegenwart anknüpft, hat Spielhagen, ein Vertreter des freisinnig vorgeschrittenen Bürgertums, nur für das Ungesunde, das „Problematische", ein scharf beobachtendes Auge. Schon darin sehen wir die Dekadenz, dann aber auch in dem Streben nach Sensation, in dem Krankhaften der Stoffe und in der überreizten und schwülen Großstadtatmosphäre, in der viele seiner Romane spielen.

Die Zeit, in der Spielhagen in der Reihe der ersten Romanciers stand, ist vorbei; seine Romane sind trotz ihrer glänzenden Vorzüge veraltet: nicht weil sie Tendenzen verfechten, sondern weil diese in den meisten Fällen nur einer flüchtigen Parteigruppe eigentümlich waren und nicht das ganze Volk umfaßten. Nur dort, wo große nationale, politische oder religiöse Gedanken, von einer starken Persönlichkeit innerlich durchlebt und mit voller Kraft erfaßt, in einem Kunstwerke unmittelbar hinreißend ausgedrückt werden, ist Tendenz und Kunstwerk ein und dasselbe und nur dieses kann die Zeiten überdauern. Spielhagen war mit der ganzen Stärke seines begeisterungsfähigen Temperamentes durch Jahrzehnte der Vorkämpfer jenes Zeitgeistes, dem im letzten Grunde das Überwuchern der Genußsucht entsprang, gegen das er mit der gleichen Leidenschaftlichkeit in der „Sturmflut" die Feder führte. In Berlin, das ihm zur zweiten Heimat geworden war, ist er am 25. Februar 1911 gestorben (Abb. S. 1393).

Als Parteischriftsteller erscheint Spielhagen bereits in seinen Problematischen Naturen, denen er 1862 eine Fortsetzung unter dem Titel Durch Nacht zum Licht folgen ließ. Goethe hatte problema-

tische Naturen also erklärt: „Es sind Naturen, die keiner Lage gewachsen sind, in der sie sich befinden, und denen keine not tut; daraus entsteht der ungeheure Widerstreit, der das Leben ohne Genuß verzehrt." Schon die jungdeutschen Romanschriftsteller hatten die problematischen Naturen, die Titanen und faustischen Geister zu charakterisieren versucht; besser gelang es Spielhagen, da er selbst aus dem Lande der „problematischen Naturen" kam. Sein Roman ist eigentlich nur eine durch die Haupthandlung zusammengeheftete Reihe von Gesellschaftsskizzen aus der Zeit von 1848 bis 1860, hat aber sprühendes Feuer, die Unruhe sozialer Empfindungen und eine in Tag und Tageskampf aufgehende moderne Art. Ein Wechsel der Stimmungen zwischen Streben nach Idealen und Mangel an Willenskraft, sie zu verwirklichen, zwischen leidenschaftlichem Verlangen und düsterer Schwermut durchzieht das Ganze; das Leben zu genießen und das Leben zu verachten, zwischen diesen beiden Extremen schwanken die Oswald Stein, Professor Berger, Albert Timm und Baron Oldenburg. Sehr fein hat der Dichter in diesen Figuren alle Schattierungen des problematischen Charakters zur Darstellung gebracht: den Weltschmerz und die Ekstase für das Ideal in dem Haupthelden Stein, der mit dem Byronismus der Gesinnung auch die aristokratische Lebensführung und das für das junge Mädchenherz unwiderstehliche Äußere verbindet, den philosophischen Nihilismus, die Weltverachtung in Professor Berger, den raffinierten Egoismus in dem liederlichen Geometer Timm, den romantisch-humoristischen Skeptizismus in Oldenburg. Alle diese Helden gehen, mit Ausnahme Oldenburgs, in den Barrikadenkämpfen der Revolution von 1848 in Berlin zugrunde. Die Stimmung dieses Jahres gelangt auch in dem scharfen Gegensatze zwischen dem Adel und dem zur Gleichberechtigung emporstrebenden Bürgertum und in dem Kampfe gegen die Geistlichkeit zum Ausdruck, wobei der Dichter als Vertreter des Adels Trottel (von Cloten) und katilinarische Existenzen (Oldenburg) wählt und die Geistlichen zu Heuchlern stempelt. Vom Standpunkte einseitigster liberaler Kampfesstimmung aus sagt Oldenburg einmal: „Ich sage dir, der Tag der Freiheit, der heraufdämmert, wird diese und noch manche Satzung, die ein finsterer Mönchssinn ausgrübelte, die Natur zu knechten und zu quälen, aufheben und die Blätter, auf denen sie verzeichnet stehen (d. h. die Bibel), in alle vier Winde verwehen." Jenseits von allen göttlichen und menschlichen Satzungen lehrt Spielhagen eine Ethik, die in der Selbstläuterung des einzelnen das höchste Ziel erblickt. Wir erkennen hierin wie auch in dem politischen Zuge den Einfluß von Gutzkows „Ritter vom Geist", die selbst auf die Technik des Romans eingewirkt haben. So erfolgt hier der Umschwung der Handlung durch die von Spielhagen auch sonst angewandte Wendung, daß Tatsachen der Vergangenheit an den Tag kommen und in das Schicksal des Helden eingreifen. Ein Zug spottender Ironie ist es, wenn der Dichter seinen Haupthelden Stein, der den Adel tödlich haßt, zuletzt zum Sohn eines Barons macht und den Fürsten Waldenberg zu einem Proletariersprößling stempelt. Den Charakter der alten (problematischen) Natur überwinden und den der neuen, des großen Fortschrittes, offenbaren Leute aus den bürgerlichen Kreisen, so vor allem Bemperlein und Dr. Braun. Dieser stellt den Fortschritt der neuen Generation gegenüber der alten, problematischen also dar: „Wer die Solidarität aller menschlichen Interessen — das oberste Prinzip aller politischen und moralischen Weisheit — begriffen hat, weiß auch, daß seine individuelle Existenz nur ein Tropfen in dem ungeheuren Strome ist und daß diese Tropfen-Existenz weder das Recht noch die Möglichkeit der absoluten Selbständigkeit hat."

Viel Erlebtes und Persönliches, wie in den „Problematischen Naturen", steckt auch in dem Roman Die von Hohenstein (1863) mit den glänzenden Schilderungen der Revolution. Der Held dieses rein sensationellen Romans, Münzer, ist eine „heroische Natur" und hatte sein Urbild in Lassalle, der auch das Vorbild für Leo Gutmann, den Helden des in jeder Beziehung höher stehenden Romans In Reih und Glied (1866), abgegeben hat. Dieser spielt in der heftig gärenden Zeit des Konfliktes zwischen Regierung und Volksvertretung wegen der Heeresreform und bringt die Idee zum Ausdruck, daß jedermann, auch der geistig Hochstehende, in „Reih und Glied" der Kulturentwicklung seine Pflicht tun müsse. Die Figur, in der Spielhagen einen Teil seines Selbst enthüllt hat, der Dichter Walter, spricht den leitenden Gedanken des Werkes aus. Er nennt Leo eine „heroische" Natur. „Aber wenn nicht alle Zeichen trügen, so ist die Zeit des Heroentums vorüber .... Das Feldgeschrei heißt jetzt nicht mehr einer für alle, sondern alle für alle .... Wir wissen jetzt, daß alle Länder gute Menschen tragen und alle guten Menschen bilden eine einzige große Armee, der einzelne ist nichts weiter als ein Soldat in Reih und Glied .... Als einzelner ist er nichts, als Glied des Ganzen unwiderstehlich; den einzelnen streckt die Kugel in den Staub, aber die Reihe schließt sich über ihm, und die Kolonne ist, wie sie war!" Der vierte Stand, das Proletariat, fordert seine Rechte, und Leo, ein Agitator, will mit Hilfe des Königs, den er für seine sozialistischen Pläne gewinnt, und mit der Arbeiterschaft die Herrschaft des Kapitals stürzen. Er fällt aber in einem Duell. Daß Spielhagen in diesem Roman den von Freund und Feind hochgeachteten Windthorst karikierte, wurde ihm mit Recht übel vermerkt. Soziale Fragen kann ein Dichter nicht lösen, doch kann er diese oder jene Wurzel des sozialen Lebens bloßlegen und an den sittlichen Geist des Menschen appellieren, sie auszugraben und zu vernichten. Auf einen solchen Appell an die Menschheit stützt sich der Roman Hammer und Amboß (1869), vielleicht die gesundeste Dichtung Spielhagens. An dem Falle eines besonderen Menschenschicksals sucht der Dichter die sittliche Macht nachzuweisen, die in der Erkenntnis liegt, daß der Mensch „Hammer und Amboß", nicht Hammer oder Amboß sein müsse, daß er sich ebenso selbst bestimme, wie er sich durch andere bestimmen lasse. Der Held des Romans gerät durch seine müßige Willfährigkeit, durch sein stetes Amboßsein zuletzt ins Zuchthaus; hier vollzieht sich unter der Leitung des humanen Gefängnisdirektors ein Umschwung: er lernt den Segen der Arbeit kennen, kehrt als ein anderer ins Leben zurück, um sich als „Hammer und Amboß" zu erweisen und zu Ansehen und Glück zu gelangen. So schön die Idee des Romans ist, so leidet er doch daran, daß das Schicksal seines Helden Georg Hartwig, das er selbst erzählt, nicht das eines normalen, typischen, sondern eines außergewöhnlichen, vom Glücke besonders begünstigten Menschen ist. Ausgezeichnet ist der Roman durch eine Fülle der Charakteristik

und durch herrliche Naturschilderungen, vor allem des Seesturmes in der Hafenstadt; dieser gibt den Gefangenen unter Leitung des Zuchthausdirektors Gelegenheit zu kühner Rettungstat, die des Dichters Theorie zur Anschauung bringt, daß der Mensch zu seinen Mitmenschen in das Verhältnis freier, gemeinsamer Arbeit zu treten habe. Den drohenden sozialen Umsturz hat auch der große Roman Sturmflut (1877) zum Hintergrunde, in dem die gewaltige Sturmflut, die 1872 die deutsche Ostseeküste, Tod und Verderben bringend, heimsuchte, mit der Flut der französischen Milliarden verglichen wird, die 1871 sich über Deutschland ergoß und die unseligen Erscheinungen der Gründerjahre (1871—1873) im Gefolge hatte. Bei allen Vorzügen fehlen in diesem Großstadtroman auch die sensationellen Hausmittel der Romanschriftsteller von Beruf ebensowenig wie in dem gestaltenreichen, aber gar zu breiten Was will das werden? (1878), der das Wesen und das Umsichgreifen der sozialdemokratischen Ideen bei Arbeitern und Gebildeten zur Darstellung bringt. „Mögen andere — hochgeborene oder beunruhigte — Köpfe munkeln und raunen: „Was will das werden?" „Wir anderen stehen im Leben in der festen Überzeugung: ein Hohes und Herrliches will werden, eine neue glorreiche Phase der ewig strebenden Menschheit." Eine soziale Tendenz hat auch der Roman Opfer (1900). Ein Aristokrat wird aus Mitleid zu einem armen Mädchen Sozialdemokrat, kann sich aber in das Leben der Armen nicht hineinfinden und wird ein Opfer seiner phantastischen Träumereien.

Friedrich Spielhagen.

Neben diesen großen politischen und sozialen Romanen schrieb Spielhagen viele kleinere, die nur den Wert der gewöhnlichen Unterhaltungslektüre beanspruchen, in der Form zuweilen die notwendige Sorgfalt vermissen lassen und inhaltlich zeigen, daß der Verfasser in der Zeit stehen geblieben und nicht mit ihr fortgeschritten ist. Hierher gehören: „Platt Land" (1879), „Quiriſiana" (1880), „Angela" (1881), „Uhlenhaus" (1884), Noblesse oblige (1888), „Sonntagskind" (1893), das gegen den „experimentalen" Roman der Jüngsten gerichtet ist, „Stumme des Himmels" (1895), der Familienroman „Selbstgerecht" (1896), „Zum Zeitvertreib" (1897), „Faustulus" (1897), in dem Spielhagen einen Übermenschen darzustellen unternahm, „Herrin" (1898), „Freigeboren" (1900). Wo die Tendenz zurücktritt, wie in dem Roman „Was die Schwalbe sang" (1873) und namentlich in vielen Novellen („Auf der Düne", „Ultimo", „Susi, eine Hofgeschichte", „Röschen vom Hofe"), kommt die Stimmungskraft Spielhagens, die Naturschilderung, die Wärme und Duftigkeit seiner ländlichen und Strandbilder voll zur Geltung. Dagegen ward dem Dichter für seine dramatischen Werke „Hans und Grete", „Liebe um Liebe", „Der lustige Rat", „Gerettet", „Die Philosophie" und „In eiserner Zeit" wenig Erfolg zuteil und keines konnte sich dauernd auf der Bühne behaupten. Ebenso haben die 1891 herausgegebenen Gedichte Spielhagens enttäuscht; schon als er ein Jahr früher seine Autobiographie veröffentlichte, vermochte er damit kaum noch Interesse zu erwecken. Seine Kunst war im ganzen Zeitkunst und ist mit der Zeit aus der Mode gekommen.

Wurzelte Spielhagens Erzählerkunst mit allen Fasern im Deutschtum, so war für den gleichaltrigen Rudolf Lindau (geb. 1830 in Gardelegen) die Welt das Arbeitsfeld seines fein gestaltenden Talentes. Mit seinen fast alle Länder des Erdballs umspannenden Romanen und Novellen, zu denen ihm seine Erlebnisse und Erfahrungen den Stoff lieferten, hat er zuerst in Deutschland das Genre der internationalen Gesellschaftserzählung mit Glück angebaut. Der feine Schliff seiner Darstellung läßt uns das Dekadente und pessimistisch Angehauchte, zuweilen selbst weltmännisch Blasierte übersehen. Turgenjew und andere europäische Schriftsteller haben auf ihn eingewirkt. In jungen Jahren war er in Paris Mitarbeiter an französischen Zeitungen, 1859—1869 kam er im schweizerischen, 1872—1901 im deutschen Gesandtschaftsdienst nach Ostasien, dem Orient und Amerika, trat 1902 in den Ruhestand und starb 1910 als Geheimer Legationsrat. An künstlerischer Gestaltung überragen seine Werke die seines älteren Bruders Paul und doch erreichte er nicht dessen Beliebtheit in der Leserwelt.

Seinen Namen verdankt er in erster Linie seinem Roman Erzählungen eines Effendi (1896), der mit einem Schlage seinen Ruf begründete. Von seinen sonstigen Werken seien hier genannt: „Robert Ashton", „Liquidiert" (1877), „Gordon Baldwin" (1878), die sprichwörtlich gewordene „Kleine Welt" (1879), „Gute Gesellschaft" (1880), „Der Gast" (1883), „Zwei Seelen" (1887), „Der lange Holländer" (1889), „Martha" (1892), „Flirt" (1894), „Türkische Geschichten" (1897 und 1903), wohl auf echten türkischen Geschichten beruhend, „Der Fanar und der Mayfar" (1898), „Ein unglückliches Volk" (1903), „Liebesheiraten", „Die Hochzeitsreise" und andere. Es begreift sich, daß er durch seinen langen Aufenthalt

im Auslande zu sehr Kosmopolit geworden ist, als daß er die deutsche Volksseele mit der Wucht anderer erzählender Klassiker hätte packen können.

Mit dem Spielhagenschen Rezept der Ausspielung des Bürgertums gegen den Adel suchte auch der Stettiner Konrad Telmann (geb. 1854, gest. 1909), der eigentlich Ernst Zitelmann hieß, den Weg zur deutschen Volksseele zu finden. Dem „Dichter des liberalen Bürgertums", wie er sich gern nennen hörte, gelang unter seinen mehr als 100 Romanbänden indessen nur ein großer Wurf, Unterm Strohdach (1892), der vielleicht auch vor der Kritik der Nachwelt Bestand haben wird.

Was Telmann vor Spielhagen auszeichnet, war eine große Erfindungsgabe, die ihn nicht nötigte, zu den verschlissensten Romanrequisiten seine Zuflucht zu nehmen. Im Gegensatze zu Heyse, der gleichfalls auf ihn Einfluß übte, zeigte er mehr innere Teilnahme und freieren künstlerischen Schmuck, unter dem freilich das sachliche Moment zuweilen leidet. Trotz alledem stehen seine lyrischen Dichtungen „In der Einsamkeit", „Meraner Herbstklage" und „Aus der Fremde" höher als seine zahllosen, meist sensationellen und freiheitlich gestimmten, oft aber nicht uninteressanten, obgleich langatmigen und oberflächlichen Zeitromane „Götter und Götzen" (1884), „Moderne Ideale" (1866), „Weibliche Waffen" (1889), „Auf eigener Scholle" (1894), Vox populi (1897), „Das Ende vom Lied", „Dunkle Existenzen", „Vom Stamm der Ikariden" und andere.

Dichter und Philosoph zugleich war der Österreicher Hieronymus Lorm (Heinrich Landesmann). „Mein Leben war eine pennsylvanische Einzelhaft," so schrieb der zeitlebens von Leiden vielgeplagte Dichter an der Schwelle des Greisenalters. Er war 1821 zu Nikolsburg in Mähren von wohlhabenden Eltern geboren, verlebte die Schulzeit in Wien, verlor mit fünfzehn Jahren das Gehör, erkrankte an den Augen, veröffentlichte trotzdem seit 1837 in verschiedenen Blättern weltschmerzliche Gedichte in Lenaus Art und ließ ihnen 1843 die fünf Gesänge seiner mohammedanischen Faustsage, des Abdul, folgen. In fünf mit orientalischer Farbenpracht ausgeführten Bildern zeigt er uns das Schicksal eines Menschen, der im Reichtum, im Glauben, in der Entsagung das wahre Glück vergebens sucht und es erst im Tode findet, in der Auflösung im All, im Leben nach dem Tode, in der Unendlichkeit. Vom Drange nach Freiheit getrieben, schrieb Lorm für „ausländische" Blätter politische Berichte und Artikel, wanderte, wie viele Genossen in Apoll, nach Leipzig aus (1846), wo er mit Moritz Hartmann zusammentraf, erregte dann mit seinem in Berlin geschriebenen Zensurpamphlet „Wiens poetische Schwingen und Federn" viel Aufsehen, kehrte in das revolutionierte Wien zurück, kümmerte sich aber nicht weiter um den Gang der Dinge, sondern lebte fern von der Welt und Gesellschaft als philosophischer Einsiedler zuerst in Baden, dann 20 Jahre in Dresden, zuletzt in Brünn, wo er 1902, völlig erblindet und fast gelähmt, starb.

Seine Leiden mögen mitgewirkt haben, daß er zu Schopenhauers Lehre sich bekannte; wie dieser suchen auch die Lieblingshelden seiner Dichtung „eine neue Seligkeit: das Gefühl einer unendlichen, wunsch- und willenlosen Ruhe, die Vereinigung der Lebens- und Todeswonnen. Denn die Wonne des Todes ist die Abkehr von dieser Welt, die so garstig, so furchtbar, ein ewig nach Fraß schreiendes wildes Tier ist. Die unsägliche Lebenswonne aber ist, das Bewußtsein dieses Todes, dieser Entfremdung von der Welt zu haben, besiegelt dadurch, daß man selbst nichts mehr zu wollen braucht". Diese Gedanken schließen sich Lorm allmählich zu einem philosophischen System zusammen. Dessen Entwicklung läßt sich an den Novellen „Am Kamin" (1857), „Erzählungen eines Heimgekehrten" (1858), „Wanderers Ruhebank" (1880) verfolgen, am besten an der vergeistigten, aber stofflich peinlich bizarren „Der Naturgenuß". Im Naturgenuß findet Lorm alle Glückseligkeit, denn dieser allein sei von allen Gütern das Lebens das einzige, das im ewigen Wechsel sich gleich bleibe. Die Betrachtung der Natur erfülle uns mit jener erhabenen Heiterkeit, die keine Erklärung finden kann, mit einem im Wortsinn urkräftigen Behagen. In einer Reihe philosophischer Schriften („Die Muse des Glücks", „Moderne Einsamkeit"), besonders aber in seinem philosophischen Haupt- und Lebensbuch Der grundlose Optimismus, hat er die Erkenntnisse seiner Naturbetrachtung ausführlich dargelegt und durch die Lebensstimmung den Pessimismus Schopenhauers, seines einstigen Abgottes, zu überwinden gesucht. Weniger gedankenreich als die Novellen sind Lorms zahlreiche Romane und es bleibt bezeichnend für das deutsche „gebildete lesende Publikum", daß ihm gerade sein erster, der sensationelle Intrigenroman „Ein Zögling des Jahres 1848" (später „Gabriel Solmar" betitelt), seinen größten literarischen Erfolg eintrug, während so manches Erzeugnis seiner reiferen Weltanschauung unbeachtet blieb. Freilich haben auch die späteren Romane, obgleich sie nicht so stark überwürzt sind wie der Erstlingsroman (1855), alle eine Beimengung von der Kriminalgeschichte; Bemerkungen aber über Zeiterscheinungen und treffende Beobachtungen von Gesellschaft und Persönlichkeiten, wie z. B. die Charakteristik gewisser Kreise der jüdischen Hochfinanz („Der ehrliche Name") oder die Schilderung der kulturellen Verhältnisse des Vormärz („Die schöne Wienerin"), machen sie für den Kulturhistoriker wertvoll. Einen durch-

greifenden Erfolg hat Lorm mit seinen Novellen und Romanen nicht gehabt; einen größeren erzielte er wider Erwarten mit seinen harmlosen kleinen Lustspielen in Bauernfelds Manier. Als er aber, dadurch ermutigt, dem Publikum ernstere Probleme vorsetzte, ließ es ihn im Stich und er mußte wieder als Journalist tätig sein. Eine nachhaltendere Wirkung war seiner Lyrik beschieden, in der seine Weltanschauung am deutlichsten zum Ausdrucke kam. Seit 1870, wo er seine Gedichte gesammelt herausgab, konnte er sie in anfangs langen, dann immer kürzeren Intervallen neu auflegen und noch zwei Jahre vor seinem Tode ein Bändchen „Nachsommer" folgen lassen. Die Sprache seiner Lyrik ist einfach, ohne jeden pathetischen Faltenwurf, oft sogar von einer fast nüchternen Deutlichkeit. Der Fluß der Rhythmen ist oft weich und melodisch; der Inhalt wirkt durch seine innere Echtheit; er ist eins mit dem Leben, aus dem er hervorquoll, offen deckt der Dichter alle Wunden seines Inneren auf. Deutlich sehen wir in den Gedichten, wie lange er im Bannkreise Schopenhauers stand („Spätes Erkennen", „An eine Rose", „Rätsel der Sehnsucht") und wie dann Naturbetrachtung und Kunst ihn über den Pessimismus hinausführten („Hohe Menschen", „Innere Wunde", „Naturauffassung"), oft klingt das spinozistische "Εν καὶ πᾶν („All-Eines") und das Klagelied des Proletariers an („Der Kettenhund").

Unter Leiden und Qualen schuf auch Robert Hamerling seine Werke. Wir kennen aus seinen Aufzeichnungen (Stationen meiner Lebenspilgerschaft 1889, Lehrjahre der Liebe 1890) den Gang seines Lebens, die Bildungselemente, die auf ihn eingewirkt haben, und vermögen die dunklen, unsichtbaren Lebensgeister zu erkennen, die mit fester Hand den Pinsel zu seinem Dichterbilde geführt haben. Es ist ein stiller Lebensgang, arm an äußeren Ereignissen, den wir vor uns haben. Robert Hamerling (eigentlich Rupert Hammerling) wurde am 24. März 1830 zu Kirchberg im niederösterreichischen Waldviertel als Sohn eines armen Webers geboren. Auf eine einsame Kindheit in dem Dorfe Großschönau folgten die Jahre im Zisterzienserstifte Zwettl, in dem er als Sängerknabe die ersten Gymnasialklassen absolvierte. Deren Fortsetzung folgte am Schottengymnasium in Wien, wo er, schon in der Schulzeit literarisch tätig, durch seinen Freund Anton Bruckner in die „Dichtergilde Teutonia" eingeführt wurde. An der Hochschule oblag er philosophischen und philologischen Studien; beim Ausbruche der Wiener Bewegung im Jahre 1848 trat er auf kurze Zeit der Studentenlegion bei und wirkte nach Abschluß seiner Studien als Gymnasiallehrer in Wien, Graz und zehn Jahre in Triest. Durch Krankheit genötigt, ließ er sich 1866 in den Ruhestand versetzen und lebte, in den letzten Jahren mit furchtbaren Leiden kämpfend, in Graz bei seinen Eltern, denen er dort schon früher eine Häuslichkeit gegründet hatte. Am 13. Juli 1889 ist er in seinem „Stiftinghaus" bei Graz seiner Krankheit erlegen. (Abb. S. 1398.)

Das Urteil über Hamerlings dichterische Bedeutung schwankt noch zwischen warmer Bewunderung und ablehnender Geringschätzung. Diese verdient er nicht, denn mag auch manches in seinen Schöpfungen uns abstoßen, seine ganze dichterische Persönlichkeit ist doch eine so eigenartige und scharf ausgeprägte, daß man sie gelten lassen muß und nicht zu den Toten werfen darf. Wie in den Zeitverhältnissen, wurzelt auch in seinem Leiden der trübe Pessimismus, der zuweilen aus seinen Dichtungen klingt. Vor dem völligen Versinken aber in den Pessimismus bewahrte unseren Dichter eine gewisse angeborene, schönheitsselige Stimmung, die ihm von Kindheit an treu geblieben, und es liegt gewiß etwas Bewundernswertes in diesem Kulte der Schönheit, der sein von Leiden gebrochenes und an wirklichen Freuden so armes Leben bis ans Ende begleitet, in diesem stolzen Selbstgenügen, das sein „enges Sein im ewig Schönen zu erweitern strebt" und über das eigene Elend hinweg in herrlichen Klängen sich „das Schöne rettet, welches die Welt verlor". Tiefe Empfindung spricht aus seinen Werken, aber es ist nur inneres Erleben; das äußere fehlte dem kranken Dichter fast gänzlich. „Ich habe nur wenig gelebt." „Ich bin ungeliebt durchs Leben gegangen." So bekennt er selbst; nur wenig Motive für das Dichten hat ihm das Leben geliefert, nur von ferne schlugen allmählich die „rollenden Räder der Welt" an sein Krankenlager und in seinem stillen Häuschen im Stiftingtale vergleicht er sich mit seinem Dichten und Schaffen gern mit der „Zikade", die man hört, doch niemals sieht. In der festen Abgeschlossenheit seiner eigenen Denkungs- und Empfindungsweise allein reifte er zum höchsten Streben heran, aber er vermochte den Gegensatz zwischen Ideal und Wirklichkeit in sich selbst nicht auszugleichen und daher haftet allen seinen Dichtungen etwas

Unversöhntes an und klingt ein heißes, ungestilltes Verlangen nach dem Unerreichbaren wie ein leiser Klagelaut durch alle seine Werke hindurch. Es ist der Weltschmerz, der die schönen Seiten des Lebens ahnt, sie aber unerreichbar sieht durch die Unvollkommenheit aller geistigen und physischen Lebensverhältnisse.

Und so gleicht Hamerling in bezug auf erreichtes persönliches Glück dem Geisterfürsten Rübezahl in seinem gleichnamigen Gedichte, der traurig im Felsendom eingeschlossen sitzt und sehnsüchtig dem träumerischen Liede von den schönen Lilien lauscht, die drunten im Tale blühen, oder seinem „Correggio", aus dessen Bildern und Gestalten die heiterste und üppigste Lebensfreude atmet, während er selbst, bleich und abgehärmt, an der Schwelle des Grabes steht und dessen ganzes Glück „Nur Stein und Farbe, nur ein schöner Schein für and'rer Menschen Aug'." Hamerling war als Träumer geboren und ist es sein Leben lang geblieben; er hat in seinen Dichtungen förmlich den Drang, den Boden der Wirklichkeit zu verlassen. Für ihn wölbte sich, wie er selbst bekannte, über der wirklichen Erde eine zweite Welt romantischen Scheins und darüber noch eine dritte Welt von Musterbildern alles Vollkommenen, den Ideen; er begann sofort in der zweiten Welt und eilte aus dieser in die dritte seiner Welten empor. Da hier für den Dichter, soweit er Gestalter ist, nichts zu tun ist, schaltete Hamerling ausgiebig mit Allegorien, um seine Ideen deutlich zu machen. Niemals aber können die Allegorien die Kraft des Lebens besitzen und so ist denn auch Hamerling dem Volke fremd geblieben. Im Grunde war er zuvörderst Reflexionsmensch; aus dem abstrakten Gedanken sind seine Dichtungen künstlich erzeugt, nicht aus dem Gefühl oder inneren Schauen natürlich hervorgewachsen. Das Gedankenhafte aber seiner Poesie wird verdeckt durch die glänzenden Bilder, die farbenprächtigen Schilderungen, mit denen er sich und den Leser berauscht. Bilder von unerreichter Farbenglut, wie sie Makart auf die Leinwand geworfen, reihen sich in Hamerlings Werken aneinander, oft in solcher Menge, daß es fast unmöglich ist, größere Abschnitte mit Genuß in einem Zuge zu lesen. Sie sind der Ausfluß einer von sinnlicher Glut überhitzten Phantasie, gemahnen in ihrer wilden Leidenschaftlichkeit oft an wilde Fieberphantasien und werden nur durch des Dichters starken Zug zum rein Geistigen gezügelt. Die Schönheit der äußeren Form, die Glätte der Verse und die gewählte Sprache teilt Hamerling mit den Münchenern, während der Pessimismus, der Weltschmerz und die politische Richtung ihn mit dem jungen Deutschland (Grabbe, Heine, Grün) verbinden. Oft wird Hamerling auch mit Schiller verglichen und unbestritten ist er ihm ähnlich an philosophischer Anlage, rhetorischem Schwung, geistigem Pathos und an der Macht des Wortes, aber Schiller ist eine viel gewaltigere Erscheinung, ein dramatischer Geist, und seinem Freiheitsideale wohnt eine ganz andere sittliche Kraft inne als dem Schönheitskulte Hamerlings. Der schwungvolle, nach oben strebende Idealismus aber, den beide Dichter teilen, hebt Hamerling hinaus über andere Dichter der Dekadenz, obschon deren Spuren auch in seinen Werken sich allenthalben bemerkbar machen. Über seine Weltanschauung geben uns nicht bloß seine Dichtungen Aufschluß, sondern auch ein nahezu vollständiges philosophisches Werk, das 1891 unter dem Titel Die Atomistik des Willens aus seinem Nachlasse herausgegeben wurde und Lehren Kants mit Grundsätzen moderner Naturwissenschaft, mit der Willenslehre Schellings, Schopenhauers und E. v. Hartmanns zu vereinigen sucht. Virtuose Darstellung und Gedankenreichtum zeichnen Hamerlings in verschiedenen Zeitschriften veröffentlichte und unter dem Titel „Prosa, Skizzen, Gedenkblätter und Studien" (zwei Bde., 1884) gesammelte Aufsätze aus.

Hamerling klagt einmal in seiner Lebensbeschreibung, daß er niemals so recht erfahren habe, welchen Eindruck seine lyrischen Dichtungen auf den Leser gemacht hätten. Die gewaltigen epischen Dichtungen lenkten das Auge von den kleinen Blüten weg, die ab und zu seiner Dichterhand entfielen, obschon sie seine poetische Eigenart und die Ideen seiner größeren Dichtungen deutlich widerspiegeln. Damit ist schon angedeutet, daß seine Lyrik einen vorwiegend reflektierenden Charakter hat und in das Gebiet der Gedankendichtungen gehört. Daran ändert

Ein Trostreim.

An R. R. Enzgraf.

Du Traum voll liebender Erinnerung,
Traut mit mir in Harmonie;
Du Mitgenossin der heiligen Stunden
Der Himmelsgabe, Poesie!
Ich hörte manchen Ton entgleiten
Der Leyer, die Gefühl: Du stimmt.
Und Trostung singt aus schon Müden,
Den Herzen dacht' Zuversicht gekommt

Was ist's, hör' ich Dich traurig fragen,
Was mir mit Gram den Busen füllt.
Brauchst keinen Freund. Der es klagen,
Der dennoch Kummer trostend stillt? –
Muß denn letzte Hoffnung sinken?
Beginnt so dein Lebenslauf?
Blickst nicht den hellen Sternen du winken,
Schwimmst du kein Strahl von Hoffnung auf

Ein Gedicht von Robert Hamerling.

Aus M. Rabenlechner, Hamerlings Jugend.

nichts, daß einzelne seiner Gedichte („Hebe mich auf weichen Schwingen", „Laß die Rose schlummern", „Wirf in mein Herz den Anker") wegen ihrer wohllautenden sangbaren Form in Musik gesetzt worden sind. (Beilage 167.)

Trotz des Wohllautes der Form, des hohen Gedankenschwunges, der schönen Sprache, durch die Hamerlings Gedichte über viele neuere Erzeugnisse hervorragen, fehlt ihnen der frische Hauch des tatsächlich Erlebten, der uns wahr und warm anweht und mit dem Dichter jauchzen und weinen läßt, wenn die Sangesquelle, die aus seinem Herzen rauscht, auch die Welt widerspiegelt, die wir selbst in uns tragen. Schon das Vorwiegen der bei Hamerling beliebten freien Rhythmen, die antiken Versmaße und die italienische Kanzonenform hat für die gewöhnliche Leserwelt etwas Befremdendes, das durch manche schwertönende Sprachformen nicht behoben wird. Freilich mahnen Gedichte wie „San Andrea", „Venedig", „Norditalienische Sonette", „Gondoliera", in denen der Zauber des Südens in einfachen Formen atmet, an die Schule Goethes und Platens, aber in ihnen liegt nicht die Eigenart Hamerlings, sondern weit mehr in dem freien Rhythmenstrome der „Hymnen im Süden", der „Lenznacht im Süden", wo sein üppiger Sprachgenius sich ungehemmt entfalten kann und der Dichter entweder sinnend durch die „lebensschwülen" Gassen wandelt oder im stürmischen Sehnsuchtsdrange von dem erträumten Reiche der Zukunft singt. Die genannten Gedichte finden sich in der Sammlung Sinnen und Minnen (1859), die durch Aufnahme neuer Gedichte aus der ersten Sammlung „Ein Sangesgruß vom Strande der Adria" (1857) erwachsen ist. Mehr in dem Boden des Tatsächlichen und Erlebten wurzeln die unter dem Titel Blätter im Winde (1887) gesammelten Gedichte seiner reiferen Jahre. Die Glut der Jugend hat sich gekühlt, die Sprache ist einfacher geworden, aber um so tiefer spricht er zu uns in einfachen sinnigen Tönen („Mein armes Herz", „Tränen sind ein fester Kitt", „Einsam", „Abend", „Geh nicht von mir"). Ein elegischer Zug weht durch diese Lieder und auch hier kehrt die Klage über getäuschte und unerwiderte Liebe häufig. Zwischen Liebe und Entsagung wogt Hamerlings Liebesglück hin und her; die tiefe Sehnsucht nach Liebe und die Vergötterung der Frauenschönheit spricht sich in einzelnen Gedichten aus des Dichters jüngeren Jahren oft so heißblütig und sinnlich aus, daß zarte Seelen ängstlich davor zurückweichen müssen. Liebe und Schönheit sind auch die leitenden Ideen in seiner Erstlingsschöpfung Venus im Exil (1858), die trotz des Gedankenreichtums, bei dem wir mitunter an Schopenhauer gemahnt werden, und der teils erzählenden, teils dialogischen Form dem Wesen nach zu den lyrischen Dichtungen gehört und die in Platos Dialog „Symposion" dargelegten Ideen über die verschiedenen Erscheinungsformen und Stufengänge des Eros zur Grundlage hat. Wie bei Plato sich der Eros zuletzt als die Sehnsucht der Menschheit kundgibt, mitten im Endlichen eins zu werden mit dem Unendlichen, so offenbart sich bei Hamerling die Venus zuerst als Aphrodite, dann als Venus Urania, als Schönheit des Kosmos, wo die Schranken der Zeit und des Raumes fallen und das künftige Reich der Schönheit, die Versöhnung von Geist und Materie vor dem sehnenden Blicke des Menschen sich auftut. Zu der noch im Exil lebenden Venus Urania müsse die Menschheit von der Aphrodite emporstreben; das ist der Grundgedanke der Dichtung Hamerlings. Bei der Subjektivität der Lyrik Hamerlings darf es uns nicht wundern, daß in ihr Romanze und Ballade fast ganz fehlen. Dagegen verherrlicht er den deutschen Namen und das deutsche Volk in zahlreichen Gelegenheitsgedichten, und wie tief er für dieses fühlte, zeigt die Kanzone Germanenzug (1864) sowie namentlich die dithyrambischen, prächtig tönenden Nibelungenstrophen, in denen das Schwanenlied der Romantik (1862) ausklingt. Der Dichter ermahnt in diesem Liede seine auf die Eisenbahnen, Erfindungen und Naturwissenschaften stolze Zeit, sie möge sich nicht zum Materialismus verführen lassen; denn ohne Ideale, ohne Anerkennung der Rechte des Herzens helfe uns weder Reichtum, noch Naturbeherrschung, noch die Macht des Gedankens und der Wissenschaft. Mehrere politische Gedichte Hamerlings bietet die von Oskar Linke zusammengestellte Sammlung Letzte Grüße. Hamerling war, was man einen Alldeutschen nennen könnte, aber mit dem Rückhalte, daß dadurch sein aufrichtiger österreichischer Patriotismus nicht beeinträchtigt wurde.

Die am häufigsten gelesene, fast in alle Weltsprachen übersetzte Dichtung Hamerlings ist das in fünffüßigen, reimlosen Jamben geschriebene Epos Ahasver (1866). Der Dichter griff hierin einen Stoff der Weltliteratur auf, den vor ihm schon Klinger, Goethe und Lenau behandelt haben, und wollte damit seiner Zeit einen Spiegel vorhalten: „Das Leben auch an einem Ziel zu zeigen, Wonach vielleicht es einmal wieder steuert." Der Dichter will, wie er in dem „Epiloge an die Kritiker" sagt, in dieser „Epopöe des Sinnentaumels, des Genusses . . . des Lasters nah' dem Punkt, wo sich's erbricht", die Schrecken einer entgötterten Welt schildern, die das Ideal über Bord geworfen hat.

Die Schilderung des entarteten Roms ist denn auch die Hauptsache in dem Epos; wirkliche Glut und Farbenpracht liegen über den sechs Bildern, die sich vor uns entrollen, ausgebreitet, und wenn auch vieles einer wild erregten, aber nicht sicher gestaltenden Phantasie entsprungen ist, so kann doch keiner der später so häufig gewordenen Romane aus dem Rom der Cäsaren an Allseitigkeit und Wucht der Darstellung mit Hamerlings formvollendeter Dichtung wetteifern. Die Bacchanale, die Feste, die Spiele, das Christenmorden, der Brand der Weltstadt, all das wird in so farbenübersättigten Bildern vorgeführt, daß man Hamerling nicht mit Unrecht mit Hans von Makart verglichen hat, dessen unnachahmliche Farbengebung uns hier in Versen entgegentritt. Nach des Dichters Absicht sollte die Sittenschilderung des

Neronischen Roms abschreckend wirken; aber er hat die Laster mit so greller Deutlichkeit und sinnverwirrender Beleuchtung geschildert, daß die üppigen Bilder, mit denen seine überreizte Phantasie spielte, nicht abschreckend, sondern aufstachelnd, auf nicht gefestigte Leser verführerisch, auf reife peinigend wirken. Weniger als die Schilderungen fesselt der ideelle Gehalt der Dichtung, die Gegenüberstellung der unermessenen Todessehnsucht und des unermessenen Lebensdranges, so deutlich er auch allenthalben in breiten Reflexionen hervorbricht. Ahasver ist bei Hamerling nicht der ewige Jude, sondern die Menschheit selber, die seit Kain qualvoll ringt und strebt und deren Sehnsucht nach Ruhe im Tode nie erfüllt wird, da die Menschheit als solche unsterblich ist. „Nach diesem letzten Ruheziele strebt Es (das Geschöpf) hin voll Unruh — und der einzelne, Er findet's doch im Tod, die Menschheit aber Muß leben, streben, ringen immerdar. Und ich, ich bin's, der diese Qual der Menschheit, Des unbefriedigt-ruhelosen Daseins Begleiten muß durch die Jahrtausende!" So klagt Ahasver. Weil er als Mörder Abels den Tod in die Welt gebracht, verschont er ihn dafür, „zum Dank, zur Strafe". „Dich will ich übrig lassen! Im Wandelbaren sei das Bleibende, Im Sterblichen sei das Unsterbliche." Ahasver, als dem Vertreter der unsterblichen Menschheit, steht ein einzelner Sterblicher gegenüber, der von einem titanisch sich aufbäumenden Lebensdrang erfüllt ist, Kaiser Nero mit seiner Genußsucht, für alle Zeiten eine Grauenerscheinung, und doch im tiefsten nur ein Spiegelbild des ewigen Götterdranges in der Menschenbrust, als ob es dem Menschen eine Naturnotwendigkeit sei, sich als seinen eigenen Gott zu achten und zu betätigen. „Und was der wüste Nero sein gewollt, der Sterbliche, der Mann des bleichen Tod's, Das bin nur ich; — mit schnödem Eigendünkel Wollt er sein zeitgebund'nes Erdendasein Aufblähen zur Unendlichkeit, und sinnlos hat er gefrevelt an dem Bleibenden! Er wollte sein, was nur die Menschheit selbst ist, Und ich, ihr Spiegelbild — unsterblich, göttlich!" „Wie sollt' ich mich vor einem Gotte beugen! Götter kommen Und schwinden — ewig wandert Ahasver!" Zunächst verkündet Ahasver den Christen, er habe den Fall Neros deshalb zum schnellen Ausschlag gebracht, damit im neuen Sein die Menschheit zur Ruhe komme und auch ihm eine kurze Rast winke. Er will in Germaniens Wälder wandern, wo die junge Zukunft schon sich machtvoll vorbereitet in der Stille. Und wenn sich dann nach dem Sturze des römischen Reiches „das Herz der Menschheit hebt zu neuer Lebensfrische, Dann will zu euch ich, o ihr Männer, kommen Und, müde von der langen Pilgerschaft, Will ich im Schatten eines Kreuzes mich Hinstrecken, nicht auf ewig auszuruh'n — Zu sanfter Rast ein wenig einzuschlummern." Das Christentum also, dessen weltumgestaltende Kraft Nero ahnte, erscheint Ahasver nur als ein vorübergehendes Stadium in der Geschichte der Menschheit und diese allein als Gott und unsterblich. Ein pantheistischer Zug weht durch die Reden Ahasvers und Nero wird in seiner pessimistisch tüpfelnden Philosophie zum Schüler Schopenhauers. „Vernunft? Was ist das? Ist's mein eignes Ich? O nein, mein Wille nur, das bin ich selbst!"

Schon Goethe und Schiller träumten von einer Umgestaltung der vermeintlich widernatürlichen sozialen Verhältnisse, flüchteten aber vor den Konsequenzen in das klassische Altertum. Als Wiedereinsetzung des Fleisches tauchte derselbe Gedanke auch später wieder auf und das junge Deutschland mit Heine an der Spitze hat das halb vergessene, aus Frankreich eingeführte Wort von der „Emanzipation des Fleisches" in seinem Sinne als Krieg gegen das Naturfeindliche ausgesprochen. Und diesem phantastischen Verlangen nach einer Wiedergeburt der menschlichen Gesellschaft in schöner, harmonischer Sinnlichkeit entstammte auch Hamerlings in zehn Gesänge geteiltes Hexameterepos Der König von Sion (1869).

Der Held der Dichtung, der Schneidergeselle und Komödiant Jan von Leiden, ist hier nicht der wollüstige, blutgierige Gauklerkönig der Geschichte, sondern ein schwärmerisch-idealer Jüngling, der das Problem, „Tugend und Lust" zu vereinen, lösen und den Menschen eine Stätte bereiten will für Schönes und Edles, ein „Eden für Sinne und Seele". „Kannst du", ruft er dem düsteren Propheten Matthisson zu, „des Guten und Edlen Würdigen Ernst nicht einen mit heiterer Freude des Lebens: Sag' nicht, daß du erlöset die Welt und begründet das neue Sion, die Stätte des Heiles." Aber auch Jan kann die idealen vergeistigten Bestrebungen des Christentums mit der Sinnesart der Antike nicht vereinigen. Daß die Bibel verbrannt werde, ist ihm schon recht, aber der Ovid? Nein, „in ihm lebt der Phönix der Schönheit". Matthisson wird bei einem Aufstande getötet. Jan wird König im neuen Sion. Vor seinem

Geiste steht ein Gottesreich eigentümlicher Art, ein Reich ohne Richter und Priester mit Gütergemeinschaft und idealer Gesetzlosigkeit. Divara aber, die Witwe Matthissons, die der Zauberei kundig ist, arbeitet im geheimen gegen den jungen, hochgesinnten König. Es gelingt ihrer üppigen Sinnlichkeit, die Wiedertäufer von dem reinen Sionsgedanken abzubringen. Gedrängt durch die von jeglicher göttlichen Autorität gelösten Massen, führt er die Vielweiberei ein und fällt nach dem Tode seiner Gemahlin, der keuschen Hilda, selbst der Verführung der königlichen Zigeunerin Divara anheim. Ein sentimental-modernes Liebesverhältnis zu einer Nonne, das ihm ideal erscheint, vermehrt seinen inneren Widerspruch, seines Herzens Qual. Schwelgerei, Sittenlosigkeit, alle Laster und wilden Leidenschaften reißen ein. Münster wird bei einem schwelgerischen Feste erobert (1534). Jan und Divara entkommen in die Wildnis, wo Jan an sich und Divara das Gericht vollzieht. Den Kampf der Sinnlichkeit und der Entsagung sollte nach Hamerlings Absicht die Dichtung darstellen. Von der letzten ist wenig zu sehen; dafür wird die Sinnlichkeit in den üppigsten Farben geschildert. Bei dem Schmause, den Divara auf dem Schlosse veranstaltet, steigert sich die Gemeinheit der königlichen Umgebung, der Knipperdolling, Knechting und ihrer Schandgesellen, der Scharen ausgelassener Weiber zu einer Greuelszene, in der das Laster mit nur zu großer Deutlichkeit gemalt wird. Diese phantastischen, einer „krankhaft überhitzten Atmosphäre" entspringenden Schilderungen bilden, wie im „Ahasver", die Hauptsache und die antithesenreichen Reflexionen über Schönheit und Edelsinn bieten dafür keine entsprechende Sühne. Wo der Dichter nach ruhiger, homerischer Darstellung strebt, ermüdet er; nur wenn er seine Schilderungskunst entfaltet, fesselt er und an einzelnen solchen Prachtstücken, wie der Beschreibung des Waldes Davert, wird man sich vergnügen, so unerquicklich das Werk als Ganzes wirkt. Den niederdeutschen Charakter freilich hat Hamerling noch weniger als Spindler in seinem „König von Sion" getroffen und mit der geschichtlichen Überlieferung ist er sehr frei umgegangen. Nur in der Schilderung der drei Hauptparteien in der unglücklichen Stadt, der Papisten, Lutheraner und Wiedertäufer, hat er sich an die Geschichte gehalten. Am schlimmsten kommen dabei die katholischen Geistlichen weg.

Von den beiden besprochenen Epen unterscheidet sich die in vierfüßigen Trochäen abgefaßte Dichtung Homunkulus (1888). Hamerling nennt sie „ein modernes Epos in zehn Gesängen"; im Grunde ist sie eine Satire auf verschiedene Gebiete des modernen Lebens.

Homunkel, vom gelehrten Doktor in der Retorte erzeugt, ist eigentlich der moderne Mensch mit seinen Bestrebungen. Sein Lebenslauf bildet den Inhalt der Dichtung. Munkel wird Poet, Gründer einer Zeitung und Aktiengesellschaft, kommt ins Irrenhaus, wird durch den Verlust seines Vermögens wieder vernünftig, hebt mit Hilfe der Lurlei den Nibelungenschatz im Rhein und geht mit der gleich ihm empfindungslosen Nixe eine echt moderne Ehe ein, in der es keine Liebe gibt, sondern nur ein gegenseitiges Belauern und Betrügen zum Zwecke der Herrschaft. Dann will Munkel das sagenhafte Eldorado zu einem Musterstaate umgestalten und versucht es nach dessen Zerstörung mit der Gründung eines Affenreiches. Da aber die Affen den Menschen unterliegen, wendet er sich den Juden zu und wird deren König. Ein neuer Messias will er ihnen werden, aber nicht ein „Messias des Herzens", sondern des Verstandes. Darum gründet er eine hohe Schule, um die Juden Lebensklugheit zu lehren. „Die Spitzfindigkeit des Talmud, Doch nur im modernen Geiste Und auf praktischem Gebiete." Heines frivoler und ätzender Witz führte dem Dichter die Feder bei der Darstellung des neuen Judenstaates, den Munkel in Jerusalem aufrichten will. Von den Juden gekreuzigt, aber gerettet, gründet er einen „Weltkongreß der Seinsverächter", um die Welt zu vernichten. Doch scheitert der Plan an dem selbstvergessenen Glücke des Liebespaares Eldo und Dora. Munkel will nun in das Reich der Sterne ziehen und rast auf einem Riesenfahrzeug durch den Weltenraum. Eldo und Dora aber bleiben im Erdental „Glückumstrahlt, ein Bild der Urkraft Vollbeseelten Menschentums"; ihnen gab Natur „das Leben durch die Liebe". Munkels Luftschiff zerstört ein Blitz und das verkohlte Wrack fliegt nun ewig durch den Luftraum als „dunkler Irrstern", ein Sinnbild der unverlöschlichen Unruhe des Wesens, das ratlos vor der Frage stehen blieb: „Warum konnten wir nicht lieben?" Die Liebe fehlt der modernen, nur auf Erwerb sinnenden Welt und mit ihr die versöhnende Kraft wahrer Schönheit und des Friedens. Das ist der Grundgedanke, den Hamerling, freilich nicht mit voller Klarheit und Einheitlichkeit, in der Dichtung zum Ausdrucke bringt. Drollig, aber herb sarkastisch sind die Ausfälle auf zeitgenössische und literarische Erscheinungen. Wie Richard Dehmels „Michel Michael" auf den „Homunkulus" zurückweist, so ist dieser selbst unter dem Einflusse von Jordans „Demiurgos" und Immermanns „Münchhausen" entstanden.

Immer sind es Liebe und Schönheit, in denen Hamerling die Versöhnung von Geist und Materie erblickt, und am liebsten kehrt er in die Zeit des Hellenentums zurück, in dem ihm das erträumte Bild eines schönheitsfreudigen Menschentums verwirklicht erscheint. So auch in der lieblichen epischen Dichtung Amor und Psyche (1882), die in duftiger Sprache das aus Apulejus bekannte Märchen von der Liebe der Königstochter Psyche zu Amor, ihre Trennung und Wiedervereinigung erzählt, und in Aspasia, einem „Künstler- und Liebesroman aus Alt-Hellas" (1879, in drei Bdn.).

Als Thema des Romans wird schon in der Vorrede „der Widerstreit zwischen dem ästhetischen und sittlichen Lebensideal" bezeichnet, also die Spaltung, die die sokratische Philosophie in das griechische Volksbewußtsein gebracht hat. Die schöne Milesierin Aspasia erscheint als die Vertreterin des „ästhetischen Lebensideals". Sie verficht die Anschauung, daß „jenes Gemeinwesen vor allem am meisten zu Macht

und Ansehen gelangen werde, wo man am anmutigsten zu tanzen, am schönsten die Zither zu spielen, am besten zu bauen und zu meißeln versteht und die trefflichsten Poeten gedeihen". Dieses Ideal sucht sie unter dem Volke der „veilchenbekränzten Athenäer" zu verwirklichen, indem sie Perikles dafür gewinnt. Aspasia wird allmählich der geist- und schönheitsverklärte Mittelpunkt der Glanzepoche hellenischer Kultur und scheint dem Triumphe ihres Ideals immer näher zu kommen; da erfährt sie, als sie die bei dem Thesmophorienfeste versammelten Frauen für ihre freie Welt- und Lebensanschauung gewinnen will, eine demütigende Niederlage und muß die freieren Umgangsformen, zu denen sie mehrere junge Mädchen in ihrem Hause erzieht, mit einer Anklage auf Leben und Tod vor den Heliasten büßen. Wohl wird sie, da Perikles, der sie nach seiner Trennung von Telesippe zur Frau genommen hat, bei der Verteidigung in Tränen ausbricht, freigesprochen, aber innerlich hat sich dieser von Aspasia getrennt und fällt von Aspasias ästhetischer Welt- und Lebensanschauung ab, während diese dabei verharrt.

Nicht durch die Handlung fesselt Hamerlings Roman, wohl aber durch die Schilderung griechischen antiken Lebens. Doch wendet Hamerling auch hier die glänzendste Seite seiner poetischen Begabung der farbenglühenden Schilderung des Sinnenlebens zu, das andererseits sein idealistischer Sinn bekämpft. Mustergültig ist der zauberische, landschaftliche Reiz Griechenlands geschildert, der die natürliche Anlage seiner Bewohner für das ästhetische Ideal aufzeigen soll. Von den im Romane auftretenden Gelehrten-, Dichter- und Künstlergestalten sind Anaxagoras, Protagoras gelungen gezeichnet, Sophokles ist eine der schönsten Persönlichkeiten des Werkes, nur vielleicht etwas zu lyrisch gehalten; in seinen Tragödien hätte Hamerling auch bessere und höhere poetische Motive zu einem prophetischen Ausblicke auf das Christentum finden können, als die von ihm selbst gebrauchten sind; ungeteiltes Lob verdient die Charakterzeichnung des sententiösen Euripides trotz der vielen Reflexionen des „sentimentalischen" Dichters. Die herrlichsten Licht-, Farben- und Bildereffekte hat der Dichter auf Aspasia, die Vertreterin der poesievollen Schönheitsbegeisterung, vereinigt. Und so sehr schwelgt des Dichters üppige Phantasie in der Ausmalung dieser „geistverklärten Sinnlichkeit", daß Sokrates, der Hauptträger der ethischen Idee, die doch schließlich siegreich bleibt, der Aspasia nichts weniger als ebenbürtig zur Seite steht. Und Perikles? Hamerling will in dem „Einzelgeschick" zugleich auch das „Völkergeschick", und zwar beide in ihrer „Entfaltung, Blüte und Niedergang" darstellen. Die Verbindung zwischen „Einzel- und Völkergeschick" soll durch die Person des Perikles hergestellt werden. Dabei aber können wir uns des Gefühles nicht erwehren, daß die Bedeutung des genialen Staatsmannes und seiner kulturellen Stellung dadurch herabgedrückt erscheint, daß er eigentlich nur als Schüler Aspasias handelt. Erst sie weckt in ihm die Begeisterung für die Kunst und der Bruch mit der ästhetischen Lebens- und Weltanschauung geschieht aus rein persönlichen Beziehungen des Themistokles zu Aspasia, nicht aus der Erkenntnis des Staatsmannes, daß das volle Ausleben der „geistverklärten Sinnlichkeit" die Degeneration der Volksseele herbeiführe. Einzelgeschick und Volksgeschick laufen nebeneinander, ohne sich zu verschlingen.

„Menschlich und edel ist das Gute — göttlich und unsterblich aber das Schöne." Mit diesen Worten der Sehnsucht des Dichters nach Erneuerung des Lebens im Sinne eines ästhetischen Idealismus schließt der von der Kritik sehr verschieden beurteilte Roman „Aspasia". Wie in diesem sind Liebe und Schönheit die treibenden Motive auch in der dramatischen Kanzone Die sieben Todsünden (1872).

Die Menschen sind dem Dämon der Trägheit und der Erschlaffung verfallen und liegen gefesselt zu deren Füßen. Aber die Sehnsucht nach schöner Lebenslust, der Drang nach edlerem Streben ist in ihnen nicht ganz erloschen; durch sie herangezogen, naht der Sänger, der „Sendbote des Lichtes", und wirft in die gelähmten Seelen den verlorenen Strahl, der als Wahrheit waltet, als Freiheit glüht, als Schönheit schimmert, als Güte glänzt und sich Liebe nennt, „die ewig Geschiedenes ewig vereint". Dies alles wird in des Dichters Art mit den glühendsten Farben geschildert.

Diese mit Beifall aufgenommene Dichtung führt uns zu Hamerlings dramatischem Schaffen. „Mein Wesen drängt zum Dramatischen hin," schrieb er einmal an den Dichter Albert Möser; in Wirklichkeit beschränkten sich seine tatsächlichen Leistungen auf weniges und blieben auf der Bühne ohne Erfolg. Als Buchdrama aber hat die Tragödie Danton und Robespierre (1871) Beifall gefunden und wurde sogar in mehrere Sprachen übersetzt.

Es fehlt der Tragödie nicht an einer fortlaufenden, in steter Steigerung sich aufbauenden Handlung, auch nicht an echt dramatischen Momenten, aber sie erweckt nicht im mindesten jenes tiefe erschütternde Mitleid, mit dem wir den echt tragischen Helden fallen sehen. Der düstere Robespierre, der Held des Dramas, dieser Henker aus Beglückungsmanie, hat zu sehr alles Menschliche von sich abgestreift, um noch ein Anrecht auf unsere Teilnahme zu haben. Danton aber hat, wenn er auch in den ersten drei Akten unser Interesse in Anspruch nimmt, eigentlich schon zu Beginn der Tragödie seine politische Rolle ausgespielt und greift nur als Gegenbild zu Robespierre in die Handlung ein. Ebensowenig andauernden Beifall wie diese die leitenden Ideen der Schreckenszeit Frankreichs darlegende Tragödie fand das Scherzspiel Teut (1872), das er als „einen bedeutungsvollen Rückblick auf die Vergangenheit" und als eine eindringliche Mahnung für die Zukunft aufgefaßt wissen wollte. Es finden sich darin viele Anspielungen auf die früheren und späteren Verhältnisse im Deutschen Reiche und viel Satire auf die frühere deutsche Uneinigkeit. Aber eine tiefere komische Wirkung übt das Stück, in dem Hamerling Aristophanes nachzueifern strebte, nicht aus; dazu war

Aus dem XVIII. Gesang: Dantons Traum

Noch tiefer sinkt das Grüppchen, und die
So bangen, unterwirf' mit Wehgeleit, verhallt
Sich auch jener Traum. Zurückbleibt nur Fouquier:
Der trägt, ein tollgewordner Tiger zur Pforte
Hinaus, mit einem blut'gen Hyrrosperb
Die Leichen der Gemordeten beschwert.
Und sieh: neu auflebt, der sein Grab besucht!
Hier, dort hebt sich's Haupt und Haupt und Glied
Um Glied, unsäglich, wie am Tage des
Gerichts sie plötzlich sich erheben werden.
Und durch die Pforte stürmen grell sie nach
Danton, und ihr bleicher Finger weiset
Auf ihn – auf ihn zu stürmt mit gellem Heulen
Geschlechter das Blut aus ihren offnen Wunden.
Gebrollt'ner Schwall spritzt er, zurückweichend
Gedämmt, drängende Gemüter
Entsetzt fasst er des Augenblicks, da sich
Die Lippen seiner Ehrfurcht öffnen werden
Ihr zu verkünden ... da sie bleiben stumm
Da hebt ein Schrillender Mund sich langsam
Empor – er will verfluchen, er,
Der Danton aus Hochgesinnung eine Zeitlang
Gewähren? Und doch – er spricht:
„Weh! Rache geschehe

Aus dem „Robespierre" der Marie Eugenie delle Grazie.

Von ihr mir gütigst zur Reproduktion zur Verfügung gestellt.

Auf unsrer Ahnung?" tönt's trotzdrauing, dumpf,
Als hätt' das blut'gen Leibes Herz gesprochen,
Als's Ohr deutlich... Mit einem gellen Schrei
Erwachsen Ihres aufgeschüttelt. Wild spricht er
Verwirrt. Er ist allein. Verschwunden sein
Die Nacht, der sie gedient, sind die Gespenster;
Verschwunden aber ist auch der deutlich
Der diese Nacht heraufgeschickt, er fühlt's!
Aufbrummelt nur er, ein Gebrechen,
Und zieht auf einer Seite mehr ihr wieder —
Er trägt's ein Leichenschwer mit sich fort —
Hinaus ins Leben, in die Welt, die er
Bis heut' beherrscht und die so dürftig nun,
So wertlos daliegt in der fahlen Dämmerung
Das bunteste nach einem Tag's, für alle Zeiten
Befreit von dem Blut, das er vergossen...

sein Wesen als Mensch und als Dichter zu feierlich und pathetisch angelegt, und Witz und Humor sind keine hervorragenden Eigenschaften seiner Dichtungen überhaupt. Wie schwer sich Hamerlings feierlich behangene Muse in der leichten Atmosphäre des Lustspieles zurecht findet, zeigt Lord Luzifer (1880), obgleich es mehr an poetischer Schönheit und ernster Gedankenarbeit enthält als alle die launigen Kinder eines Schönthan, Blumental oder Moser, die das Entzücken des lachlustigen Publikums bilden. Der Held des Stückes, Lord Luzifer, ist ein blasierter, von Pessimismus und Weltverachtung durchtränkter Mann, eine dämonische Natur, die durch die Begegnung mit der schönen und geistreichen Malerin Angelika wieder zur wahren Liebe und durch diese zur Erkenntnis des vollen Lebenswertes zurückgeführt wird.

Unter dem Einflusse Hamerlings stand auch die hochbegabte Dichterin Maria Eugenie delle Grazie. Reichtum an Gedanken, feinfühlige Schilderung der Seelenzustände, Tiefe des Gemütes neben herbem Pessimismus, Glut der Empfindung, starkes Naturgefühl und dies alles im Schleier einer bald melodiösen, bald feierlich in überreichem Bilderschmuck erklingenden, immer schönen Sprache kennzeichnet ihr Dichten. Jenseits von Gut und Böse stehend, sich offen zum Monismus und zur Lehre Haeckels bekennend, war sie Jahre hindurch der christlichen Lehre, in der sie erzogen war, fremd, ja feindlich gegenüber gestanden, bis sie den Weg zur katholischen Weltanschauung wieder fand und damit auch nach schwerem Ringen den Frieden und die Ruhe ihrer Seele errang. Unverändert aber blieb der Schwung und die Phantasie, ihre poetische Gestaltungskraft und das Schürfen in des Lebens geheimnisvollen Fragen. Sie wurde am 14. August 1864 zu Weißkirchen in Ungarn (damals k. k. Banat) als die Tochter des Bergbaudirektors Cäsar delle Grazie und seiner Gemahlin, geborenen Maria Melzer, geboren. Der Vater entstammte einer uralten, schon 1283 urkundlich genannten venezianischen Familie, die Mutter war, obgleich von großmütterlicher Seite her französischer Abkunft, doch das Ebenbild ihres norddeutschen Vaters, eines gebürtigen Hamburgers. „Der Trotz des Nordens und des Südens Glut Begegnen brünstig sich in meinem Blut.“ „Und jenes Stammes Sproß, der ohne Zügel Durchschweift die braune Wüste, hoch zu Roß.“ So sagt sie in ihrer Selbstschilderung („Ich“), aber wenn auch ihr Wesen aus verschiedenen Elementen sich zusammensetzte und aus allen etwas aufgenommen hat, so war sie doch mit ihrem ganzen Fühlen und Denken dem deutschen Volke zugetan, mit dem sie sich eins fühlte und dem sie ermunternd zuruft „Steh fest auf deutscher Erde!“ („Deutsche Worte“.) Häuslichem Unterrichte und einer Bürgerschule in Wien, wohin sie nach dem Tode ihres Vaters (1872) mit der Mutter übergesiedelt war, verdankte das Mädchen, das mit fünf Jahren schon lesen konnte, ihre erste geistige Ausbildung. Von ihrem Plane, Lehrerin zu werden, stand sie nach einem zweijährigen Besuche des Pädagogiums von St. Anna ab, um sich unter der Leitung eines ihrer Lehrer, des nachmaligen Universitätsprofessors Dr. Laurenz Müllner, ganz dem Studium und der Dichtkunst zu widmen. (Abb. S. 1402.)

Kaum siebzehnjährig veröffentlichte sie ein Bändchen Gedichte (1881), von denen in späteren Jahren die unreifen vollendeten weichen mußten, so daß die fünfte Auflage (1904) fast als eine neue Ausgabe anzusehen ist. Mannigfaltig sind die Farben ihrer an Allegorien und anderen Bildern reichen Sprache, klangvoll die Melodie der Verse, ob sie nun diese zu Strophen zusammenfügt oder in reimlosen Rhythmen ihre Gedanken dahinfluten läßt; nur selten findet sich in der Sammlung ein einfaches, dem Herzen entquollenes Lied, zumeist ist ihr Dichten Reflexionspoesie. Der Grundton ihrer Lyrik ist melancholisch, schwermütig, was in schweren Gemütserschütterungen, die sie in früher Jugend erfahren hat, begründet sein mag, und wird oft zum Pessimismus („Heimkehr“, „Um Mitternacht“, „Mönchsberg-Phantasie“, „Friedhofslieder“, „Csardas“). Sie liebt, wie sie selbst sagt, „Die Wege an Abgründen und die schweren, samtenen Mantelfalten der Nacht. Die Stimmen, die niemand hört“ als sie, „und das einsame Lachen, Qualen, die Lust werden, und umgekehrt“. Sie fühlt sich, wie Kassandra, von der Welt unverstanden und flieht sie („Ich“, „In Gesellschaft“), ihr Erbarmen gehört den Unterdrückten und Armen („Der Nil“, „Zarenmahl“, „Bienen“, „Rosenmärchen“), sie kämpft gegen die bestehende Gesellschaftsordnung („Hymnen im Osten“), betrachtet sich als das Maß der Dinge („Teufelsträume“) und bedauert wie Schiller in den „Göttern Griechenlands“ den Untergang der heidnischen Sinnenfreudigkeit. Das Gedicht „Römisches Straßenbild“ geleitet uns zu den Italienischen Vignetten (1892), der Frucht des Aufenthalts in Italien (1886, 1887). Es sind Stimmungsbilder, in denen wie in den „Gedichten“ ein leidenschaftliches Empfinden, Liebesglut und Sehnsucht nach Glück hervorbricht und Ideengehalt, Phantasie, Plastik, Wucht und Bildlichkeit der Sprache vereint erscheinen. Rom, „dem steinernen Buch voll Weltgedanken und Weltleid“, „der stolzen Marmorchronik“ sind sie gewidmet. Auch das „grüne Sorrent“, das „prächtige Camaldoli“, das „mit wühlender Neugier“ „dem Schoß der Verwesung entrissene“ Pompej regt ihre Phantasie zur Gestaltung von Bildern in leuchtenden, glühenden Farben an. Ihre Bewunderung gilt mehr der heidnischen Vergangenheit als dem Christen-

tum. In Tiberius erblickt sie einen Typus der Menschheit („In jeder Menschenbrust lacht ein Tiber") und läßt ihn über die christliche Kultur triumphieren; „Ein öd Gefild" gemahnt an Grillparzers „Die Ruinen des Campo vaccino". Übertrieben ist es, wenn sie in den „Gespenstern des Palatin" dem Despotenfeinde zuruft: „Denn sie waren Willensriesen Und wir — werden nur gewollt." Neben der erschütternden Scirocco-Phantasie, der Nachdichtung des „Moses" von Michelangelo, den ergreifenden „zwei Wahnsinnigen" (Tasso und Nietzsche) und der Vergangenheit und Fortschritt darstellenden Vignette „Im Klosterfrieden" entwirft die Dichterin auch köstliche Genrebilder aus dem modernen Italien und würzt sie mit Humor, Schalkhaftigkeit und Sarkasmus. Ein Jahr nach den „Gedichten" veröffentlichte sie „Hermann. ein Heldengedicht in zwölf Gesängen". Die Bewältigung des weltgeschichtlichen Stoffes, die Kraft und Lebendigkeit, mit der die Schlacht am Teutoburger Wald geschildert wird, die plastische Zeichnung der Charaktere, die Kunst, mit der in ihnen die Seele des freiheitliebenden, abgehärteten Germanen und die des verweichlichten Römers zum Ausdrucke gebracht wird, die innige Beziehung, die zwischen den Naturschilderungen und den Personen obwaltet, die bald sanft, bald feierlich dahinflutenden Verse, die farbigen Bilder und über das Ganze der Zauber der Romantik ausgegossen, dies alles reiht das Epos trotz einiger Schwächen den besten Dichtungen an, in denen der Cheruskerfürst seit den Tagen des Humanismus besungen wurde. Der Dichterin Lieblingsgestalt im Epos ist Albruna, die Wodanspriesterin, in deren traurigem Geschick sich das ihre widerspiegelt und es ist bezeichnend, daß sie gerade dieser den Hymnus auf den weltgeschichtlichen Beruf des deutschen Volkes in den Mund legt. Fast gleichzeitig mit dem Preisliede auf Deutschland erschien das Drama Saul (1884), in dem der Gegensatz zwischen Kirche und Staat, und zwar nicht in freundlicher Gesinnung gegen die Kirche, unter dem Bilde des Kampfes der jüdischen Könige Saul und David dargestellt wird. Es folgten im Leben der Dichterin Jahre eifrigen Studiums und als Frucht davon erschien 1894 „Robespierre. Ein modernes Epos", in 24 Gesängen. Zehn Jahre hat die Dichterin auf das Epos verwendet und alles, was die Geschichtschreiber und Soziologen über die französische Revolution geschrieben haben, studiert, ehe sie an die Ausführung des Werkes schritt. Nicht alles stimmt darin mit der geschichtlichen Überlieferung; einzelne Personen sind erfunden, auch die zeitliche Aufeinanderfolge ist nicht genau beachtet, aber jedes der farbenprächtigen Bilder ist in sich abgeschlossen und steht mit den vorausgehenden und folgenden in innigem Zusammenhange. Phantasie, Gestaltungskraft und die tief schürfende Kunst, in der Erscheinungen Flucht die treibenden Ideen zu erkennen und sie in lebenswahren Gestalten zur Darstellung zu bringen, wirkten bei der Abfassung dieses modernen, in fünffüßigen reimlosen Versen geschriebenen Epos zusammen. Mit Recht konnte die Dichterin es so nennen, denn es sind die unsere Zeit bewegenden Kämpfe der philosophischen und sozialen Ideen, die sie in typischen Vertretern uns vorführt. An die moderne Dichtweise gemahnt die bis in die feinsten Regungen geführte Analyse der Seelenzustände und die Realistik, mit der sie, um nur ein paar Beispiele zu nennen, in dem Gesange „Saint Antoine" so ganz aus dem Leben gegriffene Bilder aus den ersten Tagen des Zuckens der Revolution entwirft und in den „Mysterien der Menschheit" mit dem Griffel eines Naturalisten die erschütternden Szenen zeichnet. Claude Fauchet, ein katholischer Priester, ist an seinem Berufe irre und zu einem Prediger der Empörung geworden, deren Berechtigung er im Sinne des Menschentums, der Humanität verficht. Er ersucht um Aufnahme in den Illuminatenorden im Jakobinerkloster und sieht in einer Vision an einigen typischen Persönlichkeiten der Geschichte (Semiramis, Christus) im Lichte der Entwicklungslehre, daß dieselben Ideen und Ereignisse sich wiederholen: „Zu jeder Gottheit führt Ein Blutpfad, doch zum Priestertum des Menschen Ein sonniger, der sich Erbarmen nennt." „Natur hat mühsam uns, doch frei geschaffen, Erst uns're Götzen schufen — unsere Schuld." Unter diesen aber sind die Führer der Menschheit verstanden, die, wenn sie die von ihnen verfochtenen Ideen nicht richtig verstehen oder absichtlich entstellen, zum Verderben der Menschheit werden. Die tiefpessimistische Weltanschauung kommt in diesem Gesange ganz besonders zum Ausdrucke und wir bedauern Claude Fauchet, weil er die Lehre Christi von der Lehre der Kirche unterscheidet, jene preist, diese aber durch ihre Priester entstellt findet. Wohin jene vielgepriesene, die ganze Welt umfassende Liebe ohne Dogmenglauben führt, hat die Revolution zur Genüge gezeigt.

Durch die Lebenswahrheit ihrer Gestalten unterscheidet sich delle Grazie von Hamerling, mit dem sie die Liebe zur farbenglühenden Malerei gemeinsam hat; doch übertrifft sie durch das Ausmalen wilden Sinnentaumels, wofür sie eine Vorliebe zeigt, und durch die oft verletzende, unweibliche Rücksichtslosigkeit die grellsten Szenen ihres Vorbildes. Der modernen Zeit entspricht ihre Auffassung der französischen Revo-

lution, indem sie in ihr eine soziale Bewegung und in Robespierre einen Anwalt der Enterbten erblickt. Als Schülerin Haeckels sieht sie in ihr eine Entwicklungsstufe der Menschheit, einen Vorgang, wie er sich einst im heidnischen Rom abgespielt hat: damals weideten sich die Cäsaren an dem Anblicke des vergossenen Christenblutes, in Frankreich die Mächtigen an dem Elende der Unterdrückten. „Dein Auf und Ab, o Blutmeer der Geschichte!" ruft sie in dem Prologe zu ihrem Werke, den sie im Angesichte der Arena des Kolosseums verfaßte und mit den an die Gegenwart gerichteten Worten schließt: „Die ihr im Namen des erworb'nen Rechts Da herrscht und richtet und vor eure Waffen das Elend fordert, wie vor ihre Bestien den neuen Gott einst die Cäsaren Roms — Habt acht! Schon füllt aufs neu sich die Arena Und die Gezeichneten steh'n unter euch, Gezeichnet, um zu siegen einst wie jene, Die hier verblutet . . . . Unter schweigenden Ruinen dann erwacht ihr, wie der Dichter!"

Es ist das Paris Ludwigs XVI., die Pracht der Königsstadt Versailles, das Zeitalter einer verblühenden Kultur und Kunst, das in den ersten Gesängen vor uns lebendig wird. Dann sind wir mitten im Elend der Armenviertel von Paris, wo Hunger und Laster sich begegnen. Einzelne Typen des Volkes treten auf und es erklingen Volkslieder, die einem ans Herz greifen. Allmählich entwickelt sich vor uns die Revolution. Die Führer des Volkes entsprechen im allgemeinen den Bildern, die uns die Geschichte von ihnen aufbewahrt hat. Nicht leicht war es für die Dichterin, Robespierre so zu zeichnen, daß wir ihm Interesse entgegenbringen. Nicht wie Danton aus materiellen Gründen hat er der Rechtswissenschaft entsagt, sondern aus idealen Gründen ist er dem Rufe der Wähler in die Assemblée gefolgt. Er hat sich vorgenommen, den von der Tyrannei vergrabenen Schatz der Menschenrechte zu heben, aber er ist ein Schwärmer, ein Idealist, ein Utopist und Sozialist zugleich, der sich sein Idol gebildet hat und an seiner Verwirklichung arbeitet, mochte auch sein Weg über Leichen führen. Von Haus aus sanftmütig, ein Feind der Todesstrafe, wird er zum Menschenschlächter erst durch seinen bösen Genius, Saint Just. Ein Skeptiker, weder an sich noch an die Menschen glaubend, blickt dieser doch mit Bewunderung zu seinem Freunde Robespierre auf und so gut kennt er ihn, daß er keinen Augenblick zweifelt, aus dem gutmütigen, beim Gedanken an Blut erbleichenden Manne ein Bild ohne Gnade machen zu können, wenn er ihm den Mord seiner Widersacher als den einzigen Weg zur Verwirklichung seines Idealstaates angibt. „Wer fert'ge Bilder sieht, will sie gestalten, Und Robespierre wird's tun, trotz — Robespierre." Und so ruft er dem sich gegen das Blutvergießen Sträubenden die Worte zu: „Ein Mann, der seinen Anker in die Zukunft geworfen, muß sich selbst entflieh'n! Laß fallen, was faul an deiner Zeit, um künftige Geschlechter doppelt heiß ans Herz zu drücken." Als er ihm dann noch zeigt, daß einer, der über seine Zeit hinausstrebt, unmöglich auf unblutige Weise sein Ziel erreichen könne, denn „mit blut'gem Schoß" gebäre die Geschichte, da war es um Robespierre geschehen. Er schließt Freundschaft mit der Guillotine und tränkt Paris mit Blut. Umsonst tritt ihm im Schlafe Lea, eine von der Dichterin geschaffene Figur, eine Personifikation des Pessimismus, warnend entgegen: „Sei wunschlos und du hast dich selbst erlöst." „Propheten, Welterlöser, Heilande, Und Märtyrer, sieh' — keiner brachte ihr (der Menschheit) Erkenntnis oder frostige Ernüchterung, Nein, jedem dankt sie einen neuen Wahn, Um ungestört ihr Dasein fortzuspinnen — So schafft Natur für jene, die sie wahnlos belauschen." Robespierre empfindet kein Erbarmen mit seinen Opfern, da er in ihnen nur seinem Idol widersprechende Ideen erblickt, und kennt keine Reue, wohl aber schmerzt ihn, den selbstlosen Idealisten, die bittere Enttäuschung, als er, auf der Höhe angelangt, bei der Feier „des höchsten Wesens" zur Erkenntnis kommt, daß die Menge nichts weiter will als Brot, ihren Hunger zu stillen, und er umsonst gemordet und gelebt habe. Er muß das alte Elend, wie er es vorfand, zurücklassen und nach seiner Verurteilung wird ihm klar, daß der einzelne der Entwicklung der Natur gegenüber machtlos sei. Meisterhaft wie der Charakter Robespierres ist auch der Dantons herausgearbeitet. Er ist das Symbol der elementaren Naturkraft, die Verkörperung der Revolution, während in Marat die Skepsis und Gemeinheit, das Tierisch-Dämonische der menschlichen Natur dargestellt ist. Schon in der äußeren Erscheinung hebt sich Danton von Robespierre ab; dieser eine schwächliche Figur, jener groß und stark, ein Mann voll Willen und Energie; alles fürchtet ihn, auch Robespierre, der ihn beneidet, daß er die Revolution auf seinen Schultern trage, der Liebling der Straße und der Halle sei; aber Danton bricht nach dem vielen Morden zusammen; es erfaßt ihn die Reue; doch er kann dem entfesselten Morden nicht mehr Einhalt gebieten. Er will Robespierre zur Barmherzigkeit stimmen und ihn bewegen, sich von Saint Just frei zu machen. Umsonst! Die Schwäche, die er zeigt, gibt Robespierre Kraft und es fällt Dantons Haupt. (Beilage 180.)

Vor ihrem „Hohen Liede der Revolution" hatte die Dichterin einige kleine Erzählungen veröffentlicht, die in der Puszta, ihrem Heimatlande, spielen; so die Zigeunerin (1885), die von der feurigen Liebe einer Zigeunerin zu dem leichtsinnigen Sohne eines Dorfrichters handelt, dann folgte Der Rebell, eine ergreifende Geschichte von einem Zigeuner, der, durch einen Edelmann um seine Geliebte gebracht, sich an diesem durch Verachtung rächt. Gegen den Aberglauben gerichtet ist die kleine Erzählung von dem Büffel Bozzi. Die Heuchelei auf allen Gebieten des öffentlichen und privaten Lebens ist die Zielscheibe der „Moralischen Walpurgisnacht, eines Satyrspieles vor der Tragödie" (1896). All der Heuchelei, Lüge und Unnatur setzt die Dichterin ein Ende, indem sie den Anbruch des Tages der Wahrheit verkündet. Darauf deutet auch das neue Auferstehungslied (eine der Dichterin unwürdige Parodie des Osterliedes „Der Heiland ist erstanden") hin, mit dem ein Heer von Arbeitern den Anbruch des Lenzes der Wahrheit und Freiheit begrüßt. Die zum Schlusse angedeutete soziale Frage bildet den Gegenstand des Dramas Schlagende Wetter (1900). Es erinnert an Hauptmanns „Weber", unterscheidet sich aber von ihm dadurch, daß es nicht ein Beispiel unmenschlicher Ausbeutung oder äußerst drückender Arbeitsverhältnisse darstellt, sondern, wie die Dichterin selbst sagt, seine tragischen Konflikte aus den durch die moderne Wirtschaftsentwicklung unversöhnlich gewordenen Klassengegensätzen der Gesellschaft selbst ableitet. „Die in der

bestehenden Gesellschaftsordnung durch den Lohnvertrag herbeigeführte Aufhebung unaufhebbarer Rechte führt zu tragischen Katastrophen, in denen der erbitterte Kampf der ringenden Menschlein nur noch überboten wird durch die dämonische Ironie der nie völlig zu überwältigenden Naturkräfte." Eine solche Naturkraft in ihrer zermalmenden Macht hat dem Drama den Titel gegeben. Vor Jahren waren in einem Kohlenbergwerke durch schlagende Wetter die Arbeiter getötet worden. Der alte Gruber hat dabei seinen Sohn verloren, selbst wurde er, aber verkrüppelt, gerettet. Von da ist er von Haß gegen alle Besitzenden erfüllt, auch gegen seine Enkelin Marie, die, durch den Reichtum verblendet, Gemahlin des Bergwerkbesitzers Liebmann geworden war, und selbst gegen seine Urenkelin. Als nun Liebmann auf Betreiben seines Ingenieurs und gegen die Vorstellungen des Bergwerksdirektors den wetter gefährlichen Schacht anzufahren beschloß und die Bergleute sich weigerten, bat er den alten Gruber, er möge die Arbeiter vom Ausstande abbringen. Dieser aber verweigert es und erklärt, lieber im Armenhaus zu verelenden. Nach Liebmanns Erklärung, selbst die Anfahrt mitzumachen, wird sie ausgeführt. Marie, die ihrem Manne nachgeeilt war, um ihn abzuhalten, kommt zu spät und erfährt von dem Hauer Wirth, daß er im Schachte sei. In diesem Augenblicke ertönt ein furchtbarer Schlag, das Schlagwetter. Wirth, der einst Marie im Stillen liebte, dringt auf deren Bitte in dem Schachte vor, bis er mit Liebmann zusammentrifft. Die Szene, wie diese beiden Männer im Angesichte des Todes zusammentreffen und sich verstehen lernen und gemeinsam zugrunde gehen, wirkt erschütternd und wie hier, so kommt der Grundgedanke des Dramas auch dort zum Ausdrucke, wo Marie an der Leiche ihres Schwesterchens Annerl, das im Hause des Großvaters von Wirth behütet worden war, das Geld verflucht und den Mann, dessen Reichtum ihr Herz bestrickt hat. Fügen wir noch dazu die straffe Führung der Handlung, die plastische Zeichnung der Charaktere, die den jeweiligen Bildungsverhältnissen der einzelnen Personen angepaßte Sprache und den feinen, an Ibsen gemahnenden Dialog, so werden wir diese Tragödie des Kampfes zwischen Kapital und Arbeit höher werten als Hauptmanns „Weber" und Björnsons Drama „Über unsere Kraft", das mit einer ähnlichen Katastrophe endet und dessen Holger an Liebmann erinnert. Delle Grazies Arbeitertragödie wurde in mehreren Städten auf die Bühne gebracht und rief in Wien die Arbeiter durch mehrere Jahre am 1. Mai in das Theater. Schon 1897 hatte die Dichterin das Drama Der Schatten geschrieben, aber erst vier Jahre später kam es zur Aufführung im Wiener Hofburgtheater. Das Faustproblem, der Kampf „zweier Seelen", der lichten und der finsteren, in des Menschen Brust wird an dem Leben des Dichters Werner dargestellt. Nicht zufrieden mit den Lorbeern will er auch das Leben in vollen Zügen genießen und sinkt, dem Bösen und Niedrigen in seiner Seele, das als Schatten personifiziert erscheint, folgend, immer tiefer, wird zum Verräter an seinem Freund und zum Mörder, bis ihn schließlich die Reue erfaßt und der Schatten ihn verläßt. Mit Geschick wird dabei das Traummotiv wie in Grillparzers „Der Traum, ein Leben" verwendet, denn alles ist nur im Traume und in der Phantasie an Werner vorübergezogen und er ist seinem Schatten, der seine Schatten schon voraus wirft, dadurch zuvorgekommen, daß er ihn künstlerisch von sich abwälzt und poetisch austoben läßt.

Nach einem Einakterzyklus, dem Jugenddrama Ver sacrum, der Novellensammlung Traumwelt und den kleinen Erzählungen Vom Wege (2 Bände) erschien der Roman Heilige und Menschen (1907), der durch die gewandte und fesselnde Art der Darstellung und einzelne Bilder aus der Natur erfreuen würde, hätte die Dichterin darin nicht ein Zerrbild von dem Leben und der Erziehungstätigkeit in einem Frauenkloster entworfen. Spott und Hohn, nicht die Liebe zur Wahrheit haben hier die Hand der Dichterin geführt; über die äußeren Verhältnisse in einer Klostergemeinde zeigt sich die Dichterin gut unterrichtet, aber ihre Schilderung von den ohne innerlichen Beruf dahinschmachtenden Nonnen, ihrer pedantischen, ja tyrannischen Erziehungsmethode und den ihnen ebenbürtigen Priestern erinnert an die schaurigen Klosterromane, wie sie am Ende des 18. Jahrhunderts zur Verhöhnung des Ordenslebens im Schwunge waren. Heute denkt wohl die Dichterin anders über die Klöster und ihre Bedeutung für das kulturelle Leben. Schon in dem Agrarroman Vor dem Sturme (1909), der 1848 spielt und sich an die geschichtlichen Vorgänge hält, merken wir, daß sich in der Seele der Dichterin eine Wandlung vollzog und während des eucharistischen Kongresses in Wien ist sie zu ihrer Kirche zurückgekehrt. Die Wirkung dieser inneren Wandlung zeigt bereits die Novellensammlung Wunder der Seele (1913), der Das Buch der Liebe (1915), „O Jugend" (1916) und Donaukind (1917) folgten, worin sie von den ersten zehn Jahren ihrer Jugend inmitten einer interessanten Umwelt erzählt. Dann erschienen der bedeutsame Roman Homo (1918), der nach einem im Kriege mit den Russen aus Barmherzigkeit aufgenommenen Waisenkinde benannt ist und ein Weltkriegs- und Friedensthema behandelt, ferner der Wienerkongreß-Roman Der Liebe und des Ruhmes Kränze (1920) und dazwischen der autobiographische Roman Eines Lebens Sterne (1920). Nach längerer Pause erschien die Novelle „Die weißen Schmetterlinge von Clairvaux" (1925), ein Hochgesang auf den heiligen Bernhard. Die Novelle bietet wenig äußere Handlung, ist aber durchweht von mystischer Glaubensglut. Der Heilige nimmt einen Mörder, der bereits vor dem Galgen steht, in seinen Schutz und macht aus seiner schwarzen Seele einen weißen Schmetterling. Künstlerische Gestaltungskraft, feines, poetisches Empfinden, tiefer Blick in das Seelenleben und liebevolles Versenken in das Leben des heiligen Bernhard sind vereint in dieser ernsten und trostreichen Novelle. Dieses Lob gilt auch dem Romane Unsichtbare Straße, dem jüngsten Werke (1926) der in Wien lebenden Dichterin. Die Umwelt des Romans bildet der Weltkrieg mit seinen demoralisierenden, unheilvollen Wirkungen; auch der Held der Erzählung, von Haus aus kindlich fromm, wird als Soldat auf die Bahn der Gottlosigkeit getrieben, durch eine unsichtbare Macht aber wieder auf den rechten Pfad zurückgeführt. Der Roman ist reich an Handlung, ein buntes Bild von der uns allen noch in Erinnerung lebenden traurigen Zeit und mannigfaltig sind die darin auftretenden Gestalten: Fromme und Verworfene, Adelige und Proletarier, Gelehrte und Ungelehrte, treue und dankbare Menschen neben untreuen, und damit auch der Humor nicht

fehle, auch wunderliche Käuze und Sonderlinge. Die Erzählung ist spannend vom Anfang bis zum Ende und hat jedem, der es mit dem Leben ernst nimmt, etwas zu sagen.

Ein Freund und Geistesverwandter Hamerlings ist Oskar Linke (geb. 1853 in Berlin), der zwar klassische Stoffe und Versmaße pflegte („Leukothea", „Eros und Psyche", „Chrysothemis") und „Milesische Märchen" und von „Liebeszauber" erzählte, aber auch ein Beiträger der „Modernen Dichtercharaktere" war. Sein Epos „Jesus Christus" und der Roman „Das Leben Jesu" verraten den „Modernen" ebenso wie seine Dichtung „Die Versuchung des Antonius".

Nach hoffnungsreichen Anfängen herb enttäuscht hat der galizische Ruthene Leopold Ritter von Sacher-Masoch (geb. 1836 in Lemberg, gest. 1895 in Lindheim). Auch der Umstand, daß er lange Zeit hindurch in Lindheim bei Büdingen (Hessen) ansässig war, hat seine krankhaften Trieben entspringende Afterkunst dem deutschen Empfinden nicht näher zu bringen vermocht und es ist bezeichnend, daß seine Werke sich größerer Popularität und höherer Bewertung in Frankreich als in ihrem Ursprungslande erfreuen.

Auf die Anfänge der Tätigkeit des galizischen jüdischen Schriftstellers war Turgenjew von starkem Einfluß. Das Beste hat Sacher-Masoch im Don Juan von Kolomea, einer in das zweibändige Werk Das Vermächtnis Kains (1870 und 1874) eingestreuten Novelle, gegeben. Auch die Jugendwerke Mondnacht und Der Kapitulant zeugen von wirklichem dichterischen Empfinden und Graf Donski mit seinen packenden Schilderungen aus dem galizischen Aufstande von 1846 verdient als wertvolles, zeitgeschichtliches Dokument genannt zu werden. Dagegen sind Die Ideale unserer Zeit (1886), mit denen Sacher-Masoch in eitler Selbstüberschätzung das deutsche Volk beschimpfen wollte, wertlos und später machte sich von Werk zu Werk mehr das pathologische Moment, die Perversion seines Trieblebens in glühend sinnlichen Schilderungen bemerkbar. Die erotische Liebe, in krankhafte Zusammenhänge mit Pelzwerk und Knutenhieben gebracht, beherrscht seine gesamte weitere schriftstellerische Produktion, über die Einzelheiten wiederzugeben wir uns schon deshalb versagen müssen, weil sie seit langem auf das Niveau ausgesprochen pornographischer Unterhaltungslektüre herabgesunken ist. Wohl hat Sacher-Masoch sich 1873 in einer Antikritik (Über den Wert der Kritik) gegen den Vorwurf der Unsittlichkeit in seinen Schriften gewandt, aber sein gesamtes weiteres Wirken hat ihn Lügen gestraft. Auch mit seinen dramatischen Werken, insbesondere mit dem kurze Zeit sehr überschätzten historischen Lustspiel Die Verse Friedrichs des Großen (1864), hat er keinen dauernden Erfolg zu erringen vermocht.

Nicht ganz so ins Krankhafte steigerte sich die Sinnlichkeit bei Emil Mario Vacano, der, 1840 in Schönberg an der mährisch-schlesischen Grenze geboren, jahrelang mit Seiltänzertruppen herumzog, seit 1866 bei seiner Mutter in St. Pölten und nach deren Tode (1890) in Karlsruhe in Baden nur literarischem Schaffen lebte. Hier starb er 1892. Der Beifall des sensationslüsternen Publikums, den er mit seinen pikanten Darstellungen aus dem Theater- und Gesellschaftsleben („Mysterien des Welt- und Bühnenlebens" 1861, „Moderne Vagabunden" 1863) erzielte, bannte ihn in die eingeschlagene Richtung des Sensationellen und prickelnden Ausmalens heikler Situationen in Liebe und Ehe und im Verbrechen, so daß sein bewegliches Talent in den letzten Jahren verflachte. Immerhin wurde er in seinen vielen Skizzen aus dem Theaterleben und aus der mannigfaltigen Fäulnis des internationalen High-life von vielen nachgeahmt, aber nicht erreicht. Gern pflegt er sein Leben wie sein Dichten in den Schleier des Geheimnisvollen zu hüllen, wie in dem „Zukunftsroman" „Vom Baume der Erkenntnis" (1865), oder politische Rätsel mit blendenden Abenteuern zu umspinnen, wie im „Geheimnis der Frau Nizza" (1869), einer Giftmordgeschichte aus den letzten Lebensjahren Ludwigs XIV.

Von überschäumender Sinnlichkeit erfüllt sind vielfach auch die Werke des 1845 in Göttingen geborenen Eduard Grisebach, des „Dichters des modernen Pessimismus", und man kann nicht behaupten, daß die häufig genug offenkundigen Lasziviläten dadurch besser geworden wären, daß Grisebach sie in seltsamer Geschmacklosigkeit mit nicht selten gequält erscheinenden Regungen patriotischen Empfindens zu durchsetzen beliebte.

Dennoch hat Grisebach große Triumphe auskosten dürfen, insbesondere nach dem Erscheinen des „Neuen Tannhäuser" (1869). Eine glühende Sinnlichkeit, wie sie so zügellos kaum noch bei uns vernommen ward, spricht aus den flüssigen Rhythmen, dem der oft bedenkliche Inhalt wohl nicht minder als die an Heine geschulte glänzende Form zu mehr denn 20 Auflagen verhalf. Als Motto ist dem Buche das tiefsinnige Wort Meister Eckharts vorausgeschickt: „Die Wollust der Kreaturen ist gemengt mit Bitterkeit." Der 1875 unter dem Eindrucke des Krieges und des Kulturkampfes entstandene Tannhäuser in Rom brachte keinen Fortschritt in der Form und noch weniger im Inhalt. Schilderte das erste Buch eine Fülle von Liebesabenteuern, so wird der Held nun in tieferer psychologischer Kunst durch ein Erlebnis hindurchgeführt. Bei Venus, bei Madonna, bei Pallas Minerva sucht er vergeblich Heil, bis er endlich, von all der Qual der Liebe durch ihr Übermaß geheilt, in sein Vaterland zurückkehrt, entschlossen, nun tätig zu sein für Kaiser und Reich. Grisebach, der während des größten Teiles seines Lebens in diplomatischen Diensten des Deutschen Reiches wirkte, starb 1906 in Berlin. Standen seine Hauptwerke noch stark unter dem Einfluß Heines und Hamerlings, so näherte er sich später mehr und mehr der „Moderne", und er darf vielleicht den zweifelhaften Vorzug für sich in Anspruch nehmen, der Vater des modernen Dirnenliedes zu sein, das die Venus vulgivaga auf den Schild erhebt. Seinen Spuren begegnet man im jüngsten

Deutschland nicht eben selten. Erwähnt sei schließlich noch, daß Grisebach auch Gesamtausgaben von Kleist, Bürger, Lichtenberg, Waiblinger, E. T. A. Hoffmann, Grabbe und Schopenhauer, dem „Buddha unserer Zeit", veranstaltete und „Das Wunderhorn" neu herausgab.

Die Schicksale einer schweren Jugend und einer unglücklichen Ehe bilden den Inhalt der meisten Werke der Ada Christen, eigentlich Christine Friderik, vermählte von Breden (geb. 1844, gest. 1901 in Wien). Ihre Lieder einer Verlorenen (1868) erinnern vielfach an Heinesche Vorbilder, verlieren aber dadurch nichts von ihrer Originalität. Der Realismus des proletarischen erlebten Elends setzte in diesen Versen schreiend, heulend, aber auch mit ersticktem Weinen ein, beschämte die Salonpoesie und kündigte die soziale Lyrik an.

„All euer girrendes Herzeleid Tut lange nicht so weh Wie Winterkälte im dünnen Kleid, Die bloßen Füße im Schnee. All eure romantische Seelennot Schafft nicht so harte Pein, Wie ohne Dach und ohne Brot sich betten auf einem Stein." Von ihren sonstigen Werken seien genannt die Gedichtsammlungen „Schatten" und „Aus der Tiefe", die Skizzen und Novellen „Vom Wege" (1873), „Aus dem Leben" (1876) und „Unsere Nachbarn" (1884), Erzählungen aus dem Wiener Leben in mildelegischem Tone, und das Drama „Faustina".

Mit Dramen im klassischen Stil trat Josef Viktor Widmann (geb. 1842 zu Nennowitz in Mähren) hervor, ehe er seine Eigenart als Dichter offenbarte. Er lebte seit seiner Kindheit in der Schweiz, wurde literarischer und feuilletonistischer Leiter der einflußreichen Zeitung „Der Bund" und starb 1911 in Bern. Begeistert schwärmt er in Reiseschilderungen für all die Schönheit dieser Welt („Rektor Müslins italienische Reise" 1881, „Jenseits des Gotthard" 1888, „Sommerwanderungen und Winterfahrten" 1896, „Du schöne Welt" 1907). Allein zu dem ästhetischen Optimismus, der in der sichtbaren Welt nur Schönheit und Pracht erblickt, steht sein ethischer Pessimismus im schneidenden Widerspruch: „Darf eine Welt mit solchem Glanz sich schmücken, Die nichts doch hat, im Leid uns zu beglücken?" Das Menschenleid verleitet ihn im Epos „Buddha" zu der Äußerung: „Nach Gott im Himmel wird man nicht mehr fragen, Doch in der Brust ein Herz voll Liebe tragen." Erst spät trat an die Stelle der Schopenhauerschen Weltverneinung ein regsameres Ideal: das Leben, das Ringen an sich ist Glück.

„Wer Leben je erfuhr, muß dennoch denken, Daß ihn der Hauch berührte, der ein Nichts aus dumpfem Schlafe weckt . . . Blüht, künftige Geschlechter! blüht wie wir Und tragt wie wir die Doppelfrucht des Lebens, Die süße Lust und all das bittre Leid." So sagt Widmann in der viel gelesenen Maikäfer-Komödie (1897), einer dramatisch-epischen Dichtung, die mit den Leiden der Geschöpfe sich beschäftigt und in scharfen Ausfällen gegen die Autoritäten in Kirche und Staat sich ergeht. Mit hohem Optimismus kriechen die Maikäfer aus dem Boden, aber bald erkennen sie, wie gemein das Leben ist. Mit skeptischen Flüchen sinkt der Maikäferkönig, der ehedem unentwegte Bannerträger des Idealismus, in den Tod. Vergleiche mit dem menschlichen Leben liegen nahe. Ähnlich ist Der Heilige und die Tiere (1905), ein „biblisches Schattenspiel". Der Satan will Jesus in der Wüste verleiten, zuerst die Tiere von ihrem Leid zu erlösen, dieser aber wendet sich, seiner Sendung folgend, den Menschen zu. Außer diesen beiden Dichtungen bezeugen noch eine Reihe anderer Widmanns Können und Gefühl für das Bleibende und Echte. So die Touristennovellen (1892), Dichtungen heiteren Genres mit einem boccaccioartigen Einschlag, die kulturgeschichtlich wertvolle Berner Novelle „Die Patrizierin", seine beste Novelle, ferner epische Gedichte („Buddha", „Mose und Zipora", „Die Königsbraut") und Idyllen („Bin der Schwärmer", „An den Menschen ein Wohlgefallen") und eine Reihe von Dramen. Die leichtbeschwingte Phantasie, die Fähigkeit, Ereignisse geschickt zu verknüpfen und psychologische Entwicklungen zu Höhepunkten zu führen, mußten Widmann zum Dramatiker besonders geeignet machen. So versuchte er sich zuerst im pathetischen Drama („Iphigenie in Delphi", „Arnold von Brescia", „Orgetorix", „Die Königin des Ostens", „Oenone" 1879), doch erst durch sein geistig gewaltiges Malatestadrama Jenseits von Gut und Böse (1892) wurde er als Dramatiker bekannt. Ein Gelehrter, dem rücksichtslosen Übermenschentum verfallen, erlebt im narkotischen Traume die Schicksale Sigismondo Malatestas, die mit einem völligen moralischen Debacle enden. Er erkennt, daß es nur ein wahres, menschliches Heldentum gibt, das im Grunde eines guten Herzens ruht. Noch häufiger als dieses Stück wurde das graziöse einaktige Lustspiel Lysanders Mädchen (1901) gegeben. Die Sklavin des spartanischen Feldherrn Lysander erwirbt sich durch fraulich kluges Wesen die Freiheit und den Geliebten. Nach Venedig in die Zeit Tizians führt das Drama Die Muse des Aretin (1902), das Pietro Aretino in seiner Eitelkeit, Anmaßung und Schmähsucht, aber auch in seiner Liebe zum niederen Volke charakterisiert. Für eine starke Bühnenwirkung ist die Tragik seiner Dramatik zu fein; sie ist so rein psychologischer Natur, daß sie auf der Bühne nicht bis zur Vollendung aufgeführt werden kann. Nur der Schluß des „Arnold von Brescia" mit der leidenschaftlichen Klage um den Tod des Helden und zugleich einer Anklage gegen das Priestertum, das sich eigenmächtig zwischen Gott und die Menschen gedrängt habe, ist pathetisch, dagegen der zweite Teil des „Orgetorix" zur bloßen psychologischen Analyse

geworden. Wie aus seinen gesammelten Schriften und „ausgewählten Feuilletons" (1913) erhellt, übte er auf seine Zeit, insbesondere auf die schweizerischen Schriftsteller, als Berater einen großen Einfluß aus. Erst nach seinem Tode wurden die Gedichte veröffentlicht (1912).

Von der echten Empfindung zur Empfindsamkeit ist manchmal nur ein Schritt; daran werden wir des öfteren bei Karl Emil Franzos, dem Dichter der Juden-Emanzipation, gemahnt. 1848 in Czortkow in Podolien geboren, hatte er reichlich Gelegenheit, die Judenfrage zu studieren, und ein Teil seiner Romane, Kulturbilder und Novellen ist, wohl wegen des ethnologischen Gehaltes, in zahlreiche fremde Sprachen übertragen worden.

Dahin gehören Das Kind der Sühne, Aus Halbasien (1876), die Novellensammlung Die Juden von Barnov (1877) und Vom Don zur Donau (1878). Der packende Bukowinische Bauernroman Ein Kampf ums Recht (1882) weist Anklänge an Kleists Michael Kohlhaas auf, ist aber nicht tendenzfrei. Weiter seien genannt Stille Geschichten (1880), Der Präsident (1884), Der Gott des alten Doktors (1892) und Der Wahrheitssucher (1884). Eine gewisse Originalität der Erfindung, eine straffe, spannende Weiterführung der Handlung und eine edle Sprache haben diesen Werken eine zahlreiche Lesergemeinde zugeführt. Schon als Student agitierte er für den Anschluß Österreichs an Deutschland und für den Liberalismus. Die Revolution bedeutete für ihn und jene deutsch-österreichischen Autoren jüdischer Abkunft, die ihren Mittelpunkt in Prag fanden (L. A. Frankl, W. Hartmann, Lorm, L. Beck) noch mehr als etwa für Herwegh und Sallet: nicht bloß nach der Aufhebung der sozialen Schranken strebten diese Männer, sondern nach dem völligen Aufgehen im Deutschtum. In diesem Sinne wirkte Franzos auch als Redakteur seiner Deutschen Dichtung (seit 1886), die für die neuere Literaturgeschichte von großer Bedeutung wurde und in Berlin erschien, mit dem er seit Jahren seine österreichische Heimat vertauscht hatte. Von Wert ist auch sein Deutsches Dichterbuch (1883). Er starb 1894 in Berlin.

„Das Leben ist nicht wert, gelebt zu werden," das ist der Refrain der Dichtungen des Schweizers Ferdinand von Schmid (geb. 1823, gest. 1880 in Bern), der lange in Brasilien lebte, in langer kaufmännischer Tätigkeit es zu großem Vermögen brachte und dann in der Heimat unter dem Hehlnamen Dranmor eine Reihe von Dichtungen veröffentlichte. Sie bringen schöne Gedanken, aber nackt, ohne plastische Hülle, denn bei seinem Mangel an Lebensfreude dringt er nicht in das volle Walten der Natur und läßt, ehe noch die Empfindungen sich auch ausgelebt haben, den Verstand ausgleichend und verallgemeinernd eingreifen. Form und Inhalt gehen keine innige Verbindung ein; so in seinen lyrischen Gedichten, wilden Balladen und kleinen Epen, in den Poetischen Fragmenten, im Requiem und Dämonenwalzer.

Tiefes Sehnen, von allem Leid befreit einzuschlummern, um nie zu erwachen, durchzieht die Dichtungen M. Solitaires (eigentlich Waldemar Nürnberger). Er war 1818 zu Sorau in der Niederlausitz geboren und starb 1869 als Landarzt in Landsberg a. d. Warthe. Sein Pessimismus ist nicht gemacht, sondern kommt aus einem schmerzdurchwühlten Innern. Daher wirken seine balladenartigen, durch realistische Anschauung ausgezeichneten Gedichte („Josephus Faust", „Der Musikant von Scheveningen", „Des Zigeuners seliges Ende", der Zyklus „Zwischen Himmel und Erde — Vom Krankenbett", „Bilder der Nacht" und die „Reflexe der Schwermut") erschütternd. Sein starkes, von Th. Storm und Gutzkow geschätztes Talent und seine Phantasiekraft zeigt sich auch in seinen von E. T. A. Hoffmann beeinflußten und an Raabe gemahnenden Novellen, die einzeln oder in Sammlungen („Das braune Buch", „Erzählungen bei Nacht", „Erzählungen bei Licht", „Dunkler Wald und gelbe Düne", „Trauter Herd und fremde Woge" u. a.) erschienen.

Eine der bezeichnendsten Erscheinungen dieser Epoche ist Adolf Wilbrandt. Sein dichterisches Talent war nicht sehr groß oder ursprünglich, aber überaus wandlungsfähig und elastisch. So konnte er, wie Putlitz, zuerst harmlose Lustspiele schaffen oder, wie Heyse, in der Novelle dichterische Motive sinn- und stimmungsvoll durchbilden, dann Dramen von nervenaufregender, fast krankhafter Üppigkeit schreiben, die der Zeitstimmung von 1870 bis 1880 völlig entsprachen, und aus veränderten Zeitströmungen Anregungen schöpfen, die die Leitgedanken des jungen Geschlechtes umgestalten halfen. Außerdem bebaute er das Feld des Romans, verfaßte wertvolle biographische Werke, lieferte vorzügliche Übersetzungen des Sophokles und Aristophanes, war als Tagesschriftsteller überaus tätig und mehrte seinen Ruhm durch eine jahrelange praktische Wirksamkeit als Bühnenleiter.

Wilbrandt wurde 1837 in der mecklenburgischen Seestadt Rostock als Sohn eines Universitätsprofessors geboren. Schon früh begann er zu dichten; in Berlin, wo er im Kuglerschen Hause verkehrte, und in München vollendete er seine höchst mannigfaltigen Studien. „Aus Pietät," sagte er, „ward ich Jurist, aus Neigung Historiker, aus Patriotismus Journalist, aus Naturtrieb Poet." In München verkehrte er mit Geibel und Heyse und redigierte das Feuilleton der „Süddeutschen Zeitung". Durch die Abfassung seiner vorzüglichen Kleistbiographie rettete sich Wilbrandt aus dem Tagesschriftstellertum zum dichterischen Schaffen zurück. Er bearbeitete

Sophokleische und Euripideische Stücke für die Bühne und übersetzte Dramen Shakespeares. In Deutschland, Österreich, Italien und Frankreich sah er ein Stück Welt; seit 1871 lebte er in Wien und schrieb nun in überquellender Fruchtbarkeit Lustspiele, Novellen, Romane und Dramen. Von 1881 bis 1887 leitete er das Burgtheater, und wenn er auch für diese Aufgabe eine zu innerliche Natur war, so bewahrte es doch unter seiner Leitung den Ruhm einer hohen literarischen Kunststätte und durch die Bühneneinrichtung des zweiten Teiles von Goethes „Faust" hat er sich ein bleibendes Denkmal gesetzt. Nach Niederlegung seiner Direktion zog sich Wilbrandt in seine Vaterstadt Rostock zurück, wo er noch lange, in seinem Geiste die moderne Bildung überschauend, Werk auf Werk schuf, bis ihm am 10. Juni 1911 der Tod die Feder aus der Hand nahm. Als Dichter war Wilbrandt von der Münchener Schule ausgegangen, und mochte er auch später eigene Bahnen sich brechen, so weisen doch die Vornehmheit des Stils und die künstlerische Durchbildung der Stoffe auf jene zurück. Seinem ersten poetischen Werke, dem dreibändigen okkultistischen Romane Geister und Menschen (1864), der, unter Gutzkows Einfluß stehend, die damaligen Zeitfragen behandelt, ließ er Novellen aus der Heimat (1870 und 1882) folgen. Sie erinnern an Heyses Novellen, sind aber weniger gekünstelt, herzlicher, frohmütiger, träumerischer und gewinnen sich durch die Schlichtheit der Darstellung das Interesse des Lesers („Johann Olbrich", „Der Lotsenkommandeur", „Der Unschuldige"). Etwas schwül ist die Stimmung in der „Königin von Kastilien" und krankhaft das Problem in der sonst poesievollen humoristischen Erzählung „Fridolins heimliche Ehe". Kurz vor seinem Tode erschien seine Novellensammlung „Adonis und andere". (Abb. S. 1408.)

Adolf Wilbrandt.
Nach einer Photographie von Erwin Raupp, Berlin.

Wilbrandts schriftstellerischen Ruf begründete eine Reihe von Lustspielen, die, an sich nicht tiefgreifende Gebilde, durch treffliche Zustandsschilderungen den Münchener Schüler offenbaren. So „Die Vermählten", „Die Maler", unverkennbar Freytags „Journalisten" nachgebildet, „Jugendliebe" und das feine Lustspiel „Der Unterstaatssekretär". Dem Kulturkampfdrama „Der Graf von Hammerstein" (1870) folgten die Römertragödien, die Wilbrandt zwar als einen Dramatiker von außergewöhnlichem Können zeigen, aber in ihrer unnatürlichen fieberhaften Glut der Leidenschaft, in ihrer Ausmalung des Lasters die Erkrankung seiner Zeit verraten, die ihm auch die Farben, Liebe, Haß, Genußsucht und Parteigetriebe, zu seinen grellen Gemälden geliefert hat. Es steckt in ihnen etwas von Hamerling und allenthalben weht der Geist Pilotys.

Gleichwohl wurde Gracchus der Volkstribun (1873) mit dem Schillerpreis ausgezeichnet. Mehr Aufsehen erregte Arria und Messalina (1874). Dort nimmt der Volkstribun Rache an den Mördern seines Bruders, fällt aber, in Leidenschaft verstrickt, im Kampfe; hier stehen sich Tugend und Laster gegenüber; die Tugend trägt den Sieg davon. Der Sohn der sittenstrengen Arria, der junge Markus, entbrennt in Liebe zu der üppigen Kaiserin Messalina, ohne zu wissen, wer sie ist. Arria vergeht, als sie davon erfährt, vor Schrecken und Entsetzen; Markus aber wählt, um der Liebe zu entrinnen und die Seinen zu retten, den freiwilligen Tod in der Mutter Armen und diese stirbt nun gelassen mit den Worten: „Es schmerzt nicht." Die Sinnlichkeit und das Laster sind in diesem Drama mit einer solchen sinnberückenden Farbenglut dargestellt, daß selbst Freunde des Dichters zugaben, daß es „wenigstens in der Darstellung auf eine Glorifizierung des wildesten Lebens- und Genußdranges hinauslief", und als charakteristisches Werk der Hochdekadenz wird es in der Literaturgeschichte dauernd seine Stellung behaupten. Auf die „Arria" folgte die Tragödie Nero (1876). Die Farbenglut der Römertragödien findet sich auch in dem Schauspiele Die Tochter des Herrn Fabrizius (1883), worin die Liebe des Kindes zum Vater, der, von seiner Gemahlin verstoßen, die Bahn des Verbrechens betritt, verherrlicht wird; frei

davon sind, „Giordano Bruno", „Die Eidgenossen", „Timandra", eine Huldigung für Sophokles, „Assunta Leoni", „Natalie", „Auf den Brettern", „König Teja" (1908) und die mit dem Grillparzerpreise gekrönte, episodenhaft knappe Darstellung aus dem Nibelungenliede („Kriemhild" 1877).

Wilbrandts Dramen zeichnen sich aus durch meisterhafte Konzentrierung der Handlung, technische Geschicklichkeit, Bühnenkenntnis und Berechnung der Wirkung; das Psychologische aber ist nachlässig, die Sprache zwar kräftig, doch infolge der zusammengedrängten, oft überhitzten Handlung dürr, hastig und äußerlich und bei aller leidenschaftlichen Stimmung fehlt dem Dichter doch die dramatische Kraft. Das zeigt sich schon in seiner schwächlichen Auffassung vom Wesen der Tragödie, die ihn als Dekadenzpoeten kennzeichnet. „Was will die Tragödie? Ihren Helden durch den Untergang von einem Übel befreien, das so übermächtig, so unerträglich ist, daß ihn der Tod beglückt. Diesen tragischen, tödlichen, letzten Rausch des Glückes, der die höchste Kraft der Menschenseele entfesselt, wie können wir ihn mit dem Helden fühlen, wenn nicht der Feind, der die Möglichkeit seines Daseins aufhebt, in seiner ganzen vernichtenden Gewalt gesehen, empfunden und begriffen wird?" Von allen Dramen Wilbrandts hat sich denn auch außer einigen Lustspielen nur die sinnbildliche Tragödie Der Meister von Palmyra (1889) dauernd auf der Bühne behauptet. Von des Ungarn Madách „Tragödie des Menschen" beeinflußt, ist diese Dichtung, in der das Ahasvermotiv mit der Künstlersehnsucht, ewige Werke zu schaffen, eigenartig verbunden ist, trotz der nicht völlig gelungenen Lösung des Problems und des pessimistischen Grundgedankens, der durch das Motiv der Seelenwanderung nicht behoben wird, dennoch nach Gestaltung, Stimmung und Gedankengehalt eine der glücklichsten Schöpfungen der ganzen Epoche.

Das Drama spielt in der Palmenstadt Palmyra in der Zeit von Diokletian bis Julian Apostata. Apelles, der Baumeister von Palmyra, wünscht ewig zu leben, der Arbeit und dem Genusse hingegeben, wenn ihm des Geistes und des Leibes Kraft, so lange er lebe, nicht erlahmen. Der Wunsch wird ihm von den Göttern gewährt. Er sieht Jahr um Jahr verrinnen; jedes Glück und jedes Leid, das Menschen eigentümlich ist, wird ihm zuteil. Alles um ihn wechselt. Unter dem Hasse der Heiden bluten die Christen. Julian Apostata kehrt zu den Göttern zurück, aber von neuem werden diese vom Christengott besiegt. Weib und Enkel sterben ihm dahin, seine hohen Tempel zerfallen, er muß leben und bleibt unverändert. Er hat die heilige Märtyrerin Zoe, zu der ihn Liebe und Mitleid hinzog, den Tod erleiden sehen und nun erkennt er sie verwandelt in allen wieder, denen er später nahe trat und die er hat verlieren und betrauern müssen: in der römischen Hetäre Phöbe, in seiner Gattin Persida, in dem Jüngling Nymphas. Da wendet er sich an Pausanias, den Leidensstiller, der, eine sinnbildliche Gestalt, von den einen gefürchtet, von den anderen ersehnt, wiederholt in der Dichtung auftaucht, und bittet ihn, wenn er schon nicht sterben solle, um Vergessenheit. Diese war auch der von schwerem Geschick heimgesuchten Zenobia gewährt worden, in der Apelles, als sie ihm entgegentritt, wieder Zoe erkennt. Sehnsucht nach dem Tode verzehrt ihn; des Daseins Lust und Trieb vertrocknet in ihm; er fühlt, daß des Menschen Tun nur eine von den tausend Formen des Lebens zu erfassen und zu entfalten vermag; er fleht um die Ruhe des Todes und scheidet endlich, die Lebenden segnend, von dieser Erde: „Nur der kann leben, der in anderen lebt, An andern wächst, mit andern sich erfreut, Ist das dahin, dann, Erde, tu dich auf, Treib neue Menschen an das Licht hervor, Und uns, die Scheinlebendigen, verschlinge."

Wie der „Meister von Palmyra" bewähren auch Wilbrandts Gedichte (1874) eine reiche poetische Ader und eine selbständige Macht des Ausdrucks. Die Anschauung und Empfindung, der sie entstammen, sind eine tiefernste, mehr dem Elegischen, ja Pessimistischen, als dem Weltfreudigen und Heitern zugewandt. Der Dichter offenbart in den formschönen lyrischen Gedichten eine tiefinnerliche Natur, eine Hinneigung zu der gedankenschweren Traumsehnsucht Hölderlins, der, wie Fritz Reuter und Heinrich Kleist, in Wilbrandt einen vortrefflichen Biographen erhalten hat.

Wilbrandt gehört zu jenen Dichtern, die sich aus der dekadenten Richtung zur Klärung emporgearbeitet haben. Dies zeigt sich, wie im „Meister von Palmyra", auch in den Romanen, die er seit 1880 verfaßt hat. Es sind Erziehungs- und Gedankenromane, zuweilen mit einer romantischen Handlung, einer weltverbessernden Tendenz und überflüssigem rhetorischen Beiwerk, immer aber gedanklich anregend und fesselnd durch die schmeichelnde Darstellung, Wärme des Gemütes, Schönheits- und Lebensfreude.

Mit Vorliebe bringt er die Idee zur Darstellung, daß vom Geschick minder begünstigte Menschen durch Erziehung etwas Rechtes werden können. So erzählt er in Meister Amor (1818), wie die Schicksale eines armen Mädchens ihm den Weg zum Ruhme auf der Bühne bahnen, in Hildegard

Mahlmann (1897), für die dem Dichter die Volksdichterin Johanna Ambrosius als Urbild vorschwebte, sehen wir, wie eine Schneiderstochter zur „Volksdichterin“ wird, im Sänger (1899) wird aus einem Schlossergesellen ein Vortrags- und Gesangsmeister, in Irma (1905) handelt es sich um die Bildungsgeschichte einer Sängerin; minder glücklich war der Dichter in der Entwicklung seiner Lieblingsidee in dem Roman Vater Robinson (1898). Eine Reihe anderer Romane Wilbrandts spiegelt das geistige und soziale Leben seiner Zeit wider. In Adams Söhnen (1890) tragen einzelne Figuren noch stark Gutzkowsches Gepräge; so erinnern der geistreiche Genußmensch Waldenburg und sein wüst-phantastischer Sohn Eugen stark an gewisse Charaktere der „Ritter vom Geist“. Wie im „Meister von Palmyra“ behandelt der Dichter auch hier die Seelenwanderung; aber in Karl Wittekind, dem Helden des Romans, hat er das Ideal eines echt deutschen Mannes gezeichnet. An künstlerischem Gehalte höher steht Hermann Ifinger (1892), der psychologische Charakterbilder aus den Kreisen der Münchener Maler gibt, ihre Wandlung aus ungeklärten Menschen zur Reife darstellt und, freilich in etwas breiter Weise, mit dem damals aktuellen Problem von dem Idealismus und Naturalismus in der Kunst sich beschäftigt. Wie in diesem Roman hat sich der unablässig nach dem Höchsten strebende Dichter auch in dem Gottsucher Franz (1900) selbst gezeichnet. Er will von dem weltverachtenden Pessimismus nichts wissen, möchte gern den Deutschen „diesen Dorn im Fleisch, diesen Schopenhauer aus dem Leibe reißen“, kommt aber doch in seiner Weltanschauung nicht über ein Gemisch von allgemeiner Religiosität und Buddhismus hinaus. Die pädagogische Lehrhaftigkeit tritt im Dornenweg (1894) wieder stark hervor; erst nachdem er den Dornenweg gegangen ist, kann der Held die Rosen pflücken. Sein Bestes auf dem Gebiete des philosophischen Romans gab Wilbrandt in der Osterinsel (1894); hier ist es das Problem des Nietzscheschen „Göttermenschen“, an dessen Verwirklichung er seinen Helden Helmut Adler heranschreiten läßt. Die Vertiefung der Charaktere in diesem gegen Nietzsches Philosophie gerichteten Roman streift oft fast an das Pathologische, aber Szenen wie die Schilderung des Zusammentreffens des phantastischen Nietzschephilosophen Adler, des weltflüchtigen Vegetarianers Westenberger und des lustigen Musikers Bergmann offenbaren einen an Shakespeare gemahnenden Humor. Die Osterinsel, die Adler in seiner Phantasie gesehen, liegt nicht draußen im Meere, sondern in der Brust des Menschen und dessen Aufgabe ist es, die Keime alle zu entwickeln und zu pflegen. Das ist der Schluß, den der Arzt Schweitzer aus Adlers Philosophie zieht. Über den Pessimismus Schopenhauers und über den Sozialismus trägt der Optimismus den Sieg davon. Es ist des Dichters Weltfreude und lebendiger Anteil an dem geistigen Leben seiner Nation, der hier aufs schönste zum Ausdruck kommt. Gegenüber der Osterinsel stehen Die Rothenburger (1897), in denen das Wirken eines menschenfreundlichen Arztes geschildert wird, bedeutend zurück. Wilbrandt war einer der geistvollsten Romanciers der „Alten“; Welt- und Menschenkenntnis, eine blendende Phantasie, Künstlertum und die Gabe der Charakterisierung standen ihm zu Gebote; im Hermann Ifinger warf er mit seinem ästhetischen Glaubensbekenntnis dem Naturalismus den Fehdehandschuh hin. Den Mangel an Glaubwürdigkeit der Handlung muß man bei Wilbrandts Romanen hinnehmen; so auch in den Fesseln (1904), wo erzählt wird, wie ein junger Architekt sich durch den Tod von den Fesseln einer unglücklichen Liebe befreit. Auch in den Schwestern (1906) überredet Wilbrandts Kunst mehr durch ihre Liebenswürdigkeit, als daß sie überzeugt. An den Schicksalen zweier Schwestern wird gezeigt, daß das Gefühlsleben ebenso seine Rechte fordert wie der Verstand. Der Roman Die Sommerfäden (1907) verrät schon durch den Titel die neuromantische Grundstimmung seines Inhaltes: das Sichanziehen und das Sichabstoßen moderner Menschen soll darin an den Schicksalen eines Dichters und einer Prinzessin dargestellt werden, die lieber mit ihm stirbt, als daß sie einen „durchschnittlichen Prinzen“ heiratet. Der Zeitroman Am Strom der Zeit (1908) möge unsere Auswahl der Romane, die Sammlung „Opus 23 und andere Geschichten“ (1909) die der Novellen Wilbrandts schließen. Von diesen erweist ihn die Titelnovelle von neuem als feinen Deuter der Künstlerseele; seine Gestaltungskraft zeigt die vom Hauche zartester Poesie umflossene erzählende Dichtung „Fridolins heimliche Ehe“ und die Größe der Grundstimmung wie die Innentragik in „Anneli“ vergißt der Leser nicht so bald.

An literarischer Fruchtbarkeit kann sich mit Wilbrandt der gleichaltrige Holsteiner Wilhelm Jensen (geb. 1837 in Heiligenhafen) getrost messen. Er studierte in Kiel und Lübeck Medizin, wandte sich aber bald der Philosophie zu und lebte nach seiner Promotion zum Doktor einige Zeit in Kiel. Hierauf siedelte er nach München über, wo er mit Geibel und Heyse in anregendem Verkehr stand, und übernahm 1865 in Stuttgart die Redaktion der „Schwäbischen Volkszeitung“, des Organs der deutschen Partei. Nachdem er hierauf (1869—1872) in Flensburg die „Norddeutsche Zeitung“ redigiert hatte, ließ er sich in Kiel nieder, nur mehr der Poesie lebend. 1876 schlug er zu Freiburg im Breisgau sein Zelt auf, von wo er 1888 nach Bayern übersiedelte. Hier lebte er im Winter in München, im Sommer zu Prien am Chiemsee und starb 1911 in München.

Jensen, der mit Wilbrandt lange Zeit das Feuilleton der vornehmsten Zeitschriften beherrschte, ist eine durch und durch lyrische Natur, und keinem der Leser seiner Romane und Novellen kann es entgehen, daß der lyrische Ton in allen seinen Prosawerken ein hervorragender Zug ist und oft die Grundstimmung bildet. Seine starke, reiche und blühende Phantasie, seine Stimmungsgewalt und Stimmungsfülle, die Melodik und Kraft seiner Sprache und ihre Treff-

sicherheit, die starke Anschauungsfähigkeit und die Gabe, das Charakteristische vom Nebensächlichen zu lösen und plastisch hervorzuheben: das alles ließ große Teile seiner Novellen zu einer Lyrik von reifer Schönheit auswachsen. Mit seinen Liedern aus Frankreich (1871) und den an Heyse erinnernden Terzinen Um meines Lebens Mittag hat er denn auch seinen Dichterruhm begründet. Was er später noch als Lyriker geschaffen, hat er, mit Ausnahme seines Glaubensbekenntnisses, 1897 unter dem Titel Vom Morgen zum Abend herausgegeben.

Jensen ist vor allem Naturlyriker. Er liebt es, ein weites, umfassendes Gemälde vollständig auszubreiten, alles darin, auch das unscheinbarste Ding in helles Licht zu rücken, mit allem anderen in Beziehung zu bringen, bis alles in Lebenstreue und Klarheit vor uns ersteht. Und doch wird er niemals weitschweifig und auch nicht zu einem Naturschwärmer. Alle Naturerscheinungen sind ihm Symbole seelischer Vorgänge, und immer sucht er sowohl sich selbst in seinem Denken und Fühlen als auch das Treiben der großen Welt darin zu erkennen, die Wechselbeziehungen zwischen dem Ich und dem All herauszuheben. Darin mag die müde Resignation in seinen Liedern begründet sein und der Pessimismus, der fast alle seine Gedichte durchzieht. Seine Liebe gehört dem Herbste, der Zeit des Sterbens; aber er hält sich frei von jammernder Sentimentalität und fügt sich in das Naturnotwendige. Erinnerung und Sehnsucht bedeuten ihm das Glück. Seine Lebensauffassung tritt besonders in den Gedichten hervor, in denen er seine Stellung zu Gott und Tod zeichnet. Er ist ein Feind aller herrschenden Konfessionen und bekämpft sie mit lachendem Spotte. Gott ist ihm „ein leerer Name", der Tod das Ende alles Seins, und darum durchgraust ihn der Gedanke, „daß ein Tag einst kommt, wo ich von dir gehe oder du von mir auf immerdar". Zu sehr hängt er an Weib und Kind, um solches fassen zu können. Die innige Stellung zur Familie hat ihn zu einem Dichter des Familienlebens gemacht. Nicht minder glücklich ist er in der Spruchdichtung; unbekümmert um Liebe und Haß, bekämpfte er mit Leidenschaft alles, was seiner Anschauung widerspricht.

Als Prosaschriftsteller hat Jensen keine künstlerische Entwicklung durchgemacht; obschon er von der Novelle in der Art Th. Storms zum großen historischen und Zeitroman fortschritt, sind es im Grunde immer dieselben Elemente, mit denen er wirkt; es sind dies das Idyllische und das Phantastische; beides diente ihm dazu, seine Sehnsucht nach Schönheit auszudrücken. In dieser Beziehung, auch in seiner gedankenhaften Art und seinem Pessimismus, weist Jensen einige Verwandtschaft mit Hamerling auf. Wie dieser hat auch Jensen sein künstlerisches Ideal, das moderne Leben dichterisch zu meistern, nie zu erreichen vermocht. Daher schafft er sich eine phantastisch-schöne Welt, bald eine in grellen Farben, voll sinnlicher Glut, dann wieder eine zierliche, künstlich naive. Im Banne des modernen philosophischen Pessimismus stehend, gelangt er zwar nicht zur absoluten Verneinung des Willens zum Dasein, aber er schafft in seinen Werken mit Vorliebe ein Traumland, in das sich seine Helden vor den Bitternissen dieser schlechtesten aller Welten flüchten. Daher sind seine Gestalten selten greifbar, meist versonnene, verträumte Menschen mit einem reichen Innenleben, aber krankend an Willenlosigkeit, so daß es unwahrscheinlich wirkt, wenn diese Schattengestalten gleichzeitig mit einer Leidenschaft und Energie des Willens ausgestattet werden, die ihnen zu gegebener Zeit die Erreichung ihres Zieles möglich machen. Zu der Verschwommenheit in der Charakteristik kommt auch die schwache Motivierung der Handlung, die Breite der Darstellung und der mangelhafte Aufbau seiner Novellen. Für alle diese Mängel entschädigt der Dichter teilweise durch die meisterhafte Schilderung und Beseelung der Natur.

Die Schwüle des Mittags, der Duft des Sommers, die einsame blühende Heide, das Meer in seinem Frieden und in seiner Furchtbarkeit werden trefflich geschildert und zur Handlung wie zur Gefühlswelt seiner Figuren in Beziehung gesetzt. Meisternovellen dieser Art sind die noch unter Storms Einfluß stehenden Novellen „Magister Timotheus" (1866), „Die Pfeifer von Dusenbach", „Der Ulmenkrug" und „Die braune Erika" (1868), die durch die liebevolle Beobachtung des dargestellten Stoffes fesseln und so den Idylliker Jensen uns kennen lehren, während die kühne und packende Novelle „Eddystone" (1872) mit ihrer Schilderung des Seesturms und des Unterganges von Meister und Gesellen uns die phantastische Seite der Kunst Jensens zeigt. Der Dichter hatte schon eine Reihe von Novellen, darunter „Im Pfarrdorf" (1868), „Unter heißerer Sonne" (1869) herausgegeben, als seine lyrischen Gedichte seinen Namen bekannt machten. Aber auch einzelne seiner Novellen atmen lyrische Stimmung; so außer den oben genannten die historischen „Karin von Schweden" (1878), die Zyklen „Aus den Tagen der Hansa" (1885) und „Aus schwerer Vergangenheit" (1888). Im großen geschichtlichen Roman, dem er sich in den siebziger Jahren zuwandte, strebte Jensen nicht nach einem wirklichen, geschichtlichen Lebensbilde, sondern entwarf, mit der Historie frei umspringend, Phantasiegebilde, die durch die gewaltigsten Kontraste wirken sollten. Viele, zumeist graufige Stoffe vom Mittelalter an bis zur Rokokozeit und zur großen Revolution hat er in dieser Weise bearbeitet. Die besten Romane sind „Minatka" (1871), der den Dreißigjährigen Krieg zum Hintergrunde hat, „Nirwana"

(1877), der düstere Bilder aus der französischen Revolution entrollt, „Um den Kaiserstuhl" (1878), „Versunkene Welten" (1882), der uns nach Nordfriesland versetzt, der am Hofe Karl Theodors von der Pfalz sich abwickelnde „Am Ausgang des Reiches" (1886), „Der Hohenstaufer Ausgang" (1890) und der in Schleswig-Holstein 1848—1850 spielende „Unter der Tarnkappe". Unerfreulich sind die meisten seiner modernen Romane und Novellen („Aus See und Land" 1897, „Die Erbin von Helmstede", „Der Schleier der Maja" 1902, „Aus den Banden" 1903, „Nach Sonnenuntergang" 1907), in denen sich allerlei Symbolisches und nur selten etwas, wie etwa in „Luv und Lee" (1897) oder in der „Fränkischen Leuchte" (1901), von den Vorzügen der älteren Schöpfungen findet. Dagegen erfreuen viele der episch-lyrischen Dichtungen Jensens, die im „Skizzenbuch" (1884) gesammelt sind; so das erzählende Gedicht „Die Insel" (1874), „Vor Sonnenwende" (1881). Auch auf dramatischem Gebiete hat sich Jensen versucht, aber keines seiner Gebilde, auch nicht die besseren („Dido", „Juan von Kastilien" 1871, „Der Kampf ums Reich" 1884), erwiesen sich für die Bühne geeignet.

Die Leichtigkeit des Fabulierens verlockte Jensen zur Vielschreiberei, die Manieriertheit, Wiederholungen und Nachlässigkeiten in der Form zur Folge hatte. Seine Werke füllen 150 Bände. Die Abneigung gegen die katholische Kirche, der er bei jeder Gelegenheit Ausdruck gibt, teilt Jensen mit einem anderen Nordländer, mit Arthur Fitger, dem Meister zweier Künste. Er war 1840 zu Delmenhorst in Oldenburg geboren, widmete sich 1858—1860 in München, dann in Antwerpen der Historienmalerei, unternahm hierauf Reisen nach Paris, Rom, Wien und Berlin, ließ sich 1869 in Bremen nieder und starb 1909. Bilder in der Rembertikirche zu Bremen, Monumentalgemälde im Bremer Ratskeller und im Schlosse Oldenburg bekunden, daß der Schüler des Cornelius und Genelli nach den höchsten Zielen in der bildenden Kunst strebte, von den Lehrern aber durch eine stärkere Betonung des koloristischen Momentes sich abhob und hierin Makart sich anschloß. Seine musikalische Begabung, der manche feine Weise entsprungen ist, vermittelte den Übergang zur Poesie und seinen Ruhm auf diesem Gebiete begründete die treffliche Inszenierung seines Dramas Die Hexe (1876) durch die Meininger Theatergesellschaft.

Vorausgegangen war das Kulturkampfdrama Adalbert von Bremen (1873), in der zweiten Ausgabe mit dem Nachspiele „Hie Reich! Hie Rom!", das eine lebendige Darstellung der Episode von Canossa enthält. Das Trauerspiel Von Gottes Gnaden (1883) erregte Aufsehen, als es nach der Aufführung in Altona den deutschen Bühnen verboten ward. Es spielt in der Zeit der französischen Revolution und entwirft in den grellsten Farben ein Gemälde von der Tyrannei und dem Despotismus, die unter dem Schilde vom „Gottesgnadentum" in den kleinen westdeutschen Fürstentümern herrschten. Von starkem dramatischen Pulse ist auch das Trauerspiel Die Rosen von Tyburn (1888) belebt und ein großer Zug geht durch Jean Merlier (1894), die dramatisierte Geschichte des 1736 verstorbenen Pfarrers von Étrépigny und seines zuerst von Voltaire in einigen Bruchstücken veröffentlichten Testamentes, worin er sich selbst des Unglaubens und Abfalls vom Christentum anklagt und im Voltairescheu Geist gegen die Priester der Kirche auftritt. Kaum jemals wurde Fitgers letztes Drama San Marcos Tochter (1902) aufgeführt. Fitger stand als Dramatiker unter dem Einflusse Heinrichs von Kleist und erinnert mit seinen Stücken an den ihm stammverwandten Heinrich Kruse. Trotz der Zeit, aus der die Stoffe genommen sind, atmen Fitgers Dramen einen durchaus modernen Geist und werden von meist starker, rücksichtsloser Tendenz getragen; in allen offenbart sich eine eigenständige Kraft, die, wie bei Lenz und Klinger, zuweilen an Überschuß leidet und selbst die Frauengestalten mehr in imponierender Hoheit oder in wilder dämonischer Glut der Leidenschaft als im weichen Lichte sinniger und schmiegsamer Weiblichkeit darstellt. Kühn und rückhaltlos spricht der freisinnige Dichter seine Überzeugungen in religiösen oder staatlichen Zeitfragen aus, erweist sich aber auch als Künstler, indem er seine Gestalten klar und plastisch vor die Augen des Zuschauers stellt, die Charaktere psychologisch vertieft, die Situationen scharf zeichnet und mit rücksichtsloser Konsequenz zu Ende führt. Scharfe Kontraste, grausige, oft an das Gräßliche streifende und packende Szenen und eine seltene Sprachgewalt erhöhen die Wirkung der Dramen Fitgers, der vor den Schöpfungen Wildenbruchs eine Zeitlang als der berufene Vertreter des höheren Dramas galt, aber schon wegen der gegen die katholische Kirche gerichteten Tendenz nicht allgemeinen Beifall ernten konnte.

Nicht umsonst war Fitger auch Maler gewesen. Dies zeigt sich besonders in seinen lyrischen Dichtungen, von denen die Sammlungen Fahrendes Volk und Winternächte bereits mehrere Auflagen erlebt haben. Oft naiv und ursprünglich wie das Volkslied, dann wieder befangen in den Träumen verklungener Romantik, dabei aber doch modern in Gedanken und Bildern, durchaus ein Kind seiner Zeit, den großen Problemen des Lebens nachgrübelnd, über das Verhältnis des Menschen zur Natur, über Glauben und Wissen: so stellt sich Fitger als Lyriker dar. Er war keine bahnbrechende Originalität, aber in der Mannigfaltigkeit, Vollendung und Korrektheit der Form zeigt er die volle Meisterschaft, in der Tiefe der Empfindung,

in der Grazie des poetischen Ausdrucks erinnert er an unsere besten Lyriker, an Goethe, Uhland, sehr oft an Heine; zuweilen klingt er auch an Chamisso, Scheffel, J. Wolff und Baumbach in einzelnen Tönen an.

Den Christenglauben hat er mit einer pantheistischen Weltanschauung vertauscht und oft werfen Schopenhauersche Gedanken über den Wert des menschlichen Glückes einen Schatten selbst in seine Liebespoesie. Aber auch der Pantheismus befriedigt nicht auf die Dauer seine heißklopfende Brust, er wird ihm zur „leeren Königssprache und goldenen Einsamkeit", aus deren Kerker er sich nach seinem heimatlichen Erdental hinwegsehnt. „Weisheit," ruft er aus, „du heilest nicht des Herzens blutige Wunde! Stumm muß ertragen, wer nicht glaubt!" Darum tönt auch aus seiner letzten Gedichtsammlung Requiem aeternam dona ei viel Unversöhntes hervor, ein wehmütiger Aufschrei nach Ruhe und innerem Frieden, der sich oft in verzweifelten Klagen Luft macht, wie in dem erschütternden Gedichte „An die Hoffnung". Fitgers Lyrik ist vorwiegend Gedankendichtung und schon darum nicht volkstümlich geworden. Nur wenige Lieder atmen die einfache, innige Sangesweise des Volksliedes; sie finden sich in „Fahrendes Volk" und hier hat er auch unter dem Titel Credo eine Gruppe von Gedichten zusammengefaßt, die sein Glaubensbekenntnis enthalten. „Gott ist das, was in wandelnder Form ewig bleibt", sagt Fitger in „Neue Götter" und in der „Vertraulichen Zwiesprache", die er mit Gott hält, läßt er diesen sagen: „Mein Sohn, wie du auch ringen magst und streben, Wirst deinem Gotte stets dein eigen Bildnis geben." Daher ist dem Dichter der religiöse Kultus Trug und Täuschung, das Dogma ein altes, abgestreiftes Gewand („Hertha-Feier"). Das Leben ist dem Dichter ein Kampf ums Dasein („Der Eremit"); nur durch reine Welt- und Menschenliebe kann die notwendige Schuld des Lebens gesühnt werden; Gott muß die Sünde vergeben; „denn", läßt ihn der Dichter sprechen, „alle Schuld fällt doch zuletzt auf mich. Ich schuf die Welt und diese Schuld schuf dich. Was dich zur Tugend, zum Verbrechen leitet, Ist seit Aonen vorbereitet." Dieses Grübeln über die tiefsten Probleme des Lebens, worauf die Lehren Darwins, den er in „Fausts Schatten" verherrlicht, und Schopenhauers nicht ohne Einfluß waren, äußert sich manchmal in verzweifelndem Pessimismus über die Leiden des Daseins, denen selbst der Tod nicht Linderung bringt, sondern die zu ihrer Beruhigung ein Ende des Gesamtlebens fordern müssen, „Denn eh' nicht schwand in nichts das All, Ist nicht das Leid des Alls bezwungen." Dann aber wieder quillt aus des Dichters Innerem ein Taten- und Schaffensdrang, der den Schmerz des Lebens überwindet („Lenzgesang", „Beschwörung"), und eine Quelle des reinsten Genusses ist ihm der Umgang mit der Natur, die bei ihm nicht nur dem Blicke des Malers ihre Schönheit entschleiert, sondern mit ihren geheimsten Regungen auch in verständlichen Lauten zum Herzen des Dichters spricht („Mittagsschlaf"). In tief empfundenen Liedern gibt er seinem Schmerze Ausdruck, als er seine Braut untreu gefunden, aber auch die Genußliebe, die sogenannte freie Liebe, findet in ihm einen Sänger (Via felice, Blätter aus römischen Skizzenbüchern). Edle Form und tiefer Inhalt zeichnet Fitgers Epigramme aus und auch in der poetischen Erzählung ist er gewandt und kräftig, in den Stoffen oft selbständig, in der Grundidee bedeutsam („Der Bacchuspriester", „Kallikrates", „Antinous"). Oft steigert sich die Erzählung zu glühender Schilderung, zu dramatischer Lebendigkeit und Wirkung. Teilweise gehen seine Weisen in „Singen und Sagen" in den alten Märchenton („Waldmärchen", „Meisterdieb", „König Drosselbart"), teilweise ins moderne Kunstepos über („Roland und die Rose", „Ein Traum im Bremer Ratskeller"). Aber trotz der Ausflüge ins romantische Land, die seinem lyrischen Können das beste Zeugnis ausstellen, ist Fitger ein moderner Dichter, der allen großen Fragen der Gegenwart kühnen Ausdruck verleiht („Satanische Fragmente"). Durchaus eigenartig sind die Idyllen, in elegischem Versmaße geschriebene Gedichte, kleine Genrebilder aus dem menschlichen Dasein, bald mit überlegener Ironie, bald mit erschütternder Tragik gezeichnet, wie sie vor dem Tiefblick, mit dem der Dichter ins Leben schaut, oft in ihrer Grauenhaftigkeit auftauchen. Eine Beilage zu seiner letzten Gedichtsammlung ist das kleine Epos Reinekes Brautfahrt, eine moderne Zeitverhältnisse abspiegelnde, scharfe Satire auf Heuchelei und Strebertum. Daß Fitger die Geißel der Satire zu schwingen verstand, zeigt auch die „Pastoralsymphonie", während „Hans und Grete" und „Der Unbescheidene", beide dem schlichten Volkston angepaßt, des Dichters Humor offenbaren.

Aus pessimistischer Lebensanschauung zu immer reineren Höhen rang sich Prinz Emil von Schönaich-Carolath empor. Er wurde als Sproß eines alten schlesischen Adelsgeschlechtes 1852 zu Breslau geboren und erbte von der Mutter die Liebe zur Poesie, aber auch das „Heimweh nach der Sonne", sein leidenschaftliches Sehnen und Suchen. In Wiesbaden, wo er das Gymnasium besuchte, lernte er Freytag und Bodenstedt kennen, die nebst anderen hervorragenden Männern im Hause seiner Eltern verkehrten. In diese Zeit fällt auch ein Herzenserlebnis, das mit einer schweren Enttäuschung endete. Schopenhauer und Voltaire nährten den Pessimismus, der den Jüngling ergriff, und in leidenschaftlichen Versen gab er seinem Schmerze Ausdruck. Als Student in Zürich (1871) hatte er zu seinen Lehrern Joh. Scherr und G. Kinkel auch persönliche Beziehungen, trat aber bald nach Beendigung des Krieges zu Kolmar als Offizier in die Armee ein, kehrte 1875 in den Zivilstand zurück und unternahm nun von 1875 bis 1887 große Reisen, die ihn nach Italien, in den Orient, nach Spanien und Frankreich führten. In Montreux lernte er Katharina von Knorring kennen, die auf sein auf-

geregtes Seelenleben beruhigend einwirken und sein innerliches Leben vollenden sollte. Von da an bekam seine Dichtung ein neues Zentrum; sie handelt nicht mehr vom Leid, sondern von der Erlösung, nicht mehr von der wilden Empörung des betrogenen Herzens, sondern von Leidüberwindung durch das Opfer. Damit war dieser ringenden Seele der größte Gedanke des Christentums aufgegangen und mit eiserner Energie hat er alle Konsequenzen gezogen. Strenge gegen sich und staunenswerte Liebe gegen die Mitmenschen waren ihm fortan die Leitsterne seines Lebens. Es war ihm, als er 1909 auf seinem Gute Haseldorf in der Elbmarsch starb, noch gegönnt, die Gesamtausgabe seiner Werke (7 Bände) zu erleben.

In Versen und in Prosa, in lyrischen und epischen Dichtungen hat er sein Können betätigt; so in den Liedern an eine Verlorene (1873), in den Dichtungen (1883) und in den Gedichten, die 1906 in dritter vermehrter Auflage erschienen und ihren Verfasser als einen Lyriker offenbaren von großer Kraft und Tiefe, Glut und Farbenfreude, echt deutscher Gesinnung, Tiefe der Weltanschauung, heiliger Heimat- und Menschenliebe, als Ausfluß eines Herzens, in dem Leid und Freude in vollen Tönen widerklingen. Der leidenschaftliche Weltschmerz und die sinnlich leidenschaftliche Glut der frühesten Dichtungen Carolaths weist auf Byron und Heine zurück, die wohllautende Melodie und der glatte Bau seiner Verse verbinden ihn mit den „Münchenern" und die Teilnahme, die er den vom Schicksale Enterbten entgegenbringt, deutet auf die Richtung der „Jüngsten" hin.

In seiner Novelle „Tauwasser" läßt Carolath seine Heldin sagen: „Ein fröhliches Herz fand noch nie ein großes Lied. Alle Gedichte sind auch nicht ersonnen, die schönsten und besten wurden wohl immer erlebt. Poesie ist tiefer Schmerz, ist Liebe zu Gott, ihr fällt es zu, zur Menschheit zu reden, um sie größer oder besser zu machen." In diesen Worten liegt gewissermaßen das Schaffensprogramm Carolaths: er offenbart in seiner Dichtung den tiefsten Schmerz und ist einer der beredtesten Sänger des Wehs um die verlorene und verratene Liebe („Letzter Tanz", „Der Feldweg"); er schildert in eigener Art das Verhältnis zu Gott und redet mit heiligem Ernst zur Menschheit, um sie zu Gott und damit zur Nächstenliebe zu führen. Nachdem sein Eigenglück zerschlagen war, hat der Dichter sein Glück der Menschheit zugewandt und sich gerettet. „Das Glück, zu gehn durch finstre Großstadtgassen Und einem Kind, das bettelnd steht im Regen, In beide Hände, die durchfrorenen, blassen, Der Liebe Goldschatz stumm und reich zu legen." Schon in den „Dichtungen" spürt man die religiöse Natur des Dichters („Nebeltag", „Scherben", „Abschied"), aber doch mischen sich da noch die Zweifel eines um seinen Glauben ringenden Menschen dazwischen. In den „Gedichten" dagegen wird alles überleuchtet von einer tiefen, männlichen Frömmigkeit. Nicht die Flucht in die Welt hinein oder aus der Welt heraus hilft dir, die verratene Liebe zu vergessen, alles Weh zu ertöten, sondern die Rückkehr deines Herzens zu Gott, von dem du ausgegangen bist.

Wir wollen vom Haupt uns streifen
Der Kränze sengenden Saum,
Das fiebernde Lustergreifen,
Den großen Griechentraum.

Wir wollen die Hand erfassen
Des Schiffsherrn von Nazareth,
Der, wenn die Sterne verblassen,
Nachtwandelnd auf Meeren geht,

Der tief in Wellen und Winden
Verlorenen Stimmen lauscht,
Um Städte wieder zu finden,
Darüber die Sündflut gerauscht,

Der aus dem brausenden Leben,
Drin unser Gut verscholl,
Versunkene Tempel heben
Und neu durchgöttern soll.

Was in Carolaths Liedern, insbesondere in seiner Liebeslyrik, charakteristisch ist, das ist vor allem das Weiche, Tiefe, Volksliedartige in der Auffassung sowohl als in der Form und so kommt es, daß seine Lieder, wie das Volkslied, immer von neuem Reiz sind, weil in jedem einzelnen ein Klang echter Schönheit steckt („Bitte", „Vom Scheiden", „Hans Habenichts"). Trotz der weichen Töne, die er anschlägt, hält er sich fern von saft- und kraftloser Sentimentalität und zeichnet sich oft vielmehr durch eine männliche Stärke aus, die mit aristokratischer Grazie sich verbindet. Neben den stimmungsvollen, sang- und klangüberhauchten Liedern findet sich in Carolaths Gedichten auch manch eine tiefe Weltanschauung predigende Gedankenrichtung („Sulamith", „Fontana Trevi", „Legende", „Hochgewitter", „Vor Blankenese"). Selten begegnen wir bei Carolath reinen Naturstimmungsbildern; entweder klingen sie in ein Geschehnis, in eine Erinnerung oder in den Ruhm des Vaterlandes und seiner Schönheit aus („Daheim", „Märzabend", „O Deutschland").

Carolaths Sturm- und Drangepoche spiegelt sich wider in drei gewaltigen episch-lyrischen Dichtungen (1878—1883), die insofern eine Trilogie bilden, als sie zeigen, wie er allmählich zur Lösung jenes Problems gelangte, das so tief in sein Leben einschnitt: „Weshalb ist die Frau ursalsch und treulos? Weshalb ist das Los des Schönen stets ein Trauerlos?" In Angelina zwar wird noch keine Lösung versucht, wohl aber in der an Kühnheit ihresgleichen suchenden Sphinx. Die Verlorene, der alle seine Lieder galten, ward ihm aus einer bestimmten Frau mehr und mehr zu einem Symbol der unerfüllt gebliebenen Sehnsucht. Nicht eine Frau von Fleisch und Blut war es, um die seine Schwermut ihre Ranken spann, —

es war die Schönheit selbst, es war Frau Welt, die er zu wild geliebt und die ihn betrogen hatte. Alle Erdenschönheit, — voran das Weib, — war „Schmerz ohne Ende"; in allen Bechern der Erdenlust war ein bitterer Saß, nichts hier stillte den tiefsten Durst. Erst durch die opferfrohe und reine Frauenliebe ward er gestillt, das Problem gelöst. Dies sehen wir aus dem dritten Stücke der Trilogie, Don Juans Tod, das, im Sonnenschein junger Ehe geschrieben, von der Erlösung durch die Liebe handelt und vielleicht Carolaths reinstes Werk bedeutet. An Kraft, Glut und Leidenschaft übertrifft die „Sphinx" alles, was Hamerling und Grisebach in dieser Richtung geschrieben, aber all die leidenschaftliche Glut, die die Verse durchleuchtet, dient einzig der Selbstbefreiung des Dichters, „sich lauter und laß zu blühen zu Frucht und Fülle." Auch „Judas in Gethsemane" ist erfüllt von christlichem Mitleide.

Das Lied von unseliger, verlorener Liebe gibt auch den ersten Prosaschriften Carolaths eine weltschmerzliche, trübe Grundstimmung; so den zehn „Geschichten aus Moll", von denen das Märchen „Die Königin von Thule" durch poetischen Duft, „Die Rache ist mein" durch Gefühlsstärke und „Lia" durch sichere Gestaltung sich auszeichnet, und der Novelle „Tauwasser" (1881). Später wandte sich der Dichter, seiner Liebe zu den Menschen folgend, der sozialen Frage zu, und in der Novelle „Bürgerlicher Tod" zeigt er, daß nur die wahre, selbstlose Nächstenliebe dem Elende der Armen steuern kann. Das Mitleid mit der Armut führt den Dichter auch zum Mitleide mit den gequälten Tieren und in zwei Novellen hat er sich mit diesem Stoffe beschäftigt; so in der „Kiesgrube" und in „Der Heiland der Tiere", einer stofflich einzig in unserer Literatur dastehenden Erzählung, die aber durch ihre Sentimentalität abgeschmackt wird und unerfreulich wirkt. Des Dichters Religiosität, so edel sie auch ist und so sehr sie sich auch zuweilen dem Katholizismus nähert und den Glauben an die Unsterblichkeit festhält, wurzelt doch oft nur im Gefühle und es ist befremdend, daß er für das Wirken der katholischen Kirche im Dienste der Nächstenliebe kein Wort der Anerkennung findet, ja gegen sie zuweilen ungerecht wird.

Schönaich-Carolath hat seine Dichtung gelebt. „Ein großes Werk schafft man aus Herzblut nur." Die verdiente Anerkennung hat er noch nicht gefunden; „er verlangt", wie sein Biograph Burggraf sagt, „von seinen Lesern Teilnahme an seiner sehnsuchtsschweren, ringenden Seele. Er lebt nicht der Gegenwart, er baut an der Zukunft. Das alles macht nicht populär." „Fort lebt mein Bild in meinem Lied!" sagte ein anderer zu wenig gewürdigter Dichter, der Konvertit Georg Freiherr von Dyherrn. Er war 1848 in Groß-Glogau als Sohn eines Staatsbeamten geboren, studierte in Breslau Theologie, widmete sich aber nach einer schweren Krankheit eine Zeitlang der Landwirtschaft, dann der literarischen Tätigkeit, trat 1875 in Oberammergau zur katholischen Kirche über und starb 1877 in Rothenburg.

In stiller Stund', Auf hoher Flut, Aus klarem Born sind die Sammlungen seiner Gedichte überschrieben; Herzenslieb und Frauenlob, der Preis Gottes und der Natur bilden den Inhalt seiner tief empfundenen Lieder. Von seinen Novellen spielen die meisten in aristokratischen Kreisen („Die Schloßfrau vom Ulmenhof", „Das Donauweibchen", „Herz und Hand", „Die beiden Frauen" u. a.); sie zeichnen sich weniger durch spannende Vorgänge und Verwicklungen als durch klare, feine psychologische Eigenart und Charakteristik, die „Hochlandsnovellen" auch durch farbenprächtige Naturschilderungen aus; so insbesondere „Auf der Schweige", „Stasi", „Am Alpsee".

Auch eine Dichterin auf dem Königsthrone muß in diesem Zusammenhange aufgeführt werden: Elisabeth, die Königin von Rumänien (geb. 1843, Prinzessin zu Neuwied am Rhein, gest. 1916), die sich unter dem Hehlnamen Carmen Sylva einen literarischen Ruf geschaffen hat. (Abb. S. 1416.)

Sie trat zunächst mit Novellen und Märchen an die Öffentlichkeit, von denen Aus Carmen Sylvas Königreich (1883) und die Pelleschmärchen recht viel für die Zukunft erhoffen ließen. Der Grundzug ihres Wesens ist Güte; sie neigt gern zur Reflexion und bringt den Fragen ihrer Zeit, insbesondere den sozialen Verhältnissen, Verständnis entgegen. Von den zahlreichen poetischen Werken, die sich vielfach durch ihre kunstgerechte Form und ein gewisses Anklingen an den Ton des Volksliedes auszeichnen, seien genannt: „Stürme", „Mein Rhein", „Meine Ruh'" (1884), „Heimat", „Höhen und Tiefen", „Weltweisheit", „Mutter und Kind", „In der Lunca" (1904), und die teilweise recht bedeutenden Balladen und Romanzen. Nicht zum Vorteile wurde der königlichen Dichterin ihre literarische Verbindung mit ihrer Freundin und Hofdame Mite Kremnitz. Unter dem Hehlnamen Dito und Idem gaben sie gemeinschaftlich Romane heraus, aus denen vielfach ein minder poetischer Geist weht. Genannt seien: Astra, Aus zwei Welten (1883) und Feldpost (1886). Die reiche Anerkennung, die der Dichterin auf dem Königsthron nicht immer aus rein sachlichen Motiven gespendet wurde, trieb sie zu ungesund hastigem Schaffen, wobei sie ihre Ziele immer mehr und mehr weitete, ohne das dichterische Vermögen mit dem Wollen in Einklang bringen zu können. Das Epos Jehova (1883), so sehr es hier und da nach Form und Inhalt fesselt, bedeutet einen entschiedenen Mißerfolg, zumal es auch nach der religiösen Seite hin zu schweren Bedenken Anlaß gibt. Einen besonders scharf dekadenten Zug weist das episch-lyrische Gedicht Die Hexe (1882) auf. Das Grausige, Gräßliche ist so in den Vordergrund geschoben, daß selbst die nicht zu verkennenden dichterischen Schönheiten darüber nicht hinwegzuhelfen vermögen. Als Hauptwerk Carmen Sylvas darf man vielleicht Leidens Erdengang, ein Märchenkreis (1882), ansprechen, das freilich keineswegs von Mängeln frei ist, aber doch viel des Schönen und Erhabenen bietet. Von Dramen seien erwähnt:

Meister Manole (1892) und Ullranda und das mit ihrer Freundin verfaßte historische Trauerspiel „Anna Boleyn" (1886), von denen aber keines auf der Bühne sich behauptete.

Von hervorragender Stelle aus das Leben und seine Erscheinungen zu beobachten, war auch der Dichterin Alberta v. Puttkammer (geb. 1849 zu Groß-Glogau), der Witwe des bekannten Staatssekretärs von Elsaß-Lothringen, vergönnt.

Sie trat 1883 zum ersten Male mit ihrem Drama Otto III. an die Öffentlichkeit und hat sich in rastlosem Streben und ehrlicher Arbeit einen bedeutenden literarischen Ruf geschaffen. Allein auch aus ihren Werken spricht trotz des echt anmutenden, oft an Storm erinnernden lyrischen Klanges der Verfall. Die Empfindsamkeit steigert sich oft zur Gereiztheit und etwas wie weibliches Kraftmeiertum läßt oft Stellen von erhabener dichterischer Schönheit nicht voll zur Geltung kommen. Düstere Töne schlägt sie in den Dichtungen (1885) an („Alles Sein ist fürchterliches Spiel"), in den Akkorden und Gesängen (1889) klingen sie fort, bis die Dichterin in den Offenbarungen (1894) und in dem elsässischen Balladenbuche Aus Vergangenheiten (1899) eigene Töne findet und in den Gedichten Jenseits des Lärms (1905) die Höhe ihres Könnens erreicht.

Carmen Sylva
(Elisabeth, Königin von Rumänien).

Mit Schauersensation durchsetzt, siech, matt, scherbenhaft, und doch auf Knalleffekte arbeitend, tritt uns der Pessimismus bei Richard Voß entgegen. Der Bruch mit den althergebrachten Begriffen und Anschauungen in religiösen, politischen und sozialen Dingen fand in ihm einen begeisterten Sänger und Verkünder. Aber indem er sich dieser Idee mit Leidenschaft hingibt, wird er ungerecht gegen das historisch Gewordene und Berechtigte, und kann seine Leser für den Augenblick zwar fesseln, aber nicht durchdringen. Denn das Menschenherz verlangt in all seinem Stürmen und Drängen nach etwas Bleibendem und Positivem und das vermag Voß ihm nicht zu bieten. Wenn er z. B. in dem Schauspiele „Eva" den Verführer Dühren durch die verführte Eva ohne Umstände niederschießen läßt, so sehen wir darin keine Sühne, sondern einen neuen Frevel und schaudernd wenden wir uns ab von dem Gedanken, daß der Begriff vom gleichen Rechte der Geschlechter jemals in dieser Weise verwirklicht werden könnte. Derartige widerspruchsvolle Wirkungen finden sich in vielen seiner Werke, und Paul Heyse hat nicht so ganz unrecht, wenn er Voßens Dramen als „ekstatische Improvisationen" bezeichnet. Er ist ein begabter Dichter, aber kein großer Künstler. Dazu fehlt ihm vor allem die innere Ruhe und Sammlung, der weite, ungetrübte Blick, der das Rechte vom Unrechten, das Wahre vom Unwahren, das Vergängliche vom Ewigen zu scheiden weiß. Ein Kind seiner nervösen Zeit, ist er selbst im höchsten Grade nervös, fieberhaft erregt, augenblicklichen Stimmungen kritiklos unterworfen und nur zu häufig wird dies alles in seinen Werken bemerkbar. Gleichwohl machten ihn seine Byronsche Laßheit und sein Weltekel, der ihn mit müder Hand Scherben auf dem Berg des Lebens suchen ließ, interessant und die Leidenschaftlichkeit, die aus seinen Werken spricht, und das heiße Pathos seiner oft berauschenden Sprache rissen viele Leser mit sich fort. Seinen Weltschmerz und Menschenhaß bezeichnet er einmal als angeboren und in der Tat muß sein Pessimismus, der düstere, klagende Ton, der durch fast alle seine Dichtungen klingt, der grelle, nicht selten verzerrte Abglanz, den die Übel dieser Welt bei ihm finden, auf eine innere, angeborene Krankheit zurückgeführt oder als Kokettieren mit Lebensmüdigkeit und Weltleid angesehen werden. Die Erfahrung kann ihn nicht zum Pessimisten gemacht haben, denn Welt und Leben haben sich gerade ihm von ihren schöneren und besseren Seiten gezeigt.

Voß war 1851 als Sohn eines Landwirtes auf der Domäne Neugrage in Pommern geboren, zeigte früh ein poetisches Talent, mußte aber die Landwirtschaft studieren, bis ihn die

Kriegsstürme 1870/71 aus diesem idyllischen Leben rissen. Er nahm an dem Feldzuge teil, kehrte krank zurück, widmete sich in Jena, dann in München philosophischen Studien und zog sich auf seine Villa Bergfried bei Berchtesgaden zurück. Hier und auf der Villa Frascati in der römischen Campagna, vorübergehend auch in Wien und Berlin, hat er seitdem seiner schriftstellerischen Tätigkeit gelebt, bis ihm 1918 der Tod die Feder aus der Hand nahm.

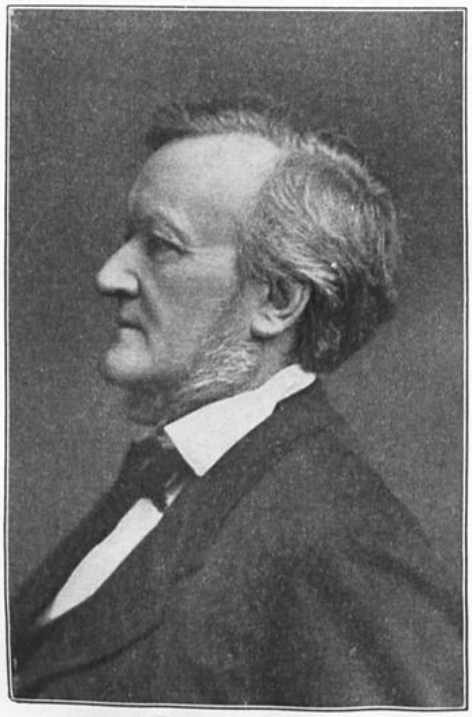
Charakteristisch für seinen eigenartigen, stets die Schattenseiten zuerst ins Auge fassenden und empfindenden Geist war bereits sein erstes Buch „Die Visionen eines deutschen Patrioten" (1871), in dem er gegen den nationalen Dünkel zu Felde zieht. Dieselbe pessimistische Stimmung durchzieht die „Nachtgedanken", „Helena, aus den Papieren eines verstorbenen Pessimisten" und die „Scherben, gesammelt von einem müden Manne" (1875 und 1878). Zu dem Pessimismus kam dann noch eine wilde Effekthascherei, der wir schon in seinen ersten Dramen begegnen. So in den Kulturkampfdramen „Unfehlbar" (1874) und „Savonarola" (1878), dann in der Patrizierin (1881), die unter dem Einflusse von Wildenbruchs Römertragödien entstand, und Luigia Sanfelice (1882), zwei historischen Dramen, von denen das zweite mit dem Schillerpreis ausgezeichnet wurde. Es entnimmt seinen Stoff einer erschütternden Begebenheit aus der neapolitanischen Geschichte der Jahre 1799—1800 und soll die opferfreudige und todesbereite Macht der Liebe, aber auch das vernichtende Walten eines finsteren Geschickes darstellen, dem Luigia schuldlos zum Opfer fällt. Eine nicht minder bewegte dramatische Handlung bietet auch die „Patrizierin", die zur Zeit des Sklavenaufstandes spielt und ein großartiges Kulturbild des seiner inneren Zersetzung entgegengehenden Roms entwirft. Des Prätors Gemahlin Metella und Spartakus stehen im Mittelpunkte der reich bewegten Handlung, deren treibende Motive die Liebe der Patrizierin zu dem Gladiatorenanführer und die Rache für die verschmähte Liebe bilden. Beide Dramen enthalten, wie die meisten Werke des Dichters, einzelne poetische Schönheiten, verleugnen aber nicht seine Eigenart, in der er gern in düsteren und grellen Farben schwelgt und in einem Übermaße von Entsetzen, Gift und Blutgeruch sich gefällt. Es folgten die Dramen „Der Mohr des Zaren" (1883), „Regula Brandt" (1884), „Mutter Gertrud" (1886), in dem der Konflikt aus dem Gegensatze zwischen Vater und Sohn abgeleitet wird, „Treu dem Herrn", das auf dem Gegensatze zwischen Vater und Tochter sich aufbaut, das Volksstück „Der Väter Erbe" (1893), worin ein soziales Thema behandelt wird, dann die sensationellen Stücke aus dem modernen Gesellschaftsleben „Brigitta", „Alexandra" (1886), „Eva" (1889), „Schuldig" (1890), von denen man die letzten drei füglich als Zuchthausstücke bezeichnen kann. Nach französischen Mustern mit dem Raffinement Sardous und Dumasscher Sentimentalität ausgeführt, bieten sie bald Rühr-, bald Lärmszenen, wobei Kindesmord, Mord und Selbstmord als treibende Motive wirken. So kommt in „Schuldig" ein unschuldig Verurteilter als seelisch abgestorbener Mann aus vieljähriger Kerkerhaft nach Hause, findet sein Weib in den Armen eines anderen, seine Familie fast verkommen; der Trieb nach Vergeltung macht den Schuldlosen zum Mörder. Voll von Unwahrscheinlichkeiten und Künsteleien ist „Alexandra". Sie hat einen Kindesmord, den sie aus Verzweiflung begangen, mit siebenjähriger Haft gebüßt. Frei gelassen, will sie sich dadurch an dem Verführer rächen, daß sie ihn, der von jener Strafe nichts weiß, wieder an sich fesselt, seine Gattin wird und ihm nach der Trauung gesteht, daß er eine Zuchthäuslerin zur Gemahlin habe. Da sie aber aufs neue Liebe zu ihm faßt, wagt sie das Vorgefallene dem Gatten nur als Frage vorzutragen, ob er wohl eine Zuchthäuslerin heiraten würde. Auf seine verneinende Antwort nimmt sie Gift und stirbt, in dem Gedanken schwelgend, bald mit dem Geliebten vereint zu sein. Später machte Voß in seinen Dramen alle Moden der Zeit mit; so Sudermanns und Ibsens Realismus in der „Neuen Zeit" (1892), das Hauptmannsche Märchenspiel in der „Blonden Kathrein" (1895), das Fuldasche Tendenzstück im „König" (1895).

Neben der dramatischen entwickelte Voß auch eine rege erzählerische Tätigkeit. Die meisten seiner Romane und Novellen spielen in Italien, und was er darin von Land und Leuten der römischen Campagna bietet, gibt ihm seinen Platz neben den besten Leistungen, die unsere Literatur in dieser Richtung aufzuweisen hat. So ist in dem Roman „Die Liebe Daria Lantes" (1908) Donato Parisis erste Ankunft in Rom ein kleines Meisterwerk an Stimmung, Psychologie der Erwartung und Farbenkunst. Als Ganzes aber wirken die erzählenden Schöpfungen ebenso quälend wie die dramatischen. Am ehesten noch sprechen an die drei Bände „Römischer Dorfgeschichten" (1884—1899) und die Romane „Rolla, Lebenstragödie einer Schauspielerin" (1883), „Die neuen Römer" (1885), „Der Sohn der Volskerin" (1886); in den „Auferstandenen" (1887) behandelt er das Problem des Nihilismus, in „Michael Cibulla" (1887) und „Dahiel der Konvertit" die Judenfrage und schildert das jüdische Volk in Farben, daß man es über alle anderen Nationen werten, die Christenheit dagegen für unsäglich beschränkt und wahnumnachtet, die Diener der christlichen Kirche für Schurken und Heuchler halten müßte. In „Dahiel der Konvertit" (1889) nimmt diese Tendenz wahrhaft erschreckende und empörende Formen an. Aus Dahiel, einem edlen Menschen, wird, lediglich durch den Übertritt zum Christentum, ein Scheusal, das Gift und Tod über die Lande säet. An dieses Pamphlet auf die christliche Kirche reihen wir den Roman „Die Söhne der Wildnis", in dem der Dichter für eine Gesellschaft ohne Kirche und Religion schwärmt. Von den anderen Romanen seien noch genannt „Die Sabinerin", „Maria Botti", „Villa Falconieri", „Der neue Gott", „Ein Königsdrama", dessen Inhalt das Schicksal des bayerischen Königs Ludwig II. bildet, und „Samum" (1905), der im modernen Rom spielt und eine aufregende Zeit im Fieber schildert, und der berüchtigte „Zwei Menschen". Des Dichters Phantasie wird hier wie auch in anderen Werken zum phantastischen Überschwang und es begreift sich, daß er mit seinen krankhaft überreizten, heißblütigen und problematischen Menschen den Weg zum Herzen des Volkes nie gefunden hat.

Große, Aufsehen erregende Ereignisse der Zeitgeschichte, Skandalgeschichten und Berühmtheiten der Gerichtssäle boten Felix Philippi Stoff zu Dramen. Er war 1851 in Berlin geboren, lebte dann mehrere

Jahre in München als Kritiker und Dramatiker und siedelte 1891 nach Berlin über. Meistens sind es wohlvertraute zeitgeschichtliche Persönlichkeiten, die unter leicht kenntlicher Hülle in seinen nur auf Sensation berechneten, aber mit bühnentechnischer Geschicklichkeit ausgeführten Dramen auftreten. Am bekanntesten davon waren „Daniela" (1886), „Wer war's? (1896)", „Das Erbe" (1898), „Das große Licht" (1901), „Das dunkle Tor" (1902), „Der Herzog von Rivoli" (1906), „Die Ernte" (1908), ferner „Wohltäter der Menschheit", „Wunderquelle", „Die Mission", durchweg „Affären"-Stücke, die eben wohl nur darum oft auf die Bühne kamen. Am besten noch ist der „Dornenweg" (1896).

Wohltuend hebt sich von Philippi der Lyriker Albert Möser ab, der, 1835 in Göttingen geboren, wider Willen dem Lehrberufe sich widmen mußte und, mit ihm zeitlebens zerfallen, 1900 in Dresden starb. Er war ein Anhänger Schopenhauers; der Gedanke an den Tod kehrt in den Gesängen des weltabgewandten, für die Poesie begeisterten Mannes immer wieder („Gedichte" 1863, „Nacht und Sterne" 1872, „Schauen und Schaffen" 1881, „Singen und Sagen" 1889, „Aus der Mansarde" 1893). Er war kein schöpferisches Talent, aber eine zarte Dichternatur, die durch die Glätte der Form in den Kanzonen, Sonetten und sapphischen Strophen als Schüler Platens sich erweist, manchmal aber auch an Hamerling erinnert.



Richard Wagner.

Wir schließen die Epoche mit dem Dichterkomponisten Richard Wagner. Wohl liegt seine Hauptbedeutung auf musikalischem Gebiete, aber die Wiederbelebung der poetischen Stoffwelt des Mittelalters und die Schaffung eines neuen und eigenartigen deutschen Dramas fordern es, diesem genialen Manne auch in der Literaturgeschichte ein Blatt zu widmen. Richard Wagner, am 22. Mai 1813 in Leipzig in bescheidenen Verhältnissen geboren, war kein musikalisches Wunderkind gleich Wolfgang Amadeus Mozart, der, sorgsam geleitet von der Hand eines gewissenhaften Vaters, schon in zartem Alter sich zum vollendeten Meister entwickelte. Wagner kam auf Umwegen zur Musik: von der Antike und Shakespeare angeregt, übte er sich als Gymnasiast in wilden Trauerspielen und entwarf, vierzehn Jahre alt, eine noch erhaltene monströse Tragödie „Leubald", als ihn der gewaltige Eindruck von Beethovens „Egmont" plötzlich bestimmte, sein Trauerspiel mit Musik zu versehen. Zu diesem Zweck studierte er Logiers Methode des Generalbasses und faßte, durch die Schwierigkeiten des Studiums gefesselt, den Entschluß, Musiker zu werden. Darin wurde er bestärkt durch den bezaubernden Eindruck von Webers „Freischütz" und Beethovens Symphonien und so erschien dem jungen Wagner die Musik nun ganz im Sinne der von ihm leidenschaftlich gelesenen Schriften E. T. A Hoffmanns als eine dämonische Macht, der man durchaus nicht mit dem Maße irgendwelcher äußeren Form beikommen dürfe. Etwa mit siebzehn Jahren schrieb Wagner ein Schäferspiel, und zwar verfaßte er diesmal Musik und Verse zugleich. Hierauf in der Harmonielehre und im Kontrapunkte von verschiedenen Lehrern unterrichtet, verfaßte er eine Reihe rein musikalischer Werke und dichtete, noch nicht 20 Jahre alt, einen Operntext tragischen Inhaltes: Die Hochzeit. Da das Buch keinen Beifall fand, vernichtete er es, nahm aber daraus eine größere Anzahl von Personennamen in seine erste vollendete Oper Die Feen hinüber. Dieses Werk, zu dem er sich den Text nach einer Dichtung Gozzis schrieb, entstand 1833 in Würzburg, wo er ein Jahr lang am Theater als Korrepetitor tätig war. „Die Feen" sind als „romantische Oper" bezeichnet und gerade für diese Kunstgattung hatte Hoffmann Forderungen aufgestellt, deren Erfüllung der junge Wagner als seine Lebensaufgabe bezeichnen konnte.

Wohin Wagners künstlerische Bestrebungen zielten, konnte man übrigens schon aus den „Feen"

ahnen, da sich in ihnen, freilich noch im Keime, bereits die Idee der durch Mitleid (Liebe) bewirkten Entsühnung findet. Der Versuch, die „Feen" auf die Leipziger Bühne zu bringen, mißlang. Es folgten Wanderjahre voll Elend. In Magdeburg, wo er 1834 als Kapellmeister angestellt wurde, schrieb er nach Shakespeares „Maß für Maß" die Oper „Das Liebesverbot oder die Novize von Palermo", die zwar aufgeführt wurde, aber keine Wirkung ausübte. Noch ganz unter dem Einflusse der in Leipzig herrschenden französischen und italienischen Musik stehend, verherrlichte er darin nach Art des „Jungen Deutschland" die freie Sinnlichkeit. Mit seiner Gemahlin, Minna Planer (1809—1866), einer Schauspielerin, fand Wagner eine Stellung als Dirigent in Königsberg, mußte aber, da das Theater nach einem Jahre Bankrott machte, wieder zum Wanderstab greifen. In Riga, wo er als Kapellmeister angestellt wurde, begann er seine Oper Rienzi, der letzte der Tribunen, zu der er sich aus Bulwers Roman ein Textbuch gestaltete. Allen den großen künstlerischen Ansichten und liberalen politischen Ideen, die in ihm lebten, suchte er in dieser Oper, die in ihrer äußeren Form noch ganz unter dem Einflusse der Meyerbeerschen stand, Ausdruck zu geben. Vergebens hoffte er, in Paris, wohin er 1839 über London gegangen war, durch Meyerbeers Unterstützung den 1840 vollendeten „Rienzi" auf die Bühne zu bringen. Wagner geriet in die bitterste Not. In dieser Zeit des Darbens und Ringens entstand seine Rahmenerzählung „Ein deutscher Musiker in Paris" und in der einleitenden Geschichte „Eine Pilgerfahrt zu Beethoven" erklärte er bereits: „Um ein musikalisches Drama zustande zu bringen, muß man es machen, wie Shakespeare seine Stücke schrieb. Das den Dichter hemmende, bloß musikalische Fachgerüst der Arien, Duette, Terzette müsse fallen, denn gerade, weil die Dichter sich diesen undramatischen Forderungen unterwarfen, konnten sie in ihren Textbüchern dem Musiker kein wirkliches Drama liefern. Nur die geschlossene symphonische Form der Musik entspricht der einheitlich dichterischen Absicht des Dramas." Da rückte die Aufführung des „Rienzi" in der Dresdener Hofoper Wagner mit einem Schlage in die vorderste Reihe der dramatischen Komponisten Deutschlands. Es war sein erster großer Erfolg — es sollte für Jahrzehnte sein letzter sein; die neue Bahn, die der nie zufriedene Geist eingeschlagen hatte, mußte sich bald als dornenvoll erweisen.

Mit dem Fliegenden Holländer (1841) betrat Wagner, der bis dahin, wie er später selbst bekannte, „immer noch auf dem mehr oder weniger rein musikalischen, besser noch: opernhaften Standpunkte" stand, den Weg von der Oper zum Drama. „Von hier begann meine Laufbahn als Dichter, mit der ich die des Verfertigens von Operntexten verließ."

Den düsteren Stoff hatte Wagner schon in Riga kennen gelernt. Heine hatte ihn mehrfach auf Grund der alten Schiffersage dargestellt und in glücklicher Weise die „echt dramatische Behandlung der Erlösung dieses Ahasverus des Ozeans" hinzuerfunden. Wagners Seereise von Riga nach Paris, die ihn auch an die Küste Norwegens brachte, ließ die unheimliche Gestalt wieder auftauchen und sie wurde von ihm um so lieber festgehalten, da ihm allmählich klar wurde, daß die Sagenstoffe für den Dichterkomponisten wertvoller seien als die historischen. Was aber die innere Einheit des Wagnerschen Schaffens verbürgt, das ist die Kraft des persönlichen Erlebnisses, die aus jedem der Werke seit dem „Holländer" spricht. In der beherrschenden Stellung des Erlösungsgedankens ist bereits eines der Grundelemente der Wagnerischen Dichtung zu erkennen. Ein „Ahasver der Meere", ist der „Fliegende Holländer" dazu verurteilt, so lange auf seinem Gespensterschiff umherzuirren, bis sich ein Weib findet, das sich in treuer Liebe bereit erklärt, mit ihm in den Tod zu gehen, und ihm dadurch die Erlösung bringt. Mit dieser Schöpfung wurde Wagner wieder zum deutschen Romantiker; er schloß sich unmittelbar Weber und Marschner, vor allem dem „Vampyr" und „Hans Heiling" an. Bewundernswert darin ist der unaufhaltsam dramatische Zug der Handlung nach dem Höhepunkte hin und für die musikalische Sprache ist bezeichnend, daß Wagner an die Stelle der „Opernmelodie" mehr und mehr das Melos des Volksliedes treten läßt. Die einfache, schauerliche Sage durchtränkte er mit dem Gegensatze der sinnlichen Liebe und des Mitleids, das zum Opfertode für den Geliebten drängt. Für Erik konnte Senta leben, für den Holländer sterben, ihm weiht sie die „Treue bis zum Tode". Diese Idee der durch Mitleid oder Liebe bewirkten Sühne von Schuld durchzieht fortan Wagners ganzes Schaffen und wurde ihm noch lieber, als er 1854 mit Schopenhauers Philosophie vertraut wurde, deren Ethik im Mitleid wurzelt.

Die Sehnsucht nach der Heimat hatte im „Holländer" ergreifende Gestalt gewonnen. Im Jahre 1842 kehrte Wagner aus Paris nach Deutschland zurück und wirkte von 1843 bis 1849 als Kapellmeister an der Hofoper in Dresden. In der Seinestadt war ihm das aus dem sechzehnten Jahrhundert stammende papstfeindliche Volkslied von dem Minnesinger Dannhuser vermittelt worden, und zwar durch Heinrich Heines Parodie, der dem Tannhäuser die Sehnsucht verlieh, die ihn aus den Freuden des Venusberges zur Erde zurücktrieb. Wagner verschmolz das Lied in seiner neuen Schöpfung Tannhäuser (1843) mit den Meistersingerfabeln vom Sängerkrieg auf der Wartburg zu einem organischen Ganzen und fügte, mit wirksamer Umgestaltung des Schlusses, die Verherrlichung der sittlich-religiösen, erlösenden Kraft reiner jungfräulicher Liebe hinzu und verkörperte sie in der erfundenen Gestalt der Fürstentochter, der er den Namen der heiligen Elisabeth lieh.

Die erste Aufführung des „Tannhäuser", die 1845 in Dresden stattfand, erntete bei dem breiten Publikum starken Beifall, aber mehr wegen der Eigenart des Stoffes, der Lieder, des Opernmäßigen,

als aus Verständnis für das wesentlich Neue, das geboten wurde. Die Kunstkritik aber griff es auf und es begann der dreißigjährige Krieg um Wagner, dessen letzter entscheidender Sieg erst auf dem Hügel von Bayreuth erfochten wurde.

Und worin bestand das Neue im „Tannhäuser"? Aus der alten Oper, die nur auf die Sinne wirkte, war ein Problemdrama geworden, das die Musik in den Dienst der inneren Vorgänge stellt. Und fortan ist der innerste Gehalt der Wagnerschen Musikdramen symphonische Dichtung eines Weltproblems; das in Erscheinung tretende dramatische Geschehen ist Abbild dieser Idee, Verdeutlichung. So auch im Lohengrin (1848), dessen Aufführung unter Liszts Leitung am 28. August 1850 zu Ehren von Goethes Geburtstag in Weimar stattfand.

„Im Tannhäuser", schreibt Wagner, „hatte ich mich aus der frivolen, mich anwidernden Sinnlichkeit der modernen Gegenwart herausgesehnt; auf die ersehnte Höhe des Reinen, Keuschen hatte ich mich durch die Kraft meines Verlangens nun geschwungen. Von dieser Höhe gewahrte mein verlangender Blick — das Weib, das Weib, nach dem sich der Fliegende Holländer aus der Meerestiefe seines Elendes aufsehnte; das Weib, das dem Tannhäuser aus den Wollusthöhlen des Venusberges als Himmelsstern den Weg nach oben wies und das nun aus sonniger Höhe Lohengrin hinab an die wärmende Brust der Erde zog. Lohengrin suchte das Weib, das an ihn glaubte, das nicht früge, wer er sei und woher er komme, sondern ihn liebe, wie er sei und weil er so sei, wie er ihm erschien. Mit seinen höchsten Sinnen, mit seinem wissendsten Bewußtsein wollte er nichts anders werden und sein als voller, ganzer, warmempfindender Mensch, also überhaupt Mensch, nicht Gott, d. h. absoluter Künstler. So ersehnte er sich das Weib — das menschliche Herz. Und so stieg er herab aus seiner wonnigöden Einsamkeit, als er den Hilferuf dieses Weibes, dieses Herzens, mitten aus der Menschheit da unten vernahm. Aber an ihm haftet unbestreitbar der verräterische Heiligenschein der höheren Natur; er kann nicht anders als wunderbar erscheinen; das Staunen der Gemeinheit, das Geifern des Neides wirft seine Schatten bis in das Herz des liebenden Weibes; Zweifel und Eifersucht bezeugen ihm, daß er nicht verstanden, sondern nur angebetet wurde, und entreißen ihm das Geständnis seiner Göttlichkeit, mit dem er vernichtet in seine Einsamkeit zurückkehrt." Wie Semele sich durch den Wunsch, Jupiter in seiner göttlichen Majestät zu erblicken, vernichtet, so geht Elsa an dem höchsten, im Wesen der Liebe begründeten Verlangen zugrunde. So bezeichnet dem Meister der „Lohengrin" die tiefste tragische Situation der Gegenwart, nämlich „das Verlangen aus der geistigsten Höhe in die Tiefe der Liebe, — die Sehnsucht, vom Gefühl begriffen zu werden, eine Sehnsucht, welche die moderne Wirklichkeit eben noch nicht begreifen kann". Wir erkennen, daß der „Lohengrin" ähnlich wie der „Holländer" und der „Tannhäuser" aus einer entscheidenden Lebensstimmung des Meisters geboren wurde; die Tragik Lohengrins ist das tragische Los seines Schöpfers.

Im „Lohengrin" war das neue Prinzip des dramatischen Sprachgesanges, in dem es keine Unterschiede zwischen rezitativisch deklamatorischen und lyrischen Gesängen gab, in dem das Abschließen einzelner Teile innerhalb des Ganzen vermieden war und an Stelle musikalisch verfaßter Formenteilung (Arien, Duette, Rezitative usw.) die dichterisch-dramatisch geschaute Szene trat, völlig ausgebildet. Wohl hatte Webers „Euryanthe" für die düsteren Gestalten Ortrud und Telramund die Vorbilder geliefert, die große Gerichtsszene in Marschners „Der Templer und die Jüdin" den ersten Akt stark beeinflußt und der Streit der Königinnen im Nibelungenliede ein Hauptmotiv und viele Einzelheiten für die große Szene des Brautganges geliefert, aber als Ganzes war die Dichtung doch das geistige Eigentum Wagners und bezeugt seine hohe Anschauung von der Aufgabe des Dramatikers und die vorher nie dagewesene Fähigkeit, die Mittel der Musik und der Dichtung im Dienste dieser Aufgabe zu vereinigen.

Aus dem an Plänen, Schaffen und Arbeiten ungemein reichen Dresdener Leben wurde Wagner plötzlich wieder hinausgeschleudert in die Unruhe der Welt. Er hatte sich, mehr durch künstlerische als politische Gründe, durch Verwicklung in den Dresdener Maiaufstand, in die revolutionäre Bewegung hineinreißen lassen, mußte 1849 fliehen, konnte auch bei Liszt in Weimar nicht bleiben, weil ein Steckbrief hinter ihm erlassen war, und wandte sich über Paris nach Zürich. Bis 1859 ist er in der Schweiz geblieben und diese Jahre der Verbannung gehörten der philosophischen Begründung und dem Ausbau seiner Kunstanschauung. So entstanden die Schriften: „Die Kunst und die Revolution" (1849), „Das Kunstwerk der Zukunft" (1850), „Oper und Drama" (1851), denen sich 1852 die halb autobiographische Schrift „Eine Mitteilung an meine Freunde" anschloß. Es sei hier bemerkt, daß Wagner bis zu seinem Lebensende für eine deutsche Kultur literarisch tätig war und für seine Anschauungen in dem Göttinger Orientalisten Paul de Lagarde („Deutsche Schriften" 1886, „Gedichte" 1897) einen beredten Anwalt gefunden hat. Die von Wagner seit 1871 begonnene Sammlung seiner eigenen Schriften und Dichtungen zeigt, daß es ihm nicht bloß um die Reform des Dramas und Theaters, sondern der „deutschen Art und Kunst" überhaupt zu tun war. Denn wie ihm eine Erneuerung von Sitte, Erziehung, Lebensordnung, Gesellschaft und Staat ohne die Kunst un-

ausführbar erschien, so erblickte er in eben dieser Umgestaltung die Vorbedingung für die Ermöglichung des wahren, allgemeinsamen Kunstwerkes, in dem Poesie, Musik, Plastik, Malerei und Tanzkunst restlos aufgehen. Und da Wagner als höchste Kunst das Drama erschien, verlangte er, daß jenes allgemeinsame Kunstwerk dramatischen Charakters sei. Dieses wirke durch das Auge (Plastik, Malerei, Mimik) auf den äußeren Menschen, durch das Ohr (Musik) auf das Gefühl und durch das Wort auf den Geist des Menschen.

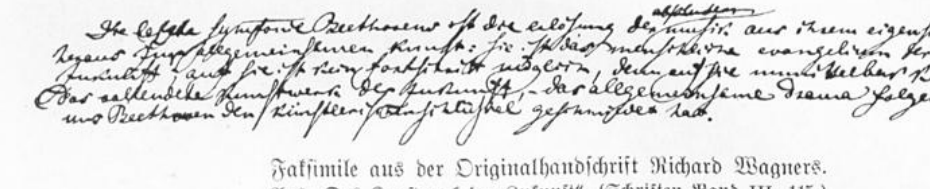
Noch 1848 hatte Wagner zwischen dem rein literarischen Wortdrama und einer Wort und Ton verbindenden Dramengestaltung geschwankt. Er plante sogar eine Reihe gesprochener Wortdramen: „Friedrich der Rotbart", „Jesus von Nazareth", „Wieland der Schmied", „Achilleus", die freilich nicht ausreiften, weil mächtige Triebe ihn bald wieder zum Musikdrama lenkten. In der philosophischen Begründung seiner Kunstanschauung hatte Wagner in Ludwig Feuerbach einen Führer gefunden. Gegen Religion und Christentum erbittert, flüchtete er sich in die antike Schönheitswelt, die Anselm Feuerbach, der Bruder Ludwigs, in der Schrift „Der Vatikanische Apollo" dargestellt hatte. In der antiken Tragödie sah nun auch Wagner das Abbild des freien, nach allen Seiten vollentwickelten Volkes. Hier wirken alle Künste, die bildenden, mimischen und redenden, zum höchsten Zwecke zusammen. Die Wiederherstellung der antiken Tragödie war auch das Ziel der Begründer der italienischen Oper gewesen. In der Folge aber wurde die Musik aus einem dramatischen Mittel zum Endzweck, während die dramatische Handlung selbst zum bloßen Vorwand von Sänger- und Tänzerkünsten wurde. Dagegen forderten hervorragende Musiker (Gluck, Beethoven, Weber) und die verschiedensten Dichter und Denker (Herder, Schiller, Lessing, Wieland, Jean Paul, E. Th. A. Hoffmann) eine Verschmelzung von Musik und Poesie in der Art des griechischen Dramas, die sich reiner und edler vollziehen sollte als in der italienischen und französischen Oper. Fr. Th. Vischer entwarf 1844 ein großes musikalisches Nibelungendrama und der zweite Teil von Goethes „Faust", so wie sich ihn der Dichter als ein inniges Ganzes von Sing- und Schauspiel und Tanzkunst dachte, war er nicht eigentlich das erste Gesamtkunstwerk in deutschen Landen? Das Gesamtkunstwerk Wagners ist also nicht ein persönlich-schöpferischer Gedanke, und seine dauernde Bedeutung in der Geschichte der Oper liegt darin, daß er das von anderen, zumal von den Romantikern, Angestrebte fortbildete und vertiefte, vor allem hinsichtlich der Verinnerlichung des seelischen Gehaltes und dessen einheitlicher Verbindung mit dem musikalischen Ausdruck. Nach alledem stellt Wagner den Endpunkt einer Entwicklung dar und bezeichnet den Gipfel der deutschen Romantik, deren Träume von einer „progressiven Universalpoesie", d. h. einer Vereinigung von Dicht-, Ton- und Malkunst, von Leben, Poesie, Wissenschaft, Religion und Musik, in seinen Schöpfungen in gewissem Sinne verwirklicht wurden. Wagner wollte dem deutschen Volke etwas bieten, in dem es sein Volkstum feiern und erleben konnte. Die Geschichte erwies sich, da sie nicht alle gleichmäßig ergreift, hierzu als ungeeignet und erst im Mythus fand er die Vorwürfe, die uns alle einen. Dabei war es für seine eigenartige Natur günstig, daß der Mythus nur unter Mithilfe der Musik sich dramatisch gestalten läßt. Denn diese erhebt uns in die Welt des Wunderbaren, des Überirdischen, und bringt sie uns so nahe, daß wir sie empfinden und glauben. Übrigens wollte schon Hebbel, daß für die Oper nur mythische Stoffe gewählt würden, und Immermann erblickte im Mythus den Inhalt der Tragödie der Zukunft. Der mit der Romantik eng verbundenen Germanistik verdankte Wagner die deutschen Sagenstoffe, während sich Gluck, sein Vorgänger in der Opernreform, noch auf die antiken Fabeln, wie sie den Inhalt der französischen Tragödie bilden, eingeschränkt sah.

Mit der Auffassung der attischen Tragödie als des Ausdruckes der nationalen Kultur hing der Festspielgedanke zusammen. Nicht ein bloßes Zerstreuungsmittel sollte die Kunst sein, sondern eine nationale Kulturmacht; das ist der Gedanke von Bayreuth und das Ziel der Entwicklung Richard Wagners. Um aber das Publikum künstlerisch zu erziehen und der Kunst jene hohe Würde zu geben, konnte er das Luxustheater, die Opernbühne nicht gebrauchen. Öffentlich sprach er den Festspielgedanken zuerst 1851 aus. Er gedachte, an einem eigens dazu bestimmten Feste den „Ring des Nibelungen" aufzuführen; keine Großstadt, sondern eine Stadt etwa wie Weimar sollte den Boden für die Festspiele bilden. Da ihm aber die Verwirklichung dieses Gedankens in weite Ferne gerückt schien, unterbrach er die Arbeit an dem Nibelungenwerke, dessen Plan, schon 1851 entworfen, ihm die Grundlagen für seine theoretischen Schriften abgegeben hatte, und schrieb Tristan und Isolde, jenes Werk, das, äußerlich betrachtet, gegenüber dem „Ring" als einfacher erscheinen konnte, innerlich aber das Höchste und Schwierigste darstellte, was er bis dahin geschaffen.

Auch dieser Stoff mußte ihm erst zum Ausdruck einer Lebensstimmung werden, ehe er an dessen Ausführung schritt. Diese entscheidende Lebensstimmung trat ein durch Artur Schopenhauer und Mathilde Wesendonk. Schopenhauers Philosophie, mit der Wagner 1854 vertraut wurde, bestätigte die Anschauungen, die er schon früher selbständig gewonnen hatte. Die Lehre von der Verneinung des Willens zum Leben wurde für Wagner „ein Quietiv" in wachen Nächten. Die Erfolglosigkeit seiner Bestrebungen und der notwendige Verzicht auf Frau Mathilde Wesendonk in Zürich hatten den Meister dem Pessimismus zugetrieben, alles Zukunftshoffen war versunken und zur Erlösung wurde ihm der Gedanke der Weltverachtung

und der Weltüberwindung. Aus dieser Anschauung heraus dichtete er die Tragödie von Tristans und Isoldens todgeweihter und todüberwindender Liebe. Aus dem von mittelalterlichen Dichtern, insbesondere von Gottfried von Straßburg, überlieferten Stoffe schälte Wagner das tragische Grundmotiv heraus, das unüberwindliche Verlangen nach dem Weibe, das Tristan dem väterlichen Lehensherrn und Freunde mit dem Entschlusse, zu verzichten, gefreit hat. Die wichtigsten Abweichungen von der Überlieferung sind die veränderte Bedeutung des Trankes und die Einführung der Verneinung des Willens zum Leben. Im übrigen hat Wagner die ursprünglichen Sagenelemente auf das Reinmenschliche zurückgeführt.

Wagner war, nachdem er das „Asyl“ der Familie Wesendonk in Zürich hatte verlassen müssen, aufs neue auf die Wanderschaft angewiesen. Da ihm seit 1861 Deutschland wieder offen stand, unternahm er Kunstreisen, den Lebensunterhalt zu gewinnen und seinen Werken vorläufig durch Konzertaufführungen den Boden zu bereiten. Aber seine bedrängte Lage besserte sich erst, als König Ludwig II. ihn nach München berief (1864), den Widerstand gegen die als unmöglich verlästerten Werke Wagners brach und die erste öffentliche Aufführung von „Tristan und Isolde“ durchsetzte. Man weiß, daß die kühnen Pläne, die der schwärmerischen Freundschaft des jugendlichen Königs zu Wagner entstammten, nicht in Erfüllung gingen. Wagner



Faksimile aus der Originalhandschrift Richard Wagners.
Aus „Das Kunstwerk der Zukunft“. (Schriften Band III, 115.)

hatte zuletzt wieder aus München weichen müssen und war nach Triebschen am Vierwaldstätter See gezogen. Aber 1868 konnte der Vertriebene zur ersten Aufführung der Meistersinger von Nürnberg siegreich nach München zurückkehren. An der Seite des Königs in dessen Loge wohnte Wagner der Aufführung bei.

Rascher als der „Tristan“ setzten sich die „Meistersinger“ durch, und wenn sie auch heute noch nicht die Beliebtheit des „Lohengrin“ erreicht haben, so dürften sie doch als das deutscheste Werk Wagners am schönsten und reinsten bei festlichen Gelegenheiten das Tiefste und Beste unseres nationalen Wesens feiern können. In einer wundervollen Mischung von Humor und Ernst wird ein frisches Kulturbild aus dem alten, lebensfrohen Nürnberg entworfen; der Widerstreit philisterhaft beschränkter Kunstübung und genialen Schaffens verkörpert aufs glücklichste in den historisch treu wiedergegebenen Schulgesetzen der Tabulatur und dem freien Gesange Walthers von Stolzing. Ohne Aufdringlichkeit läßt der Dichter zugleich dem Unmute gegen seinen Widersacher freien Lauf. Unbekümmert durch diese Absichten, entfalten sich die Gestalten zu blühendem Leben und der Gang der glücklich erfundenen Liebeshandlung ist innig mit dem Konflikt der Kunstanschauungen verknüpft. Der Träger der äußeren Handlung ist Walther, im Mittelpunkt der inneren steht Hans Sachs, der Vertreter der „heil'gen deutschen Kunst“. Aber Sachs und Walther verschmelzen doch wieder zu einer höheren Einheit und diese ist die Person des Dichters, von dem Walther und Sachs Züge tragen: jener ist das Abbild des „jugendheißen Gemütes“ des Tannhäuserdichters, dieser das Konterfei des gereiften Meisters, der sich als Glied einer Reihe ehrenfester Meister fühlt, als geistigen Urenkel eines Johann Sebastian Bach, dessen im Volkslied wurzelnde Kunst selbst sogar seltsam altmodische Schnörkel nicht zu verdecken vermögen. Hans Sachs verzichtet aus Liebe, um andere zu beglücken; die Todessehnsucht Tristans ist gewichen; Mathilde verklärt sich jetzt zu dem Bilde des jugendlichen Goldschmiedstöchterleins, Wagner selbst aber erreicht, wie er von seinem Sachs einmal sagt, „beruhigt und beschwichtigt die Heiterkeit einer milden und seligen Resignation.“

Die Meister-Aufführung bedeutete den letzten Versuch Wagners, sich mit einer im Rahmen des herkömmlichen Theaters veranstalteten Darstellung zu befassen. Unterstützt durch die Gunst des Königs und mit Hilfe einer mächtig wachsenden Schar begeisterter Anhänger, konnte er in Bayreuth sein Festspielhaus erbauen (1872), wo, fern vom alltäglichen Treiben, durch eine neue Darstellungskunst das Drama, würdig seiner hohen Bestimmung, in reiner, idealer Pflege Erhebung und Begeisterung wecken sollte. In Gegenwart des deutschen Kaisers und einer Anzahl von Fürsten wurde im August 1876 Der Ring des Nibelungen hier zum ersten Male aufgeführt und das Werk errang einen glänzenden Erfolg.

Dieses viergliedrige Drama war Wagners Lebenswerk, sowie man den „Faust“ als Goethes Lebenswerk bezeichnen kann. Ein volles Menschenalter (1848—1874) hat der Meister mit dem gewaltigen Stoffe bis zur endgültigen Gestaltung und Vollendung gerungen. „Im Vertrauen auf den deutschen

Geist" hatte er das Werk entworfen, als Deutschlands Einigung vorbereitet wurde; zum Ruhme seines Wohltäters König Ludwig II. wurde es vollendet, nachdem das neue geeinigte Deutschland erstanden war. Es ist das hohe Lied des deutschen Idealismus, dem Hasse gegen den verderblichen Geist der Gegenwart entsprungen, ein gewaltiger Mahnruf des Künstlers an die lieblose, einzig nach Macht und Besitz strebende Menschheit und überdies nicht nur der Ausfluß persönlicher sozialer Ansichten, sondern auch die künstlerische Darlegung einer ganzen Weltanschauung seines Schöpfers. Die zwei feindlichen, sich gegenseitig ausschließenden Begriffe der egoistischen Macht und der Alliebe sind die treibenden Kräfte des Dramas und erzeugen den unlösbaren Konflikt im Herzen Wotans, des geistigen Mittelpunktes der Handlung. Während Hebbel in seiner Nibelungendichtung fast ausschließlich das deutsche Volksepos als Quelle benutzte, suchte Wagner auf die ursprüngliche Gestaltung, den Kern des Mythus, zurückzudringen, und indem er in Siegfried den Menschen in seiner ungebrochenen Naturkraft und Naturschönheit sah, verwob sich dem sinnenden Dichter mit dessen Leben das ganze Welt- und Götterschicksal, wie es die Edda in der Kunde von der drohenden Götterdämmerung angedeutet hatte. So erweiterte sich die Nibelungentragödie zu einem allumfassenden Weltbilde. Siegfried ist für Wagner gleichbedeutend mit dem germanischen Gotte Baldur, dessen Tod den Untergang der Welt bedeutet. Sie muß untergehen, weil die Begier nach Besitz und Macht in ihr herrschend geworden ist und auch die Vertreter des Reinen, Wotan und die Lichtalben, ergriffen und vergiftet hat. Von den finsteren Nibelungen wird ihnen das Ende bereitet und vergebens erzeugt Wotan sich in Siegmund den Helden, der den Feind besiegen soll. Erst Siegfried, der nicht von dem schuldbeladenen Gott erzeugte, reine, schuldlose Mensch vermag den Ring, das Symbol der Macht und des Besitzes, dem hütenden Drachen zu entreißen. Aber auch er wird durch Hagen, den Sohn des Nibelungen, in Schuld verstrickt und mit ihm geht Brünnhilde, die Tochter des Gottes, die eigensüchtig nur ihrer Liebe leben will, zugrunde. Walhall, die Burg der Götter, geht in Flammen auf und der Ring wird den Töchtern des Rheins zurückgegeben, denen dessen Gold einst der Nibelung raubte.

Am Schlusse des „Ringes" geht die mit Schuld beladene Welt unter und findet im Untergang den Frieden. Dieses entspricht der Lehre Schopenhauers von der „Verneinung des Willens zum Leben", in der Wagner seine Weltanschauung bestätigt fand. Auch sonst waltet Schopenhauers Philosophie in dieser Tragödie von Wotans Schuld, Ringen und Entsühnung. Wotan ringt sich von der eitlen Machtbegierde und dem vergeblichen Streben nach Allwissenheit zur höchsten Tat selbstloser Liebe, der freiwilligen Selbsthingopferung für das von ihm Geschaffene durch und besiegt damit seinen egoistischen Daseinstrieb. Seine Entsagung (Verneinung des Willens) ermöglicht erst die den Gipfel des Dramas bildende Erlösungstat Brünnhildens. So ist Wotan der eigentliche Held des Dramas und Brünnhilde die endliche Vollstreckerin seines Sühnewillens. Brünnhilde wird, ähnlich wie Parzifal, „durch Mitleid wissend", denn Siegmunds Los rührt sie tief, weshalb sie es abzuwenden sucht. Durch die Liebe zu Siegfried aber wird sie erst ganz zum Weibe; der Liebe opfert sie ihre Göttlichkeit auf, für die Liebe muß sie auch ihr Wissen dahingeben und so kommt es, daß sie den Ring, des auf ihm lastenden Fluches vergessend, unbedenklich als Liebespfand aus Siegfrieds Hand in Empfang nimmt. Der Fluch erfüllt sich nun auch an ihr, da sie von ihrer egoistischen Liebe nicht läßt, um der Allgemeinheit zu dienen. Erst durch das über sie hereinbrechende Leid wird sie geläutert und dadurch wieder wissend. „Mich mußte der Reinste verraten, daß wissend wurde ein Weib!" Sie erkennt nun die ungeheure Schuld Wotans, die sie sühnen mußte, und ist jetzt auch imstande, den Fluch der Lieblosigkeit durch ihren Opfertod und gleichzeitig durch die Rückgabe des Ringes an die Rheintöchter, für die das Gold nur „Tand in der Wassertiefe" bedeutet, zu lösen und ein menschliches Reich der Liebe anzubahnen, nachdem Götter und Helden auf ewig dahin sind. Durch den Entschluß ihres Flammentodes hat sie ihre Liebe von allem Sinnlichen gereinigt und zur Unpersönlichkeit erhoben, indem sie sich nur als Teil der Welt fühlt, deren Leid sie als ihr eigenes empfinden gelernt. Mit der Entsagung Brünnhildens und der dadurch vollbrachten Erlösung der Welt wollte Wagner eine Entwicklung der christlichen Ethik aus dem Schoße des Heidentums ableiten, die dann im „Parsifal" ihren vollendeten Ausdruck erhielt. So werden die Personen der Tragödie fast alle zu Trägern von Ideen des Dichters. Nicht zum Vorteile der Dichtung; denn die Charakterzeichnung ist durch die symbolische Auffassung der Gestalten oft verblaßt und der dramatische Verlauf durch die Neigung zu breiten Darlegungen nicht gefördert. Neu ist in diesem Werke der Stabreim, den Wagner hauptsächlich deshalb anwandte, weil in ihm „einst das Volk selbst dichtete, als es eben noch Dichter und Mythenschöpfer" war. Die Dichtung hat durch die Anwendung des veralteten Verses nicht minder an Deutlichkeit verloren als durch die absichtlich altertümelnde, durch zahllose Wortspiele entstellte Sprache. Zur Bewunderung aber fordert es heraus, daß das viergliedrige Drama einen nur ihm eigentümlichen dichterischen und musikalischen Stil hat, daß aber dennoch jeder seiner vier Teile, ohne aus dem Charakter des ganzen zu fallen, ausgesprochene Sonderart besitzt, so das naive Götter- und Naturdrama Rheingold mit seiner Einfachheit des Ausdrucks, die Walküre, die Wagner selbst das Tragischeste nennt, „das er je konzipiert" habe, dann Siegfried mit seiner erquickenden Naturfrische, erhabenen Heiterkeit und seiner mit echt dichterischem Sinne dem Urmythos nachgebildeten Naivität, die selbst den Tieren des Waldes Sprache verleiht, und die Götterdämmerung mit ihrer grausam hereinbrechenden Schicksalswucht und Erlösungs-Erhabenheit.

Sterbend verkündet das durch „trauernder Liebe tiefstes Leiden" hellsichtig gewordene Wotanskind Brünnhilde der zusammenbrechenden Welt heidnischer Selbstsucht das neue Heil der in Lust und Leid seligen Liebe. Und diese Liebe, das Miterleiden fremder Schmerzensnot, das Gebot tätiger Hilfe und ritterlichen Kampfes gegen das Böse lernt und lehrt Parsifal, Wagners letzte Schöpfung (1857—1882).

Aus dem Horte wird, wie Wagner in seiner „Nibelungen"-Schrift ausführt, der Gral, dieses Symbol hingebungsvollster Liebe. In solcher Liebe und in der Betätigung der Treue, des Mitleids und der Demut gegen Gott erblickte Schopenhauer und mit ihm Wagner das Wesen des Christentums. Dieses Wesen durch seine Kunst zur Geltung zu bringen, war des Künstlers höchste Absicht: Kunst und Religion (den dichterischen Geist der antiken Tragödie und den Geist Christi) wollte er daher im Parsifal zum idealen geschwisterlichen Bunde vereinigen, in dem die eine der anderen zum Segen wird. Das war auch der Grund, warum der Schöpfer gerade dieses Werk als „Bühnenweihefestspiel" bezeichnet hat: denn er wollte damit seine Bühne zur Verkünderin höchster Sittlichkeit machen. Wagner war durchdrungen von dem Gedanken, daß er dem Leben neue Bahnen zum Heile eröffne und damit, daß er die Schopenhauersche Metaphysik in die dichterische Unmittelbarkeit seiner eindringlichen Kunst umsetzte, uns in ein Paradies allgemeiner Menschenliebe führe, hinaus aus einer Zeit, der die Herzensbildung fehlt und die ihr alles in der Geschichte, im Staatsgedanken und in der Maschine erblickt. Er strebte daher eine religiöse Kunst an, die er aber nicht auf kirchlicher, sondern auf frei religiöser Grundlage, nicht in Unterwerfung unter ein Dogma, sondern ausschließlich im Dienste christlicher Ethik dachte; dies geht schon aus seiner Weltanschauung hervor, auf Grund deren er in seinem Werke buddhistische Elemente (Metempsychose, Heiligkeit des Tieres, Präexistenz) mit christlichen Anschauungen (Abendmahlfeier, Taufe, Gral) verband. Das Verhältnis, in dem er die religiöse Kunst zur Kirche sah, erschien ihm so alt, als beide nebeneinander bestehen; auch die griechische Tragödie erschien ihm als religiöse Feier. Wenn er aber an dieser rühmt, daß sie durch künstlerische Gestaltung immer neu belebt worden sei, und im Gegensatze dazu in den rituellen Gebräuchen der Kirche nur erstarrte Ausdrucksformen ohne Gemütsinhalt erblickt, so bedarf es wohl kaum der Erklärung, daß die von Wagner angestrebte Erneuerung der Menschheit wohl durch die Kirche, nicht aber durch seine Lehre von der Erlösung, durch Mitleid erreicht werden kann.

Wolframs tiefsinniges Gedicht hat Wagner auf seine einfachsten Züge zurückgeführt und darüber den Schimmer der Mystik ausgegossen, so daß das stellvertretende Leiden Christi in dem Helden gleichzeitig mit dem eigenen Leiden der Menschheit zum Segen wird. Amfortas ist mit derselben Lanze verwundet worden, die einst die Seite des Erlösers durchbohrte, und in der Gralsbotin Kundry lebt Herodias fort. Das Vergehen Parsifals ist die Unkenntnis des Leidens, die das Mitleid versagt. Mitleidslos hatte Parsifal am Friedensport den Schwan erlegt, des Amfortas Klage töricht staunend nicht verstanden; das plötzliche Erwachen der Erkenntnis tritt bei Parsifal ein, als er von der Verführerin den „welthellsichtig" machenden Kuß empfängt. Nun begreift er Sünde und Leiden des Amfortas und fühlt, daß er dessen Qualen nur durch seine eigene Entsagungstat endigen könne. Er ist „durch Mitleid wissend" geworden, und weil er nun des Mitleids fähig ist, erkennt er die Not und findet Mittel und Wege, die Erlösung anzubahnen. Früher „jenseits von Gut und Böse", ist er, der reine Tor, nach dem Kusse Kundrys sich der unlösbaren Verflechtung von Begehren und Leiden, Lust und Buße, Schuld und Erlösung bewußt und wird als der Sündenreine zum Erlöser und Befreier des Grals, Amfortas' und Kundrys. Als solcher kehrt er in den Tempel zurück, aus dem er einst verstoßen worden war, weil er nicht gefragt hatte. Durch Selbstüberwindung erfocht Parsifal den Sieg über die Versuchung, während Merlin in Immermanns Mysterium vergeblich sich abmüht, den weltentrückten Gral mit dem minnefrohen Artushof zu verbinden. Wie im „Tannhäuser" die Gestalten der Venus und Elisabeth, Hörselberg und Wartburg, so stehen sich auch im „Parsifal" das gute und böse Prinzip gegenüber, das gute im christlichen Heiltum der Gralgemeinschaft, das böse im heidnischen Sündenpfuhl des Zauberschlosses Klingsors dargestellt. Dazwischen leidend, irrend, sich sehnend der reine Mann und das sündige Weib, jener mitleidsvoll der Läuterung und Erlösungstat zustrebend, dieses selbst Erlösung suchend. Das ganze Weh der Menschheit ist im Parsifaldrama symbolisiert: alles leidet, alles strebt nach Erlösung; in diesem Bedürfnisse vereinigten sich die Gegensätze. Die Erlösung von den Leiden der Welt kann nur durch völlig selbstlose, eifrig tätige Hingabe an den Nächsten geschehen. Dies ist der Grundgedanke des Dramas „Parsifal", für dessen Helden, den „reinen Toren", der Dichter mit Verwendung der arabischen Etymologie die von der gewöhnlichen („Parzival") abweichende Schreibweise wählte.

Mit dem „Parsifal" schuf Wagner seinen eigentlichen Wahnfried, in dem sein schöpferischer Wahn Frieden fand. Wie in einem Brennpunkte vereinigten sich hier die Strahlen Wagnerscher Kunst seit dem „Tannhäuser": Kundry und Venus als Vertreterinnen heilsbedürftiger Sinnenlust, Lohengrin, der Gralsritter, und sein Vater Parsifal, der Gralsucher; Alberich und Klingsor, die beide der Liebe zugunsten der Macht entsagten; Parsifal und Siegfried, die „reinen Toren", Tristan und Amfortas, die Leidensvollen — sie deuten uns an, in welcher Verbindung das letzte Werk des Meisters mit den Gestalten seiner früheren Werke steht, von denen sich die stofflich so entfernt scheinenden „Meistersinger" dadurch dem „Parsifal" nähern, daß in ihnen bereits die pessimistische Lebensanschauung des „Ring" und des „Tristan" zu einer wieder mehr optimistischen, aber durch Leid verklärten Anschauung des Weltgeschehens sich entwickelt hatte. Selbst zu den unvollendeten Plänen „Jesus von Nazareth" und namentlich zu dem skizzierten buddhistischen Drama „Die Sieger" steht der „Parsifal" in Beziehung.

Bald nach Vollendung des „Parsifal", den er als sein letztes und heiligstes seiner Werke dem Bayreuther Festspielhause vorbehalten wissen wollte, ist Wagner am 13. Februar 1883 in Venedig unvermutet aus dem Leben geschieden. (Abb. S. 1418.) Sein Leib ruht im Garten des Hauses Wahnfried in Bayreuth, sein Kunstwerk aber ist, zumal seit seines Schöpfers Tode, in der ganzen gebildeten Welt immer mehr zu unbestrittenem Ansehen gelangt. Durch die Musik, als die „erlösende" neue Sprache, in der der Dichter den tiefsten Inhalt seiner Absichten am

überzeugendsten dartun könne, hat er das Drama zu erneuern gesucht. Die Größe, Charakteristik und Lebensfülle seiner Werke ruht denn auch in der Musik. Der Dichter Wagner ist dem Musiker Wagner nicht ebenbürtig. Es fehlen den Texten Wagners die zum Mitleben zwingenden Momente und die Charakteristik und psychologische Motivierung muß häufig durch die „musikalische Stimmung" ersetzt werden. In der Rede ist manches übertrieben, anderes weitschweifig, symbolisch und dunkel, neben genialen Lautmalereien finden sich sprachliche Zerrungen und Sprachwidrigkeiten. Aber man darf, um gerecht zu sein, nie vergessen, daß Wagners Dramen nicht zum bloßen Lesen bestimmt sind, und mit Recht fordert er wiederholt, daß man in seinen Tondichtungen die Poesie niemals für sich allein der Beurteilung unterwerfen solle. Erst in der Verbindung mit der Musik erzielen seine Wortdichtungen ihre volle Wirkung. Ton und Wort, sagt er, müssen „gleichzeitig aus dem Kopfe dringen und klingen, und das eine muß das andere wie mit einem leidenschaftlichen Kusse berühren". Wenn aber Herz und Phantasie den echten Dichter machen, dann war er gewiß ein Poet, und daß trotz mancher Mängel echtes dramatisches Leben in seinen Werken herrscht, sollte billig niemand bestreiten. Das Kulturwerk aber, das Wagner mit Hilfe des Theaters durchsetzen wollte, die völlige Umbildung der Menschheit durch die erneuerte Welt- und Kunstanschauung, blieb ein frommer Wunsch; auch von Bayreuth ist keine Umgestaltung des deutschen Lebens zu einer neuen Kultur ausgegangen. Unvergleichlich wirksamer erweist sich in dieser Beziehung eine Reform in Erziehung, Sitte, Verkehr und Staat, als eine Reform des Theaters. Gegen Wagners Überschätzung des Theatralischen erhob sich am Ende des Jahrhunderts der deutsche Naturalismus mit seiner gewollten Schlichtheit, seiner Versenkung in die Welt des Kleinen, seinem Streben nach Lebenswirklichkeit, zu der Wagners Kunst niemals herabstieg.

In musikalisch-dramatischen Dingen ist Wagner der Beherrscher seiner Zeit geworden; mit seinen letzten Schöpfungen schloß vorläufig die Geschichte des deutschen Musikdramas ab. Weder in dem älteren Stile noch in den neuen, von ihm geschaffenen Formen ist eine Leistung zutage getreten, die Neues in dramatischer Beziehung böte, und die Gegenwart zehrt durchaus von der Erbschaft des großen Zeitalters der Oper, das mit Gluck begann und, wie es scheint, mit Wagner geendet hat. So zeigen, um nur ein paar Tondichter zu nennen, Engelbert Humperdinck in seiner Oper „Hänsel und Gretel" (1893) und selbst Giuseppe Verdi in seinen letzten Werken den Einfluß des Tonsetzers Wagner. Mit bewundernswerter Energie und Sachkenntnis hat Frau Kosima Wagner, die Tochter Liszts und geschiedene Frau Bülow, das Erbe ihres Gatten verwaltet und die Festspiele sogar in schlimmen Zeiten der Nation erhalten. Doch auch mit seinen Ideen für eine Wiedergeburt der künstlerischen und sittlichen Anschauung hat Wagner, freilich in engen Kreisen, Anklang gefunden. So fühlte sich Malwida von Meysenburg (geb. 1816 zu Kassel, gest. 1903 in Rom), die mit ihren „Memoiren einer Idealistin" (1876) auf die Stellung und Bildung der Frauen einen großen Einfluß übte, zeitlebens als Schülerin des Schriftstellers und Dichterkomponisten Wagner. Dessen Lehre vom Mitleide für die Schmerzen der Menschheit durchzieht auch die Dichtungen „Helden und Welt" (1883) des Philosophen Heinrich von Stein (geb. 1857 zu Koburg, gest. 1888 in Berlin), der nach dem Vorbilde der dramatischen Gerichtsszenen La Renaissance (1877) des französischen, für Wagner begeisterten Grafen Josef Artur von Gobineau (1816—1898) in seinen „Dramatischen Bildern und Erzählungen" (1888) immer wiederkehrende Ideen der Menschheit in bedeutsamen geschichtlichen Persönlichkeiten (hl. Elisabeth, Tauler, Giordano Bruno, Alexander der Große, Luther, Cromwell, Friedrich der Große) in poetischer Verkörperung dem Leser vor Augen führte. Der Philosoph Freiherr Christian von Ehrenfels (geb. 1859 zu Rodaun in Niederösterreich) trat mit der Schrift „Zur Klärung der Wagnerkontroverse" (1896) für die Sache des Meisters ein und verlangte für seine poesievollen „Allegorischen Dramen" (1895) und „Die Stürmer" (1905), insbesondere für die dichterisch bedeutsame Trilogie „Der Kampf des Prometheus" zu ihrer Verlebendigung ganz im Sinne Wagners die Mitwirkung der Musik. Mit „Parsifalmärchen" (1900) und „Drei Bühnendichtungen" (1900) führte sich Houston Stewart Chamberlain (geb. 1855 zu Portsmouth), der Wagners Persönlichkeit und Kunst in mehreren Schriften geistvoll zeichnete, auch als Dichter in die Literatur ein. Von den Dramen bietet der „Weinbauer" eine erschütternde Darstellung des Niederganges des Bauernstandes in einer Reihe tief empfundener Szenen voll dramatischen Lebens, aber trotzdem sind diese Bauern stilisierte Mosenthalsche Figuren und der Held, wie auch in „Antonie", ein überreizter Mensch und eine übersteigerte Figur, wie sie zum Glücke in Wirklichkeit nicht vorkommen, denn sie müßten mit ihrer exzentrischen Konsequenz die menschliche Gesellschaft sprengen. Erfüllt von den Ideen, die er aus den Schriften und Kunstwerken Wagners schöpfte, hat Chamberlain unter selbsttätiger Betrachtung der Geistesgeschichte und der Vergangenheit der europäischen Völker und unter dem Einflusse von Herders „Ideen" 1899 seine „Grundlagen des neunzehnten Jahrhunderts" (14. A. 1922) geschrieben, die eine Art Philosophie der Geschichte sein wollen und in allgemeinen Zügen die Hauptphasen der Entwicklung unserer modernen Kultur zeichnen. Das Werk erregte großes Aufsehen, denn wie Wagners verschwommener Erlösungsmystizismus, so schmeichelte

auch Chamberlains dogmen- und kirchenloses Christentum mit mystischen Erhebungen und geheimnisvoll religiösen Gefühlen dem modernen Traum von einer „Zukunftsreligion". Eine Regeneration des deutschen Volkes können die phantastischen und tendenziösen „Grundlagen" Chamberlains, der 1908 als Gatte Eva Wagners von Wien nach Bayreuth übersiedelte, ebensowenig bewirken wie Wagners Weltanschauung, deren Geist in verschiedenen wesentlichen Beziehungen allzuviel Gemeinsames mit dem Geiste einer kranken Zeit aufweist. Die Forschung Chamberlains blieb, wenn wir auch dessen Belesenheit zu schätzen wissen, doch an der Oberfläche haften und an die Stelle tiefbohrenden Schürfens trat die Tätigkeit der Phantasie, die schon so oft dem wissenschaftlichen Arbeiten der Historiker verhängnisvoll geworden ist.

---

b) Nachblüte des Realismus.

Von dem Lärmen des Tages fern schufen in den siebziger Jahren eine Reihe von Dichtern Werke, die, im Geiste des poetischen Realismus gehalten, freilich erst zur Geltung kamen, als das Hochwasser der Zeit verlaufen war. So ward, um gleich mit einer Gruppe Österreicher zu beginnen, Anzengruber fast zwei Jahrzehnte hindurch der einzige erfolgreiche Dramatiker Österreichs, Rosegger wurde der gefeierte Volksschriftsteller und die Ebner-Eschenbach hat sich die Anerkennung als beste Erzählerin erworben.

Ludwig Anzengruber, am 29. November 1839 in Wien geboren, stammte aus einer oberösterreichischen Bauernfamilie; sein Großvater Jakob war Bauer zu Weng bei Hofkirchen an der Trattnach, der Vater bekleidete die Stelle eines niederen Beamten in Wien und hatte eine Reihe hochdeutscher Jambenstücke verfaßt und die Tragödie „Berthold Schwarz" 1840 auf die Ofener Bühne gebracht. Von ihm erbte Ludwig das poetische Talent. In sehr bescheidenen Verhältnissen aufwachsend, trat er nach Vollendung der Unterrealschule als Lehrling in eine Buchhandlung ein, gab aber diesen Beruf bald auf und zog mit einer Schauspielertruppe über sechs Jahre kreuz und quer durch Österreich, machte dabei Studien an Land und Leuten, brachte es aber selbst bei den geringen Ansprüchen einer Schmiere nicht über die unbedeutendsten Leistungen hinaus. „Ich hatte als Menschendarsteller wenig Glück, als Dichter, denn ich führte dabei fleißig die Feder, gar keines."

So war er denn froh, 1869 eine bescheidene Stelle bei der Wiener Polizeidirektion zu erhalten. In dieser Stellung hat er, nachdem er als Schauspieler über ein Dutzend Volksstücke vergeblich bei den Wiener Vorstadttheatern eingereicht hatte, seine bedeutendsten Werke geschaffen, aber erst die größten seiner Erfolge machten es ihm möglich, auf sein Amt zu verzichten und nur der Poesie zu leben. Am 10. Dezember 1889 ist er in kleinbürgerlichen Verhältnissen an einer Blutvergiftung in Wien gestorben. Nach seinem Tode wurde seine Bedeutung für das Drama vollauf gewürdigt; die noch bei seinen Lebzeiten geplante zehnbändige Ausgabe seiner Schriften erschien 1890. Die Stadt Wien widmete ihm ein Ehrengrab und 1893 wurde das von Hans Scherpe errichtete Grabdenkmal Anzengrubers, das volkstümlichste des Wiener Zentralfriedhofes, enthüllt. Sechs Jahre später ward derselbe Künstler mit der Ausführung eines großen Denkmals im Innern der Stadt betraut, das den Dichter darstellt, wie er sinnend auf dem Spaziergange innehält, zu seinen Füßen, im Steinbruch hantierend, seine Lieblingsgestalt, sein Doppelgänger: „Der Steinklopferhans". (Abb. S. 1428.)

Der Schwerpunkt des Talentes Anzengrubers und seiner poetischen Leistungen liegt im Drama. Wohl haben, wie er in einer autobiographischen Skizze mitteilt, Shakespeare, Schiller, Raimund, dann in technischen Dingen Kotzebue und Iffland auf ihn eingewirkt, aber seine eigentlichen Lehrjahre waren doch die Jahre, die er als vagierender Komödiant verbrachte. Da hat er sich die Handwerksgriffe angeeignet, die Elemente der dramatischen Komposition gelernt, die Effekte an den Aktenschlüssen, die grobe, aber kräftige und wirksame Ausdrucksweise. Vor allem ist ihm in dieser bitteren Schule die wichtigste seiner Gaben gereift: das Vermögen, ein Vorgefallenes oder Erzähltes sich dramatisch zu gliedern, es in bühnenmäßiger Anordnung vor sich zu sehen und damit es auch anderen anschaulich zu machen. Wie jeder Dramatiker von echtem Talent ist auch Anzengruber sehr fruchtbar gewesen; von 1870 bis zu seinem Heimgange

hat er 22 Stücke verfaßt; davon sind einige in die überlieferten Formen des Jambenstückes und des bürgerlichen Dramas gekleidet und in hochdeutscher Sprache geschrieben; des Dichters Kraft und Eigenart aber entfalteten sich nur da, wo er sich in dem Element des Dialektes bewegte: im Bauern- und Volksstück.

Das Bauernstück war längst eine beliebte Abart des niederen Dramas geworden, das ohne jede künstlerische Absicht mit billigen Mitteln auf den äußeren Erfolg hinarbeitete und mit seiner Mischung von derbem Spaß und Rührseligkeit der leichten Unterhaltung diente. Auf der Wiener Volksbühne zumal war der Bauer schon seit langem heimisch; trat doch Stranitzky selbst in der Maske eines salzburgischen Bauern auf. Aber der alten Hanswurstkomödie blieb dieser Dörfler einfach eine Figur für sich — ein Typus, der von allen umgebenden Lebensverhältnissen losgelöst war. Hanswurst war der verschmitzte Tölpel vom Lande, weiter nichts, und er hatte seine Aufgabe vollkommen erfüllt, wenn das städtische Publikum über seine drolligen Flegeleien, seine dreiste Fleischlichkeit und derben Späße lachte. Um die Mitte des neunzehnten Jahrhunderts trat eine Wandlung ein. Hatte man bisher den Bauer unterschätzt, so verfiel man jetzt in Schönfärberei. Der sentimentale Zug der Zeit und der Hunger der Leserwelt, die der politischen Dichtung des „jungen Deutschland" keinen Geschmack abgewinnen konnte, führten zur Bauernidylle und Dorfromantik. Freilich betraf die Neuerung nur das Kostüm, der Inhalt blieb nach altem Schnitte. Aus dieser sentimental verschwommenen Bauernpoesie empfing Anzengruber die ersten Anregungen. Die rührseligen Dorfdramen eines Prüller, die im Theater an der Wien gegeben wurden, und die Dichtungen Auerbachs hatten es ihm angetan und lange brauchte es, bis er zu der Bauernjoppe auch den Bauer fand, der hineingehörte. Dazu verhalf ihm die Änderung der politischen Verhältnisse. Seitdem der österreichische Dörfler durch die neue Verfassung Anteil an dem politischen Ringen gewonnen hatte, erwachte in ihm einerseits das Selbstbewußtsein und anderseits wurde er für den Städter ein Faktor, der Beachtung verdiente. Je mehr man den Bauer und seine Eigenart, die mannigfachen Bedingungen seines Daseins und Charakters kennen lernte, desto mehr sah man, daß das Leben im Dorfe nicht so idyllisch sei, wie es die Poeten glauben machen wollten; man entdeckte Konflikte mannigfacher Art, die ebensosehr in die Tiefen der Menschheit hinabwiesen, als sie die öffentlichen Zustände beeinflussen mußten.

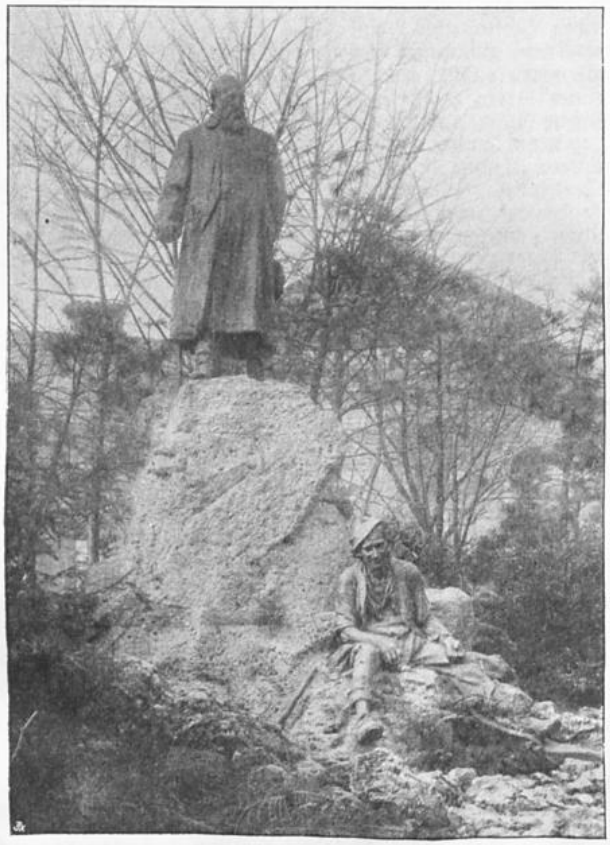
Auf diese Weise konnte Anzengruber, zumal er als Schauspieler auf seinen Wanderungen Gelegenheit genug hatte, die Bauern kennen zu lernen, und eine scharfe Beobachtungsgabe besaß, über die sentimentale Stilisierung des Dorflebens hinwegkommen und dessen eigentliches Wesen erfassen. Dabei darf aber nicht ungesagt bleiben, daß er bei der Gestaltung seiner Bauerntypen sehr viel aus Eigenem hinzutat, wenn ihm auch eine so glückliche Mischung von Wahrheit und Dichtung gelang, daß man geraume Zeit nicht einmal merkte, daß seine Bauern nicht einen wirklich bestehenden, sondern einen Dialekt sprechen, der sich als ein Gemisch aus Hochdeutsch, Wienerisch und der Mundart einzelner Gegenden Niederösterreichs darstellt. Er will kein ganzer Dialektdichter sein, höchstens ein „halber", weil er schon als Dramatiker darauf Bedacht nehmen müsse, daß er der Mehrheit der Menge verständlich bliebe. Als Rosegger seinem Freunde Anzengruber einmal schrieb, daß ihm etliche von dessen Bauernfiguren zu wenig natürlich erscheinen und zu sehr von Anzengruberscher Weltanschauung durchdrungen seien, gab er die bezeichnende Antwort, er sei nicht dazu vorhanden, naturwahre Bauerngestalten zu machen, sondern er schaffe Gestalten, wie er sie brauche, um das darzustellen, was er darzustellen habe. Er wollte also nicht, wie die Naturalisten, ein Kopist und Photograph des Lebens und der Natur sein; er strebte Wahrheit an gegenüber romantischer Phantastik, aber nicht die Wiedergabe der nackten kahlen Wirklichkeit, sondern künstlerisch geläuterte, durch seine künstlerische Persönlichkeit veredelte Wahrheit. Er suchte das Leben in seinem Verlaufe wiederzugeben; aber nicht mit allen seinen Zufälligkeiten, nicht mit allem Nebensächlichen, allem Schmutz und aller Roheit, sondern dem Wesentlichen nach, wozu allerdings nicht bloß das Schöne, sondern auch das Unangenehme und Widerliche gehört.

Anzengrubers Bauernstücke sind daher nicht aus dem österreichischen Dorfleben herausgewachsen, sondern in dieses nur verlegt. Rosegger, der weit gründlichere Kenner des Dörflers, würde, wenn ihm ein stärkeres poetisches Talent beschieden gewesen wäre, manche Konflikte und Lösungen anders gestaltet und das Kostüm des Bauern besser getroffen haben als Anzengruber. Die Handlungen in des letzteren Bauerndramen und Volksstücken sind einfach und leicht verständlich: allgemein menschliche Vorgänge, die nicht an bestimmte historische oder entlegene Voraussetzungen geknüpft sind, aber auch nicht neue, unerhörte Ausnahmefälle, sondern im Gegenteil Vorgänge, wie sie das Leben aller Zeiten in fast gleichmäßiger Wiederkehr bietet: Liebe und Eifersucht, die Gefahren der Schönheit für den, der sie besitzt, wie für andere; wie die Treue gegen das eigene Selbst mit dem Verrat an anderen verknüpft ist, Kämpfe und Verirrungen des menschlichen Herzens, Hochmut und Undankbarkeit, Entsagung und Selbstüberwindung, daß alle Schuld auf Erden sich räche, also durchaus Stoffe und Motive einfachster Art und längst erprobter Wirkung.

Indem Anzengruber diese Konflikte aus den religiösen, sozialen und politischen Verhältnissen der unmittelbaren Gegenwart hervorgehen und diese Motive an den brennenden Fragen der Gegenwart, der kulturkämpferischen siebziger Jahre, sich entzünden ließ, fand er den kürzesten Weg zu den Herzen gleichgesinnter Zuhörer. Reformierung der Volksbühne und Aufklärung des Volkes bezeichnete Anzengruber als das Ziel seines Strebens.

Jedes Stück, kann man sagen, hat als Leitgedanken eine eigene Idee, die es von der Bühne herab verbreiten will. Er kämpft gegen wirkliche oder vermeintliche Mißstände im gesellschaftlichen Leben, gegen Vorurteile und Aberglauben, Heuchelei, Frömmelei und Erbschleicherei und leiht den Personen, die er

darstellt, seine eigene, freie, aufgeklärte Lebens- und Weltanschauung. Mit Vorliebe richtet sich die Tendenz gegen Glaubenssätze und Einrichtungen der katholischen Kirche, die ihm wie so vieles andere nur als eine Phase in der Entwicklung der Menschheit erscheint. Das Dogma von der Unfehlbarkeit des Papstes und der Zölibat der katholischen Priester werden befehdet, die Priester als unglückliche und unfreie Geschöpfe oder als herrschsüchtige Polterer, Erbschleicher und Unfriedenstifter gezeichnet. An den sittlichen Grundlagen der menschlichen Existenz will er nicht rütteln, aber er erklärt die Sittengesetze als unabhängig von dem jeweiligen Religionsbekenntnis, als tief in das menschliche Herz eingegraben. Und als echter Aufgeklärter ist er mit dem Glauben an einen persönlichen Gott fertig geworden und findet dafür Ersatz in inniger Hingabe an die Allmutter Natur, die ihm ihre tiefsten Geheimnisse offenbart und für alle Leiden der Gesellschaft Heilung und Versöhnung darbietet. Der Steinklopferhans in den „Kreuzelschreibern" erfährt diese Wiedergeburt durch die Natur nach schwerer Krankheit und erringt auf diese Weise seine Lebensphilosophie. Indem aber der Dichter seine Gestalten als Sprachrohr für seine Tendenzen gebraucht, hat er trotz seiner Kenntnis des Volkslebens oft doch nur Zerrbilder geschaffen, weil der weitaus größere Teil des Volkes nicht an den Übeln krankt, die ihm angedichtet werden. Zumal die Art, wie er die katholischen Priester zeichnet und kirchliche Lehren und Bestimmungen darstellt, kann den Ungebildeten nur irreführen und muß den Gebildeten geradezu beleidigen. Daß es unter den österreichischen Bauern solche gibt, die unter verschiedenartigen Einflüssen ins Grübeln kommen und eine eigenartige Lebensphilosophie sich bilden, wird kein Kenner des österreichischen Volkslebens bestreiten. Aber Anzengrubers philosophierende Bauern verkünden uns doch nur seine eigene Weltanschauung, die pessimistische (Wurzelsepp) und die optimistische; diese der Steinklopferhans mit seinem pantheistischen Glaubensbekenntnisse und seinen Träumen von der Religion der Zukunft, der allgemeinen Menschenliebe und der Beseitigung des sozialen Elendes durch die „Maschin". In diesem goldenen Zeitalter, so läßt der Dichter den Steinklopferhans in den „Märchen" hoffen, werde der Mensch auch den Himmel nicht mehr brauchen. „Jeder soll vorerst seine Pflicht auf Erden redlich erfüllen, eh' er nachfragt, was nachher kommt und mit ihm geschieht!" Von der Erfüllung der Pflicht, der unablässigen Arbeit des einen für alle, den technischen Erfindungen und naturwissenschaftlichen Entdeckungen hofft der Dichter die Lösung der sozialen Kämpfe, von einer tiefgehenden Läuterung durch eigenes und fremdes Leid die neue Sittigung und neue Ethik. Das klingt recht schön, nur hat der Welterneuerer das Wichtigste dabei vergessen.



Anzengruber-Denkmal (mit dem Steinklopferhans) in Wien.
Originalaufnahme von C. Pietzner in Wien.

Als Anzengruber mit einem Freunde den Plan der Gesamtausgabe seiner Werke feststellte, wünschte er, daß seine Dramen nicht nach ihrer Entstehungszeit, sondern in drei Hauptgruppen geordnet — Bauernstücke, hochdeutsche Dramen, Wiener Volksstücke — erscheinen sollten. Zu den Bauernstücken gehört, freilich mehr durch die Umwelt als durch den Konflikt, Der Pfarrer von Kirchfeld (1870), das erste Werk, das des Dichters Namen in weiten Kreisen bekannt machte.

Seinen großen und andauernden Erfolg verdankt es mehr der Zeitstimmung als dem künstlerischen Werte. Es entstand zur Zeit, als die Verkündigung des Unfehlbarkeitsdogmas manche unklare Köpfe aufregte; und mit allzu deutlich ausgesprochener Tendenz, mit einem Pathos äußerlicher, theatralischer Art vertritt der Pfarrer, der den bezeichnenden Namen „Hell" führt, die Sache der Aufklärung. Gerade diese sympathisch gezeichnete Gestalt und ihre ins Publikum hineingesprochenen Predigten von der Unnatürlichkeit des Zölibats und von der Unduldsamkeit der Kirche wirkten beim Erscheinen des Stückes und noch lange nachher. Hell ist ein katholischer Priester, der mit der Lehre seiner Kirche zerfallen ist, in Liebe zu einem Mädchen entbrennt, schließlich aber entsagt und es selbst dem Auserwählten, einem Protestanten,

antraut. Die schwere Kränkung, die der Pfarrer vom Wurzelsepp erfahren, verzeiht er und gewährt auf dessen Bitte seiner Mutter, die im Irrsinn Hand an sich gelegt hat, ein kirchliches Begräbnis. Der Wurzelsepp, der auch einmal ein lutherisches Mädchen heiraten wollte, durch das Einschreiten der Geistlichkeit aber darum gekommen und darüber zum Pessimisten, zum glühenden Hasser, Gottesleugner und Lästerer geworden war, bekehrt sich zu dem aufgeklärten Pfarrer. Doch fragen wir: Würde nicht jeder Pfarrer das kirchliche Begräbnis jener Frau gestattet und eine gemischte Ehe nach Erfüllung der vorgeschriebenen Bedingungen eingesegnet haben? Worüber also soll sich der Pfarrer von Kirchfeld anklagen und wer soll ihn verurteilen? Der „Pfarrer" steht eben nur auf der Höhe der theologischen Bildung des Dichters, mutet uns aber wegen seines innerlichen Kampfes mehr an als der „ultramontane" Graf von Finsterberg; aus dem Seelenkampfe des Pfarrers die „Notwendigkeit" der Priesterehe zu folgern, ist ein unlogischer Schluß.

Mit ebenso scharfen Augen wie der Wurzelsepp sieht der Steinklopferhans, wieviel Unrecht und Widersinn auf dieser Welt gedeiht; aber er hat darüber lachen gelernt, in der Religion des Pantheismus hat sein Herz Beruhigung, sein Gemüt eine stille Heiterkeit gefunden. „Sollst versterb'n, stirbst draußt; die grün' Wiesen breit't dir a weiche Tuchet unter und d' Sonn' druckt dir die Augen zu, du schlafst ein und wirst nimmer munter, der Tod is nur a Bremsler, was kann dir g'schehn! . . . . Du g'hörst zu dem all'n und dös all' g'hört zu dir! Es kann dir nix g'schehn! — Und dös war so lustig, daß ich's all' andern rund herum zug'jauchzt hab: Es kann dir nix g'schehn! — Jujuju! Da war ich 's erstmal lustig und bin's a seither blieb'n und möcht', 's sollt a kein andrer traurig sein und mir mein' lustig Welt verderb'n!"

So philosophiert der Steinklopferhans in der derben Bauernkomödie Die Kreuzelschreiber (1872) und aus seiner frohen Gewißheit, daß ihm nichts geschehen könne, findet er die heitere Lösung des Konfliktes.

Die Männer eines bairischen Dorfes lassen sich durch einen Großbauern bestimmen, eine Adresse an Döllinger zugunsten des Altkatholizismus zu unterschreiben. Sie können als Analphabeten nur Kreuzel darunter setzen. Die Weiber, vom Pfarrer aufgefordert, kündigen ihnen nun die eheliche Gemeinschaft auf, bis das Vergehen durch eine Bußfahrt nach Rom gesühnt sein würde. Die Wallfahrt wird veranstaltet. Aber der Steinklopferhans hat den Einfall, die „Dirndln" anzustiften, die Männer auf ihrer Bußfahrt zu begleiten. So ist die Versöhnung beiden Teilen leicht gemacht. An den tiefen Ernst, der hinter dem possenhaften Spiele steht, mahnt das Schicksal des alten, durch den Bruch der lebenslangen Gewohnheit in den Tod getriebenen Brenninger. Man pflegt die „Kreuzelschreiber" ein Seitenstück zur „Lysistrata" des Aristophanes zu nennen; es ist ein Kulturkampfdrama und sollte zeigen, wie derartige Bauernadressen zustande kommen und wie das Dogma von der Unfehlbarkeit des Papstes dem Bauer etwas Unverständliches und an sich „Larifari" sei. Während im „Pfarrer" die Charakteristik noch nicht zur Individualisierung vorgedrungen und alles im Sinne der Theaterkonvention Anstößige gemieden ist, hat der Dichter in den „Kreuzelschreibern", um den Eindruck der Lebenswahrheit zu bewirken, die Personen mit vielen Einzelheiten ausgestattet, auch Einzelheiten aus dem Leben aufgenommen und schwelgt in der realistischen Schilderung.

Den Übergang zu dieser, dem alten Schönheitsideale entgegengesetzten Kunst hatte sich Anzengruber in seinem Meineidbauer (1871), einem sittlich angelegten und psychologisch gut durchgeführten Werke, gebahnt. Dessen Held, der durch Verbrechen groß geworden ist und durch neue Verbrechen sich zu behaupten sucht, erinnert an Shakespeares Richard III.

Ein Bauer lebt mit einer armen Dirn in wilder Ehe und setzt deren Kinder letztwillig zu seinen Erben ein: sein habsüchtiger, gleisnerischer Bruder, der Kreuzweg-Hofbauer, wird nach dem jähen Tode des Erblassers von der Erbin so herausfordernd behandelt, daß er das Testament vernichtet und vor Gericht den Eid leistet, die Urkunde wär' nit da. Das ganze Anwesen fällt nun ihm zu. Lange behauptet er sich als der reichste und frömmste Bauer, denn die Kirche hat ihn wegen seiner Stiftungen in ihren Schutz genommen. Um nun auch die priesterliche Lossprechung von seinem Verbrechen zu erhalten, soll sein Sohn Franz, der Mitwisser des Geheimnisses, Priester werden und sie ihm dann erteilen. Aber dieser hat ohne Vorwissen des Vaters einen weltlichen Beruf ergriffen und die Schuld des Bauern kommt an das Tageslicht, als die unehelichen Kinder des Bruders und ihre Großmutter, die freigeistige Burgerlies, mit einem Schriftstück auftreten, das die Schuld des Bauern aufweist. Außer sich vor Wut und Verzweiflung schießt der Vater den Sohn nieder und stirbt in seinen Gewissensqualen. Auch dieses Stück ist nicht frei von antikirchlichen Tendenzen. Der raffinierte Eid des Bauern und alles, was daraus folgt, wird als Folge frömmelnder Erziehung hingestellt. Daß der Dichter der Kirche Habsucht vorwirft, überrascht uns nicht; des Meineidbauers Hoffnung auf Sündenvergebung durch den priesterlichen Sohn beruht auf einer absonderlichen Vorstellung von dem Bußsakramente. Das Publikum aber nimmt es gedankenlos hin und läßt sich durch die szenischen Effekte, an denen das Stück reich ist, erschüttern. Wirksam ist auch die neue Technik, die allmählich einen Schleier nach dem anderen von der Vergangenheit weghebt, so daß uns mit den gegenwärtigen Menschen und Dingen zugleich ihr Werden in seinen bedingenden Ursachen klar wird. Der dadurch hervorgerufene Eindruck zwingender Notwendigkeit läßt das Walten des Zufalls in den letzten, auf die Bühne verlegten Stadien der Handlung leichter übersehen.

Dem düsteren Bilde des „Meineidbauers" stellte der Dichter mit dem G'wissenswurm (1874) wieder ein heiteres gegenüber.

Grillhofer, ein alter, reicher Bauer, hat durch einen Schlaganfall alle Lebensfreude verloren. Sein Vetter, der Wurmdoktor Dusterer, mahnt ihn daran, daß das Bohren des G'wissenswurms Gottes Strafe sei, weil Grillhofer seine Geliebte mit ihrem Kinde einst aus dem Hause fortgeschickt und sich um beide nicht mehr gekümmert habe. Mutter und Kind müßten in der Hölle leiden. Er redet dem Grillhofer vor, daß er den G'wissenswurm los würde, wenn er seinen Hof der Kirche vermache. Als aber Grillhofer zufällig hört, daß seine Geliebte noch lebe, sucht er sie auf und findet sie als wohlbestellte, Mann und Hof kommandierende Bäuerin und Mutter vieler Kinder. Darunter ist auch das „Sündkind", die frohe Horlacherlies, und das frische Naturkind jagt mit seinem goldhellen Lachen den G'wissenswurm samt dem erbschleichenden Wurmdoktor fort.

Auch in dem Stücke Der ledige Hof (1876) wird das Motiv von der Erbschleicherei verwendet. Die reiche, früh verwaiste Agnes Bernhofer, Bäuerin vom ledigen Hof, wird in strenger Abgeschiedenheit und in dem Wahn erzogen, es sei besser, den schönen Hof der Kirche zu vermachen, als sich zu verheiraten. Da verliebt sie sich in den ersten jungen Mann, den sie kennen lernt, in ihren Großknecht. Als sie aber erfährt, daß er seine frühere Geliebte verlassen habe, will sie ihn zu einem Geständnisse zwingen. Er aber bleibt „falsch". Aus Enttäuschung und Zorn schickt sie ihn mit einem geringfügigen Auftrage über den See, bereit, ihn aufzuopfern. Da wird sie sich erst recht ihrer Liebe bewußt und vernichtet sieht sie ihn in die Ferne ziehen. Sie selbst aber nimmt sich seines Kindes an, damit es besser werde wie sein Vater. Das Stück, von Anzengruber als „Schauspiel" bezeichnet, lehnt sich an Mosenthals bestes Stück „Sonnenwendhof" an, kommt aber dadurch um seine Wirkung, daß der zu einem tragischen Ausgange hindrängende Stoff davon abgewandt wird.

Ein dramatisches Gegenstück zu Gottfried Kellers „Romeo und Julia" ist die Bauernposse Der Doppelselbstmord (1875). Wie dort leben zwei Bauern in Unfrieden. Der Sohn des Reichen liebt die Tochter des Armen und sie fliehen, da sie die Heirat gefährdet sehen, auf die Alm, „um sich auf ewig zu vereinigen". Der Doppelsinn dieser Worte leitet den Vater und die übrigen Dorfbewohner irre, angstvoll suchen sie die Flüchtlinge die Nacht hindurch, und mit dem Irrtum schwindet alles Feindliche hinweg. Das Motiv ist ein sittlich bedenkliches, die Lösung durch den Brief, der aus einem Zeitungsberichte entlehnt ist, spielt ins niedrig Possenhafte hinüber. Reich aber ist das Stück an schönen Einzelheiten, so die treibende Figur des Krämers und seiner Familie, die Wirtsstube mit bestem Humor entworfen. Wirklich tief genommen ist die Gestalt des alten Hauderer, der mit seinem „'s is a Dummheit" den Dingen scheinbar allen inneren Anteil versagen will, während sein Herz doch noch immer von Mitleid und Liebe voll ist. Nicht zu Anzengrubers gelungenen Stücken zählt seine Posse 's Jungferngift (1878). Die eigentliche Absicht des Stückes kommt zu spät heraus, der Einfall des Kohlenbrennertoni, durch den alles gelenkt werden soll, ist in seiner Naivität geradezu kindisch. Hingegen ist Die Trutzige (1878) wieder ein voller Treffer. Der Gegenstand ist nicht neu: ein hübsches, witziges Mädchen, das durch Armut und böse Umstände abgesondert wurde, findet Freude daran, ihre Überlegenheit den ledigen Burschen durch Hänseleien zu zeigen so lange, bis ihr der Rechte begegnet, den sie zum Manne nimmt. In manchem Betracht ist die „Trutzige", die Liesel Hübner, eine Art weiblichen Gegenstückes zum Steinklopferhans. Anzengrubers zwei letzte Dorfdramen Stahl und Stein und Der Fleck auf der Ehr' (1887) sind aus zweien seiner Novellen zurecht gemacht, jenes aus „Der Einsame", dieses aus „Wissen macht Herzweh", und das merkt man den Dramen an. „Stahl und Stein", worin ein hartherziger Bauer sein eigenes Sündkind in den Tod jagt, ist in zu grellen Farben gehalten und unglaublich klingt es, daß einem Dorfbürgermeister die Gewalt zu Gebote steht, die zur Katastrophe führt. Im „Fleck auf der Ehr'" bringt der Dichter prächtige Genrebilder, wie z. B. das Dorfwirtshaus, aber die Handlung selbst ist zu dürftig und der durch einen glücklichen Zufall herbeigeführte Abschluß ist unwahrscheinlich.

Anzengruber versuchte sich auch im hochdeutschen Drama, aber sein Reich endet, wo der Dialekt aufhört. Daher konnten sich seine hochdeutschen Stücke nicht behaupten.

So das Gesellschaftsstück Elfriede (1872), das eigentlich nur eine Reihe von Charakterskizzen in dramatischer Form bietet, ferner die unvollendete Tragödie „Bertha von Frankreich" (1874), voll von polemischen Spitzen gegen die Kirche, und das zwischen Land und Stadt spielende „Hand und Herz" (1874), in dem Anzengruber offen gegen die Unlöslichkeit der Ehe auftritt. Auch in diesem Drama offenbarte sich des Dichters Unvermögen, Salonmenschen zu zeichnen. Schon die Schriftsprache ist ihm nicht natürlich; es klingt immer gekünstelt und geschraubt, wenn er sich ihrer bedient. Nun gar die konventionellen und natürlichen Feinheiten des gesellschaftlichen Verkehrs! Dafür mangelt ihm der Blick, und charakteristische Nüancen, die er im Leben des Kleinbürgers und Bauers so wohl zu beobachten verstand, vermochte er im Salon des Vornehmen nicht zu unterscheiden. Er war ja in den beschränktesten Verhältnissen des Kleinbürgertums aufgewachsen, hatte während seiner Schauspieler-Wanderjahre hauptsächlich nur mit den unteren Schichten der Bevölkerung verkehrt, fühlte sich auch später, als sich ihm die Salons der Reichen öffneten, darin unbehaglich und blieb allzeit ein Fremdling unter ihnen. Die „Vornehmen" sah er immer mit den Augen des sozial niedriger Stehenden an und das machte ihn bisweilen sogar ungerecht.

Ergiebiges Neuland hatte Anzengruber mit seinen Dorfdramen für die Wiener Volksbühne urbar gemacht. Mit nicht geringerem Eifer und Geschick hütete und pflegte er außerdem ihr eigenstes Stammgut: das Wiener Lokalstück.

Es war aus der Kreuzerbude und dem Jahrmarkttheater erwachsen und hatte die Berührung mit dem Leben des Volkes nie verloren und es ist gewiß kein Zufall, daß Grillparzer und Bauernfeld ihre ersten entscheidenden Theatereindrücke von den Volksbühnen empfingen. Schon im achtzehnten Jahrhundert

brachte Philipp Hafner nicht etwa bloß spaßhaft gehaltene Genregestalten, sondern echt realistische Figuren auf die Bühne, und er war der erste Wiener Possendichter, der im tollsten Übermute nicht vergaß, den Wienern die Schwächen und Gebrechen ihres Wesens vorzuhalten (S. 978). Meisl und Gleich brachten gelegentlich wohl lustige Tagesereignisse, doch selten das Wiener Volksleben auf die Bühne. Raimund dagegen vergaß bei aller Romantik der Streiflichter auf die Gesellschaft seiner Zeit nicht; der „Verschwender" ist eine Wiener Figur, sein Glück und Ende so genrehaft kräftig wie Danhausers Gegenstücke: „Der Prasser" und „Die Klostersuppe". Friedrich Kaiser liebte in seinen zahlreichen Stücken die Kontraste und brachte als erster auch kirchliche und politische Tendenzstücke auf die Bühne. An diesen Vormann hielt sich Anzengruber bei der Tendenz seiner Komödien zunächst, in der Charakteristik seiner echten Alt-Wiener erinnert er an Raimund. Die Absicht, für das Wiener Volkstheater zu wirken, hegte Anzengruber schon von Anbeginn. Das Leben und Treiben der Großstadt, Neu-Wien mit allen Krisen der Übergangszeit wollte er auf die Bühne bringen, auch nachdem er durch die Erfolge des „Pfarrers", des „Meineidbauers" und der „Kreuzelschreiber" als „Auerbach", „Defregger" oder von allzu überschwenglichen Kritikern gar als „Shakespeare des Bauerndramas" eingefächert erschien.

Mit der „Tochter des Wucherers" (1873) betrat Anzengruber zum erstenmal den Wiener Boden, aber nicht mit Glück. Auch das folgende Stück „Ein Faustschlag" (1877), in dem die Arbeiterfrage behandelt wird, hatte keinen Erfolg. Dagegen schlug „Das vierte Gebot" (1878) ein.

Es ist die Tragödie des Wienertums zur Zeit des Überganges von der Reichshauptstadt zur Weltstadt. Zwei Generationen, Eltern und Kinder, stehen nebeneinander; die Schwäche der Eltern wandelt ihren Kindern den Segen zum Fluch, die moralischen Gebrechen der Väter und Mütter vernichten das Glück der Söhne und Töchter. Dies zeigt der Dichter an zwei Wiener Familien. Die Angehörigen der ins Proletariat sinkenden kleinbürgerlichen Familie Schalanter sind der verlotterte Vater, die genußsüchtige Mutter, der jähzornige Sohn Martin, die leichtsinnige Tochter Pepi und die alte ehrwürdige Großmutter Herwig. Auf der anderen Seite lernen wir die reiche Hausbesitzersfamilie Hutterer kennen: den protzenhaften Vater, den leichtfertigen Sohn, die Tochter Hedwig, die eine Heirat gegen ihre Neigung eingehen muß. Entsprechend den zwei Familien laufen zwei parallele Handlungen durch das Stück, die nur durch die Gesamtidee miteinander verbunden sind und nur an einzelnen, durch den Zufall dargebotenen Punkten sich kreuzen. In der Familie Schalanter ist der Vater ein Großmaul und Faulpelz, der immer im Wirtshaus sitzt, die Gesellen für sich arbeiten läßt und, wie es mit der „Draxlerei" nicht mehr geht, sofort bereit ist, vom Sündenlohn der Tochter mitzuzehren und einen kleinen Nebenverdienst als ehrloser Angeber in fremden Liebeshändeln zu suchen; ein Hetzer und Kläffer, der den eigenen Sohn im Rausch zu Zank und Totschlag aufreizt, dabei jederzeit bereit, die Schuld an aller Mißwirtschaft daheim auf das Weib zu schieben. Dieses ist ihres Mannes würdig, ohne Halt und Pflichtgefühl, lüstern, falsch, willfährig gegen jede Regung der eigenen wie der fremden Genußsucht und gewissenlos genug, der eigenen Tochter die Dienste einer Kupplerin zu leihen und nicht zu ruhen, bis das an sich gute, ja edel veranlagte Mädchen zur Dirne wird und im Spital endet. Als diese Eltern vor der Armensünderzelle ihres als Mörder gerichteten Sohnes um Einlaß flehen, werden sie von dem die eigene Schuld tief Bereuenden mit den Worten abgewiesen: „Nein, sie haben mir nichts zu verzeih'n und ich ihnen nichts abzubitten." Auf die versöhnliche Rede des Priesters, seines Schulkameraden: „Denk an das vierte Gebot", lautet die grauenhaft wahre Abwehr: „Du weißt nit, daß 's für manche 's größte Unglück is, von ihre Eltern erzog'n zu werd'n. Wenn du in der Schul' den Kindern lehrest: Ehret Vater und Mutter, so sag's auch von der Kanzel den Eltern, daß 's darnach sein sollen." Diese den Grundgedanken des Stückes enthaltende Mahnung gilt nicht bloß dem Kreise der Schalanter, sondern auch den „Hausherrn vom Grund", die einer reichen Verschwägerung zuliebe ihre einzige Tochter trotz ihrer Liebe zu einem armen Klavierlehrer zur Ehe mit dem reichen Stolzenthaler, einem Ausbund von Roheit und Schlemmerei, zwingen.

Es gibt kein neueres Bühnenwerk, in dem auf offenem Theater mit offenen Worten offene und verschleierte Geheimnisse großstädtischer Verderbnis so unumwunden zur Sprache gebracht werden. Kühneres hatten auch die Modernen, die Rücksichtslosesten unter den Naturalisten, nicht gewagt. Nur in der Auffassung des Lasters unterscheidet sich Anzengruber von den Naturalisten. Zwar sieht auch er darin so wenig wie viele Modernen etwas Vereinzeltes, aber während diese den Menschen aus dem Laster begreifen wollen, begreift er umgekehrt das Laster aus dem Menschen. Bei allem Scharfblick für die Verworfenheit, deren die menschliche Natur fähig ist, bewahrt sich Anzengruber doch den Glauben an das Gute, dem sie zustrebt, und darum kann er in dem Laster weder etwas Gleichgültiges noch den Normalzustand menschlichen Daseins erblicken und selbst die Armen, die im Moraste des Lebens untergehen, sehen wenigstens die rettenden Pfade. Daher stellt er den gewissen- und gedankenlosen Eltern Urbilder echtwienerischer Gemütlichkeit gegenüber: blutarme Hausmeisterleute, die als die „sorglichsten Pfleger, treuesten Berater" ihres Sohnes der Lebensregel folgen, daß es, Dank dem Zusammenwirken von Eltern und Kindern, der kommenden Generation besser gehen muß als der vorangehenden. Versöhnend wirkt das greise Großmütterlein der Schalanter-Kinder, eine Frauengestalt, die nicht umsonst den Familiennamen der Mutter des Dichters trägt — Herwig. Die Eltern Schalanter haben die Alte mit ihren langweiligen Predigten nicht im Hause dulden mögen. Als Martin Soldat wird und die erste Liebschaft gelöst ist, gibt sie ihm Mahnungen mit auf den Weg, und als das Entsetzliche geschehen ist, kommt sie „von selbst" zu dem Mörder in die Zelle. Sie verzeiht ihm, sie segnet ihn — aber sie bemitleidet ihn nicht. Laut und lebendig spricht aus ihr die Stimme des Gewissens, das Gemüt des Volkes zu uns. „A Liab, a Liab" zeigt das

Großmütterlein dem Enkel, denn sie hat ihn immer gern g'habt. Auch der Dichter, ein warmer Patriot, liebt sein Volk und will ihm mit dem düsteren Bilde, das er in seinem Drama entworfen hat, nützlich sein. Ob seine Absicht durch die grelle Ausmalung der Nachtseiten des Lebens erreicht wird, bezweifeln wir und über das vierte Gebot Gottes denken wir anders als Anzengruber. Wir merken im Stücke den Einfluß der Vererbungs- und Milieutheorie, der zufolge die Freiheit des Helden aufgehoben oder doch sehr eingeschränkt wird und dessen Schuld daher wegfällt oder doch sehr abgeschwächt erscheint.

Als Sittenschilderer bewährte sich Anzengruber auch in den „Alten Wienern" (1878), worin er zeigt, „wie a Bub Vater" und die Verführte zur Selbstmörderin wird, bis Kernhofer, aller Verkennung zum Trotz, in der Stille alles wieder schlichtet, nur weil's „ihn im Herzen reißt". Es ist eine prächtige Figur, dieser Kernhofer, komisch und rührend zugleich, dessen ganzes Leben durch die Betätigung wahrer Menschenliebe ausgefüllt ist. Und noch einmal hat Anzengruber einen solchen „Herzensmenschen" geschaffen, den Spielzeughändler Thomas Hammer in der Weihnachtskomödie „Heimg'funden" (1885), die uns darstellt, wie die Weihnachtsstimmung ein verirrtes, verstörtes Menschenkind und der Zauber treuherziger Bruder- und Mutterliebe eine zwiespältige Natur bekehrt und bezwingt. Da erklingen Töne in Scherz und Rührung, wie sie nur Raimund anzuschlagen wußte („Das Weihnachtslied"). In den „Braven Leuten von Grund" (1879) führt uns der Dichter eine fesche, resolute Wienerin vor, die in kluger Weise, ohne Tyrannei allen die Köpfe zurechtrückt. Nicht geglückt ist trotz der gebotenen Fülle von Heiterkeit und Humor die Posse „Aus'm g'wohnten Gleis" (1879), die uns einen alten Kontoristen schildert, der plötzlich eine große Erbschaft macht, doch nach kurzem Versuch, außerhalb der Schreibstube zu leben, sich wieder heimlich in das Kontor einschleicht.

H. Sachs fec.

Keines von allen diesen Wiener Volksstücken wirkte so mächtig wie „Das vierte Gebot", aber in jedem steckt neben halb oder ganz mißglückten Zwischenspielen und Charakteren eine Fülle von echt wienerischem Humor, Theatersinn und leibhaftigen Wiener Kindern. Wie Grillparzer das Wien des Vormärz, so hat Anzengruber das schöne wie das häßliche Neu-Wien am besten dargestellt. Er ist Neu-Österreichs größter Dramatiker, der nicht nur wie Bäuerle und Anton Langer für das goldene „Weana Herz", sondern auch für das Kranke im Wiener Wesen ein offenes Auge hatte. In der Technik schließt er sich an das alte Volksstück mit seinen eingelegten Liedern und seinem den Regeln der Kunstdramatik nicht entsprechenden Aufbau. Das lyrische Element tritt nicht stark hervor, wie er denn ein Lyriker im eigentlichen Wortsinn nie gewesen ist und nur in mundartlichen Strophenliedern einzelne Treffer erzielte.

Im Jahre 1879 erlebte Anzengruber als Dramatiker zwei Mißerfolge. Die Operette und die französischen Sittenstücke beherrschten die Wiener Bühne; daneben erfreuten sich die über einen Leisten gemachten Volksstücke von Maximilian Schmidt, L. Ganghofer und Hans Neuert („Herrgottschnitzer von Oberammergau", „Prozeßhansl", „Geigenmacher von Mittenwald", „Geyerwally") mit ihrer Verbindung von Schuhplattler, Jodler, Gstanzln und Wildschützenromantik der Gunst des Publikums. Nach den Bränden des Wiener Ring- und Stadttheaters war Anzengruber ohne Bühne in Wien, die seine Stücke spielte. Die Not des Lebens drängte von neuem und so verzichtete er von 1880 bis 1884 darauf, für die Bühne zu dichten und suchte wie bisher als Erzähler, Kalendermann und Romanschreiber seine geringen Einnahmen zu sichern. Außerdem redigierte er 1882—1885 das illustrierte Familienblatt „Die Heimat" und dann das Wiener Witzblatt „Figaro". Als Erzähler bewährte Anzengruber ungefähr dieselbe Art und Kunst wie als Dramatiker. Nicht gehemmt durch die Zensur, konnte er sich hier freier bewegen als im Drama, wo die praktischen Rücksichten oft genug in Gegensatz zu den dichterischen Forderungen gerieten. Als Vorbilder dienten ihm Auerbachs Dorfgeschichten und Hebels „Rheinländischer Hausfreund"; aber er wahrte sich die Originalität und sah Menschen und Dinge mit

Deinem Nächsten liebe.

Den Nächsten mit Herzen zu lieben, das hat
In Heinem Gemeinde ihre Menschen nicht gut.
In Worten geht so viel schon vielleicht
Auch Werke und Herz – und viel billiger

Im Kampf und Schein.

Du sollst nicht tödten, heißt das Heer Gebot,
Es bricht ein schwerer Fels auf meinem Herz;
Wer wendet ihr Gott, daß ich durch Andern Tod
Im Grund zu meinem irdischen Glück komm?
Es wächst vor meinem Augen wirbelnd an,
Du sollst nicht tödten! mahnt er Kampf und Hohl
Wie kann ich im Kampf und Schein ich werden,
Wie hing' ich mich, wenn ich nicht tödten soll?
Du sollst nicht tödten! bricht das Heer zu mir.
Da sieht ich schäumend wieder auf den Reiz.
Nicht weichen will ich, sterben will ich hier,
Und in Erfüllung des Gesetzes bring' Heim.

Zwei Gedichte Roseggers.

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

eigenen Augen an, ebenso scharf und eigentümlich wie Jeremias Gotthelf, mit dem er, trotz der grundverschiedenen Tendenz, in der absichtlichen Art der Beweisführung und der plastischen Zeichnung der Charaktere zusammentrifft. Auch in den Erzählungen Anzengrubers verleugnet sich der geborene Dramatiker nicht. Breites Ausmalen von Zuständen, Verweilen bei Schilderungen von Landschaften und Sitten war seine Sache nicht; in der kleinsten Skizze sucht er mit größter Deutlichkeit einen bestimmten Charakter, in umfassenderen Dorfgängen und Romanen humoristische oder tragische Probleme herauszuarbeiten, die mehr als einmal nur der erste Entwurf oder die notgedrungene Verkleidung echter Schauspiel-Motive waren.

Insbesondere ist Anzengruber in seinen Jugendnovellen ganz Dramatiker, nur darauf bedacht, aufgeregte und außergewöhnliche Charaktere zu entdecken. Diese Erzählungen („Düstere Grabschrift", „Ein Brief, der tötet", „Ein Unheimlicher" usw.) sind in hochdeutscher Sprache geschrieben und bedeutungslos. Die späteren Erzählungen veröffentlichte Anzengruber in Sammlungen mit verschiedenen Überschriften, von denen die Dorfgänge (1879, 2 Bde.) am bekanntesten wurden. Wie in den Dramen, wählte er für seine Geschichten tragische und komische Originale zu seinen Helden. Glaubenszweifel, Kirchenkämpfe, Konflikte im Wesen und Wirken des Klerus, Zölibat, Sündkinder, Dorflumpen, Dorftartüffes in allen Spielarten, urwüchsige Schwänke, Liebeshändel und Wirtshausschlachten, dies und anderes mehr verdichtete Anzengruber in seinen Geschichten, die ihm kein anderer vor- und nachmachte. Nur einige seien genannt: „Der gottüberlegene Jakob", „Der Sinnierer", „Der Einsam", das köstliche „Treff-Aß", die läppische „Lotteriesepherl", „Valentin, der Gott verloren", „Das Sündkind", die humorvollen „Schatzgräber", der Schwank „Wenn einer es zu schlau macht", die Historie vom „starken Pankraz und der schwachen Eva", die Kriminalgeschichten „Wissen macht — Herzweh", „Der Verschollene", „Die Heimkehr", „Diebs-Annerl", das Nachtstück „Die Herzfalte", ferner „Die Ortler", „Eine Begegnung", die Phantasiestücke „Jaggernaut", „Teufelsträume", die „Märchen des Steinklopferhans". Minder glücklich als unter den Dörflern ist Anzengruber als Erzähler unter den Städtern, zumal wenn er hochdeutsch redet.

Wieder in das Dorfleben führen uns Anzengrubers zwei bedeutsame Romane. Von diesen erzählt Der Schandfleck (1877) den Lebenslauf eines „Sündkindes", der Frucht späten Ehebruches, in einer Bauernfamilie. Durch die Geburt des Mädchens ist das Glück des Hauses gestört und mit unnachgiebiger Strenge zieht der Dichter alle Folgerungen aus dem Fehltritte und zeigt, wie die Schuld verderblich auf allen Beteiligten lastet. Die Handlung ist mit seltener Kraft disponiert; sie strebt in starken Schritten ihrem Ziele zu und wird nur von dem Punkte an gelähmt, wo die arme Leni, des Dichters lieblichste Mädchengestalt, als Dienstmädchen nach Wien zieht. Anzengruber hat selbst gemerkt, daß der Szenenwechsel dem ruhigen Fortschritte der Erzählung ungünstig sei und meinte, den Schaden heilen zu können, wenn er den Roman in zwei besondere Geschichten spaltete, eine, die neue Bearbeitung des „Schandfleck", die nur auf dem Dorfe spielt, und eine andere, „Die Kameradin" (1883), die nur in Wien sich abwickeln sollte. Die Umarbeitung ist aber nur im ersten Teile gelungen. Übertroffen wird „Der Schandfleck" von Anzengrubers zweitem Roman Der Sternsteinhof (2 Bde., 1885), der besten unter seinen epischen Schöpfungen. Das Lehrhafte, das in des Dichters Dramen und Geschichten oft zu stark hervortritt, ist hier verschwunden und über dem freien Stoff waltet nur der Dichter. Alle Mittel hat er sich dienstbar gemacht; Erfindung und Ausdruck fügen sich seinen Zwecken. Die Technik ist die des vorgeschrittenen Realismus, aber Anlage und Aufbau gehören dem Idealisten. Der Roman ist tendenzlos und will ein Bild davon geben, „wie's im Leben zugeht"; die Heldin des Romans ist die verkörperte Begehrlichkeit und Willenskraft; Sternhofbäuerin will sie werden, und um dieses Ziel zu erreichen, gibt sie dem Sohne des Sternhofbauers ihre Ehre preis, heiratet, um die Schande zu verbergen, einen ungeliebten Mann, wird Kebsweib des verheirateten reichen Erben und zieht, als der Tod die hemmenden Personen weggeräumt hat, als Bäuerin in den Sternsteinhof ein. Durch ihren männlichen Mut und Sinn überwindet sie auch den Widerstand des Schwiegervaters und schließt mit ihm, als ihr Mann im bosnischen Feldzug gefallen ist, ein Schutz- und Trutzbündnis zum Gedeihen des Sternsteinhofes. Wen erinnert dieses Weib nicht an die meistgenannten Gestalten des modernen Romans von der George Sand und der Elliot bis auf Turgenjew und Zola? Der Dichter verteilt diesmal nicht Lohn und Strafe, außer durch die Macht der Charakteristik, und überläßt es einer höheren Gewalt, die Sühne zu nehmen und das Gleichgewicht der sittlichen Werte in dem Gewirr wieder herzustellen.

Wir begreifen, daß der „Sternsteinhof" die Aufmerksamkeit der jüngeren Generation auf sich lenkte, wie denn auch nach der Gründung der freien Bühne in Berlin (1892) der damals wenig beachtete Dichter des „Vierten Gebotes" und der „Kreuzelschreiber" von den Naturalisten auf den Schild gehoben und als einer der Ihren angesprochen wurde. Und in der Tat wäre es möglich gewesen, an den eben genannten Werken Anzengrubers und aus seiner Vorrede zu den „Dorfgängen" so gut wie an Dostojewskis und Zolas Werken die auf die strenge Wiedergabe der Wirklichkeit gerichtete neue Kunstweise der Jüngstdeutschen zu entwickeln. (Abb. S. 1432.)

Im Jahre 1870 wurde „Der Pfarrer von Kirchfeld" Anzengrubers unter dem Hehlnamen L. Gruber im Stadttheater in Graz aufgeführt. Eine Besprechung des Stückes, die es mit

einigen Worten abtat und auf den Autodidakten Rosegger als Verfasser gemünzt war, reizte diesen zu einem von heller Begeisterung für das Drama getragenen Gegenaufsatze. Damit war die Freundschaft zwischen Anzengruber und Rosegger angebahnt. Mancherlei verwandte Züge verbanden sie miteinander. Beide verfolgten eine volkstümliche und erzieherische Richtung, jener vorwiegend mit Dramen, dieser mit Erzählungen und Schilderungen. Das Dorfleben ist es denn auch, das ihnen die meisten Anregungen zu ihren Dichtungen bietet, aber während der Wiener Poet die Dörfler, so plastisch und lebenswarm er sie auch zeichnete, doch nur aus gelegentlichem Verkehr kannte, war der steirische Dichter unter ihnen aufgewachsen und konnte sie daher naturgetreuer darstellen. Trotzdem ist Rosegger ebensowenig als Anzengruber ein eigentlicher Naturalist.

„Der Naturalismus,“ so meint er richtig, „entspricht zu wenig dem Sinne des Volkes für Außergewöhnliches und Sonntägiges und er widerspricht zu sehr der menschlichen Neigung für Angenehmes und Erfreuliches. Was man jeden Tag erleben kann und mit leiblichen Augen immer noch viel besser sieht, als mit der größten Kunst geschildert zu werden vermag, und was einen im Leben verstimmt, schlimm aufregt, empört, das mag man sich nicht auch noch immer für teueres Geld in der Buchhandlung kaufen.“ Damit stimmt überein, wenn er ein anderes Mal sagt: „Die irdische Wahrheit ist ernst genug, aber sie verträgt es recht gut, von dem Sonnenschein der Poesie beleuchtet zu werden, ohne daß sie unwahr wird.“

So ist denn Rosegger Realist im künstlerischen Sinne und man darf daher in den Bauern seiner Geschichten trotz all ihrer Frische, Einfachheit und Plastik nicht die wirklichen Menschen in den Almhütten und Bergsiedlungen der Steiermark suchen; sie sind zwar lebendig erfaßt und in ihren bezeichnenden Zügen abgeschildert, aber doch für die humoristische oder tragische Wirkung zurecht gemacht und wie aus den Personen Anzengrubers hört man auch aus denen seines Freundes oft den Dichter selber sprechen. Erst nach mannigfachen Schicksalen war Anzengruber zur Geltung gekommen und nur kurze Zeit erfreuten sich seine dramatischen Schöpfungen des Beifalls der Menge; auch dem steirischen Erzähler waren seltsame Schicksale beschieden, ehe er seinen literarischen Neigungen leben konnte; aber gleich seine ersten poetischen Schöpfungen gewannen ihm eine große Lesergemeinde und diese, stets sich erweiternd, hat ihm treu die Gunst gewahrt. In der „Waldheimat, Erinnerungen aus der Jugendzeit“ (2 Bd., 1873) und in deren Fortsetzung „Mein Weltleben, oder wie es dem Waldbauernbuben bei den Stadtleuten erging“ (1898), dann in den für die Literaturgeschichte wertvollen Schriften Persönliche Erinnerungen an Robert Hamerling (1891) und Gute Kameraden (1893), sowie auch in anderen Werken hat er vieles von seinem Leben und Streben uns mitgeteilt.

Petri Kettenfeier Rosegger, der sich seit 1894 als Peter Rosegger bezeichnet, wurde am 31. Juli 1843 zu Alpel, einem Walddorfe bei Krieglach in Obersteiermark, als Sohn katholischer Eltern geboren. Sein Vater, ein redlicher, sehr religiöser Mann, war Bauer wie seine Vorfahren, seine Mutter, die die Güte, Wohltätigkeit und Arbeitsamkeit selbst war und über einen reichen Schatz von Sagen und Märchen verfügte, war die Tochter eines Kohlenbrenners. Inmitten der herrlichen Natur, abgeschlossen von dem Leben und Treiben der Welt, wuchs der Knabe mit seinen Geschwistern bei den Eltern auf. Die Heimat war seine Welt; sie gab ihm alles, was er bedurfte: die Schönheit der Alpennatur ergötzte seine kindliche Seele, ihre großartigen Schrecken erschütterten mächtig sein Gemüt. Obwohl der Schulbesuch sehr unregelmäßig war, da ihn im Winter häufig das schlechte Wetter und körperliche Schwäche, im Sommer seine Verwendung als Viehhüter daran hinderte, machte er doch gute Fortschritte und man dachte sogar daran, ihn studieren zu lassen. Früh regte sich seine Phantasie und er lauschte nicht bloß aufmerksam, wenn andere eine Geschichte erzählten, sondern begann auch selbst Erzählungen zu erdichten. Da seine körperliche Schwäche die Erfüllung seines Wunsches, Bauer zu werden, unmöglich machte, wurde er zu einem Schneider in die Lehre gegeben (1860), der auf der „Stör“ zu arbeiten pflegte. Vier Jahre zog Peter mit seinem Meister von Haus zu Haus, um den Bauern Kleider zu machen. Diese Zeit war für den künftigen Dichter die Hochschule, denn sie bot ihm Gelegenheit, das Bauernvolk und seine Heimat so recht kennen zu lernen. Seinen

Lieblingsneigungen aber konnte er auch jetzt nicht widerstehen; er las Bücher und verfaßte Gedichte und Kalender mit allerlei Geschichten und las sie seinen Bekannten vor.

Durch Lobsprüche und Ratschläge veranlaßt, schickte Rosegger „fünfzehn Pfund Schriften" an Dr. Swoboda, den Redakteur der Grazer „Tagespost", der aus dem gereimten und ungereimten Zeug die Stimme des wahren Dichterherzens heraushörte und einiges davon veröffentlichte. Der Einladung seines Gönners folgend, ging der Naturdichter nach Graz und bezog durch dessen Vermittlung die Akademie für Handel und Gewerbe. Gegen Ende der Studienzeit kamen ihm Stifters „Studien" in die Hände und diese machten gewaltigen Eindruck auf ihn. „Ich nahm," so erzählt er selbst, „die Werke dieses Poeten in mein Blut auf und sah die Natur im Stifterschen Geiste." Nun erst ging ihm das Auge recht auf für die Schönheit der Natur und er lernte sie farbenprächtig und gemütvoll schildern. Zunächst schrieb er Dialektgedichte und, begleitet von einem Vorworte Hamerlings, dessen Freundschaft er sich erwarb, traten sie unter dem Titel Zither und Hackbrett 1869 in die Öffentlichkeit. Sie wurden günstig aufgenommen und der Ertrag gestattete ihm die Vollendung der Studien. Dem Rate Swobodas folgend, widmete er sich nun der Schriftstellerei und schrieb in seiner Waldheimat steirische Geschichten: Tannenharz und Fichtennadeln (1870). Der Titel des Buches will sagen, daß es aus den Bergen komme, wo die Fichten- und Tannenwälder stehen, und von Dingen und Menschen erzähle, die in jenen frischen Nadelwäldern gedeihen. (Beilage 144.) Erst 1885 veröffentlichte Rosegger unter dem Titel Stoansteirisch die dritte Dialektsammlung. Sie enthält die lustigen Stücke und Stückchen, die der Verfasser bei seinen öffentlichen Vorlesungen aus seinen Dichtungen auszuwählen pflegte. Um die Lücken seiner Bildung auszugleichen, besuchte Rosegger als Hospitant die Grazer Universität und strebte durch zwei große Studienreisen, nach dem Norden (1870) und nach dem Süden (1872), Welt- und Menschenkenntnis zu erwerben. In den Skizzen „In der weiten Welt" (Am Wanderstabe 1882) hat er davon berichtet. Immer aber zog es ihn wieder heim, und wenn er auch manches Schöne aus der Ferne mitgebracht hat, das Beste gab ihm doch die heimatliche Scholle. Seine Schriften erwarben ihm in Österreich und Deutschland eine nach vielen Tausenden zählende Gemeinde, die Heidelberger Universität ernannte den Volksdichter zu seinem sechzigsten Geburtstage zum Ehrendoktor und auch sonstige Ehrungen gab es in schwerer Menge. Er lebte im Winter in Graz, im Sommer in Krieglach, wo er sich ein schönes Haus in der Nähe des geliebten Alpel erbaut hat, und starb 1918.

So hat sich aus dem Waldbauernbuben und Schneidergesellen in eigenartiger Weise der Dichter entwickelt und alle die Charakterzüge, die sein Werdegang uns zeigte, spiegeln sich wider in seinen Dichtungen. Da ist zuerst seine Liebe zur Natur. Die Natur geht ihm über alles und so darf es uns nicht wundern, daß er sie immer und immer wieder in seinen Schriften schildert, und zwar mit einer Sinnigkeit und Anschaulichkeit, die jeden fesseln. Ist es doch, wenn er z. B. im „Waldschulmeister" den „Urwaldfrieden" schildert, als ob er etwas hineingezaubert hätte von dem Rauschen der riesigen Tannen, dem Murmeln der klaren Waldwasser, dem Frieden der sonnigen Alm und der Majestät der Gletscher und Firnen, so gesund und frisch weht es uns aus ihnen entgegen und erquickt doppelt denjenigen, der sich im aufreibenden und öden Getöse der Großstadt nach dem Frieden und der Herrlichkeit der Natur sehnt. Die Liebe zur Natur wirkte aber auch auf Roseggers Darstellung und Stil.

Wie ihm die Gedanken aus dem vollen Herzen kommen, so schreibt er sie nieder. Nicht mit Unrecht hat man ihn deshalb den Wiedererfinder der kunstlosen Kunst genannt. Seine Darstellung ist einfach; er erzählt in einfachen Sätzen, Bildchen an Bildchen, Stimmung an Stimmung aneinanderreihend, aber durch die Anschaulichkeit packend, so daß man auch dort, wo er nicht wirklich Erlebtes erzählt, sondern bloß Gehörtes oder Erdachtes in einen sinnvollen Rahmen bringt, die Empfindung hat, der Dichter habe es selbst erlebt und erschaut. Diese Kunstlosigkeit des Aufbaues aber genügt nur dort, wo die Sache keinen straffen Aufbau erfordert, und muß störend wirken bei größeren Werken. Bei solchen versagt denn auch in den meisten Fällen die

Kraft des Dichters, und selbst wenn die ersten Abschnitte gelingen („Peter Mayr"), in den späteren wird die Erzählung unklar oder zerflattert in Genrebildchen („Heidepeters Gabriel"). Nur der Leitgedanke ist es dann, der die Teile zusammenhält und eine einheitliche Wirkung erzielt. Genau so wie der Mann aus dem Volke erzählt Rosegger seine Geschichten, schlicht und einfach, behaglich und beschaulich. Nirgends geht er darauf aus, künstlich Spannung zu erregen, wie es im Wesen des Romans und der Novelle liegt, nur unser Gemüt will er ergreifen und unser Herz erwärmen. So geht die Handlung meistenteils langsam vorwärts, Betrachtungen und beschauliche Gedanken werden eingefügt, Schilderungen großen Stils unterbrechen sie nicht selten. Daneben dann wieder behagliche, oft schalkhafte Plaudereien, wie wir es bei unserem besten Volksdichter, Peter Hebel, finden. Sehr gern wählt Rosegger die Tagebuchform („Waldschulmeister", „Das ewige Licht") oder die Briefform („Erdsegen"), die ihm alle mögliche Freiheit gewähren, die ihm so liebe Kleinmalerei zu pflegen und zu sagen, was gerade sein Herz bewegt. Und zu sagen hat er immer etwas, kaum eine seiner Erzählungen ist frei von einer Tendenz, und gerade das will ja das Volk von seinem Erzähler.

Peter Rosegger.

Im Besitze einer schier unerschöpflichen Phantasie und einer scharfen Beobachtungsgabe bringt Rosegger stets neue Gestalten oder die alten doch in neuem Gewande und läßt in die Darstellung einen schalkhaften, seinem reichen Gemüte entspringenden Humor hineinspielen, durch den er auch das Herbe und Naturalistische zu veredeln sucht. Und gerade durch seinen ursprünglichen, echt deutschen und gern einen belehrenden Gedanken in sich bergenden Humor, der wie ein goldiger Schimmer über all seinen Gestalten und Szenen liegt und auch das Düsterste noch in ein freundliches Licht taucht, hat sich Rosegger die meisten Freunde erworben. Neben der neckisch-heiteren Vortragsweise hat er auch andere Töne seiner Harfe entlockt. Er weiß dem Grausigen und Furchtbaren in getragenen Tönen voll Pathos und Schwung Ausdruck zu verleihen und das Anmutige und Liebliche in glänzenden und schmeichelnden Melodien zu singen. Über all diesen gewinnenden Eigentümlichkeiten in Darstellung und Stil, wie er sie dem Umgange mit seinem Volke abgelauscht hat, achten wir nicht auf die Verstöße gegen die Grammatik, die Mängel der Sprache, den oft fremdklingenden Satzbau und die Sonderbarkeiten des Wortschatzes. Eine üppige Redefülle steht dem Dichter zu Gebote, und doch ist seine Sprache einfach und natürlich, nicht rein hochdeutsch, sondern vielfach mit dialektischen und altertümlichen Wendungen durchsetzt.

„Es gibt Kinder," sagt Rosegger, „welche mit neugierigen Augen in die Welt hinausschauen und jeden Menschen gutmütig anlächeln, dabei aber nicht einen Augenblick die Rockfalten der Mutter aus der Hand lassen. Ein solches Kind bin ich, und meine Mutter ist die Steiermark." Dieser mit seiner Liebe zur Natur zusammenhängende Zug seines Charakters gibt seinen Dichtungen ihre Eigenart. Immer ist es die liebe Heimat, die er schildert, die hohen Berge, die mit duftenden Blumen bewachsenen Alpenmatten, die rauschenden Wälder und die brausenden Alpenwasser, die armen Waldbauern, die da droben in Mühen und Sorgen hausen und doch so treu an der Heimat hangen. So verklärt denn der Dichter in den meisten seiner Schöpfungen Heimat und Heimatliebe. Es ist zwar ein enges Gebiet, aus dem Rosegger seine Stoffe holt, aber diesen Kreis, der ihm durch Geburt, Heimatliebe und Erfahrung zugewiesen ist, beherrscht er mit Meisterschaft. Hier, in der Dorfnovelle, steht er auf dem Höhe-

punkte seiner Kunst und kaum einer unserer modernen Volkserzähler kann hierin den Wettkampf mit ihm aufnehmen. Wo aber Rosegger den ihm natürlichen Boden der Bauerngeschichte verläßt und sich an die Behandlung religiöser und sozialer Probleme wagt, wie er es seit den achtziger Jahren in seinen Romanen tat, da gewahren wir die Grenzen seines Könnens.

Roseggers Schöpfungen füllen nahezu 60 Bände. Viele Skizzen und Erzählungen sind in der von ihm 1876 gegründeten und redigierten Zeitschrift „Der Heimgarten" stecken geblieben. In mehreren Büchern schildert der Dichter sein steirisches Volk: Das Volksleben in Steiermark (2 Bde. 1870), Die Älpler (1872), Sonderlinge aus dem Volke (1875), Am Wanderstabe (1882) und Spaziergänge in der Heimat (1894). Frohen Herzens und in dem letzten Werke bereits als gereifter Künstler schildert er alle die Herrlichkeiten seiner Heimat und mit derselben Liebe zeichnet er deren Bewohner, den Waldbauer, der mit den gewaltigen Elementen um die Notdurft des Lebens ringt, den Hirten auf der sonnigen Halde, den Jäger, den Wurzner, den Pöchelmann und alle die anderen typischen Gestalten, auch die finsteren Gesellen, die draußen in der Wildnis ein lichtscheues Leben führen. Was Rosegger in diesen Schilderungen bietet, bildet gleichsam den Hintergrund, auf dem seine Geschichten spielen. Von diesen stellen wir die kleineren Erzählungen obenan.

Es sind meist kleine Bilder aus dem Leben der Waldbauern, bald heiteren, bald düsteren Charakters. Einzelzüge, die oft ein scharfes, ja zuweilen grelles Licht auf die Menschen werfen, die dort wohnen. Die Matten, die unergründlich tiefen Wälder, die lachenden Täler, die im Endlosen verschwimmenden Gipfel des Hochgebirges schauen klar und wirklich fühlbar in die Welt der Bergbewohner hinein. Deren schärfste Züge und bezeichnenden Merkmale weiß Rosegger rasch zu erfassen, die rohen und derben nicht minder wie die edlen, die Tüchtigkeit und Treue, den gesunden Sinn und das Gemüt, die unter der oft rauhen Schale verborgen sind. Sein scharfer Blick erkennt hinter den Dorfsünden, die jedem auffallen, auch gleich wieder die Dorftugenden, die sich nur dem offenbaren, der sich liebevoll in das Wesen des Volkes zu versenken vermag. Sehr oft schildert der Dichter, wie er es in seinen großen Erzählungen tut, auch in den kleineren den Unsegen der Überkultur, Geldgier und Genußsucht und zeigt, wie der „moderne Geist" die einfachen Sitten verdrängt und die Quellen des Menschenglückes zerstört. Nicht alle Dorfgeschichten haben den gleichen Wert; es sind auch bedeutungslose darunter, aber weitaus der Mehrzahl nach sind es Perlen echter Poesie, die der Unerschöpfliche in den zahlreichen Sammlungen seiner Geschichten vorlegt. Die Hauptsammlung ist Das Buch der Novellen (3 Bde., 1872), aus dem wir besonders die Erzählungen „Der Herrensepp" und „Das Felsenbildnis" hervorheben wollen. Stark tritt die Sinnlichkeit in Inhalt und Darstellung hervor in den Dorfsünden (1883), dem vierten Bande des Buches der Novellen. Von weiteren Sammlungen seien genannt: Feierabende (1880), Meine Ferien (1883), Neue Waldgeschichten (1884), Das Geschichtenbuch des Wanderers (1885), Höhenfeuer (1887), Allerhand Leute (1888), Der Schelm aus den Alpen (2 Bde., 1890), Hoch vom Dachstein (1891), Allerlei Menschliches (1892), Als ich noch jung war (1895), Der Waldvogel (1896), Idyllen aus einer untergehenden Welt (1899), Sonnenschein (1902), Wildlinge (1906), Nixnutzig Volk (1907), Alpensommer (1909), Lasset uns von Liebe reden (1910).

Von den größeren Erzählungen stehen an der Spitze Die Schriften des Waldschulmeisters (1875), Roseggers volkstümlichstes Werk.

Worin liegt der Reiz dieses Buches, das schon die fünfzigste Auflage überschritten hat? Nicht in der Erfindung der Fabel; sie ist herzlich einfach und stellenweise phantastisch. Auch nicht in der Komposition; der Aufbau ist locker, ohne zwingende Kunsteinheit im ganzen und in den einzelnen Teilen. Was uns in dem Buche fesselt, ist das geheimnisvolle Waldleben und Waldweben, der Duft von Liebe und Herzensgüte, der es durchweht. Alle Vorzüge der Kunst Roseggers sind hier vereinigt. Eine Reihe plastisch gezeichneter Gestalten tritt uns entgegen, prächtige Naturschilderungen und ein Schatz herzbewegender Gedanken sind in die Handlung verwoben, die uns den Sieg wahrer, selbstverleugnender Menschenliebe über die Schrecknisse der Roheit und Sittenlosigkeit in mächtigen und tief ergreifenden Zügen darstellt. Das Ganze trägt einen romantischen Schimmer, wie denn Roseggers Kunst in ihrer Vollendung überhaupt auf dem Grunde der alten Romantik ruht.

Mehr biographischen Charakter trägt die aus zwei älteren Werken zusammengezogene Geschichte Heidepeters Gabriel (1882). Hatte Rosegger in den beiden eben genannten Erzählungen das Tendenziöse zurückgedrängt, so tritt es desto stärker in den nun folgenden hervor. Gleich in dem Romane Der Gottsucher (1883) greift der Dichter die wichtigste Frage an: Ist die Religion eine unabweisbare Forderung der menschlichen Natur? Und er antwortet mit „Ja" und will das an seiner düsteren Geschichte zeigen, die man, trotzdem sie durch die lebendigen Gestalten den Schein der Wahrheit trägt, als eine phantastische Sage aus

uralter Zeit bezeichnen kann. Die Religion bilden sich, wie der Dichter darstellt, die Menschen selbst; von einer Offenbarung ist keine Rede.

Wir übergehen die Schmähungen, die die katholische Kirche und ihre Priester in dem Romane erfahren, und wenden uns, die zeitliche Aufeinanderfolge unterbrechend, gleich zu dem Romane „Mein Himmelreich" (1900), in dem Rosegger sein Glaubensbekenntnis darlegt.

Ohne an einen objektiv gegebenen Glaubensinhalt sich zu binden, bildet sich Rosegger selbst eine Religion, die seinem subjektiven Empfinden eben entspricht, im Grunde aber nur ein Gemisch ist von ästhetisch-rationalistischen und pantheisierenden Ideen, philosophischem Humanismus und pietistischer Gefühlsschwelgerei. Rosegger war Katholik, seine religiösen Anschauungen aber sind von der Lehre der katholischen Kirche weit entfernt; deren Dogmen weist er zurück, die Sakramente gelten ihm nur als Symbole, die Religion nur als eine Sache des Gefühls. Uebrigens will er, wie er selbst sagt, „nur Christ sein" und schwärmt für ein Urchristentum, das in der von ihm 1900 für die Protestanten in Mürzzuschlag erbauten Heilandskirche rein verkündet werden soll.

Mit seinen religiösen Anschauungen glaubt sich Rosegger gleichwohl im Einklange mit dem Evangelium zu befinden. Mit welcher Willkür aber er sich dieses „nach menschlicher Auffassung" zurechtlegt und wie er Christus auffaßt, zeigt uns außer dem „Himmelreich" auch sein Roman I. N. R. I., frohe Botschaft eines armen Sünders (1904), der sich in den letzten Wochen vor seiner Hinrichtung ein Bild vom Leben Jesu entwirft.

Es ist platt und verschwommen genug ausgefallen und darüber kann uns auch die an einzelnen Stellen prächtige Darstellung nicht hinwegtäuschen. Während Rosegger in seinen früheren Erzählungen nur gelegentlich wirkliche oder vermeintliche Mißstände des religiösen Lebens bekämpft, begann er, nachdem er sich von dem innigen Zusammenhange des religiösen und kirchlichen Lebens mit dem ganzen Wesen des Volkes überzeugt hatte, den Reformierer der Kirche und in der Art Tolstois den Laienprediger zu spielen. Dazu aber fehlte ihm jedes gründliche Wissen in theologischen Dingen. Daher denn auch seine verschwommenen und oberflächliche Leser verwirrenden Anschauungen vom Wesen des Christentums. Wie peinlich und widerlich muß schon Roseggers Zeichnung der katholischen Priester wirken, die er mit Vorliebe in seinen Geschichten auftreten läßt! Unter allen seinen Priestergestalten ist kaum eine einzige nach dem Wunsche der Kirche, und wenn er schon einmal eine mit edlen Zügen ausgestattet, so gehen diese über allgemeine Tugenden, Menschenliebe und Duldung, nicht hinaus. In der Regel sind Roseggers Geistliche stupide, unter ihrem Joche seufzende, hartherzige, betrügerische und herrschsüchtige Menschen, zuweilen selbst Scheusale, wie sie nur eine vom Haß erfüllte Phantasie erzeugen kann, die Wirklichkeit aber nie hervorgebracht hat. Man erinnere sich nur an die Zeichnung des Pfarrers im „Goldsucher", des Exjesuiten im „Waldschulmeister", des Franziskaners im „Peter Mayr" und an die Jesuitenmären im „Ewigen Licht". Müssen da nicht katholische Leser mit Mißtrauen, andersgläubige mit Verachtung gegen den Priesterstand erfüllt werden? Wie der Dichter so sind ja auch die Leser nur zu geneigt, auf Grund trauriger Einzelfälle ein allgemeines Urteil zu fällen.

Neben der Religion ist die Zukunft der Bauern ein Herzensproblem Roseggers. Selbst eines Waldbauern Kind, sieht er mit Schmerz, wie es teils durch eigene, teils durch die Schuld anderer mit dem Kleinbauernstande abwärts geht. Der Bauer ist nicht mehr zufrieden mit seinem Stande, der Größenwahn der Zeit hat ihn angesteckt, der Hunger nach materiellen Genüssen tötet die Anhänglichkeit an die Heimat und trennt ihn schließlich von der heimatlichen Scholle. Draußen in der Welt verkommt er in der Regel bald und wird zum besitzlosen Proletarier. Die Verführer der Bauern aber sind die reichen Herren, die den Bauer mit seinem Lose unzufrieden machen und ihn durch ihr Geld verlocken, den angeerbten Besitz zu verkaufen und in belebteren Gegenden ein angenehmeres Leben zu suchen. Lüstern greifen die Herren dann nach der Scholle, nicht um sie zu bebauen, sondern um sie in Waldwildnis zu verwandeln und der Jagdlust zu frönen. Diese Mißstände aufdecken und ihre Gefahren in brennenden Farben zu schildern, hat Rosegger in dem Roman Jakob der Letzte (1888) unternommen.

Das Herz tut einem weh beim Lesen dieser düsteren Geschichte vom Sterben und Verderben, die wie eine gewaltige Anklage hineinhallt in unsere Zeit. Einem Großgrundbesitzer ist es gelungen, im Dorf Altenmoos Hof und Feld der Bauern aufzukaufen, um seine Jagdgründe meilenweit auszudehnen. Die alte Wildnis ist wiedergekehrt. Ein Bauer nach dem andern hat sein Gut verkauft; nur schwer behauptet sich der letzte von ihnen, Jakob Steinreuter. Ungemach bricht über ihn herein; sein Weib stirbt, sein Sohn Friedel fällt ihm Kriege, sein anderer Sohn ist verschollen, die Knechte kündigen ihm den Dienst. Mit verbissenem Trotz führt er den Krieg gegen den Wald und das räuberische Wild. Zum äußersten getrieben, erschießt der alte Bauer einen Waldheger und sucht den Tod im Wasser des stillen Grundes. Aber drüben in Amerika beginnt Jakobs Sohn den Urwald auszuroden und sich ein Heim zu gründen. Daß bei einem Roman, der tendenziös Mißstände schildert, nicht viel Lichtpunkte herauskommen können,

ist klar. Trotzdem liegt über der ganzen Erzählung ein eigenartiger Zauber und Jakob und seine Anna, Angerl und ihr Florian, Dullerl und der Sandler Sebast, vor allem auch der alte Pechöl-Naß sind Menschen, die sich dem Gedächtnisse des Lesers einprägen.

Wie „Jakob dem Letzten" fehlt die durchweg straffe Geschlossenheit auch dem Kulturroman „Das ewige Licht, Erzählung aus den Schriften eines Waldpfarrers" (1897), die ähnliche Verhältnisse schildert, aber mit dem sozial-ökonomischen Problem auch das religiöse verbindet.

Prächtige Landschaftsschilderungen, die vielfach an Stifter erinnern, sinnige Naturbetrachtungen zeichnen auch diesen Roman aus. Seinen Bauern freilich, die nun einmal der Hochkultur verfallen sind, kann der Dichter nicht mehr helfen; aber auch das „ewige Licht", das er dem unglücklichen Pfarrer angezündet, will nicht recht leuchten und wird wohl bald verlöschen. Denn die Liebe bedarf des Glaubens, mit dem sie innig verbunden ist. Der Schmiede-Rolf (Rosegger) aber denkt nicht so, sondern meint, das ewige Licht, das mit dem Christentum in die Welt gekommen ist, bedürfe nicht des Glaubens an die Dogmen und Wahrheiten, sondern einzig der Liebe zu den Nächsten. Und Rolf, der bäuerliche Humanitätsprediger und Philosoph, muß es wissen, denn er ist „das Licht" und der „Musterchrist", zu dem selbst der katholische Pfarrer mit Bewunderung aufblickt und zu dem er einen bei ihm vergeblich Ratsuchenden sendet. Noch eine Frage! Wenn schon, gleich dem Pfarrer von Torwald, an manchen Orten einzelne Priester dem Ansturme der neuen, umstürzlerischen Ideen sich nicht gewachsen zeigten, folgt daraus, daß die katholische Kirche der modernen Zeit nicht mehr genüge? Hat sie nicht vielmehr in viel schlimmeren Zeitläuften ihre sozial-ethische Macht bewährt?

In den kroatischen Wäldern spielt der Roman Martin der Mann (1891), eigentlich ein realistisch gehaltenes, tragisch schließendes Märchen, das wieder prächtige Naturschilderungen aufweist, in der Parabel „Von den Starken" ein soziales Problem, die Einrichtung eines gesunden und glücklichen Staates, zu lösen sucht und den dem Dichter so liebwerten Gedanken durchführt: Das einfache Naturleben triumphiert über die Hohlheit und Verderbtheit des komplizierten und raffinierten Großstadtlebens. Auf den Boden Tirols zur Zeit der Freiheitskämpfe führt Peter Mayr, der Wirt an der Mahr (1893). Der Roman befriedigt nicht; es ist, als ob sich der Dichter im fremden Lande unsicher fühlte, und überdies stand, wie er selber sagt, die Historie seiner an freien Aufschwung gewohnten Phantasie im Wege. Willkürlich schaltet er mit Ort, Zeit und Personen; abstoßend wirkt die grauenhafte Schilderung der Kriegsszenen und nur wenige Personen sind gut gezeichnet.

Rückkehr zur Natur, Umkehr vom raffinierten Luxusleben zum einfachen Arbeitsleben, das ist der Gedanke in dem Buche Erdsegen (1900), das von dem Dichter als Kulturroman bezeichnet wird, eigentlich aber eine leicht zusammengefügte Folge kleiner, in der losen Form eines Tagebuches gegebener Novellen ist, mit lebendigen Bildern aus dem Landleben und mit Betrachtungen über das Thema: Stadt oder Land.

Der Redakteur einer Zeitung unternimmt es, als gewöhnlicher Bauernknecht ein Jahr auf dem Lande zuzubringen, um die von seinem Chef ausgesetzte Prämie zu verdienen und zugleich den Beweis für die Behauptung zu erbringen, daß der Bauer ein echterer Mensch sei als der Städter. Er gewinnt die Wette, ist aber im Laufe des Jahres so innig mit dem Bauernstand verwachsen, daß er nicht in die Großstadt zurückkehrt, sondern mit einem Dorfmädchen im Gebirge eine Bauernwirtschaft begründet, durch den Erdsegen geheilt von der Stadtkrankheit. Das alles klingt romantisch und gerade diese Romantik hat neben dem Idyllenhaften und der pikanten Liebesgeschichte Barbels das Buch neben dem „Waldschulmeister" zu dem gelesensten Werke Roseggers gemacht.

Auch der Erdsegen, der Aufenthalt auf dem Lande, vermag jenem nicht mehr zu heilen, der vom Stadtleben vergiftet ist. Kommt aber ein so durchseuchter Mensch auf das Land, so schleppt er sein Weltgift mit hinaus und untergräbt den Frieden und die Unschuld des Landes. Er wird und muß fallen als Opfer der sogenannten Kultur. Das ist der Leitgedanke in dem Romane Weltgift (1903), einem durch seinen Naturalismus und durch seine Pikanterien recht unerfreulich wirkenden Buche. Hadrian Heusler, Franz, die Dirne, die Hauptpersonen des Romans, stellen so ziemlich den Abschaum der Stadt in Typen dar; Sabin ist die einzige Gestalt im Roman, der man Sympathie zuwenden kann. Wir begreifen, daß auf diese Schlammgestalten der Stadt der „Erdsegen" nicht wirken kann; sie enden im Krankenhaus, im Zuchthaus, im Irrenhaus. Nicht minder peinlich wirkt Das Sünderglöckel (1904), das wieder gegen die Laster der Städter gerichtet ist und allerlei an der katholischen Kirche reformieren will. Alles, was der Dichter an Übelständen im gesellschaftlichen Leben beobachtet hat, geißelt er in den „Bergpredigten" (1885) in der schärfsten Tonart. Seine religiösen Sophistereien kann er nun einmal nicht lassen; auch nicht in dem sonst ergreifenden Roman „Die Försterbuben" (1908), der die herb-tragischen Lebensschicksale des Försters Rufmann und seiner beiden Söhne, des prächtigen Naturburschen Friedl und des zarten, weichgestimmten Elias erzählt. Seinen verwaschenen Pantheismus, sein Gefühlschristentum bekundet Rosegger vor allem in den Gesprächen des Freundespaares Rufmann-Michel; doch geschieht es nicht so aufdringlich. Dies gilt auch von seinem Romane „Die beiden Hänse" (1911), in dem er uns die Lebensschicksale erzählt, die zwei Freunde, der eine als Priester, der andere als Weltmann, erfahren haben.

Aus einer Novelle erwuchs Roseggers Volksschauspiel Am Tage des Gerichts (1892), dessen Inhalt sich in einen Satz fassen läßt: ein Wilderer leugnet vor Gericht, den Oberförster erschossen zu haben, wird aber zum Geständnisse seiner Tat getrieben durch des Ermordeten Witwe, die aus Mitleid mit der Familie des Täters günstig für ihn aussagt. „Dem Haß bin ich gestanden, die Liebe wirft mich

nieder." Das Stück wurde auf vielen Bühnen mit Erfolg aufgeführt. Der Dichter aber ließ sich dadurch nicht bestimmen, „ein intimeres Verhältnis mit der Bühne anzustreben". Und er handelte klug. Denn wenn auch die ethische Wirkung des Stückes und die echt dramatische einzelner Szenen nicht geleugnet werden kann, so wird doch niemandem die technische Unbeholfenheit entgehen, der Mangel an feineren Motivierungen und die Flachheit der Charakterzeichnung. Rosegger ist eben doch kein Dramatiker, sondern Erzähler, an Wucht der Darstellung von dem Schweizer Gotthelf, an psychologischer Vertiefung von Anzengruber übertroffen, aber anmutend und fesselnd als Meister der Dorfnovelle.

Zu gleicher Zeit mit Anzengruber und Rosegger trat Maria Freiin von Ebner-Eschenbach hervor, ein am frischesten Quell der Natur getränktes, mit einem klaren Auge für die Wirklichkeit begabtes, dabei aber künstlerisch gestimmtes und gebildetes Talent. Die Feinheit der Beobachtung, der Seelenadel inniger Mitempfindung, mit dem die Dichterin die Höhen und Tiefen des Lebens mißt, wechselnde Menschenschicksale ergründet und darstellt, die glückliche Mischung von Heiterkeit, Ernst und Wehmut werden durch die künstlerischen Eigenschaften Maria Ebners, die klare Sicherheit der Gestaltung, das Gleichmaß und die edle Einfachheit ihrer Erzählungsweise noch gehoben. Alle ihre Werke zeichnen sich durch eine edle, reine und klare Sprache, ein feines ästhetisches Empfinden und durch eine liebevolle Güte aus, mit der sie in die menschlichen Schwächen hineinleuchtet. Obwohl sie in gleich vollendeter Weise die Tiefen des Leidens wie den sonnigsten Humor zu meistern versteht, geht sie niemals über die Grenzen hinaus, die ihr durch ihr ästhetisches Empfinden gesetzt sind. Daher ist ihr Humor nie geräuschvoll und aufdringlich, sondern natürlich, ungezwungen und gerade deshalb um so wirksamer und herzerfrischender. Bei der Schilderung düsterer Seiten des menschlichen Lebens aber, denen sie durchaus nicht aus dem Wege geht, weiß sie stets auch über das Häßliche und Lasterhafte einen milden Schein menschlichen Verstehens und Verzeihens zu breiten. Es gibt keinen so Schlechten, daß ihre alles überstrahlende Güte nicht irgendeinen versöhnenden Zug an ihm herausfindet. „Die Güte, die nicht grenzenlos ist, verdient den Namen nicht," sagt sie in ihrem „Gemeindekind". Leider unterläßt es die Dichterin, die so ungemein sympathischen menschlichen Züge in die rechte Beziehung zum Göttlichen, Überirdischen zu bringen. Sie predigt eine menschliche Moral der Nächstenliebe, ohne zu beachten, daß erst die christliche Religion der Nächstenliebe Bahn brechen mußte und daß nur der auf das Jenseits gerichtete Blick der Menschheit jene Gesinnung zu geben vermag, der sie in ihren Werken so gern das Wort redet. Deshalb hat sie, obwohl sie Katholikin ist, in ihrem schriftstellerischen Wirken nicht das richtige Verhältnis zu ihrer Kirche gefunden, und wenn sie auch weit von dem Standpunkte Anzengrubers oder dem Kleinkriege Roseggers entfernt ist, fehlt es ihr doch an dem richtigen Verständnisse, vor allem aber auch wohl an der gründlichen Kenntnis der Lehren und Einrichtungen der katholischen Kirche. In „Maria Roland" steht sie noch auf dem Boden eines allerdings schon sehr philosophischen Glaubens, des reinen Theismus; in „Unsühnbar" nicht mehr; da wird geradezu die Behauptung ausgesprochen, daß sittlicher Wert vom Glauben völlig unabhhängig sei, daß Ethik und Metaphysik nicht notwendig einander bedingen. In der Parabel „Der Gottesleugner" läßt Ebner-Eschenbach auch den Ungläubigen, weil er sich auf Erden musterhaft benommen hat, in das Himmelreich eingehen und die Dichterin in „St. Peter und der Blaustrumpf" findet dort, obwohl sie keine fromme Kirchengängerin war, Aufnahme, weil sie in Menschenherzen zu lesen pflegte. In dem Roman „Glaubenslos?" setzt Marie Ebner den „Menschenglauben" an die Stelle des „Himmelsglaubens" und dessen Vertreter findet darin keinen unlösbaren Widerspruch mit seinem priesterlichen Kleide. Unleugbar aber sind die Reinheit und Lauterkeit der von Maria Ebner vertretenen ethischen Anschauungen und ihr künstlerisches Streben.

Es war die große literarische Bewegung der achtziger Jahre, die ihre eigenste Poesie hervorlockte. In dieses tumultuöse Zeitalter, worin verständige und unverständige Forderungen bunt durcheinander schwirrten, geriet Ebner hinein, als sie gerade in der Vollkraft ihres Schaffens stand. Auch sie ist keineswegs eine konservative Natur; denn obwohl sie vom Scheitel bis zur Sohle Aristokratin und der Vorrechte sich bewußt ist, die ihr und ihren Standesgenossen die

Gnädige Gräfin!

Ich wollte früher durch eigene Unzulänglichkeit behindert, wie ich stets die Ehre haben, Ihnen meine persönliche Äußerung zu machen, sind Sie aber mich zu beehren, da ich nun für die nächsten Tage über meine Zeit mich disponieren kann, will ich mich beeilen, schon jetzt wenigstens schriftlich meine Meinung über die Gedichte Ihrer verehrten Tochter abzugeben.

Die Gedichte zeigen außerordentliches Talent, sie sind glücklicherweise für den Ernst, Gewicht des Ausdrucks, nur, vielleicht nur zu tief, Empfindung, Einsicht und Sprache durchbildungsfähig in manchen der letztgerühmten Gedichte, welche sich zu einer Anlage, die Interesse erweckt und deren Ausbildung zu unterstützen wohl Ihnen in der eigenen Stellung der Besitzerin stehen dürfte.

Und was fehlt ist jene Reife, die den Dichter erst zum Künstler macht, jene durchgehende Verständlichkeit, die den Gedanken in großer Form dem Zuhörer (oder wohl gar Leser?) überzeugt. Junge Frauenzimmer sind jungen Männern der gleichen Alter an Verstand und Einsicht gewöhnlich um mehrere Jahre voraus; aber einmal fehlt ihnen noch und unter mitunter abgeschmackten, methodischen Studien geben: Ordnung in den Gedanken, deren Fehler es zum Teil bei den Gedichten, namentlich wo sie zu Bildern führen und die Einschiebung des Begebenheit stark in der Weg tritt.

Ich spreche im allgemeinen nur in Eile, vielleicht ist es mir gegönnt, Ihnen und Ihrer Tochter mündlich aufzuwarten.

Hochachtungsvoll

ergebenster

Grillparzer

Ein Brief Grillparzers an die Großmutter der Ebner-Eschenbach.

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

Abstammung in die Wiege gelegt hat, hat sie doch einen scharfen Blick für alle großen und kleinen Schwächen ihres Standes und das wärmste Verständnis einer edlen Frauennatur für die schwer leidenden, gedrückten, früh verblühten Existenzen der mittleren und unteren Klassen der Gesellschaft. Mit Feinheit und satirischem Humor richtet sie die Schwächen des Adels in ihren Schloßgeschichten und ermahnt ihn, daß er seiner Pflichten eingedenk bleibe und die ihm vererbten Vorrechte immer neu erwerbe, und mit voller Sachlichkeit, die auf eigene Beobachtung gestützt ist, erfaßt sie in den Dorfgeschichten das Elend der kaum vom adeligen Arbeitsdienst befreiten Bauern ihrer mährischen Heimat.

Auch die Ebner ist von dem Realismus jenes Zeitalters nicht unberührt geblieben; die großen Russen, insbesondere Turgenjew, und Nordländer hat sie nicht ohne Nutzen studiert, das französische Sittenstück wirkte auf ihre kleinen Dramen, Scott, Stifter, Heyse, Saar auf ihre Novellistik ein, immer aber blieb sie vor einem ungesunden Realismus bewahrt und nie ist sie der Göttin der Schönheit untreu geworden. „Natur ist Wahrheit, Kunst ist höchste Wahrheit," sagt sie in den Aphorismen. Sie hält die Kunst verpflichtet, wahr im gewöhnlichen Sinne des Wortes zu sein, aber auch mehr als die gemeine Wahrheit der Dinge zu bieten. Der Künstler muß das Wesen dessen erfassen, was er darstellen will, und das Zufällige, das daran haftet, ausscheiden. Und wie Ebner als Künstlerin durchweg auf der Höhe blieb und nie in den Sumpf einer gewissen Gattung des modernen Literatentums herabstieg, so haßte sie auch das modische Schwelgen in der Verneinung, und als es Mode ward, am Menschengute zu zweifeln, die Liebe als verkappten Egoismus zu betrachten, Nerven, aber keinen Willen anzuerkennen, da trat sie mit ihrem Glauben an die Kraft des Guten im Menschen, mit ihrer Kenntnis der Menschenherzen, mit ihrer Kraft des Willens hervor und hielt durch Wort und Tat den Glauben an Güte und Schönheit lebendig. „An das Gute im Menschen glauben nur die, die es üben. Der Glaube an das Gute ist es, der lebendig macht, und im Zeichen dieses Glaubens werde ich kämpfen." Die Fahne des Idealismus im Leben und in der Kunst hochhaltend, verbindet sie die Gegenwart mit den Klassikern, deren Evangelium der Humanität sie auch zu dem ihren gemacht hat.

Mit Vorliebe schildert Maria Ebner die allmähliche Erziehung eines edel veranlagten Menschen zum Guten („Das Gemeindekind"). Bunt und mannigfach sind die Formen ihrer Erzählungen; da findet sich außer der ruhigen epischen Berichterstattung die Vorlage unmittelbarer Dokumente, wie Tagebücher und Briefe, die Rahmenerzählung und andere Einkleidungsformen mehr. Die Charaktere ihrer Erzählungen sind keine Symbole oder Allegorien, keine Schemen, sondern wahre Menschen, die durch ihr Gehaben und Benehmen die Ideen der Dichterin verwirklichen, und selbst wo sie Prediger, Lehrer, Erzieher unmittelbar dozieren läßt, wird sie nicht eintönig langweilig, sondern auch da weiß sie durch geschickte Erfindungen Leben und Bewegung, Fortschritt und Handlung in die Situation zu bringen. Sie strebt nicht nach großartigen Wirkungen: „Erschüttern will ich nicht, bewegen, erheitern auch ein wenig." Daher erhebt sie sich auch nicht zu letzten tragischen Wirkungen. Was sie auch schuf, das bildete sie mit größter Gewissenhaftigkeit und Sorgfalt durch und vor allem strebte sie in den Schilderungen nach Feinheit und Wahrheit. Den Stoff aber zu ihren Prosadichtungen entnahm sie ihrem Vaterlande; Zustände, Sitten und Gebräuche, Landschaften und Einrichtungen ihrer österreichischen Heimat hat sie darin geschildert, und zwar wurzeln die meisten ihrer Erzählungen in den Verhältnissen, wie sie sich vor 1848 und kurz darauf in ihrer Heimat gestaltet haben. Die Grundlage der Bildung Marie Ebners war deutsch mit dem französischen und englischen Beisatze, der in ihren Lebenskreisen für erforderlich gehalten ward; aber daß sie deutsch sei, kam ihr, da der Gegensatz von Tschechisch und Deutsch damals scheinbar nicht vorhanden war, gar nicht zum Bewußtsein, mochte auch das Tschechische ihre Muttersprache gewesen sein.

Marie von Ebner-Eschenbach wurde am 13. September 1830 auf dem Schlosse Zdislavic in Mähren als Tochter des Grafen Dubsky geboren und erregte schon früh durch ihre außergewöhnliche Begabung die Aufmerksamkeit ihrer Umgebung. Bereits als Mädchen verfaßte sie Gedichte und mit Vorliebe Dramen. Doch wurde davon nichts veröffentlicht; wir wissen aber, daß Grillparzer, dessen Urteil die Mutter einholte, sich über diese Jugendwerke anerkennend aussprach. (Beilage 163.)

An ihrem achtzehnten Geburtstage vermählte sich die Dichterin mit ihrem Vetter, dem Reichsfreiherrn von Ebner-Eschenbach, einem hochgebildeten geistreichen Offizier, der selbst literarisch tätig war und 1874 mit dem Rang eines Feldmarschall-Lieutenants und Geheimrates in den

Ruhestand trat (gest. 1898). Seit 1863 lebte das Ehepaar in Wien. Die weiten Reisen ihres Gemahls machte Marie Ebner nicht mit; sie blieb in Wien, eifrig mit literarischen Arbeiten beschäftigt. Als Lehrer in der Erzählung darf Stifter und später die norddeutsche Erzählerin Luise François angesehen werden, mit der sie im brieflichen Verkehre stand. Doch erst in den achtziger Jahren, als die Ebner sich schon dem sechzigsten Lebensjahre näherte, strömte ihr reichlich das Lob der Kenner zu und erwachte das Interesse für ihre Schriften, auf deren Wert vor allen Julius Rodenberg, der Herausgeber der „Deutschen Rundschau", aufmerksam machte. Bald gab es auch offizielle Ehrungen. Kaiser Franz Josef I. verlieh ihr — zum erstenmal einer Frau — 1898 das Ehrenzeichen für Kunst und Wissenschaft und gelegentlich ihres siebzigsten Geburtstages hat sie die Wiener Universität zum Ehrendoktor ernannt. Mehr als sie je erwarten konnte, brachte ihr das Alter an Anerkennung. Nicht bloß in den deutschen Landen, auch in Frankreich, Rußland und Amerika fand ihre Muse Verehrer und so hat sich an der greisen Dichterin das Wort erfüllt, das sie in „Unsühnbar" den Grafen Hermann Dornach sagen läßt: „Wenn uns auf Erden etwas mit Zins und Zinseszins zurückgezahlt wird, so ist es unsere Menschenliebe." (Beilage 164.)

In jungen Jahren fühlte sich Marie Ebner zur dramatischen Dichterin berufen, und zwar lenkte das Burgtheater, das damals unter dem Zeichen der Jambentragödie stand, ihr Schaffen auf die Bahn Grillparzers und Schillers, Halms und Otto Prechtlers. Wieviel Tragödien sie in diesem Stile geschrieben hat, wissen wir nicht; gedruckt wurde 1860 Maria Stuart in Schottland und 1867 Maria Roland.

Während Schiller nur den Tod der unglücklichen Maria Stuart behandelt, stellt die Dichterin, wie so viele andere Dichter, alle die vorausgehenden Ereignisse bis zur Flucht der Königin nach England dar. Obwohl in einzelnen Szenen nicht ohne Wirkung, ist das Drama ein ziemlich verworrenes Intrigenstück. Reifer und tiefer ist die zweite Tragödie, Maria Roland, die zur Zeit der französischen Revolution spielt und die Bekehrung und den Tod der genialen Frau des Ministers Roland vorführt. Keines der beiden Dramen hatte dauernden Erfolg und der Beifall, den sie mit ihren kleinen Stücken („Doktor Ritter", „Das Waldfräulein", „Untröstlich", „Ohne Liebe", „Die Veilchen") errang, konnte sie für das Fehlschlagen ihrer großen Dramen nicht entschädigen. Übrigens hatte sie die Schule der geschlossensten Dichtform nicht umsonst durchgemacht, denn ihr verdankte sie es, daß sie als Erzählerin an die kleinste Skizze die strengsten Anforderungen stellte und, wie z. B. in der „Totenwacht", in einzelnen Situationen ein ganzes Menschenschicksal zusammenfassen lernte.

Zur Zeit, da Marie Ebner als Erzählerin auftrat, blühte die Novellistik. Da war es für Marie Ebner schwer, mit ihren Prosadichtungen die Aufmerksamkeit Deutschlands auf sich zu lenken, zumal sie mit ihnen nichts stofflich Merkwürdiges geboten hatte. In ihrem Vaterlande wurde ihr stilles Talent von dem eben ans Licht gezogenen reichen Erbe Grillparzers, von Anzengrubers und Roseggers Schöpfungen und den sensationell wirkenden Romanen Emil Franzos' verdunkelt. Gegen dessen kräftig gefärbte Geschichten aus Halbasien mußte natürlich Ebners erster Versuch auf epischem Gebiete, das Märchen Prinzessin von Banalien (1872), verhallen. Feuilletonistisch geistreich und munter im Vortrag, in Erfindung dem in Wien heimischen Stile der Feenmärchen angepaßt, behandelt die Dichtung den Gegensatz von Natur und Kultur und enthält die Moral: die Sehnsucht nach Natur ist im Menschen unausrottbar, aber die bedenkenlose Rückkehr zur Natur wäre ein Rückfall in die Barbarei. In bedeutender Weise behandelt die Dichterin dasselbe Thema in ihrem ersten Romane Božena (1876), der künstlerisch zwar an mancherlei Mängeln leidet, aber ein nicht unbedeutendes kulturhistorisches Dokument für die Zeit ist, in der sich nach Aufhebung der Robot in Österreich die Umwandlung aus einem Agrikulturstaate in einen Industriestaat vollzog.

Zwei Jahre nach Veröffentlichung ihrer ersten Erzählungen gab sie eine Sammlung Aphorismen heraus, die in der knappen Umrahmung einfacher Sätzchen eine Fülle von Lebensweisheit bieten und eigentlich ein Handbüchlein idealistischer Ethik und Lebenskunst bilden, mit der christlichen Weltanschauung aber nicht immer im Einklange stehen. Neuerdings erschienen sie in einem Bändchen vereinigt mit Parabeln, Märchen und Gedichten (1892), darunter einige

Marie v. Ebner-Eschenbach.

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

Kabinettstücke („Zwei Gräber", „Ungelöste Aufgaben"). Eine Ergänzung erfuhr die Sammlung 1909 durch den „Altweibersommer" (Beilage 165).

An der Grenze einer neuen Entwicklung unserer Dichterin steht Lotti, die Uhrmacherin, eine Künstlernovelle (1881), die in Rodenbergs „Deutscher Rundschau" erschien, zwar noch in der breiten, behaglichen Weise der früheren Werke geschrieben und auch in der Erfindung der Handlung nicht sehr glücklich ist, aber den künstlichen Realismus der Dichterin bei aller idealistischen Gesinnung bereits viel schöner ausgebildet aufzeigt.

In der Novelle „Ein Spätgeborener" hatte die Dichterin die Leiden und Enttäuschungen ihrer eigenen Künstlerentwicklung dargelegt und in Halwig, dem Helden der Novelle „Lotti", entfaltet sie ihr poetisches Ideal. „Er war von Begeisterung durchglüht, von Talent getragen; eine Unendlichkeit wogte in seiner Seele. Für Ernst und Schmerz, für Zorn und Wehmut, Haß und Liebe, für jede Stimmung und Empfindung der menschlichen Brust lag das Verständnis in seinem Herzen und der Ausdruck auf seinen Lippen." Im literarischen Frondienst aber verkommt allmählich diese edel angelegte Natur und sinkt schließlich hinab zur Fabrikation von Sensationsromanen, dieser „kläglichen Mißgeburt des schreibfustigen Jahrhunderts". Vergeblich sucht ihn Lotti, die Uhrmacherstochter, aus dem literarischen Sumpfe durch den Verkauf der vom Vater ererbten Uhrensammlung zu retten. Lotti, die einst seine Phantasie für kurze Zeit gefesselt, ihn aber frei gegeben hatte, erntet für das in edler Absicht gebrachte Opfer als Lohn den Frieden ihres Herzens und kann den Geliebten vergessen. So reiht sich Lotti jenen Charaktergestalten der Ebner an, die erst nach Leiden und Opfern zum Glücke gelangen. Wie in der „Lotti" übte deren Verfasserin auch in den neunziger Jahren, als die jungen Stürmer und Dränger eine neue Kunst schaffen wollten, die literarische Satire mit der Künstlernovelle Bertram Vogelweid (1896) und nicht mehr mit satirischem Humor, sondern mit Ingrimm geschrieben ist die Novelle Verschollen: „Den Ruhm des Cinquecento haben Greise gegründet, den des 20. Jahrhunderts zu begründen, schicken sich Kinder an." In Italien zur Zeit der Renaissance spielt der Künstlerroman Agave (1903), dessen Held nur einmal ein Kunstwerk zustande bringt, dann aber in den Widerstreit des Wollens und Nichtkönnens gerät und in einem Anfalle ohnmächtiger Wut sein Werk vernichtet.

In Ebners Abwehr alles Schlechten, Falschen, Schädlichen und Sensationellen liegt etwas wie ein Programm unserer Dichterin und in der mit den „Beiden Gemperlein" (1881), einem Kabinettstücke reinsten Humors, beginnenden zweiten Epoche ihrer Novellendichtung hat sie es verwirklicht. Sehr glücklich bezeichnete Marie Ebner den Umkreis ihrer Stoffe dadurch, daß sie für zwei Sammlungen ihrer kleinen Erzählungen den Titel Dorf- und Schloßgeschichten (1884) wählte. Denn mag sie auch gelegentlich den Stoff zu ihren Novellen einer anderen Welt, der Klein- oder Großstadt entnehmen, ganz daheim fühlt sie sich doch nur auf dem Schlosse und im Dorfe und gern zieht sie die Fäden von dem einen zum anderen, denn die Schloßherren greifen als harte Richter oder als Wohltäter in das Schicksal der Dorfleute ein. So eng gezogen dieser Kreis erscheint, so ist er doch bedeutsam genug für die Kenntnis der damaligen Verhältnisse in Österreich und überdies werden die Personen durch die Gestaltungskraft der Dichterin zu Typen der Menschheit.

Als ein solcher erscheint Die Komtesse Muschi, eine Sportsdame und ein Erzeugnis der Gesellschaft, die alles auf den schönen Schein setzt und die Individualität verkümmern läßt. In abgerissenen Briefen schildert dies köstliche Geschöpf einer Freundin das Leben auf dem Schlosse und ihre Herzensgeschichte. In einem sorgfältig abgefaßten Tagebuch tut dies die ernste Komtesse Paula. Nicht der von den Eltern ihr bestimmte Graf, sondern der Baron Schwarzburg, der ihr Herz durch seine Großmut gewonnen hat, wird ihr Gemahl. In ihm zeichnet die Dichterin, für die es nur eine Aristokratie, die der Gesinnung, gibt, ihr Ideal vom Adel. Dieses sehen wir verkörpert in der Baronin Marie Sonnberg, deren Mann für ihre stille und bescheidene Güte, für ihre anspruchslose Tätigkeit in Haus und Hof kein Verständnis hat und erst Nach dem Tode zur Erkenntnis kommt, was er an ihr verloren. In ähnlicher Weise wird sich in der Novelle Uneröffnet zu verbrennen (1900) der Gatte, nachdem er sich als Anhänger der „Herrenmoral" über alle Pflichten gegen die Gattin hinweggesetzt hat, erst nach deren Tode seiner Ungerechtigkeit bewußt. Einen bitteren Ton schlägt die Erzählerin an, wenn sie jene altgewordenen Aristokraten schildert, die nie etwas Fruchtbares zu tun gelernt haben und sich zu Tode langweilen. Solange die Lehrerin Claire durch ihre Heiterkeit Abwechslung in die Öde bringt, ist sie beliebt; als ihr aber ein Herzensereignis die Heiterkeit nimmt, ist sie in Gefahr, ihre Stelle zu verlieren, und erst als sie Wieder die Alte ist, wird sie freudig begrüßt. Das nahe Zusammenleben mit den Dorfleuten weckte in Marie Ebner frühzeitig die Teilnahme für die einzelnen und so mußte sich ihre dichterische Phantasie zur selben Zeit mit Anschauungen von dörflichen Charakteren füllen, wie mit denen von vornehmen Adligen. Für ihr Grundgefühl im Verhältnisse zum Volke ist schon die Erzählung Die Großmutter bezeichnend, mehr aber noch Die Unverstandene auf dem Dorfe, eine an tiefer Tragik wie an Humor reiche Geschichte. Bewußt zurückhaltend, zartfühlend und doch von eiserner Willenskraft, ungebeugt durch äußere Schwierigkeiten und harte Schicksalsschläge, den Neid und die Bosheit der Menschheit verachtend, wandelt Marie, die Tochter einer Waschfrau,

einen Leidensweg, bis sie nach schweren inneren Kämpfen ihre Persönlichkeit sittlich durchsetzt und festigt zu reiner Hingabe und Liebe. Diesem Beispiele der Selbsterziehung steht die Geschichte Er läßt die Hand küssen gegenüber, ein düsteres Gemälde aus der Zeit der Leibeigenschaft. Auch hier handelt es sich um eine Erziehung: aber die gnädigste Frau Gräfin stößt, ihre Macht über Leben und Tod, Gunst und Ungunst gebrauchend, den armen Häuslerssohn Mischka nur immer tiefer ins Elend. Dieses grell gemalte Bild, den Kontrast zwischen verlogener Pastoraltändelei nach oben und äußerster Brutalität nach unten konnte nur eine Frau schaffen, die als kleines Kind die ihrer toten Mutter treu anhangenden Gutsleute liebgewann, doch den „Burggrafen", den Fronvogt, haßte und beim Anblicke eines geprügelten Mannes von sinnloser Wut befallen ward. Daß Ehrfurcht die Grundlage aller Erziehung bilden müsse, zeigt die vortreffliche Novelle Das Schädliche (1894), deren Wirkung leider durch den sich darüber lagernden Determinismus abgeschwächt wird. Wie ein Vater seinen Sohn durch Überschätzung seines Talentes und durch übertriebene Anspornung seines Ehrgeizes in den Tod treibt, bildet den Inhalt der Erzählung Der Vorzugsschüler, die sich in der Sammlung „Aus Spätherbsttagen" (1900) findet. Mit Meisterschaft schildert die Dichterin die Kinder, in deren Kreise sie so gern weilte, und es ließe sich eine Galerie von Kindern, guten und bösen, aus ihren Werken zusammenstellen.

Ferdinand von Saar.

Von ihren eigenen Kinderjahren plaudert sie in dem Buche Meine Kinderjahre (1907) und in den beiden größeren Erzählungen Der Erstgeborene und Ihr Beruf verherrlicht sie die mütterliche Liebe als Die unbesiegbare Macht (1906). Diese erfuhr auch Pawel, dessen Bildungsgeschichte Ebner in dem Dorfroman Das Gemeindekind (1887) erzählt. Treue und Großmut hat Pawel, der Sohn eines Raubmörders, als mütterliches Erbe erhalten; dessen Fruchtbarmachung verdankt er dem Lehrer Habrecht, dem Apostel einer „Religion der Moral", die den Glauben an die Existenz Gottes nicht braucht, und einer darauf sich gründenden sozialen Ethik. Dazu wird Pawel erzogen, und um die Erziehung im Sinne der „Ethischen Kultur", für die auch die Dichterin schwärmt, recht glänzend hervortreten zu lassen, wird ihr in der klösterlichen Erziehung der Schwester Pawels ein verzerrtes Bild des christlichen Bildungsideals gegenübergestellt. Schade, daß diese tendenziöse Färbung den Genuß der künstlerisch sehr bedeutenden Erzählung trübt. Gotthelfs realistische und Auerbachs idealistische Dorfgeschichte sind in ihr vereint.

Wie dem „Gemeindekinde" wird Marie Ebner auch anderen Unglücklichen zur Trösterin und läßt sie, wenn ihr Schmerz die Grenzen der Erträglichkeit überschreitet, das Glück doch wenigstens in einer süßen Täuschung genießen, wie z. B. die alte Gräfin in der Novelle Ihr Traum. Es ist eine eigenartige Idee, die hier verkörpert erscheint, aber auch sonst liebt die Ebner Paradoxien und nimmt Charaktere, über die die Menschen gemeiniglich zu lächeln pflegen, gegen dieses Lächeln in Schutz, wie sie es in der kunstreichen Erzählung Oversberg tut. Wie man mit den Notleidenden verkehren und ihnen Wohltaten spenden müsse, lernt durch die Erfahrung die Heldin der in dialogische Form gefaßten Novelle Bettelbriefe. Trotz der unangenehmen Lagen, in die die Generalin durch die Verschwendung ihres Muff gerät, wird sie nie aufhören, der „verwerflichen Form des Egoismus" entgegenzutreten. Wie aus einem jüdischen Egoisten ein Wohltäter der Menschheit werden kann, sehen wir in der Novelle Der Kreisphysikus, die, wie Jakob Szela, zur Zeit des polnischen Bauernaufstandes in Galizien in den vierziger Jahren spielt.

Mit Vorliebe legt Marie Ebner ihren größeren Erzählungen eine Idee zugrunde; so behandelt sie in dem Roman Unsühnbar (1889) die schon in Dramen und in dem Roman Božena aufgeworfene Frage, ob die Schuld einer Frau gesühnt werden könne. „Reue ist keine Sühne"; dieses Bewußtsein bestimmte Božena, durch ein Opferleben ihren Fehltritt zu sühnen. Auch in „Unsühnbar" kommt die Dichterin zu einer verneinenden Antwort. Und die Lösung konnte nicht anders erfolgen, da die Heldin des Romans den Glauben an die Barmherzigkeit Gottes verloren hat und den Priester, der ihrer geängstigten Seele hätte Ruhe bringen können, zurückweist. Durch den unversöhnlichen Abschluß und durch die schwüle Atmosphäre des High-life, in die wir geführt werden, wirkt dieser Adelsroman peinlich; aber auch in rein künstlerischem Betracht steht er hinter dem „Gemeindekind" mit seinem Erdgeruch, der sicheren Ursprünglichkeit und gewaltigen Leidenschaft zurück. Zu sehr merken wir überall die berechnende Künstlerin und daher sind auch die einzelnen Aristokratenbilder in den kleineren Erzählungen poetischer und kräftiger geraten als in diesem umfassendsten und herbsten Bilde der österreichischen Aristokratie, das Ebner entworfen hat. Doch bleibt trotz mancher Schwächen des Romans noch viel des Schönen und einzelne Szenen werden ihre Wirkung auf den Leser nie verfehlen.

Marie von Ebner-Eschenbach starb 1916 in Wien. Bis in ihr Greisenalter wahrte sie ihre dichterische Kraft; die Anschaulichkeit und Lebendigkeit der Darstellung, die feine psychologische Beobachtung gaben auch noch den kleinen, unter dem Titel Genrebilder (1910) und den als Alt-

Sprüche

Die Kunst soll sein
ein Gotteshaus;
tritt fromm hinein,
tritt kühn heraus.

—

Mit Dornen ist, zum Quell der
Gnadengaben
der dunkle Weg bestreut,
gerungen mußt du mußt gelitten
haben,
gesündigt und bereut.

Ward dir ein feines, leishörendes Ohr
den Stimmen des Weltalls zu lauschen,
dann tönt dir aus kleiner Muschel hervor
des Meeres branden und rauschen.

—

Marie v. Ebner-Eschenbach.

Sprüche von Marie von Ebner-Eschenbach.
Original im Besitze des Verfassers dieses Buches.

weibersommer erschienenen Erzählungen (1911) ihr eigenartiges Gepräge. Das Mitempfinden für alles Leidvolle und Liebliche in der Welt hat die Dichterin stets in sich genährt und gestärkt. „Wahrheit über Schönheit, aber über die Wahrheit die Güte." „Alles liebevoll geschaut, die Menschen mit zärtlicher und mit richtender, die Natur mit ehrfurchtsvoller Liebe." Dieses Urteil Heini Rufins im „Verschollenen" von seines Meisters Werken gilt auch von der Dichterin selbst und eben diese Liebe offenbart sich in ihren letzten Schriften auch darin, daß sie über Priester und katholisches Wesen milder und gerechter urteilte, als es in früheren geschah.

Marie Ebners Güte haben die Armen und Beladenen ihres geliebten Sommerdorfes St. Gilgen zu ihrem reichen Glücke erfahren und den vornehmen Zauber dieses edlen Frauenwesens empfanden alle, die in ihre Nähe getreten sind. So berichtet Ferdinand von Saar, der als Dichter in mancher Hinsicht mit seiner Landsmännin verwandt erscheint. Nicht nur, daß beide sich im Stoffkreise mannigfach berühren, auch die freie religiöse Anschauung und die soziale Gesinnung teilen beide und in künstlerischer Beziehung treffen wir auf denselben feinen Realismus. Doch ist Saar mehr Künstler, ausgesprochener Poet, der mächtig in seinen Bann zwingt, während Marie Ebner nur die große Erzählerin ist. Marie Ebner, Anzengruber und Rosegger hatten schon Erfolge errungen, als Saar nach einem Eintagserfolge noch lange so gut wie unbekannt war. Nur allmählich setzte er sich durch, aber noch heute ist die Zahl der Verehrer seiner Muse nicht groß. Der Grund dafür liegt in seiner pessimistischen Lebensauffassung, in seinem etwas schwerflüssigen Wesen, das jenen heiteren Ausdruck ungemischter Lebensfreude, der die Lesermasse wirbt, nicht zu erzwingen vermag. Er ist ernst und schwer, aber echt und wahr und hat nichts geschrieben, was ihm nicht aus der warm empfindenden Brust quoll. Der Ernst kam seinem Arbeiten zugute; die Kunst als Lebensaufgabe betrachtend, entließ er auch nicht das kleinste Gedicht seiner Hut und Sorge, ohne ihm die möglichst vollkommene Gestaltung gegeben zu haben. Nur mühselig rang er sich Gebilde um Gebilde ab; über eine einzige Wendung konnte er oft stundenlang nachgrübeln und trotzdem merkt man nirgends die Arbeit. Am Schlusse war jedes Gebilde wie aus einem Gusse und so selbstverständlich, als könnte es nicht anders sein. Das Viel, die Masse, war ihm gleichgültig; von allem wenig, doch im Wenigen das Beste.

Ferdinand von Saar wurde am 30. September 1833 in Wien aus einer Beamtenfamilie geboren und wuchs mit seinem Vetter, dem Maler August von Pettenkofen, in einem Milieu auf, in dem die josefinische Tradition noch stark nachwirkte. Man dachte in religiösen Dingen frei, war deutsch gesinnt und führte im übrigen ein auf persönliche Interessen und künstlerischen Genuß beschränktes Leben. Als Offizier machte er den italienischen Feldzug (1859) mit, widmete sich aber seit 1860 ausschließlich dem literarischen Berufe. Im Verkehr mit Stefan von Millenkowich (Milow) aus Orsova (geb. 1836, gest. 1915), der als Offizier dem militärgeographischen Korps zugeteilt war, hatte er gelernt, sich literarisch strengerer Zucht zu befleißigen, als er es früher zu tun pflegte. Milow war elegischer Lyriker von gutem Klange („Gedichte", 1864 und 1882, „Fallende Blätter" 1903), behandelte in epischen Versuchen („Lied von der Menschheit" 1896) soziale Fragen der Umwelt, bot aber sein Bestes in Novellen („Wie Herzen lieben" 1893), die durch schlichte Einfachheit und Wahrheit den Leser fesseln.

Die ersten Jahre seiner literarischen Tätigkeit brachten Saar viel bittere Not; die Hoffnung, an der Hofbibliothek oder im Unterrichtsministerium (1875) eine Anstellung zu erhalten, mußte aufgegeben werden. Milow half dem darbenden Freunde, bis sich allmählich die Zahl seiner Freunde mehrte. In den adeligen Kreisen, die sich ihm nun in Mähren und Wien erschlossen, fand er dieselben Neigungen und Stimmungen, die er schon als Student und später als Offizier kennen und lieben gelernt hatte. So kam es, daß seine geistige Entwicklung früh abgeschlossen war, seine religiösen und politischen Anschauungen unverändert blieben und seine literarischen Neigungen stets in denselben Bahnen sich bewegten. Seit 1893 lebte er in Wien, wo er in den Kreisen des vornehmen Bürgertums verkehrte. Die Sorge um das tägliche Brot war jetzt von ihm gewichen, aber schwere qualvolle Krankheit war an ihre Stelle getreten. Die

hohen Ehrungen, die ihm sein 70. Geburtstag brachte, die Lobeshymnen in verschiedenen Blättern ermunterten ihn zwar zu neuem Schaffen, vermochten aber nicht die letzten Tage des an Unterschätzung leidenden Dichters zu erhellen. (Abb. S. 1444.) Am 24. Juli 1906 starb er durch eigene Hand.

Die poetischen Erstlinge Saars sind unter dem Einflusse der Lektüre entstanden Seine von ihm verworfene Jugendlyrik und ein verloren gegangenes Faust-Fragment sind durch Lenau angeregt, Goethes „Hermann und Dorothea" stand Pate bei einem Idyll „Elsbeth", zu dem er als alter Mann zurückkehrte, und auch seine ersten Dramen zeigen eine starke Abhängigkeit von literarischen Vorbildern.

So wirkten Lessing, Goethe, Shakespeare auf das Eifersuchtsdrama Tempesta (1860) und auf das Bauernstück Eine Wohltat, in dem dasselbe Motiv mit einer anderen Wendung behandelt wird. Die Abhängigkeit von Shakespeares Historien, Schiller, Grillparzer und Kleist zeigt sich in dem Doppeldrama Heinrich IV. (1865), zu dem Saar durch die während des Kulturkampfes oft aufgeworfenen Fragen nach dem Zölibat und der weltlichen Herrschaft des Papstes angeregt wurde. Es bildet den Höhepunkt in Saars dramatischem Schaffen, den er nicht mehr erreichte, weder mit dem Thassilo, noch mit den beiden Witt oder dem Künstlerdrama Benvenuto Cellini, das er zu persönlichen Auseinandersetzungen benutzte.

Sein Leben lang hat Saar vergeblich mit dem Drama gerungen, aber seine zu bequemem Ergehen und ruhiger Betrachtung neigende Begabung und seine lyrischen Neigungen widerstrebten der zweckvollen Geschlossenheit dieser Dichtart und einzelne wirkungsvolle Szenen, die gehobene, an Sentenzen und Bildern reiche Sprache und ein Übermaß von Motiven und Begebenheiten reichten nicht aus, seinen dramatischen Schöpfungen Leben einzuflößen. Was dem Dichter das Drama verweigerte, gewährte ihm bald und dauernd die Novelle aus der Gegenwart: innere Befriedigung und äußeren Erfolg. Zwischen das Erscheinen der beiden Teile von „Heinrich IV." fällt Saars Novelle Innocens (1865) und sie machte den Namen ihres Dichters in den weitesten Kreisen bekannt. Aber gerade dieser Erfolg hatte auf den Dichter die niederschlagendste Wirkung: jetzt erst recht könnte er sich selbst nicht genugtun und nicht fertig werden. Erst 1872 erschien seine nächste Novelle („Marianne") und von da an ist Saar fast alljährlich mit einer kurzen Novelle hervorgetreten.

Saars Novellen stellen sich zum großen Teile als selbst erlebte dar. Über die unerläßliche Belebung durch inneren Anteil, Anschauung und Temperament des Dichters hinaus sind sie zum großen Teile Ichzählungen, das heißt, sie erscheinen als äußere Erlebnisse und Erinnerungen, in denen der Dichter selbst handelnd, leidend oder auch bloß beobachtend auftritt. Landschaften und sonstige Szenerien seiner Novellen sind angeschaute, und auch wenn die Hauptsammlung dieser feinsinnigen und eigentümlichen Gebilde nicht den Titel Novellen aus Österreich (1876 und 1897) trüge, würde man sie als Erzeugnisse wechselnder Eindrücke des Wiener Dichters, der in seinem Lande, vor allem in Wien, wohl daheim ist, zu erkennen vermögen. Aber Saar entrollt nicht zufällige Bilder, die das eigene Leben ihm hinterlassen hat. Ihn regen nur Gestalten, Begegnungen und Bilder an, die Schwingungen des Gemütes oder der Leidenschaft in seiner Seele lösen und sich mit der träumerischen Neigung verbinden, nach rückwärts zu schauen. Das Wesentliche sind ihm nicht die Vorgänge selbst, sondern die durch sie ausgelösten Stimmungen. Daher gibt es bei Saar keine Sensationen, aber es finden sich auch keine großen Charaktere, keine Machtmenschen mit dämonischem Wollen und furchtbarem Können. Das Selbstgeständnis Saars, mit dem er die Novelle „Die Geigerin" eröffnet, erhellt eine Besonderheit seiner Novellistik: „Ich bin ein Freund der Vergangenheit. Nicht, daß ich etwa romantische Neigungen hätte oder für das Ritter- und Minnewesen schwärmte oder für die sogenannte gute alte Zeit, die es niemals gegeben hat, nur jene Vergangenheit will ich gemeint wissen, die mit ihren Ausläufern in die Gegenwart hineinreicht und welcher ich, da der Mensch nun einmal seine Jugendeindrücke nicht los werden kann, noch dem Herzen nach angehöre."

So versetzt er uns in einer Gruppe seiner besten Novellen in seine Soldatentage zurück. Ihnen entstammt Innocens, der als Priester auf dem Wyscherad bei Prag lebt und die Reihe der josefinisch gesinnten, aufgeklärten Geistlichen eröffnet, die in der Zeit des Konkordatsstreites so oft in der österreichischen Literatur auftreten und im „Pfarrer von Kirchfeld" ihren populärsten Ausdruck gefunden haben. Auch Innocens naht die Versuchung, aber auch er überwindet sie, und seinem heißen Lebensverlangen entsagend, gewinnt er die Kraft, Verzweifelnde mit leiser Hand ins Leben zurückzuweisen. Tieferen Blick ins Leben, in erschütternde Geschicke, die aus Träumen und Täuschungen des Herzens hervorwachsen, gewährt der Leutnant Burda (1888). Der arme bürgerliche Offizier, der eine Prinzessin liebt und sich von ihr geliebt glaubt, der die unübersteiglichsten Hindernisse zu überfliegen wähnt und schließlich für seine Phantasieliebe stirbt, erfüllt uns, trotz eines leisen Anfluges von Komik, mit tiefem Anteil und lebendiger Rührung. Das Abenteuer, das der „Oberst" in der Novelle Ginevra (1895) aus der kleinen Festung Theresienstadt erzählt, und die erschütternde Ehetragödie Vae victis (1883) sind zwar nicht in persönliche Beziehung zum Dichter gebracht, aber doch von Erlebnissen und Erinnerungen aus des Dichters Offizierszeit durchsetzt. Eine andere

Gruppe der Novellen knüpft an Begegnungen späterer Zeit, an Landaufenthalte des Dichters in alten Schlössern und neuen Villen, an schriftstellerische Zurückgezogenheit in stillen Vororten Wiens. Die mit Vorliebe angeschlagene Weise eines autobiographischen Berichtes gibt den Novellen den einfachen Grundton, schließt aber die charakteristische Färbung jeder einzelnen nicht aus. Auch Storm wendet oft die Form der Icherzählung an und auch darin begegnen sich der norddeutsche und der süddeutsche Novellist, daß sie zumeist bei düsteren Geschicken und am liebsten bei Menschen verweilen, denen das Leben gleichsam alles schuldig geblieben ist. So stellt Saar in der Novelle Die Geigerin (1876) das Schicksal einer Musikerin dar, die sich zweimal an unwürdige Männer kettet und schließlich verzweifelnd den Tod in den Fluten der Donau sucht. Die Frage aber, „wie es kam, daß dieses holde Geschöpf . . . noch in jungen Jahren ein so trauriges Ende nahm", weiß der Dichter so wenig wie sein Gewährsmann zu beantworten, doch das „ganze Weh der Erde" steigt vor ihm empor. Die Novelle Das Haus Reichegg (1876) faßt in ein paar Begegnungen, deren eine noch in die Leutnantstage Saars zurückreicht, einen ganzen Roman. Glanz, innerliche Zerklüftung und Fall eines großen und stolzen Hauses, zusammen und die Art, wie hier in den zufälligsten Eindrücken des Alltags, den schlichtesten Zügen Charaktere, Beziehungen, Geschicke der Menschengestalten zutage treten, ist außerordentlich fein. Der Exzellenzherr (1883), die Geschichte einer an Mißverständnissen und Eigensinn gescheiterten Liebe, empfängt seine Bedeutung aus dem dunklen Schuldgefühl, das den Helden in der Erinnerung beherrscht, obschon er aus dem Studium der Geschichte einerseits die unabwendbare Notwendigkeit alles Geschehenen und Geschehenden, anderseits die Nichtigkeit und das Traumartige des menschlichen Daseins erkannt zu haben meint. Es ist das Walten des Fatums, das den Untergang so mancher Helden in den Novellen Saars herbeiführt und in dem Leser einen leisen Schauer und das dunkle Gefühl weckt, daß wir Menschen unablässig von der Gefahr umlauert sind, schuldig zu werden.

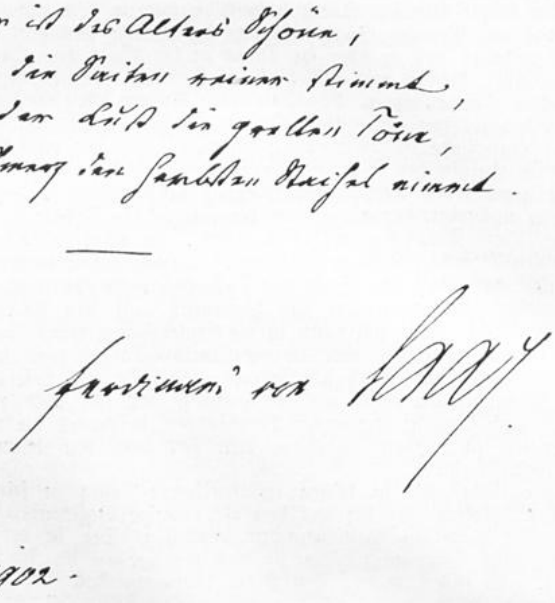
„Der Exzellenzherr" erscheint, weil er über die Dinge in der Welt seine eigene Meinung hat, seiner Umgebung als ein merkwürdiger Mensch und nähert sich in seinem Wesen jenen Sonderlingen, die im Mittelpunkte einiger Novellen Saars stehen. Es sind halbe Narren, die dem Zwange der Verhältnisse, fixer Ideen, blinder Triebe erliegen. Von diesen unglücklichen Menschen kennen wir bereits den adelssüchtigen „Leutnant Burda": andere ergreifende Gestalten dieser Gattung sind der erbärmliche Weibernarr Conte Casparo, ferner der ländliche Kurpfuscher Doktor Trojan (beide 1899), im Grunde ein tüchtiger Arzt, der sich in der Abneigung gegen jeden chirurgischen Eingriff befestigt, bis er damit die eigene Frau zum Tode führt und ihr im Tode nachfolgt, vor allem aber der unglückliche Dichter in Tambi (1883) und der tragikomische jüdische König „Liar" Seligmann Hirsch (1888). In allen diesen Novellen bewährt sich am besten die Gabe Saars, feinste Beobachtungen unaufdringlich und Glauben erzwingend wiederzugeben und ohne überflüssige Rührseligkeit nur durch die Macht der Tatsachen tiefste Wirkung zu üben. Eine Zeitlang als zweiter Shakespeare ausgespielt, dann um das Vertrauen auf sein Talent gebracht, verfällt der Dramatiker Bacher in Verzweiflung, findet sich dann in die Erniedrigung eines armseligen Schreiberdaseins, allein den Verlust seines kleinen, häßlichen, aber treuen Hundes Tambi, des einzigen Wesens, das ihm nach seiner Behauptung anhänglich gewesen ist, übersteht er nicht. Der alte Wiener Jude Hirsch hinwieder hat eine unüberwindliche Neigung zum Spiel und Börsenspiel, das ihn bald zum reichen Mann, bald zum Bettler macht. Seine nach Eleganz strebenden Verwandten, besonders die Schwiegertochter, schämen sich seiner und suchen ihn los zu werden; aber der Alte hat auch den lebendigen Familiensinn der Juden und wird darüber wahnsinnig.

Auch die Erzählungen Saars, die in keinen unmittelbaren Bezug zu seinen Erinnerungen gesetzt werden, sind echte Novellen, insofern sie eine in ihrer Art einzige Begebenheit oder durch einen nicht alltäglichen Vorgang eine neue Seite der Menschennatur darstellen. Den in der modernen Novelle vorherrschenden Zug der dramatischen Spannung haben sie noch weniger als die Ich-Novellen, aber der Hauch wehmütiger Reflexion fehlt auch ihnen nicht. Den Preis verdienen auch hier zwei der „Novellen aus Österreich": Schloß Kostenitz (1893) und Die Steinklopfer (1873). In der ersteren Novelle, einem Gegenstücke zu „Haus Reichegg", bietet Saar, wie so oft, eine der geheimnisvollen Verknüpfungen von Zufall und Schuld, denen ein Frauenleben zum Opfer fällt, und entwirft zugleich ein Bild der Entwicklung von damals bis jetzt. Die verschiedenen Stimmungen und Gesinnungen werden an ihren Trägern lebendig und man gewahrt beinahe typisch Saars dichterische Eigenart: die geschmackvoll abgeschattete Sprache, die harmonisch gerundete Darstellung, die Vermeidung greller Farben und krasser Effekte, seine Neigung für blasse, sensitive Frauen und für Tragödien, die weniger aus gewalttätigen Ereignissen als aus sehr verinnerlichter Empfindung herauswachsen. Tief empfunden sind auch Die Steinklopfer, neben „Innocens" Saars bekannteste Novelle. Die Geschichte, umrahmt von der großartigen Natur des Semmering, erzählt von der langen Trübsal zweier Liebenden und am Schlusse von ihrem vollen Glücke. Die Gestalten der mißhandelten Tertschka und des armen Georg, der aus dem Gefühle einer beglückten Liebe den Mut schöpft, Unrecht abzuwehren und die Geliebte zu schützen, gehören zu den anschaulichsten und beseeltesten des Dichters. Die Novelle ist ein Triumph realistischer Kunst, die es vermag, ohne gemeine Mittel die Gemeinheit, Laster und Elend in vollendeter Lebenstreue zu schildern. Nicht einmal des Dialektes bedurfte der Dichter, um seine Gestalten wahr und glaubhaft zu machen; durch die Darstellung allein wußte er zu ergreifen und zu bezwingen.

Von weitem klingt in „Die Steinklopfer" auch die Arbeiterfrage hinein, in der Familie Worel (1906) und in der flüchtigen Studie Dissonanzen (1901) bildet sie das Thema. In die Hütten der Armen ist der Dichter aus den Salons der Vornehmen wohl selten niedergestiegen, und wenn es geschah, so tat er es meistens nur, weil er in diesen Schichten Berührungspunkte mit den höheren fand, wie im Fridolin und sein Glück, in Herbstreigen (1897) und in der Troglodytin (1888), oder wenn er gescheiterte Existenzen wie den Burggrafen (in Camera obscura 1901) in die Tiefe begleitete. Bei der

Darstellung solcher Einzelschicksale leitete den Dichter auch oft die Absicht, allgemein herrschende Zustände zu schildern. Die Entwicklung der modernen Wiener Gesellschaft wird mehr oder wenig deutlich auf dem Hintergrunde einer Reihe von Novellen skizziert. Typische Lebensläufe leichtsinniger weiblicher Abenteurer, die durch alle Schichten der Gesellschaft streichen, entwerfen die Geschichte eines Wiener Kindes (1892) und Ninon (1897), zwei Novellen, in denen Saar auch die ihm verhaßten literarischen Koterien schildert, während der Untergang einzelner Gewerbe den Pfründnern (1906) die Folie gibt.

In fast allen Novellen Saars steht eine Liebesgeschichte im Vordergrunde, die einen typischen Verlauf nimmt. Zwei Menschen, die füreinander bestimmt sind, treffen einander zu spät oder gehen aus Vorsicht oder Hochmut auseinander; ein einsames, freudloses Dasein ist ihr Los. Oft stehen äußere Hindernisse, z. B. ein Ehebund (Marianne), der Vereinigung gegenüber, während in „Ginevra" (1892) und im Sündenfall (1899) die Untreue des Mannes das Paar scheidet, und im Requiem der Liebe (1897) der Mann entdeckt, daß er einer herzlosen Kokette anheimgefallen ist. Das Finden der Paare vollzieht sich meistens recht äußerlich und ist oft an eine flüchtige Begegnung geknüpft, wie denn auch die Liebe nur als ein sinnliches Berührtsein aufgefaßt und nur selten eine psychologische Begründung versucht wird. Die Personen handeln im Zwange der Sinne, und selbst die als genial bezeichneten sind Sklaven ihrer Begierden. Unter diesem Gesichtspunkte werden verschmähte sinnliche Frauen, wie die „Geigerin" und „Sappho" (1906), die „Troglodytin", Milada in „Fridolin", geschildert, und weil nach des Dichters Meinung der Mensch den Sinnen erliegen muß, steht auch in den Geschichten, die den Ehebruch behandeln, fast nie das ehebrecherische Weib, sondern der betrogene Mann im Vordergrunde des Interesses. Männer und Frauen aus allen Ständen und Lebensaltern ziehen in Saars Novellen an uns vorüber: Junge, gewissenlose, meist in die unwiderstehlich machende Uniform gekleidete, den Frauen immer gefährliche und innerlich schlechte Männer, Frauen, die in wildem Taumel von Liebe zu Liebe rasen, Männer verführen und endlich an der Schalheit ihres Wesens und Lebens zugrunde gehen, dann wieder ergrauende Männer, die in resignierter Stimmung dahinleben, und verblühende Frauen, denen das Liebesglück versagt blieb, und gerade diesen wird des Dichters Sympathie besonders zuteil. So wenig es ihm darum zu tun ist, die Handlungen und Empfindungen der Frauen psychologisch zu begründen, so genau ist er in der Zeichnung der Erscheinung bis auf Form und Muskelspiel der Hände, ja bis auf die kleinsten Einzelheiten der Toilette, um den Leser daraus die Vorgänge im Innern schließen zu lassen. Sehr große Sorgfalt ist daher auch auf das Milieu verwendet und mit verstehender Liebe auch die Natur in die Handlung einbezogen und in wunderbaren Stimmungsbildern ihr dienstbar gemacht. Am feinsten und innigsten wohl in der Novelle Marianne (1873), deren Held, ein zweiter Werther, in Briefen einem Freunde von seiner Liebe zur Frau eines anderen erzählt. Wie in dieser Novelle, so wird der Dichter auch sonst warm, wenn er uns die Reize seines geliebten, winkeligen und gartenreichen Altwiens schildert, in dem die Mehrzahl seiner Novellen lokalisiert ist.



Original im Besitze des Verfassers dieses Buches.

Der Humor klingt in Saars Novellen zwar ein paarmal an, ist ihnen aber im allgemeinen fremd und nur eine lächelnde Ironie klingt manchmal durch den Ernst der Darstellung hindurch. Darum ist es dem Dichter auch versagt gewesen, auf dem Gebiete des komischen Epos Lorbeeren zu ernten. Als satirischer Epilog zu seinen Novellen ist die Pincelliade, ein komisches Gedicht in fünf Gesängen (1897), aufzufassen, die sein altes Thema von dem lebenshungrigen Manne und der liebestollen Frau zur Karikatur verzerrt, politische Zustände, die Frauenfrage, das Konkordat, die Sozialdemokratie und anderes betupft, aber trotz des satirischen Beiwerkes und der eleganten Form recht unlustig wirkt.

Bedeutend höher steht die Idylle Hermann und Dorothea (1902), eine Parodie zu Goethes Meisterwerk, mit dem sie es aber bei aller Anmut und Glätte der Form in keiner Weise aufnehmen kann. Die nationalen Streitigkeiten in dem Grenzgebiete bilden den Hintergrund.

Die Gabe der Erfindung war Saar in spärlichem Maße beschieden. Der Stoff seiner Novellen ist auf ein enges Gebiet begrenzt, aber er wußte den immer wiederkehrenden Charakteren und Situationen ihre feinste Stimmung abzulauschen, denn er war seinem ganzen Wesen nach Lyriker und auf dem Gebiete der Lyrik ist ihm auch sein Bestes gelungen. Freilich sind es in den Gedichten (1882, 1888 und 1904) nur wenige Gedanken, Empfindungen, Situationen, die er in scheinbar einfachster Form wiedergibt, aber er weiß ihren lyrischen Gehalt völlig auszuschöpfen und in immer neue Bilder und Vergleiche zu fassen. Die Lyrik Grillparzers, Grüns und namentlich Lenaus ist nicht ohne allen Einfluß auf Ton, Bild und lyrische Stimmung Saars gewesen; auch Hebbels Poesie hat dem jugendlichen Dichter Tiefen des Lebens erschlossen, aber er ist kein Nachahmer des einen oder anderen Vorbildes geworden. In Rhapsodien, Sonetten, freien Rhythmen, am häufigsten aber in jambischen und daktylischen Liedstrophen hat seine Empfindung und gedankenvoll-schwermütige Gesinnung Gestalt gewonnen. Im Wirrsal und Widerspruch des Lebens, in den Irrungen der Leidenschaft, unter dem Drucke feindseliger Mächte wird die „befreiende Wehmut" Saars Muse.

Stille Träume und die Erinnerungen an Erlebnisse und Eindrücke wechselnder Stunden fließen zu einer Grundstimmung zusammen, die den schwermütig schönen Trauermantel als ihr Symbol preist, im Schlummerlied und Herbstlied, in den Novemberliedern, im Requiem und in der Palinodie gleichmäßig ergreifend zu Herzen dringt. Die Erhebung über diese Stimmung quillt dem Dichter aus dem Vorgefühl späten Glückes und der Erkenntnis, die er im Ausgleich zum Gedicht wandelt, sie erfüllt so schlicht anmutsvolle poetische Bilder, wie Die singenden Mädchen, Nacht und Tag und Opferstunde, sie durchglüht das Gebet, in dem der innerste Kern all seiner heiligen Schmerzen und Mühen zutage tritt. Bei aller Schönheit und der Sehnsucht nach dem Glück der Einsamkeit kann der Dichter vor den schrilleren Stimmen und den grelleren Eindrücken des Lebens seiner Tage weder Ohr noch Auge schließen. Er sieht das schwere Tagwerk des Arbeiters, das Elend des Taglöhnerkindes, beobachtet den trotzigen Haß des Proletariers gegen den reichen Müßiggänger und Gedichte wie Drahtklänge, Der Ziegelschlag, Begegnung, Arbeitergruß, Das letzte Kind, Die Postelevin, Proles bezeugen es, daß er mit den dunklen Gewalten gerungen, die er rings am Werke weiß und die ihn oft an der Zukunft, selbst der Kunst, verzweifeln lassen. Auch in die dunkelste Nacht fällt sein teilnehmender Blick (Kindertränen, Die Entartete), während der lose Inhalt anderer Gedichte an die bedenkliche Rubrik in Heines Gedichten erinnert (Tagebuch der Liebe). Der Gegensatz von Blühen und Verblühen ist der Inhalt aller Liebes- und Frauenlieder und diese stellt der Dichter, der selbst das höchste Glück im Liebesgenuß fand, in den Vordergrund. Und wie in den Novellen bekundet Saar in diesen späten Gedichten seine Neigung für Frauen, die, wie er selbst, ihre Blüte schon hinter sich haben. Saars Lieder tragen ihre Melodie in sich selbst und sind unsangbar wie die ähnlichen Grillparzers, vor denen sie aber die sorgfältig gefeilte und gerundete Versifikation und Sprache voraushaben.

In dem Bilde des Lyrikers Saar würde ein charakteristischer Zug fehlen, gedächte man nicht seiner Festdichtungen und Reden, die eine mehr als zeitliche und lokale Beachtung verdienen. Bei festlichen Anlässen ließ Saar wohl auch Töne politischer Lyrik ertönen, die aber nicht immer frei von schlechter Laune sind. Diese wird allzu mächtig in den zahlreichen Gedichten, die literarische Polemik treiben, und macht den Dichter, der sonst so gerne froh mit der Zeit vorgeschritten ist, zu einem mürrischen laudator temporis acti; aber er ist freudigen Herzens, wenn es gilt, die Größe des ihm geistesverwandten Grillparzer zu preisen oder seinem Lieblingsphilosophen Schopenhauer zu huldigen.

Der Reiz wehmutsvoller Erinnerung, der über den meisten Gedichten Saars schwebt, kehrt verstärkt in den Wiener Elegien (1893) wieder, die, obwohl nicht sein Bestes, dennoch von allem, was er geschaffen, die weiteste Verbreitung und den stärksten Anklang gefunden haben.

An ein Wiedersehen der lang entbehrten Vaterstadt anknüpfend, ihre Erscheinung im Schmuck des Frühlings, mit dem Glanz und Reichtum ihrer Bauten, ihres einzig schönen „Ringes", neu bewundernd, gesteht der Dichter doch ein, daß ihm die neue Prachtstadt nicht mehr so zum Herzen spreche wie die alte, wallumgürtete, mit den schwärzlichen Häusern und dem grünen Glacis. Nur auf den alten Plätzen und Gassen im tiefsten Innern der Stadt, wo die Vergangenheit still in die Zukunft hineinträumt, wo seine eigenen Erinnerungen erwachen, auf den Friedhöfen, wo ihm die Vergänglichkeit, auch des Ruhms, die Seele durchschauert, erschließt sich ihm die Seele ganz. Und auf dem Kahlenberge ist er wieder in seinem alten Wien und er versöhnt sich mit dem neuen Wien, das bestehen wird, was auch die Zukunft ihm bringe:

Sieh, es dämmert der Abend, doch morgen flammt wieder das Frührot, —
Und bei fernem Geläut segnet dich jetzt dein Poet.

Wer Saars formvollendete „Wiener Elegien" gelesen hat, kennt des Dichters Eigenart.

Die Grenzen seines Reiches waren eng gesteckt, aber auf diesem kleinen Gebiete hat er Meisterliches geschaffen; die schönsten seiner Novellen werden bleiben, doch nicht in die weitesten Kreise dringen, und als Lyriker darf er sich zu den Besten seiner Zeit als Ebenbürtiger gesellen. Vollendetes hat er zu Anfang gegeben, später ist er, gewohnte Weise leise variierend, zu leerer Manier herabgesunken und einer pessimistischen Stimmung verfallen, die sich schon in der Novellensammlung Herbstreigen (1897) recht bedenklich offenbart.

Wie in den Werken Saars zeigt sich auch in denen des Tirolers Adolf Pichler das Streben nach einer Verbindung zwischen dem alten und dem neuen Österreich. Wir besitzen von Pichler den Anfang eines für die Zeitgeschichte wertvollen Memoirenwerkes, „Zu meiner Zeit, Schattenbilder aus der Vergangenheit" (1892), in dem er, auf die Anfänge seiner Laufbahn zurückblickend, sein Leben bis zu dem Sturmjahre 1848 erzählt. Auch in Aufsätzen über Freunde hat er manches von seiner Lebensgeschichte mitgeteilt. Die Fülle rasch wechselnder Bilder aus den weiten Gebieten der nördlichen Kalkalpen, die bei den wiederholten Dienstesversetzungen des Vaters, eines Zollbeamten, vor die Seele des am 4. September 1819 in Erl bei Kufstein geborenen Knaben traten, mochten schon früh das Interesse an Land und Leuten in ihm wecken und schärfen. Unter Entbehrungen und Kämpfen mußte er sich aus Armut und Not hinaufarbeiten. Nach Beendigung der Mittelschule sah sich der Gymnasiast, da die Innsbrucker Hochschule damals neben der theologischen Fakultät nur die juristische besaß, trotz innerem Drange zur Medizin und Naturwissenschaft, genötigt, dem Rechtsstudium sich zuzuwenden. Erst als Freunde ihm helfend beisprangen, konnte er in die Kaiserstadt reisen, um Medizin zu studieren (1842). Er stand am Ende seiner Universitätsstudien, als ihn die Märztage des Jahres 1848 zur Wiener Studentenlegion riefen. Auf die Nachricht, die Südgrenze sei bedroht, stellte er sich als Hauptmann an die Spitze der von ihm gebildeten akademischen Legion und erwarb sich für die patriotisch-kriegerischen Dienste den Orden der Eisernen Krone und den Adelsstand als „Ritter von Rautenkar". Die blutigen Oktobertage, die er wieder in Wien verbrachte, verdüsterten sein Gemüt, das Treiben der Revolutionäre war ihm widerlich und hielt ihn von jeder Beteiligung an den neuen Ereignissen fern. Aber als scharfer Beobachter hat er in der Schrift „Aus den März- und Oktobertagen zu Wien 1848" anschauliche Bilder von den Vorgängen jener Tage entworfen. Als Doktor kehrte er nach Innsbruck zurück, wurde, auf die Ausübung des ärztlichen Berufes verzichtend, Lehrer am Gymnasium und erlangte 1867 an der Universität die Professur der Mineralogie und Geologie, die ihm als Lehrer wie als Forscher auf den verschiedensten Gebieten der Naturwissenschaft die reichsten Erfolge eintrug. Am 15. November 1900 ist er an einem Herzschlage gestorben. Wackernell und Dörrer haben 1925 in einem gehaltvollen Werke seinem Leben und Wirken ein schönes Denkmal gesetzt und darin seine vielfach umstrittene Bedeutung als Dichter in gebührender Weise gewürdigt und auch den Menschen in seinem tiefsten Wesen erfaßt.

Adolf Pichler.

Pichler lebte abseits von der Welt; nie ging er in Gesellschaft, und wenn er reiste, galt es den Sammlungen Wiens oder Münchens, der Kunst, Landschaft und Erinnerungsfülle Italiens. Aber gerade in solcher Abgeschiedenheit verfolgte er, wie von stiller Warte aus, desto aufmerksamer, ungestörter und gedankenvoller den Wechsel der Ereignisse. In der Jugend machte er alles

Sehnen und Drängen Jungtirols nach den Errungenschaften deutscher Poesie und Philosophie mit. Die freiheitlichen Ideen haben auch ihn erfüllt und brachten ihn während seiner letzten Studienjahre in Innsbruck in Berührung mit den Führern der liberalen Partei. In den vierziger Jahren glühte er für die großdeutsche Idee in Versen und in dem Kampfe gegen die Garibaldiner. Die Reaktion in den fünfziger Jahren behagte dem freiheitlich gesinnten Manne nicht; die Schlacht von Königgrätz, an der er sich gern als Freiwilliger beteiligt hätte, begrub seine Hoffnungen auf ein geeinigtes Deutschland. Mit Freude begrüßte er den Sieg von Sedan. Als dann eine Rückbewegung zu konservativeren Grundsätzen folgte, teilte sie auch Pichler, aber die alldeutsche Strömung der neunziger Jahre weckte aufs neue seine Begeisterung und mit feurigem Ungestüm wetterte er in seinen „Spätfrüchten", in den Zeitschriften „Scherer" und „Odin" gegen die Tschechen, in denen er Bundesgenossen der „Klerikalen" erblickte. Gegen den Klerus hat er, von Leidenschaftlichkeit hingerissen, in seiner Jugend harte und oft recht herbe Worte gerichtet und erst in seinen späteren Jahren wurde seine Anschauung abgeklärt, ruhig und gemessen; ein tiefes ethisches Gefühl aber hat ihn immer erfüllt und zur Aussprache gezwungen. In seinem Ringen und Wollen selbst eine bedeutende Persönlichkeit, sah er auf Dichter, die persönlich nicht mehr waren als ihre Werke, kühl herab, während ihm Kampfesnaturen wie Tacitus, Dante, Milton, Byron immer neue Bewunderung einflößten. Doch ist auch der rein literarische Wert seiner Schöpfungen beträchtlich. Freilich gehörte er nicht zu jenen Schriftstellern, die der Leserwelt schmeicheln, sondern zu jenen, die sich geben, wie sie sind, und verlangen, daß sich die Leser ihnen unterwerfen. Da aber diese nicht immer wollen, erging es auch Pichler wie vielen anderen Genossen in Apoll, er blieb lange ungekannt und seine Zeit kam erst, als eine Gesamtausgabe seiner Werke einen Einblick in seine vielseitige und scharf ausgeprägte Persönlichkeit gestattete. (Abb. S. 1450.)

Er wurzelt durchaus in dem Boden seiner Heimat, deren Eigentümlichkeiten er genau kennt und deren Bewohner er mit dem Auge des Forschers und der Freude des Menschenfreundes scharf betrachtete; kreuz und quer hat er Tirol durchstreift als Naturforscher, Ethnologe, Historiker und Poet, aber sein Geschmack ist geschult an den bis ins Alter heiß geliebten Alten und an den größten Mustern der Weltliteratur, dabei so fest gefügt, daß er bewußt nur dem naiven Walten der eigenen Natur zum Ausdrucke verhilft. Pichler hat alle Gebiete der Poesie bebaut, Bleibendes aber nur in der Lyrik und Epik geschaffen. Wohl hatte er sich auch im Drama versucht, aber dieses lag nicht in seiner Begabung.

Schon als Jurist trug er im Kreise des von ihm gegründeten Nibelungenbundes Bruchstücke aus seinen Revolutionsdramen „Ulrich von Hutten" und „Der Student" (1840) vor, von denen das erste eine konfessionelle, das zweite eine politische Tendenz verfolgte. Doch kam der Dichter nicht über ein dürres Gerippe der Handlung hinaus und in den beiden Jambentragödien Die Tarquinier (1860) und Rodrigo (1862) ist die Handlung in eine Reihe von Episoden aufgelöst, die sich, so fesselnd sie auch sind, nicht zu einem einheitlichen Ganzen schließen. Das Römerdrama stellt das Unterliegen des alten Königtums gegenüber dem neuen Staatsgedanken dar, der sich in Brutus verkörpert. „Rodrigo" hat den Untergang des Westgotenreiches und des seiner Pflicht ungetreu gewordenen Königs zum Inhalt.

Während Pichler noch mit den Dramen vergeblich um Erfolge rang, war er bereits auch als Lyriker hervorgetreten. In dem von ihm herausgegebenen Tiroler Almanach Frühlieder aus Tirol (1846) zwar erschienen von ihm selbst nur wenige Gedichte, zumeist satirischen Inhaltes und erzählender Art, wie die „Legenden" in Hans Sachsschen Knittelversen, „Seume", „Die Vertreibung der Zillertaler"; auch das Liebesverhältnis mit einer Wiener Bürgerstochter hat ihn nur zu wenigen Liedern angeregt, aber 1853 eröffnete er mit den Gedichten seine Sammlungen, zu denen die Hymnen (1855), die Elegien In Lieb' und Haß (1869), die Zeitgedichte Deutsche Tage (1870), die Epigramme Zu Literatur und Kunst (1879), die Sinngedichte Vorwinter (1885) und endlich die Spätfrüchte (1895) gehören.

Pichlers Lyrik ist vor allem Gedankendichtung und zu charakterschwer, um musikalisch zu wirken. Seine Gedichte versenken sich in die Tiefe der Menschenseele oder steigen kühn in die Höhen der Ideen, ohne daß dabei die Poesie zu kurz käme. Denn Pichler ist so sehr von der Herrlichkeit der Idee erfüllt, daß er sie überall mit poetischer Kraft zu wecken versteht und nicht erst in die Gestalten hineinzutragen

braucht. Auch das Landschaftliche bildet nicht einen leblosen Hintergrund, sondern erscheint belebt und von dem inneren Feuer durchflutet. Ihm ist alles Lebens Fülle „Symbol" und nur als Symbol des Innenlebens erscheint die Außenwelt in den Hymnen: der Sturm im Gebirge weist ihn auf innere Kämpfe, das dunkle Tal auf betrogene Lebenshoffnungen, der einsame Adler auf die eigene Einsamkeit. Ein Zug schmerzlicher Entsagung geht durch diese Gedichte, ein Verzicht auf Lebensglück, eine Beschränkung der Lebensfreude auf den Genuß der Natur. Wie die Dramen weisen auch die Hymnen auf die Alten zurück; sie sind in den freien reimlosen Rhythmen und in einer Sprache von seltenem Wohlklange geschrieben. Daß sie trotz ihrer formellen Vorzüge, der großartigen Bilder und tiefen Gedanken wenig Erfolg erzielten, mag darin seinen Grund haben, daß sich zehn Jahre früher mit Platens Hymnen das Gefallen an dieser Gattung erschöpft hatte. Wie tief Pichler in den antiken Geist eingedrungen ist, zeigen auch die Elegien und Epigramme, die den ganzen Umkreis der elegischen Dichtung der Alten durchlaufen. Nicht mit Unrecht nannte er sich in dieser Beziehung gern den alten Heiden, einen modernen Vertreter der Antike. Das stachlige Streitepigramm entsprach so recht seiner leidenschaftlichen Kampfnatur und mit rücksichtsloser Schärfe befehdet er denn auch alles, was ihm in Literatur, Kunst und Leben als töricht oder unwahr erscheint. Selten hat Pichlers herbe und männliche Natur den weichen Ton der Stimmungslyrik getroffen; doch sind die Lieder, die er in den Zyklen „Emma" und „Maria" vereinigte, wunderbar musikalisch und wohllautend und selten hat die Entsagung so männlich gefaßten, schlichten und ergreifenden Ausdruck gefunden. Häufiger gelang ihm der Sinnspruch, die symbolisierte Fabel, das sarkastische Zeitbild; so z. B. wenn er das pomphafte Leichenbegängnis eines Dichters beschreibt, den man bei Lebzeiten verkommen ließ. Hierher gehören auch die satirischen Gedichte „Arabesken" und „Sprüche", zu denen die nationalen Kämpfe in den achtziger und neunziger Jahren Stoff und Stimmung gaben, und die belehrenden „Tiergedichte", die er mit jenen und anderen Gedichten in den Spätfrüchten veröffentlicht hat.

Auf den Wanderungen durch Tirol, die Pichler zum Zwecke geologischer Beobachtungen häufig unternahm und deren wissenschaftliche Ergebnisse er in verschiedenen Zeitschriften zwischen 1856 und 1891 veröffentlichte, fand er die alte Lebensfreude wieder und seine Teilnahme an Volk, Kunst und Geschichte des Heimatlandes erwachte aufs neue. Mit der Liebe zur Natur regte sich aber auch der Trieb zur künstlichen Gestaltung des Geschauten und Erlebten und dabei haben sich Wissenschaft und Kunst gegenseitig unterstützt, ohne sich irgendwie ins Gehege zu kommen. Diese innige Verbindung bezeugen seine Schildereien aus Tirol, deren erste Sammlung (Aus den Tiroler Bergen) 1861 erschien und mit den späteren zu dem Buch Kreuz und quer (1896) zusammengefaßt wurde. Es sind Wanderskizzen, die sich bei des Dichters vielseitiger Bildung, scharfer Beobachtungsgabe und warmer Anteilnahme zu wertvollen Kulturbildern vertiefen. Von hier aus stieg Pichler unter dem Einflusse der Naturwissenschaften, die ihn die Außenwelt mit dem vorurteilsfreien Blicke des Forschers beobachten lehrten, zu jener Kunst treu realistischer Darstellung empor, die er an Jeremias Gotthelf bewunderte und in seinen reifsten Werken selber erreichte: Aus den Wanderskizzen erwuchsen Pichlers Allerlei Geschichten aus Tirol (1867), denen später die Sammlungen Jochrauten (1897) und Letzte Alpenrosen (1898) folgten.

Die Verwandtschaft der Novellen mit den Wanderskizzen ist allenthalben erkennbar; skizzierte er in diesen eine Charaktergestalt, die ihm auf seinen Wanderungen begegnete, mit scharfen Strichen, so bringt er in den Novellen in ausgeführter Erzählung ihr Schicksal oder läßt es sich von ihr erzählen. Die Begegnung mit dem Dichter ist zur Rahmenerzählung geworden. Immer aber tritt der Dichter selbst hervor, Lob oder Tadel austeilend, eine Schwäche der Zeit beleuchtend oder eigene Lebensansichten vertretend. Trotzdem werden dadurch die Erzählungen nicht subjektiv, im Gegenteile erhalten sie einen ausgesprochen objektiven Charakter, als seien sie nicht erfunden, sondern erlebt und gewinnen überdies einen Zusatz von schalkhafter Laune und wohltuender Behaglichkeit, die alles in Harmonie auflöst. Denn mögen die freundlichen und düsteren Bilder, die er abwechselnd vor uns entrollt, zuweilen auch unvermittelt nebeneinander stehen wie im Leben selbst, so sind sie doch wieder harmonisch im Rahmen des Ganzen verflochten. Der Stil der Novellen ist einfach, aber packend, und von den üblichen Dorfgeschichten Auerbachs und seiner Nachfolger unterscheiden sich Pichlers Novellen dadurch, daß er bei aller Vorliebe für die Einfachheit bäuerischer Sitten doch niemals in Sentimentalität oder Schönfärberei verfällt. Im Gegenteil, gerade die starken Affekte und Leidenschaften reizen den Dichter zur künstlerischen Darstellung und darum hat er auch gern das Heldenjahr 1809 zum Hintergrunde seiner Novellen gewählt. („Die Franzosenbraut", „Der Flüchtling", „Der Einsiedler" u. a.)

Den Novellen mehrfach verwandt sind Pichlers erzählende Gedichte, wie er selbst diese neue Gattung nannte. Vereinigt mit kleineren Gedichten liegen sie in den Sammlungen Marksteine (1874) und Neue Marksteine (1890) vor und zeigen uns Pichler auf der Höhe seines künstlerischen Schaffens.

Diese Verserzählungen stehen mitten inne zwischen Idylle und Epopöie und sind im reimlosen

Blankvers geschrieben, der die möglichste Annäherung an die Sprache des Alltags gestattet und durch seine schmiegsame Form für realistische Schilderung sich besonders geeignet erweist. Auch die Verserzählungen, aus dem Heimatboden erwachsen, bringen seine Charakterzeichnungen einfacher Bergnaturen, deren starkes Wollen und sittliche Größe ergreift, und wie in den Prosageschichten steht auch hier der Dichter persönlich in der Erzählung als der „alte Steinklopfer", der, mit Land und Leuten vertraut, im Gebirge herumstreift, vom Gewitter in eine Almhütte oder ein Bauerngehöft gescheucht, aus des Einsiedlers, Schützen oder Bauern Munde deren Lebensgeschichte erfährt. So treibt ihn auf einem geologischen Ausfluge der Zufall in die verfemte Hütte des Hexenmeisters (1871), die ihm Schutz gegen das Unwetter gewährt. Dort findet er in dem Hexenmeister einen ehemaligen Unterlehrer und verwegenen Wilderer und erfährt beim zungenlösenden Wein, was den Mann in die Wildnis hinaufgejagt hat. Wie dieser sucht auch Fra Serafico (1879), um sein Lebensglück gebracht, den Trost der Bergeinsamkeit. Will aber der den Menschen grollende Hexenmeister nur die Tiere zu Freunden haben, so wirkt Fra Serafico als Priester und Arzt unter den Hirten des Apennins im Dienste der Menschheit. Wühlt die Erinnerung an das zerstörte Glück die harte Bauernnatur des „Einsiedlers" noch im Innersten auf, so hat sich der italienische Mönch zur Seelengröße des Weisen aufgeschwungen, der vollkommen überwunden hat und im frommen Gottesglauben und in der Übung der christlichen Nächstenliebe sein einziges Glück findet. Die ergreifende Wirkung, die von der tiefsinnigen Weltanschauung in ihrer menschlichen Einfachheit und Klarheit ausgeht, wird erhöht durch die anschaulichen Bilder, die Pichler mit sicherer Hand auf engem Raum entwirft; so sind der heitere Abendhimmel Italiens und die sanften, in weichen Linien verschwimmenden Höhen des Apennins ein Bild des versöhnenden Grundzuges der Dichtung, wie denn auch im „Hexenmeister" die Zeichnung der umgebenden Natur, die wilde Felsszenerie der Karwendelschlucht und der Gewitteraufruhr des Hochgebirgs trefflich der Seelenstimmung des Helden der Erzählung angepaßt ist. Diesem Zwecke dient das Landschaftliche auch in der Verserzählung Zaggler Franz (1887); wie draußen der Donner grollt, das Wetter langsam weiter zieht, endlich die Sonne durchbricht, das ist ein herrlicher Parallelismus mit dem Ringen des philosophierenden Bauern.

Um den „Hexenmeister", „Fra Serafico" und „Zaggler Franz", die drei markantesten Gestalten dieser Erzählungen, reiht sich eine nicht unbedeutende Zahl kleinerer Verserzählungen, die neue Seiten des Dichters enthüllen. Da führen Der Student (1872) und der großartige Totentanz (1873) in die Zeit der Tiroler Kämpfe, einige andere, besonders Das Soldatenweib, in den deutsch-französischen Krieg; glühende Begeisterung für das Deutschtum spricht aus ihnen und in den „Studenten" hat Pichler auch seinen Haß gegen alles Kirchliche hineingelegt. Nicht immer sind die Erzählungen frei von Sinnlichkeit, bedenklich ist die Geschichte von der unglücklichen Heirat des Sankt Aloysi (1880), des Dichters Humor offenbart sich in Des Esels Kindern (1870), seine Komik wird zum Grotesken in dem Faschingsmärchen Ecke (1890); nicht mehr auf der früheren Höhe steht Der Jörgel von Lahnsteig (1895), der wieder aus geschichtlichem Hintergrunde sich aufbaut.

Die Pflege der Heimatkunst in den Verserzählungen und Novellen führte Pichler nun auch zur Verwertung des volkstümlichen Vierzeilers, und derselbe Dichter, der in den „Hymnen" moderne Stoffe im antiken Versmaße so trefflich zu meistern verstand, konnte in dem urwüchsigen Faschingsscherz 's Anderl und 's Rosel (1898) das Schnadahüpfel zu einem Streitgedichte verwenden und mit einem Tiroler Bauernburschen in diesen Improvisationen wetteifern. Der alten Kirchhofs- und Marterlpoesie schließt sich Pichler an in den Sammlungen In der Weise des H. Holbein 1876—1886 und Aus den Totentänzen (1892—1895).

Blieb Pichlers Können auch auf Gedicht und Erzählung beschränkt, so führt doch ihr tiefer Gedankengehalt über die Kleinkunst hinaus und eröffnet in engem Rahmen weite Ausblicke. Auch seine Studien über die tirolische Literatur, insbesondere die Tiroler Passionsspiele, deren Ergebnisse er in dem Buche Über das Drama des Mittelalters in Tirol (1850) veröffentlichte, verdienen volle Beachtung und Würdigung.

In ähnlicher Weise wie Pichler geht Charles Edouard Duboc in seinen epischen Werken von den Ergebnissen weitreichender, auch wissenschaftlicher Bildung aus, nur daß Pichler mehr national, Duboc aber mehr international bei der Wahl seiner Themen ist. Man darf vielleicht den Hauptgrund für das Zurücktreten dieses feinsinnigen Verskünstlers und noch von Rückert und Gutzkow gepriesenen Dorfnovellisten im öffentlichen Bewußtsein darin suchen, daß Duboc sich selten bemühte, dem Inhalte seiner Zeit Ausdruck zu verleihen, und daß die Liebe zu fremden Sprachen und Literaturen, der wir seine weit bekannte Übersetzung von Tennysons „Enoch Arden" verdanken, ihn verhinderte, im deutschen Empfinden wurzelständig zu werden. Dazu trug wohl auch die Abstammung von einem eingewanderten Franzosen bei, als dessen Sohn er am 17. September 1822 in Hamburg geboren wurde. Unter dem Zwange der Verhältnisse mußte er den Kaufmannsberuf wählen, kam aber als Vertreter des Handelshauses, in dessen Diensten er stand, weit in Europa herum, und erwarb sich dabei eine reiche Welt- und Menschenkenntnis. Als es ihm die Geldmittel gestatteten, streifte er die ihn drückenden Fesseln

ab und widmete sich der Malerei, um sie bald mit der Literatur zu vertauschen, zu der es ihn stets hingezogen hatte. Von 1854 bis 1856 weilte er mit seiner Gemahlin in Italien, dann ließ er sich in Dresden nieder, wo er 1910 starb. Schon 1851 war er mit der Sammlung Unterm Schindeldach unter dem Hehlnamen Robert Waldmüller mit Glück als Dichter hervorgetreten. Diese frischen und liebenswürdigen Idyllen betätigten bereits sein poetisches, dem Realismus stark zugeneigtes Talent, das sich in den Verserzählungen Des Dichters Nachtquartier (1853) noch mehr und am schönsten in den Dorfidyllen (1860) offenbarte.

In den letzteren zeigt sich Waldmüllers Talent für Naturschilderungen und Darstellung des einfachen, aber innerlich bedeutenden Lebens in seinem vollen Umfange. Es sind Genrebildchen, an denen man vielleicht den Einfluß der Düsseldorfer Malerschule noch merkt, Schicksale, wie sie im Dorfleben häufig begegnen, scharf und poetisch ausgestattet, so daß uns die Gestalten mit ganzer Lebhaftigkeit vor Augen treten („Goldforelle", „Vor der Trauung", „Patengang"). Nicht glücklich ist die Anlage des romantischen Epos Irrfahrten (1853). Eine stark idyllische Färbung tragen auch Dubocs ältere lyrische Schöpfungen, mag er uns nun in den Gedichten (1857) den Samstagabend oder in der Sammlung Lascia passare den „lieben Sonntag" oder „Sorrento" beschreiben. Im allgemeinen neigt Dubocs ältere Lyrik zum Nachsinnen und zur Melancholie, heiterer ist die spätere, wie sie in den Klängen aus der Ferne (1893) und in den Liebesstürmen (1896) sich offenbart. In diesen hat er lyrische Gedichte zu einem in sich geschlossenen Ganzen aneinandergereiht, in jene mit feinstem Geschmacke Volksliedermotive zum künstlerischen Abschlusse gebracht. Auf so mannigfachen Wegen wir seiner Muse begegnen, sie zeigt uns stets dieselben Eigenschaften, die man als schlicht, gemütvoll, sinnig, humoristisch bezeichnen kann.

Wie Duboc in seiner Lyrik sich gerne in die Motive fremder Volkspoesie versenkt, so holt er sich auch für seine Romane und Novellen den Stoff mit Vorliebe aus den fremden Landen. Am liebsten weilt er in Spanien, Italien und Südfrankreich („Somosierra", „Um eine Perle"), doch auch in slavischer Gegend („Darja", „Vermächtnis einer Millionärin"), in Deutschland („Unterm Krummstab") und Österreich („Im Schloß Roncanet"). Nach Süden weist uns der Roman Don Adone (1883), des Dichters Hauptwerk, das, in gewisser Anlehnung an die altromantischen Schelmenromane, ein anschauliches Bild süditalienischen Volkslebens gibt, und, mit einer oft an Eichendorff gemahnenden Kunst durchgeführt, zu den besten humoristischen Romanen der Neuzeit gehört. Von köstlichem Humor belebt sind die Novellen „Mirandola, die Herrnhuterin" und „Fra Tedesco" und des Dichters beste Novelle „Auf der Leiter des Glücks" (1884), die typisch ist für seine gemütvolle Art zu erzählen. Mag auch das, was er bietet, in der Form zuweilen ungewöhnlich, vielleicht kraus sein, wie es der Humorist eben liebt, mag er auch oft, vom Rechte der früheren Romantechnik Gebrauch machend, Romantisches, Abenteuerliches und Unwahrscheinliches einfügen, es ist alles kernig, ein ethisches, dem christlichen freilich nicht immer entsprechendes Streben geht durch seine Werke und es ist der sonnigste Humor, den er zu Hilfe ruft, um die Dissonanzen des Lebens zu lösen.

Für die große Masse sind Dubocs Werke nicht geschrieben; sie wenden sich an ein gebildetes Publikum, das nicht bloß den Inhalt, sondern auch die Form, nicht bloß den Gedanken, sondern ebenso die Durchführung zu schätzen weiß. Nur der Fremdartigkeit der Welt, in die er den Leser mit Vorliebe führt, muß es zugeschrieben werden, daß nur mehr wenige seiner Erzählungen gelesen werden: seine „Dorfidyllen" aber und der Roman „Don Adone" werden fortleben, wenngleich seine anderen poetischen Schöpfungen, auch sein Drama Brunhilde (1874), der Vergessenheit anheim fallen sollten. Von großem und nicht bloß vorübergehendem Interesse sind auch Dubocs „Wanderstudien, Italien, Griechenland und Daheim" (2 Bde., 1861), die von der scharfen Beobachtungsgabe nicht minder ein glänzendes Zeugnis ablegen als von seinem tiefen Verständnis der Kunst.

Auch sein jüngerer Bruder Julius Duboc (1829—1903) war nicht minder geistvoll, aber poetisch weniger veranlagt. Schon als Student stand er mit Feuerbach in Verbindung und dessen Philosophie übte einen starken Einfluß auf seine philosophischen und ästhetischen Schriften aus, von denen einige als Einzeldrucke, andere in seinem letzten Buche Streiflichter (1902) erschienen. Wandelt er hier eigene Wege, so zeigt er sich in seinen Gedichten Früh- und Abendrot (1899) als Eklektiker, obschon einzelne in ihrer Stimmung sehr fein empfunden sind.

Mehr noch als bei Pichler wirkten die Jugendeindrücke bestimmend auf das Leben Wilhelm Heinrich Riehls, der in unermüdlicher wissenschaftlicher und künstlerischer Gestaltungskraft ein Feld des Forschens und Sinnens bebaute, viel ausgedehnter und mannigfaltiger, als heute beim Überwiegen der Einzelforschung irgendein Feld wissenschaftlicher Arbeit bemessen ist. Wie er selbst in seinen religiösen Studien eines Weltkindes (1894) bekennt, waren es sein Vater und sein Großvater mütterlicherseits, von denen er die entscheidendsten Einflüsse erfuhr. In diesen beiden Männern erblickte Riehl zugleich ausgeprägte Typen jener Periode „großer, weit auswogender Doppelströmungen des öffentlichen Lebens", in die seine Jugend fiel; die

ausflutende Strömung der alten Zeit schien ihm vertreten durch den mütterlichen Großvater, die andringende neue durch den Vater. Jener, zuerst Schulmeister, dann nassauischer Haushofmeister, war ein weitgereister Mann und eine schlichte, tiefreligiöse Natur, ein überzeugter Lutheraner, der in das empfängliche Gemüt des aufgeweckten Enkels den frommen Sinn und jene Wanderlust pflanzte, die diesen bis an sein Lebensende nicht verließ. Auch Riehls Liebe zur Natur und seine Teilnahme an dem Wohl und Wehe des Bauernstandes, die für seine späteren sozialpolitischen Untersuchungen so wichtig wurde, darf als großväterliches Erbe angesehen werden. Des Großvaters Einfluß wurde lebendig erhalten durch dessen Tochter, Riehls Mutter, eine bescheidene, gottergebene Frau, während der Vater die Vorliebe für Musik, den Unabhängigkeitssinn, den gesunden Humor und die Neigung zur Kulturgeschichte in dem Sohne erweckte.

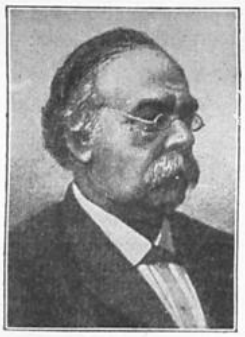
Wilhelm Riehl wurde 1823 als der Sohn des herzoglich nassauischen Schloßverwalters zu Bibrich am Rhein geboren, studierte zuerst Theologie, vertauschte sie aber dann mit der Kulturgeschichte und wurde 1863 von König Maximilian II. zu deren Professor an der staatswirtschaftlichen Fakultät in München ernannt. Daneben leitete er die „Neue Münchener Zeitung", deren Abendblatt Veröffentlichungen aus dem Gebiete der Kunst und Wissenschaft diente, ferner die „Bavaria", die eine Gesamtbeschreibung Bayerns in statistischer, historischer, topographischer und ethnographischer Beziehung bieten sollte. Dazu kam noch die Redaktion des von Friedrich von Raumer gegründeten „Historischen Taschenbuches" und das Amt eines Generalkonservators der Kunstdenkmäler und Altertümer Bayerns. Am 16. November 1897 setzte der Tod seinem rastlosen Streben und erstaunlichen Schaffen ein Ziel. (Abb. S. 1456.)

Riehl wurde vom König Maximilian II. durch Verleihung hoher Orden und durch Ernennung zum Geheimen Rat ausgezeichnet; seinem Namen hat er einen weit über die Grenzen seiner engeren Heimat hinausreichenden Ruf verschafft, teils durch seine schriftstellerische Tätigkeit, teils durch seine Vorlesungen an der Münchener Universität, teils durch seine Wandervorträge in ganz Deutschland, durch die er im Laufe der Jahre Tausende von Zuhörern begeisterte und der einflußreichste und wirksamste deutsche Kulturhistoriker geworden ist.

Eine bleibende Frucht dieser Wandervorträge ist seine Sammlung Freie Vorträge (2 Bde., 1873 und 1885). Manches darin, wie auch in seinen anderen kulturhistorischen Schriften, ist veraltet, aber immer bleibt ihm der Ruhm, der Hauptvertreter der älteren kulturgeschichtlichen Richtung gewesen zu sein. Den Zusammenhang von Land und Volk als „das Fundament aller sozialen und politischen Entwicklung, als Ausgangspunkt aller sozialen Forschungen" nachzuweisen, war vom Anbeginn das Ziel seiner schriftstellerischen Tätigkeit, und dies ist auch der Leitgedanke, der sein bekanntestes Werk Die Naturgeschichte des deutschen Volkes als Grundlage einer deutschen Sozialpolitik durchzieht. Das Werk umfaßt die Teile „Land und Leute" (1853), „Die bürgerliche Gesellschaft" (1851), „Die Familie" (1854) und „Das Wanderbuch (1869), das von Riehl selbst als zweiter Band zum ersten Teile bezeichnet wird und die eigenartige Methode seiner Volksstudien darlegt. Er hat immer wieder betont, seine Arbeiten seien „erwandert". Das will heißen, daß er nicht so sehr aus Büchern und Schriften, als aus der persönlichen Anschauung Land und Leute studiert und geschildert habe. Daß übrigens Riehls Schriften nicht bloß erwandert, sondern durch gelehrte Studien auch erarbeitet sind, wird jeder Leser sofort aus der Unsumme literarischen Wissens erkennen, die darin niedergelegt ist. Seine besondere Kunst war es nur, von dem Studium aus Büchern nichts merken zu lassen. Die soziale Auffassung ist durchdrungen von stark ethischer, insbesondere auch religiöser Anschauung des gesamten menschlichen Daseins und in politischer Hinsicht geht ein konservativer Zug durch seine Schriften. Von diesen ist Deutsche Arbeit (1861), in der er auf dem Gebiete der Arbeit dem deutschen Volke den höchsten Preis zuerkennt, eines seiner eigenartigsten und besten Bücher, geradezu ein Meisterstück einer auf Psychologie und Ethik aufgebauten sozialen Wissenschaft. Wie dieses Werk muß auch das Buch Die Pfälzer (1857), in dem er die „psychologische Charakteristik einer deutschen Volksgruppe" gibt, als eine Ergänzung der „Naturgeschichte" angesehen werden. In denselben Kreis gehören die prächtige Studie über Augsburg, die nebst anderen Perlen kulturgeschichtlicher Betrachtung („Das landschaftliche Auge", „Das landschaftliche Ohr") in den Kulturstudien aus drei Jahrhunderten (1858) erschien, und die Kulturhistorischen Charakterköpfe (1891). Neben der Volkskunde hat Riehl die Kunstgeschichte als sein zweites besonderes Arbeitsgebiet der Kulturgeschichte bezeichnet. Hier ist es einmal die Baugeschichte, für die er als einer der ersten die Beachtung der Kulturhistoriker verlangte, und dann die Musik, auf deren Gebiet er ausübend, gestaltend, kritisierend, historisch und ästhetisch, darstellend als Fachmann gearbeitet hat. Bei der Veröffentlichung des ersten Bandes seiner Musikalischen Charakterköpfe (1853) war es seine Absicht, zu zeigen, wie die Geschichte der Musik in ihrem organischen Zusammenhange gefaßt werden müsse mit der übrigen Kunstgeschichte, der Literatur- und der gesamten Kulturgeschichte. Mit

Richard Wagners Streben, dem Musikdrama die Alleinherrschaft zu verschaffen, war Riehl nicht einverstanden, dagegen hat er wiederholt auf die Wichtigkeit und Bedeutung des deutschen Volksliedes hingewiesen, dessen Geschichte neben der literargeschichtlichen auch eine soziale Seite habe und das stets die „Verjüngungsquelle der Musik einschließlich der Oper" bilde. Auch „die 50 Lieder deutscher Dichter in Musik gesetzt", die er unter dem Titel Hausmusik 1852 veröffentlichte und denen er „35 neue Lieder fürs Haus" (1877) folgen ließ, sind in dem einfachen Stile des Volksliedes gehalten.

Riehl sagt einmal, daß seine sämtlichen Schriften „ein sich gegenseitig stützendes Ganze" bilden. Und dies mit vollem Rechte. Denn alle, auch die novellistischen, sind kulturgeschichtlich gleich wichtig für die Erkenntnis des deutschen Volkstums. Auch die Novellen hat Riehl erwandert; nahm er sich doch schon in den fünfziger Jahren vor, als Novellist einen Gang durch 1000 Jahre deutscher Kulturgeschichte zu machen. Als Ergebnis der mit den Freunden, namentlich mit Heyse, gepflogenen Erörterungen und der Selbstbetrachtung seines eigenen Dichtens wurde ihm die Erkenntnis, daß die Novelle „nichts anderes darstellen kann als die Konflikte eines psychologischen Problems, durch eine Geschichte gelöst, in der sparsamen, knappen Kunstform des erzählenden Vortrags". Indem er nun aber den Schauplatz dieser Konflikte fast immer in die Vergangenheit verlegte, wurde er der Begründer der historischen oder kulturhistorischen Novelle. So erschien 1856 die erste Sammlung mit dem Titel Kulturhistorische Novellen, 1863 die Geschichten aus alter Zeit, 1868 das Neue Novellenbuch, 1874 Aus der Ecke, 1880 Am Feierabend, 1888 die Lebensrätsel, wozu noch der Roman Ein ganzer Mann (1897) gezählt werden darf, der im Grunde auch nur eine größere Novelle mit historischem Hintergrunde ist und an des Dichters Tätigkeit als „Museumsdirektor" anknüpft.



W. H. Riehl.

Während G. Freytag nur den Querschnitt von je zwei Jahrhunderten in seinen „Ahnen" uns vorlegt, läßt Riehl in seinen 50 Novellen von ebensovielen Mittelpunkten aus die deutsche Volksseele, wie sie sich innerhalb der Dezennien wandelte, ungleich bestimmter erkennen. Er faßt uns freundlich an der Hand und führt uns im Geiste durch mehr als ein Jahrtausend unserer deutschen Geschichte. Dabei wird er nicht müde, uns zu erzählen von dem Schicksal unserer Vorfahren, von ihrem Glück und ihrem Leid, und so unmittelbar singt er uns in den Traum der alten Zeit, daß die eigene Gegenwart uns versinkt in dem Zauberbilde der Vergangenheit. Er geleitet uns in die Zeit des großen Karl und seiner schwachen Nachfolger („Liebesbuße", „König Karl und Morolf", „Das Buch des Todes", „Im Jahr des Herrn"), er wandert mit uns auf die romantischen Burgen des Mittelalters und schildert uns mit der echten Freude des Romantikers das Leben der Ritter, fahrenden Sänger, aber auch die Lage der in drückender Leibeigenschaft schmachtenden Bauern. Doch noch lieber kehrt er ein in den alten Reichsstädten mit ihren engen Gassen und anheimelnden Erkerstuben und zeigt uns das wundersam fleißige Treiben der Zünfte und Bürger, ihren Kampf mit den Geschlechtern und den nach ihrem Reichtum begehrenden Ritter („Der alte Hund", „Die Gerechtigkeit Gottes", „Damals wie heute", „Der Dachs auf Lichtmeß", „Die Gauerben", „Der stumme Ratsherr", „Das Spielmannskind"). Er macht uns mit den Humanisten bekannt, führt uns in die Renaissance ein, entrollt uns Bilder von der Reformation und Gegenreformation und den düsteren Hexenverfolgungen („Die Lehrjahre eines Humanisten", „Die vierzehn Nothelfer", „Vergelts Gott", „Jörg Muckenhuber", „Mein Recht", „Die zweite Bitte", „Wanda Zaluska"). Mit Schaudern erfahren wir von den Greueln des großen Krieges, von dem Elend und der Armut, die er im Gefolge hatte („Der Fluch der Schönheit", „Die rechte Mutter", „Die Werke der Barmherzigkeit", „Gräfin Ursula"). Am liebsten verweilt er mit uns an den kleinen Fürstenhöfen und Residenzen des 17. und 18. Jahrhunderts (14 Novellen); da fühlt er sich ganz besonders zu Hause. In diese Zeit des Rokoko reichen ja die Erinnerungen des Großvaters und des Bibricher Hofes zurück und hier konnte der Dichter, der am liebsten bei dem Kerne des Volkes bleibt, gegenüber den höheren Ständen, die sich dem Deutschtum immer mehr entfremdeten, einen Bürgerstand zeichnen, der die Tugenden des deutschen Volkes trotz alledem wahrte. Auch die Leidenschaftslosigkeit und gehaltene Wärme der Rokokozeit macht ihm, wie er selbst sagt, deren Kunst und Leben anziehend: „Der König von Gottes Gnaden ist ein Despot, aber er ist doch ein ganzer König und der letzte Abendglanz der Renaissance vergoldet seinen Palast, während tiefe Schatten auf den Hütten des armen Volkes lagern. Die Menschen sind hart, oft rauh und roh, herrisch und knechtisch; barocke Originale wuchern überall, von Freiheit ist keine Rede, doch nach Rang und Stand darf jeder ein Narr auf eigene Faust sein. Der Humor des Rokoko läßt uns die Roheit so vieler Gewaltherren auf Augenblicke vergessen und in starrer Bindung schlummert gewaltige Kraft für die Zukunft. Darum sucht die moderne Poesie und Malerei ihre Stoffe so gerne bei den eckigen Charakterköpfen jener Tage" („Reiner Wein", „Rheingauer Deutsch", „Fürst und Kanzler", „Der Leibmedikus", „Der Stadtpfeiffer", „Burg Neideck", „Meister Martin Hildebrand", „Ungeschriebene Briefe"). Doch weiter geht die Wanderung. Im

„Gespensterkampf" vernehmen wir das unheimliche Grollen der französischen Revolution, bis wir sie auch über deutsches Gebiet hereinfluten sehen („Der Zopf des Herrn Guillemain", „Das Quartett", „Trost um Trost"). Auch aus den dreißiger Jahren des 19. Jahrhunderts weiß uns Riehl allerlei zu erzählen (Gradus ad Parnassum, „Seines Vaters Sohn") und mit den fremden Ideen, die das Jahr 1848 brachte, machen uns „Der Märzminister" und „Das Theaterkind" bekannt, während in die Novellen „Am Quell der Genesung" und „Das verlorene Paradies" bereits die soziale Frage hineinspielt. So sind die verschiedenen Jahrhunderte an uns vorübergezogen und unser Führer weist uns zum Abschied darauf hin, daß es doch trotz allem Unterschiede „Damals" ganz ähnlich gewesen ist „wie heute" und eines sich immer gleich bleibt, „Die Gerechtigkeit Gottes".

Riehls Novellen bewegen sich nur auf deutschem Boden; am wärmsten wird er, wenn er uns eine Geschichte aus seinem geliebten Nassau erzählt. Nicht weltbewegende historische Begebenheiten geben ihm den Stoff zu seinen Novellen, sondern es genügte ihm, die Geschichte eines Menschenlebens vergangener Tage anschaulich und historisch getreu hervorzuzaubern. An Stelle des heroischen Schlachtenbildes setzte er das feine Genrebildchen mit seinem zeitgeschichtlichen Hintergrunde, in dem er die einzelnen typisch ausgewählten Charaktere und ihre Schicksale in ihrem Zusammenhange mit der historischen Epoche und mit dem Volkscharakter zeichnet, und alle verbinden sich schließlich zu einem großen historischen Gesamtgemälde. Um den Schein der Wirklichkeit zu erhöhen, hat Riehl auch die Darstellung der Zeit entsprechend gefärbt, ohne dadurch die Einheitlichkeit der Sprache zu beeinträchtigen, die er als das Gewand unserer Zeit und seiner Persönlichkeit über die Gestalten ältester und neuester Zeit geworfen hat. — Die Sprache ist frisch und munter, schlicht und anspruchslos, wohl auch neckisch und zierlich, immer wahr und am rechten Platze derb und kernig; aber so wenig sie sich scheut, auch in den Abgrund des menschlichen Herzens hineinzuleuchten, nie verweilt sie bei der sittlichen Häßlichkeit, dazu ist sie zu keusch und sittsam, wie denn Riehls Novellistik überhaupt bemüht ist, zu befriedigen und zu versöhnen. Darum hat er, wie er selbst erzählt, die Begebenheiten seiner Novellen am liebsten in eine Zeit verlegt, die selbst bereits Geschichte geworden ist; denn von selber breite die Geschichte Frieden und Versöhnung über den Kampf und er möchte nicht im Byronschen Sinne aufregen, sondern im Goetheschen anregen. Dazu dienen auch die Grundgedanken, die Riehl in geschichtlich treuer Einkleidung verkörpert. Es sind psychologische Probleme, die auch den modernen Menschen noch beschäftigen und vom Dichter selbst innerlich erlebt wurden: Religion, Liebe, Ehe, Freundschaft, Herrschaft und Dienerschaft, Bürgertum, Menschentum, Mitleid, das Verhältnis zu Kunst und Wissenschaft. Insbesondere offenbarten Riehls Novellen nach Matthias' treffendem Urteile von den mannigfachsten Seiten alle Eigenarten der deutschen Volksseele: Treue bis in den Tod und Liebe bis zur Selbstüberwindung, deutsche Gemütstiefe und Glaubensinnigkeit, Freimut und Unabhängigkeitsdrang, ungeschminkte Wahrhaftigkeit und derbe Kernhaftigkeit, schlichte Heldengröße und unerschütterlichen Dulderinn, freilich auch rechthaberischen Eigensinn und vertrauensselig leichte Hingabe an alles Fremde.

Was uns aber Riehls Geschichten vor allem lieb und wert macht, ist der goldige Humor, der sich im einzelnen in der jovialen Benennung der Gebrechen und Verhältnisse seiner Helden verrät und am tiefsten und köstlichsten widerklingt in der Richtung der ganzen Kunstauffassung, den Leser mit sich, mit Gott und der Welt auszusöhnen. Welch köstlicher Humor, um nur einige Beispiele zu nennen, spielt in den Novellen „Der stumme Ratsherr", „Lehrjahre eines Humanisten", „Reiner Wein", „Der Stadtpfeifer", „Gradus ad Parnassum", „Der Dachs auf Lichtmeß", „Damals wie heute", selbst in den ernsten Novellen fehlt der Humor nicht ganz, so in „König Karl und Morolf", „Vergelts Gott!", „Meister Martin Hildebrand", „Der verrückte Holländer". In gewissen Teilen ernster Geschichten dient der Humor dem Dichter zum feinsinnigen Aufbau seiner Novellen, insofern diese Teile der launigen, leicht bewegten Allemande der älteren Sonaten entsprechen sollen. Denn Riehl baut, wie er in dem Aufsatze „Novelle und Sonate" darlegt, den Gesamtplan der Novelle gewöhnlich wie eine Sonate auf zwei thematischen Motiven, im doppelten Kontrapunkte auf. Auf diesem kunstvollen Aufbau vor allem beruht das Ebenmaß zwischen Inhalt und Form.

Schon die große Zahl der Novellen Riehls läßt vermuten, daß nicht alle gleichwertig sind; bei einigen ist der Aufbau zu locker, andere leiden an der Unwahrscheinlichkeit der Handlung und Charakteristik. Doch die Mehrzahl ist von diesen Mängeln frei, alle atmen Frieden und Versöhnung und gewähren Ruhe und Erquickung. In dieser Absicht hat er Novellen geschrieben und darum einer Sammlung den Titel „Am Feierabend" gegeben. Feierabendstimmung fand er auch in den Werken Walter Scotts und in diesem Sinne ist er, wie er im „Abendfrieden" erzählt, ein Schüler des großen Meisters geworden. Wie er in seinen musikalischen Abhandlungen immer wieder für eine Hausmusik eintritt, die die stille Häuslichkeit verklären und die Glieder der Familie erfreuen und erheben soll, so hat er in seinen Novellen eine Hauspoesie geschaffen, die als Schwester der Hausmusik die gleichen Absichten verfolgt. Das Ziel und der Zweck der Dichtung Riehls ist beschränkt; denn die Poesie, auch die Novelle, hat noch andere Aufgaben zu erfüllen; den Dichtergrößen werden wir daher Riehl nicht beizählen, aber ungerecht ist es, über ihn geringschätzig zu urteilen. Den religiösen Ertrag seines Lebens hat er in den Religiösen Studien eines Weltkindes (1893) niedergelegt. Das Werk beginnt mit „ewigen Fragen", der Lehre von der Unsterblichkeit und der Herrschaft des Todes,

handelt dann von der göttlichen Offenbarung, von „Glauben und Wissen", vom „weltfreudigen Glauben", von dem Pessimismus, von verschiedenen eigentlichen Zeitfragen, wie vom Sozialismus, der Familie, der Bildung und anderen Dingen mehr. Riehl beleuchtet alle die Fragen vom gläubig lutherischen Standpunkte aus und erhofft eine Besserung mancher Verhältnisse seines Volkes von der Verlebendigung des Christentums. Nur selten betont er seinen religiösen Standpunkt zu stark gegenüber den Katholiken, aber nie verletzend.

Ein liebenswürdiger Novellist, freilich von weit geringerer Kraft und innerer Selbständigkeit, war Riehls Landsmann Hermann Presber (geb. 1830 zu Rüdesheim am Rhein, gest. 1884 als Lehrer der Literatur und Geschichte in Frankfurt a. M.). Seine Novellen Wolkenkuckucksheim (1859) und Ein Anempfinder (1862) schlagen einen humoristischen und satirischen Ton an und verraten den Einfluß Jean Pauls; die Rheinischen Novellen (1882) und die Erzählung Rudolf (1876) sind anspruchslos, aber anmutig und poetisch frisch, von einem Strahl rheinischer Lebenslust und zuversichtlichen Glaubens an die Güte der menschlichen Natur durchleuchtet.

Auf den Pfaden W. Riehls wandelte Franz Hacker (geb. 1836 in Nymphenburg, gest. 1894 als Hofkaplan in München), der unter dem Hehlnamen Franz von Seeburg erst in reiferen Lebensjahren mit seinen Erzählungen an die Öffentlichkeit trat. Gleich seine erste größere Erzählung Das Marienkind (1869) fand großen Beifall und verfehlt auch jetzt noch ihre rührenden Wirkungen nicht. Der Dichter schildert darin die Schicksale eines Mädchens, das in mehreren vornehmen Häusern als Erzieherin wirkt, alle Angriffe auf ihre Tugend abwehrt und, gegen die falschen Erziehungsansichten ihrer Umwelt kämpfend, für die katholischen Grundsätze eintritt. Es gelingt dem Mädchen, Henri, den Bruder einer ihrer Herrinnen, zu bekehren, und mit der Vermählung beider schließt die Erzählung. Was der Dichter mit ihr wollte, hat er erreicht; freilich überwiegt der belehrende Teil zuweilen so sehr, daß der erzählende nur zu dessen Relief wird. Um die Schönheit des christlichen Ideals hervorzuheben, wird dessen Gegensatz zuweilen mit zu dunklen Farben gemalt. Aus der Familie ins öffentliche Leben führt uns der Roman Durch Nacht zum Licht (1872), der uns Bilder aus der Zeit der Aufklärung, der Illumination und Klosterstürmer wie sie Bayern im ersten Viertel des neunzehnten Jahrhunderts darbot, in düsteren Farben entrollt. Ein helles Seitenstück dazu ist der Roman Die Fugger und ihre Zeit (1879). In einem umfassenden und farbenprächtigen Bilderzyklus führt uns der Dichter das Leben im mittelalterlichen Augsburg vor Augen. Wir sehen, wie die unermüdlichen und erfindungsreichen Weberleute Fugger zu einem gewaltigen Geschlechte heranwachsen, das Fürsten an Macht gleichsteht, sie an Reichtum übertrifft und selbst mit dem Kaiser freundschaftlich verkehrt. Die Fugger stehen im Mittelpunkt des bürgerlichen und sozialen Lebens Augsburgs, an ihr Wirken knüpft sich das Aufblühen des deutschen Kolonialhandels. Das Leben und die Selbständigkeit der Städte, die politischen Verhältnisse in Deutschland am Ausgange des Mittelalters, das Auftreten Luthers in Augsburg, die religiösen Wirren und der Verfall des einst so mächtigen Gemeinwesens, dies alles wird in fesselnder und anschaulicher Weise dargestellt. Wieder in Bayern spielt die Dorfgeschichte Die Nachtigall (1876), die uns von dem Lieben und Hassen der Gebirgsbewohner lebensfrisch erzählt. Von der Pflege der Musik und ihrer Vertreter im Österreich des achtzehnten Jahrhunderts berichtet uns der prächtige Entwicklungsroman Josef Haydn (1882). Erschütternde Szenen menschlicher Bosheit und menschlichen Unverstandes aus der Zeit des Hexenwesens führen uns Die Hexenrichter von Würzburg (1882) in ergreifender Weise vor Augen. In allen Erzählungen, auch in den kleineren, für Kalender geschriebenen, erscheint Seeburg, mag auch der Aufbau nicht immer fest gefügt, die Darstellungsweise etwas veraltet und in den Charakteren Licht und Schatten zuweilen ungleich verteilt sein, als echter Künstler und Dichter. Die Hauptcharaktere wenigstens, denen er die Aufgabe stellt, anzukämpfen gegen das Böse und Unvernünftige, sind scharf gezeichnet: die Fugger siegen durch Fleiß und bürgerliche Tüchtigkeit, Spee durch die Macht der Vernunft, Haydn durch sein Genie und seine Frömmigkeit, das „Marienkind" durch seinen felsenfesten Glauben, die „Nachtigall" durch ihre Güte und Treue.

Karl Theodor Zingeler (geb. 1845 in Bonn) wählte mit Vorliebe die Geschichte der Hohenstaufen zum Hintergrunde seiner Romane und Novellen, was sich daraus erklärt, daß er 1871—1875 die Erziehung der Prinzen von Hohenzollern leitete und seit langem als Assessor an dem fürstlich-hohenzollerschen Archiv und als Hofrat in Sigmaringen ansässig ist. Von seinen poetischen Schriften seien genannt die Romane Aus altem Geschlecht (1882), in dem der Gedanke veranschaulicht wird, daß der Geburtsadel zur Erfüllung seiner Aufgaben des Adels der Gesinnung bedarf, Der Reichskanzler (1890), Dedi (1892) und Zollern-Nürnberg (1896), ferner die Novellen Schnee (1879), Im Sarazenenturm (1881), in der uns der Dichter in anziehender Form ein Reiseabenteuer an der Riviera di Ponente erzählt, Zigeuner-Rosel (1883), eine Geschichte voll Romantik, in der wilde Leidenschaften um den Vorrang streiten und auf Leben und Tod gekämpft wird, Kaiser Karls erste Liebe (1893) und die durch gute Erfindung, fest gefügten Aufbau und fesselnde Charakterzeichnung ausgezeichnete Zwischen Pflicht und Neigung (1887). Prächtige Bilder aus dem Kulturleben und lebensvoll dargestellte Charaktere zeichnen Zingelers kulturhistorische Erzählungen aus; so: Friedrich von Zollern, der Öttinger (1897), Der Münsterbaumeister von Straßburg (1900) und Die Bumüller (1908).

Unter dem Namen M. Ludolff veröffentlichte Louise Huyn (geb. 1843 in Koblenz) 1875 ein Bändchen „Kleiner Erzählungen", denen dann größere folgten. Ihre Romane und Novellen spielen zumeist in den ihr vertrauten höheren Klassen der Gesellschaft, deren Sitten und Lebensanschauungen sie mit Offenheit schildert, und verfolgen eine tiefsittliche Tendenz. Reiche Erfindungsgabe, gründliche Bildung, Kenntnis der Welt und Natur verbinden sich mit einer vornehmen Darstellungsweise, die freilich oft jene warme und

gefühlvolle Teilnahme vermissen läßt, die jeden Zweifel an der Wahrheit des Erzählten aus unserem Herzen verscheucht und uns mit den handelnden Personen Leid und Freud teilen läßt. Die Verwicklung der Handlung ist oft überraschend und eigenartig, die Entwirrung des Knotens künstlerisch und selten durch den Zufall herbeigeführt. Dabei tragen uns die Geschicke der Personen in fremde Länder und Erdteile, deren Bewohner und Naturschönheiten, Sitten und Gebräuche in anschaulicher und gewinnbringender Weise geschildert werden. Doch mehr als um die äußere Handlung ist es der Dichterin um die innere, um die Darstellung von Seelenkonflikten und deren Lösung zu tun, und hierin ist sie glücklicher als in der Fügung der einzelnen äußeren Ereignisse zu einem einheitlichen Ganzen. Als Ludolffs beste Werke können genannt werden: die Novelle Verschiedene Wege (1879), in der drei verschieden geartete Menschen nach einem heißersehnten Ziele streben, es jedoch nicht erreichen. Das auch von Saar und anderen behandelte Motiv von der Selbsttäuschung eines edlen Herzens, das sich von dem Geliebten nicht verstanden wähnt, bildet den Grundgedanken des Romans Felizitas (1883). Von Deutschland nach Brasilien und wieder zurück führt uns die Novelle Beata (1880), die uns eine Reihe verschiedenartiger Charaktere vorstellt und an der Heldin zeigt, wie eine edle Umgebung die Umwandlung einer Betrügerin bewirken kann. Einen starken Mann, der auch unter der Wucht unverschuldeter Leiden nicht zusammenbricht, lernen wir in Leo Edelheim kennen, dem Helden der Novelle Das Geschlecht der Reichenau (1882). Nicht ohne Humor schildert Ludolff russisches Volksleben und russische Verkehrsmittel in dem Roman Verschollen! (1884), der uns die erschütternde Geschichte der Gattin eines jungen Russen erzählt, der seine Ehe mit der Ausländerin geheim halten mußte. Von den freilich nicht ganz wahrscheinlichen Geschicken einer Familie zur Zeit der französischen Revolution handelt der Roman In sturmbewegter Zeit (1893). So sehr der Dichterin die Gestalten aus der vornehmen Gesellschaft, insbesondere der Frauencharaktere, gelingen, die Leute aus dem eigentlichen Volke erscheinen, wie z. B. der Meister Anton Osborn in der Erzählung Das stille Schloß (1866), als Karikaturen oder Schablonen. Von den späteren Novellen seien erwähnt: „Das Kind des Vagabunden" (1900), „Vor 100 Jahren" (1902) und „Onkel Hans" (1908).

Nicht auf die vornehmen Gesellschaftskreise, wie M. Ludolff, beschränkte sich die Westfälin Maria Lenzen (geb. 1814 zu Dorsten, gest. 1882 in Anhalt), die Tochter des Arztes di Sebregondi, bei der Wahl der Stoffe für ihre Romane und Novellen. Was von diesen in der Zeit des Sturmes und Dranges der Dichterin (1841—1847) entstand, ist mit Recht vergessen, von den Werken aber aus den Jahren ihrer künstlerischen Reife finden eine Anzahl Novellen noch immer dankbare Leser. In ihren älteren Schöpfungen bewegte sich die Dichterin, die sich 1833 mit dem Advokaten Lenzen verheiratet hatte, am liebsten in fremden Ländern oder doch in längst vergangenen Tagen: Nekodas (1841) spielt in Jerusalem zur Zeit seiner Zerstörung, Melete in dem von den Römern beherrschten Griechenland, Ciullo d' Alcomo (1847) im alten Florenz, Die Bettler von Köln (1843) im Jahre 1701, Magnus Krafft zu Beginn des neunzehnten Jahrhunderts. Erst 1871, nachdem ihr Sohn aus zweiter Ehe die Gymnasialstudien vollendet hatte, kehrte Maria Lenzen nach langer Unterbrechung wieder zur Schriftstellerei zurück. Nun aber bleibt sie mit ihren Erzählungen auf der heimatlichen roten Erde; die früher etwas unbändige Phantasie ist gezügelt, nicht mehr durch die Schilderung äußerer Vorgänge, sondern durch die Entwicklung von Seelenzuständen und durch die Darstellung interessanter Charaktere weiß sie den Leser in mancher Novelle zu fesseln. Ein reiches Wissen, eine scharfe Beobachtungsgabe für das Denken und Fühlen des Weibes, ein lebhaftes Empfindungsvermögen und ein geschultes Darstellungstalent erheben sie über die gewöhnlichen Schriftstellerinnen. So vor allem in den Novellensammlungen Aus der Heimat (1871), in der die Erzählung „Aus verschiedenen Lebenskreisen" den Preis verdient, dann in den Novellen „An der Balkenfurt" und „Rau von Nettelhorst", die in der Sammlung Zwischen Ems und Wupper (1872) sich finden. Zu sehr wird der Gang der Handlung durch Betrachtungen gestört in den Erzählungen der Sammlung Schloß und Heide (1876), während die Dichterin in der Novelle „Landrichter Lange", die der Sammlung Vor einem halben Jahrhundert (1881) einverleibt ist, und in den „Rütenbroecks" (Unter Sommerlaub und Winterschnee, 1881) wieder die frühere Höhe erklimmt. Mißlungen ist der Roman Trüber Morgen, goldner Tag (1884), dagegen fesselt Das Fräulein aus dem Saffenreich (1876), eine Geschichte vom Niederrhein, durch die packende Schilderung des Kampfes zwischen Normannen und Sachsen und nicht minder anziehend ist die Darstellung altgermanischen und römischen Lebens in Sunehild (1879), deren Bekehrung zum Christentum den Kern dieses im alten Trier spielenden Romans bildet, und lesenswert der Roman Drückende Fesseln.

Aufsehen erregte gegen Ende der achtziger Jahre Viktorine Endler (geb. 1853 in Trier) mit ihrem unter dem Hehlnamen Antonie Haupt veröffentlichten Roman Die Tochter des Alemannenkönigs (1887). Der Alemannenfürst Rando ist besiegt, sein Weib Swanahild und dessen Töchterlein Bissula von den Römern gefangen. Die Schicksale von Mutter und Kind, die Trennung und das Wiederfinden beider bilden den Inhalt der Erzählung. Die Ereignisse rollen sich ohne viel Verwicklung ab und nur zuweilen steht die Handlung fast still. Für diesen Mangel entschädigt den Leser die anschauliche Zeichnung der Charaktere und die frische Schilderung der prächtigen Augusta Trevirorum zur Zeit Valentinians und Gratians. Schon 1884 hatte Antonie Haupt mit dem Roman Die letzte Gräfin von Manderscheid, der gegen Ende des achtzehnten Jahrhunderts zur Zeit des Eindringens der Franzosen in das Trierer Land spielt, Beifall gefunden und auch für die Erzählung Der heilige Rock (1891) mit ihren prächtigen Schilderungen aus dem alten Rom wurde ihr allmählich Anerkennung zuteil. Mehr Teilnahme aber brachte man dem Roman Hexe und Jesuit (1893) entgegen, in dessen Mittelpunkt der edle Friedrich von Spee steht, der durch seine cautio criminalis eine Frau vor einem schrecklichen Schicksal bewahrt. Der Kampf des Bischofs Gerhard und seiner getreuen Hildesheimer mit dem Braunschweiger Herzog und seinen Verbündeten im vierzehnten Jahrhundert bot der Dichterin den Stoff zu der kleinen Erzählung Das goldene Dach zu

Hildesheim (1894). Noch weiter in die Vergangenheit dieser Stadt zurück führt uns der Roman Bernward von Hildesheim (1893). Dieser große Kirchenfürst, von dessen kultureller Tätigkeit die Geschichte meldet, erscheint im Mittelpunkte des Kulturbildes, das die Dichterin in prächtigen Farben aus dem zehnten und elften Jahrhundert entwirft. Gesunder Humor spielt in den Erzählungen Der Bernkastler Doktor und Hie Trier, hie Sponheim (1902). Geschichtliches und Novellistisches verbinden sich in den anziehend geschriebenen Lebensbildern Charitas Pirkheimer und „Maria die Katholische, Königin von England" (1903). Noch manch andere Erzählung hat die Dichterin geschrieben, mit keiner jedoch ihren Erstlingsroman übertroffen. Ungefähr gleichzeitig mit Antonie Haupt trat auch ihre Schwester Maria (geb. 1855), vermählte Krug, mit kleinen Erzählungen hervor, denen 1884 der Roman Moderne Gegensätze, eine Erzählung aus dem wirklichen Leben, 1887 die Novelle Kämpfende Herzen und 1896 Spät erkannt folgte. Scharfe Beobachtungsgabe für die Vorgänge in der Welt und in der Seele neben Empfänglichkeit für die Naturschönheiten zeichnen ihre Erzählungen aus. Das tiefe religiöse Gemüt und der Opfermut der edlen Verfasserin, die sich als Alinda Jacoby in die literarische Welt einführte, kommen insbesondere in ihren Gedichten (1893), vor allem aber in den Heiderosen (1895) und in ihrem Hauptwerke Das Lied von St. Elisabeth (1897) zum formvollendeten Ausdrucke.

Der gelehrte Historiker und der Poet vereinigen sich in Hermann Cardauns (geboren 1847 in Köln, gest. 1925), der bis 1907 Chefredakteur der „Kölnischen Volkszeitung" war. Von seiner publizistischen Tätigkeit und seinen gelehrten historischen Arbeiten, der Biographie des Papstes Alexander III. (1874), der Veröffentlichung der Chroniken Kölns (3 Bde., 1875—1877), der Abhandlung „Der Sturz Maria Stuarts" (1884), und anderen zu sprechen, überlassen wir den Politikern und Historikern; für uns kommen davon nur das ergreifende Lebensbild Friedrich von Spee (1884) und die ästhetisch-literarhistorische Würdigung der Märchen Brentanos (1895) in Betracht. Unter dem Namen H. Kerner ist Cardauns auch mit größeren und kleineren Erzählungen hervorgetreten, in denen er sein reiches kulturhistorisches Wissen künstlerisch verarbeitet. (Abb. S. 1466.)

In die Zeit Barbarossas versetzt uns Walter der Erzpoet. Dessen mannigfache Lebensschicksale, die ihn der Dichter erzählen läßt, geben diesem Gelegenheit, ein lebensvolles Kulturbild zu entwerfen, in dem keine der wichtigsten Erscheinungen des zwölften Jahrhunderts fehlt. In das vierzehnte Jahrhundert führt uns Kerners beste Erzählung Der Stadtschreiber von Köln (1900). Wieder teilt uns der Held selbst seine Geschichte mit und macht uns dabei mit den wichtigsten Zügen seiner Zeit bekannt. Wir sehen, wie die Geißler die Judenverfolgung in Köln hervorrufen, mit Entsetzen erfüllt uns das Wüten der Pestilenz und der Tanzkrankheit, die Kämpfe der Geschlechter gegen die Zünfte, die Fehden der Ritter vollziehen sich vor unseren Augen, der kaiserliche Hof in Prag erstrahlt in seiner Pracht; das Ganze ist belebt durch Kleinmalerei und Einmengung von Sagen und Legenden und einzelnen sprachlichen Wendungen nach dem Muster der mittelalterlichen Vorbilder. Von diesen haben insbesondere Butzbachs Wanderbüchlein, Platers Chronik und Grimmelshausens „Simplizissimus" auf den Dichter eingewirkt. Den Einfluß des zuletzt genannten Romans merken wir insbesondere gegen Schluß von Kerners dritter Erzählung Johannes Reuschs Abenteuer (1888). Hier liefern dem Dichter das Leben an den Universitäten im fünfzehnten Jahrhundert und die Entdeckungen neuer Meere und Länder in der zweiten Hälfte des fünfzehnten und zu Beginn des sechzehnten Jahrhunderts die Grundfarben zu dem Gemälde, das er uns in der Selbstbiographie seines Helden entwirft. Lange hat sich dieser in deutschen Landen mit den fahrenden Schülern herumgetrieben, bis ihn ein Nürnberger Kaufmann dem wilden Leben entreißt. Reusch wird nun von Regiomontanus in die Sternkunde eingeführt, besucht dann die Universität in Köln, wird Zeuge der schrecklichen Taten, die dem Hexenglauben entspringen, muß, da man ihn der Zauberei bezichtigt, fliehen und nimmt nun an überseeischen Fahrten teil, die ihn auf ferne Inseln und in fremde Weltteile bringen. Endlich kehrt er zurück und stirbt im Kloster St. Martin zu Köln. In engeren Kreisen spielen sich Kerners kleinere Erzählungen ab, die in den „Alten Geschichten vom Rhein" und in den „Geschichten aus dem alten Köln" sich finden. Das Leben der Bauern und Bürger in einer deutschen Stadt des fünfzehnten Jahrhunderts mit dem eigenartigen Rechtsverfahren und Aberglauben bildet die Umwelt in Gretchen von Eigelstein, reich an Szenen köstlichen Humors ist Werinbold, der Kellermeister, aber auch Dechant Ennsfried, Rutger von Wolkenburg und die an den sagenumwobenen Drachenfels sich knüpfende Erzählung Der Burggraf von Drachenfels zeigen, daß der gelehrte Forscher und verdienstvolle Verfasser literarhistorischer Schriften über ein echtes, sittlich reines Dichtergemüt auch verfügt.

Historiker und Dichter zugleich war auch Franz Isidor Proschko (geb. 1816 in Hohenfurt, gest. 1891 als Polizeirat in Wien), der poetische Vertreter der österreichischen Geschichten und Sagen. Alles, was er schrieb, ist von dem Hauche des reinsten Patriotismus, echtester Religiosität und lebendigen katholischen Glaubens durchweht. Mit Bewunderung gedenkt er in Gedichten, Novellen und Romanen der „hochedlen Regenten" seines „erhabenen Herrscherhauses" und sucht auch in seinen Lesern die Liebe zu „Kaiser und Reich" zu entflammen. Der Ästhetiker wird an manchen Erzählungen Proschkos allerlei tadeln: den Mangel eines ebenmäßigen Auf-

baues, die Willkür in der Behandlung von Ort und Zeit, das Vorwalten der Phantasie und das Hereinspielen des Zufalls in den Gang der Ereignisse; aber über all diese Mängel führt den Leser die Wärme des Gemütes, die fesselnde und lebensvolle Darstellung des Dichters hinweg. Es ist wahr, die Entwicklung von Seelenzuständen ist nicht seine Sache, auch in die Kleinmalerei läßt er sich, im Gegensatze zu seinem Landsmann und Freunde Stifter, nicht ein; seine Charaktere offenbaren sich vielmehr durch die Handlungen, der Schauplatz ist mit wenigen Strichen gezeichnet; aber gerade durch diese gedrängte und doch anschauliche Art wirken seine Schilderungen der Natur mehr als die nach der Schablone gemachten anderer Poeten. (Abb. S. 1462.)

Proschko entwickelte eine überaus fruchtbare schriftstellerische Tätigkeit. Zahlreich sind die Aufsätze, die er in verschiedenen Zeitschriften veröffentlichte; für den Geschichtsforscher von großer Bedeutung ist die noch ungedruckte „Darstellung des Jahres 1848 im „Lande Österreich ob der Enns", aber auch andere historische Arbeiten, wie „Der erste Bauernkrieg im Lande Österreich ob der Enns" (1849) und „Streifzüge im Gebiete der Geschichte und Sage des Landes Österreich ob der Enns" (1854) verdienen volle Beachtung. Für uns kommen nur die poetischen Schöpfungen Proschkos in Betracht und deren ist eine große Zahl. In seinen Gedichten wußte er mit seltenem Geschick den volkstümlichen Ton zu treffen; für die erzählenden bevorzugte er Stoffe aus der heimischen Geschichte; viele haben ausschließlich patriotische Tendenz und sind für bestimmte Gelegenheiten geschrieben; viele Stücke sind für Deklamationszwecke berechnet; in Gedichten, wie z. B. „Die kleine Versetzerin", versteht Proschko den Leser oft bis zu Tränen zu rühren. Von größerer Bedeutung sind Proschkos Romane und Erzählungen; als Vorwurf dafür wählte er zumeist Sagen und historische Stoffe aus der Geschichte Österreichs und stets war er darauf bedacht, seine Erzählungen volkstümlich und für weite Kreise verständlich zu gestalten. Kleinere Erzählungen hat er in verschiedenen Sammlungen veröffentlicht („Eichenblätter", „Feierstunden", „Kronperlen aus der österreichischen Geschichte", „Feldzeichen" u. a.); aus der reichen Zahl größerer Erzählungen und Romane seien genannt die historischen Romane: Die Höllenmaschinen, aus der französischen Konsular- und Kaiserzeit (1854), Ein deutsches Schneiderlein (1856), Der Jesuit (1857), Pugacew (1860), Ein böhmischer Student (1861), Der letzte der Rosenberger (1861), Ein Hexenprozeß (1866), Der schwarze Mann (1867), Erasmus Tattenbach (1870), ferner die historischen Erzählungen Der Peter in der Luft (1863), Ein Admiral Napoleons (1866), Der Meisterschuß (1866). Besonderes Verdienst erwarb sich Proschko durch eine große Zahl von Jugendschriften; „Der Förster im Kienberg" (1855), „Jahrbuch für die deutsche Jugend" (1858), „Der Jugend Feierstunden" (1861 und 1862). Seit 1876 gab er eine Reihe Österreichischer Volks- und Jugendschriften heraus, deren einzelne Bände getreue Kunde von Land und Leuten Österreichs geben. Eine neue Ausgabe dieser Schriften veranstaltete Proschkos Tochter Hermine (geboren 1854 in Linz, gest. 1924 in Wien). Sie ist auch selbst Dichterin und hat in dem Geiste ihres Vaters Jugendschriften („Jugendheimat", „Jugendlaube"), Gedichte („Heimatklänge aus Österreich" 1876), vaterländische Erzählungen („Der Hofkanzler", „Der Halbmond vor Wien", „Zu spät") veröffentlicht, durchweg Liebe zu Kaiser und Reich bekundend.

Unter dem Hehlnamen Konrad von Bolanden trat Josef Eduard Konrad Bischoff (geb. 1828 zu Niedergailbach in der Rheinpfalz, gest. 1911 als päpstlicher Kämmerer in Speyer) mit einer langen Reihe kulturhistorischer und historischer Romane hervor. Schon 1857 hatte er einen historischen Roman Eine Brautfahrt veröffentlicht und in der Vorrede dazu geschrieben, die Historie habe viele Begebenheiten und Charaktere der Weltgeschichte in unmotivierter Weise glorifiziert, sie mit einem Nimbus umgeben, der ihnen in der Tat nicht zukomme und nur ihre Blößen verdecken solle. Diesen Nimbus nun will er zerstören und durch Romane und Novellen „das Volk über die Geschichtslügen aufklären". Damit hat er sich selbst als Volksschriftsteller bezeichnet und als solcher hat er neben Alban Stolz den größten Anklang in katholischen Kreisen gefunden. Ja einzelne seiner kleinen Novellen, wie z. B. „Der neue Gott" (1871), „Kelle und Kreuz" (1872), „Der alte Gott" (1873), waren in so vielen Auflagen verbreitet wie kaum ein anderes katholisches Werk. Sie entstanden eben zur Zeit des Kulturkampfes und traten mit aller Entschiedenheit für die katholische Sache ein. Von demselben Streben sind übrigens alle Schriften Bolandens erfüllt; insgesamt verfolgen sie die Tendenz, für die Lehren und Einrichtungen der katholischen Kirche zu begeistern und sie gegen die landläufigen Angriffe zu verteidigen. (Abb. S. 1464.)

Da drängt sich nun gleich die Frage auf, ob Bolandens Werke in einer Literaturgeschichte besprochen werden sollen, oder ob ihnen als Tendenzschriften hier kein Platz gebühre. Wir meinen, Tendenzromane seien nicht von vornherein zu verwerfen; denn Tendenz im guten Sinne des Wortes

wird jeder überzeugungstreue Schriftsteller, namentlich in einer Zeit des Kampfes, historischen und sozialen Romanen beimischen. Darin liegt nichts Tadelnswertes; es kommt nur darauf an, daß man die richtige Tendenz habe und daß man mit ehrlichen Waffen kämpfe. Walter Scott freilich hat einen spezifisch schottischen Patriotismus in zahlreichen Romanen so fein und echt künstlerisch zu verkörpern gewußt, daß selbst die Engländer für diese Romane schwärmten. Bolanden aber setzte sich andere Ziele; seine Muse reihte sich den streitbaren Musen an, deren Zahl in den siebziger und achtziger Jahren Legion war. Was da, vom Dorfpoeten angefangen bis hinauf zu den literarischen Tonangebern, gegen Rom und für Germanien, von deutscher Art und deutschem Blute gesungen und gesagt wurde, wieviel Gereimtes und wieviel Ungereimtes bald vom tragischen Kothurn herab, bald aus der Kehle der Sängerin zum Vernichtungskampfe auffordernd, auf den deutschen Bühnen ertönte, was Meißel und Stift, Pinsel und Grabstichel schufen, was im leichten Novellen- und im faltenreichen Romankleide zum Kampfe zog und den Saiten der Lyra entklang, wer könnte das alles heutzutage noch überschauen? Und dies alles fand Beifall und ward, falls es den Gesetzen der Kunst halbwegs entsprach, als Meisterwerk gepriesen. Und da soll man es Bolanden übel nehmen und seine Werke einfach als „Tendenzschriften“ abweisen, weil er in ihnen auch einmal für Rom mit gleicher Sonne und gleichem Winde zu kämpfen wagte und dazu auch die Musen zuhilfe rief? Gewiß, seine Werke sind Tendenzschriften, aber im guten Sinne, und daher muß ihnen auch der Literarhistoriker volle Beachtung zollen. Der Ästhetiker freilich darf, weil sie nicht rein künstlerische, sondern praktische Zwecke verfolgen, nicht den strengsten Maßstab an sie legen und muß sich gefallen lassen, daß die Tendenz zuweilen aus dem novellistischen Gewande etwas eckig oder kantig hervortritt. Der „romantische Faden“ ist bei Bolanden meistens wie ein wirklicher Faden, an den er seine Bilder und Tendenzen faßt, so daß das Ganze einer Perlenschnur nicht unähnlich ist; die Handlung in den Romanen weist zunächst keine Verwicklung auf, sondern rollt glatt ab und die Charaktere scheinen oft nur als die Träger für die Gedanken und Ansichten des Dichters vorhanden zu sein. Diese oft seitenlangen religiösen und politischen Gespräche und Erörterungen aber, so sehr sie auch den apologetischen Zwecken des Verfassers dienen, hemmen den Gang der Erzählung und lassen sie, zumal in den späteren Werken, oft ganz zurücktreten. Dazu kommt, daß die Darstellung mitunter die Grenze des Erlaubten überschreitet; Bolanden liebt es, die Farben grell und so mächtig aufzutragen, daß das künstlerische Gefühl an mancher Stelle verletzt wird, und auch in der Sittenschilderung streift er hie und da die Grenzen des Statthaften. Nicht immer hält er sich, wie es nun einmal in der Hitze des Kampfes zu geschehen pflegt, frei von Übertreibungen und besonders in den Romanen, die in der Neuzeit spielen, führt er uns nicht selten Gestalten vor, die mehr Karikaturen als lebenswahre Personen sind und uns daher abstoßen. Fügen wir noch hinzu, daß der an sich gute Zweck in Bolandens Romanen oft zu aufdringlich hervortritt, statt sie wie die unsichtbare Luft still und heimlich zu umwehen, dann dürften die Hauptbedenken alle genannt sein, die man vom künstlerischen Standpunkte gegen Bolandens Schriften vorbringen kann.

Diese Vorwürfe treffen aber nur bei jenen Werken zu, in denen der Verfasser als mächtiger Rufer im Streit Tagesfragen erörtert und dazu der novellistischen Einkleidung sich bedient. Anders verhält es sich mit seinen älteren historischen Romanen; zwar streift er auch in ihnen Tagesfragen, die gewählten geschichtlichen Begebenheiten und Charaktere fordern von selbst zu einem Vergleiche mit der Gegenwart und ihren Kämpfen heraus, aber die Behandlung des Stoffes geschieht hier in künstlerischer Weise, und überall, wo er den Widerstreit weltbewegender Ideen, wie z. B. des Papsttums mit dem Kaisertum Heinrichs IV. oder

des Protestantismus mit dem Katholizismus, darstellt, wirkt er durch seinen Idealismus erhebend. Da offenbart Bolanden ein umfassendes Wissen, eine großartige Auffassung der Charaktere und Ereignisse der Weltgeschichte, eine in das Großzügige gehende Phantasie und eine gut geschulte Darstellungsgabe. Diese betätigt Bolanden besonders dann, wenn es gilt, die Wechselfälle des Krieges zu schildern. Mag er Einzel- oder Massenkämpfe, eine Belagerung, ein Turnier, eine Schlacht vorführen oder Lagerszenen und Zechgelage — immer ist die Darstellung anschaulich und von packender Gewalt. Nicht minder gelungen sind die Schilderungen der Natur und des Schauplatzes; er beschreibt sie kurz und knapp und doch steht alles plastisch vor uns. Sein Stil ist kräftig, feurig und ausdrucksvoll, oft pathetisch, niemals weichlich. Das Sanfte und Weiche ist dem kraftvollen Geiste Bolandens auch sonst fremd; daher war es nicht seine Stärke, der Frauen Gemüt und Neigungen zu ergründen, und so sind denn auch mit wenigen Ausnahmen, etwa der Ethelinde und Irmenside in „Königin Berta" und Gisela in der „Brautfahrt", die Frauencharaktere nicht recht herausgearbeitet und nur wenig in den Vordergrund gerückt. Mehr Gefallen hat der Dichter an streitbaren Männern, besonders an den von seiner Phantasie erfundenen Rittergestalten. Der anziehendste Vertreter dieser Heldengestalten, in denen sich mit riesenhaften Kräften eine unschuldsvolle Seele verbindet, ist der prächtig gezeichnete Heinrich von Windstein im „Sickingen", nach ihm Siegfried in „Canossa" und Giesebert in „Königin Berta". Man merkt die Freude, mit der der Dichter diese reckenhaften Jünglingsgestalten geschaffen hat, und hat selbst seine Freude daran. Alle Personen aber haben, wenn sie auftreten, ihre Charakterbildung hinter sich und es sind nur noch äußerliche Ereignisse, die ihre Empfindungen aufregen können. Das Seelenleben wird oft nur oberflächlich berührt und zumeist handelt es sich nicht um den Widerstreit mächtiger Leidenschaften oder um den Kampf zwischen Pflicht und Liebe, Ehre und Liebe, sondern nur um die Befriedigung starker, auf greifbare Ziele gerichteter Begierden, nach Macht, Länderbesitz, Alleinherrschaft usw. Diesen Begierden tritt der Wille entgegen, das Besitztum zu behaupten; dadurch entstehen gewöhnlich Konflikte, die nur mit den Waffen ihre Lösung finden können. Daß seine Romane durch die Haupthandlung den Leser nicht immer zu fesseln vermögen, hat Bolanden wohl selbst gefühlt und darum war er darauf bedacht, sie mit einer Fülle kulturhistorischer Einzelheiten auszustatten. Die meisten dieser anziehenden Szenen hängen mit einer Liebesgeschichte zusammen, die fast nie fehlt und in „Gustav Adolf" sehr gut durchgeführt ist.

In der geschickten Zusammenstellung von kulturhistorisch Interessantem und in dem Streben, das Ideal vergangener Zeiten, namentlich der Blütezeit des Mittelalters, begeistert vorzuführen, liegt das Wertvolle und Eigenartige der Romane Bolandens. Von diesen führen uns Luthers Brautfahrt (1857) und Franz von Sickingen (1859) in das Zeitalter der Reformation; absonderliche Schwärmer, aufrührerische Bauern, entlaufene Mönche und Nonnen, zuckende Leichname bilden die Staffage des schauerlichen Gemäldes, in dessen Mittelpunkt Luther und Sickingen stehen. Wie kaum eine andere Gestalt seiner Romane hat Bolanden uns Sickingen nahe gebracht. Mit innigem Anteile folgen wir ihm auf seiner gefährlichen Bahn und tiefe Trauer beschleicht uns, wenn wir den vom Ehrgeiz Verblendeten in den Abgrund stürzen sehen. Wieder Kampfesbilder entrollt uns der Dichter in Königin Berta (1862); Heinrich IV. sucht die Macht der Sachsenherzöge zu brechen und allenthalben merken wir schon die Anzeichen des späteren Konfliktes zwischen dem Kaiser und der Kirche. Eines der grandiosesten Schauspiele der Weltgeschichte, die Zerstörung des mächtigen und stolzen Mailand durch Kaiser Friedrich I., entwickelt sich vor unseren Augen in Barbarossa (1862). Dessen Kampf mit dem Papste gleitet in farbenprächtigen Bildern an uns vorüber. Die Schrecken und Greuel des großen Krieges schildert uns Gustav Adolf (4 Bde., 1870). In Russisch werden neben russischen auch deutsche Zustände der Gegenwart erörtert. Wie das Christentum gleich bei seiner Entstehung mit dem Heidentum ringen mußte, zeigen Die Staatsgefährlichen (1873). Eine eindringliche Mahnung an die Gegenwart sind Die Reichsfeinde (1874), die zur Zeit der Christenverfolgung unter Diokletian spielen und mit dem Siege Konstantins schließen. Mitten in die französische Revolution von 1789 und in die heldenmütigen Kämpfe der Vendée gegen die republikanischen Gewalthaber versetzt uns der Roman Bankrott (1877), während die Bartholomäusnacht (1879) die Bluthochzeit von Paris in neuer Beleuchtung, aber in einer trockenen Darstellung vorführt. Die drei großen Sittengemälde Urdeutsch (1875), Altdeutsch (1881) und Neudeutsch (1883) zeigen, wie die Kirche die Germanen vorfand, was sie aus ihnen machte und was sie werden, sobald sie sich von ihr losreißen. In Savonarola (1882) macht uns der Dichter mit der mächtigen Gestalt des florentinischen Bußpredigers bekannt. Daß Bolanden die religiöse und soziale Bedeutung der Kreuzzüge gründlich kannte, beweisen Die Kreuzfahrer (3 Bde., 1885—1887). Über die hauptsächlichsten Streitfragen der Katholiken und Protestanten unterrichtet der Roman Wider Kaiser und Reich (1886), wobei die 1529 spielende Handlung nur den Faden für die konfessionellen Erörterungen bietet. Licht und Schatten treten einander grell gegenüber in dem Roman Wambold (1889), der in der Zeit spielt wo der Schmalkaldische Bund den Kampf gegen den Kaiser Karl V. vorbereitet.

Nicht als Dichter, sondern als schneidiger Apologet und Kämpfer erscheint Bolanden in einer Reihe seiner neueren, die brennenden Tagesfragen der neunziger Jahre behandelnden Schriften. In einzelnen Romanen aber entwirft der greise Dichter wieder farbensatte Kulturbilder. So schildern die Romane In Nacht und Todesschatten und König Ratbodo (1893) die Zustände bei den heidnischen Germanen des siebenten Jahrhunderts. Das Wirken der Benediktiner, insbesondere des hl. Bonifatius, bei den Germanen im achten Jahrhundert zeigt Es wird Licht (1894). Daß aber noch im zehnten Jahrhundert Grausamkeit und Roheit neben bewundernswerter Tugendgröße und Heiligkeit sich behaupten, zeigt Otto der Große (1898). Die Werbung des Herzogs Heinrich von Braunschweig, eines Sohnes Heinrichs des Löwen, um die edle Agnes, eine Tochter des Pfalzgrafen Konrad, gab dem Dichter die Fabel für den Roman Minnetreue (1905), eine Verherrlichung der von Gottesliebe geadelten bräutlichen Liebe.

Auf rein literarisches Gebiet führt uns Adolf Stern (eigentlich Ernst, geb. 1835 in Leipzig, gest. 1907 als Professor der Kultur- und Literaturgeschichte in Dresden). Seine Bedeutung gründet sich vor allem auf seine literarhistorischen Arbeiten. Er hat, wie Adolf Bartels nachweist, die literarische Entwicklung von drei Menschenaltern in sich aufgenommen und weitergeleitet und außerdem, soweit es möglich ist, außer der deutschen auch der Weltliteratur sich bemächtigt und so überhaupt die literarische Kultur seines Zeitalters dargestellt. Begabt mit einer seltenen ästhetischen Einsicht, hat er bei allen Wandlungen der Literatur immer wieder auf die dichterischen Haupterscheinungen und ästhetischen Hauptsachen hingewiesen und so manchem Jüngeren den Weg zu den Klassikern und den großen Realisten gewiesen. Stern ist aber auch der poetischen Tätigkeit nie untreu geworden und hat sich durch sein Epos Johannes Gutenberg, durch eine Reihe von Novellen und durch seine Romane Die letzten Humanisten und Ohne Ideale als Dichter einen Platz in der Literaturgeschichte erworben.

Schon 1855 trat er mit Gedichten hervor, von denen die episch lyrischen seine Situationskunst offenbaren, und gerade diese befähigten ihn zur Übersetzung der prächtigen Gedichte des schwedischen Grafen Snoilsky, mit dem er eine gewisse Verwandtschaft sowohl in der Neigung zum farbenreichen Realismus als in der männlich-elegischen Grundstimmung hat. Seinen Dichterberuf aber hat Stern mit der epischen Dichtung Jerusalem (1858) festgestellt. Der „feine Sinn fürs Detail", den Hebbel daran rühmt, offenbarte sich noch mehr an dem Epos Johannes Gutenberg (1872), das die in jenen Jahren so zahlreich erklingenden „Sänge" und „Mären" an Gehalt weit übertrifft, und wenn es trotzdem über die literarischen Kreise nicht hinausdrang, so erklärt sich dies aus der Abneigung der Leser gewöhnlichen Schlages gegen die gebundene Form der Erzählung überhaupt. Und gewiß würde ein schlichter historischer Roman, der denselben Stoff behandelte, eine größere Wirkung erzielen, weil diese Form ungleich mehr als die des Epos jenen Reichtum des Details gestattet, durch den erst ein Kulturbild überzeugend wirkt. Dasselbe gilt auch von Sterns epischer Dichtung Wolfgangs Römerfahrt (1896), die den Sacco di Roma von 1527 schildert.

Konrad von Bolanden.

Die fortwährende Übung der gebundenen Rede ließ unseren Dichter auch in der Prosanovelle zu äußerer und innerer Formvollendung gelangen. Als Novellist setzte Stern, obgleich er seine ästhetischen Grundanschauungen mit Hebbel und Otto Ludwig teilte, das Werk Tiecks, des Schöpfers der modernen Novelle, fort, indem er die einfache Form des Meisters im ganzen beibehielt und danach strebte, die Totalität des Lebens in seinen Novellen in Erscheinung treten zu lassen, damit das epische Element darin rein hervorscheinen und nicht durch Stimmung und psychologische Kleinmalerei überwuchert werde. Nicht alle Novellen, die uns Stern von 1863 bis 1891 in sechs Sammlungen geboten hat, sind gleichwertig, aber „Am Wildbach", „Vor Leyden", „Gluck in Versailles", „Die Wiedertäufer", „Et ego in Arcadia", „Die Flut des Lebens", „Violanda Robustella", „Die Schuldgenossen", „Dürer in Venedig", „Der Pate des Todes", „Das Weihnachtsoratorium", vor allem aber „Der neue Merlin" reihen ihn den besten deutschen Novellisten an. Die Wirkung der Novellen Sterns beruht auf ihrem reichen geschauten Leben und ihrem künstlichen Aufbau, auf ihrer ungemeinen Situationskraft und jener weichen Resignationsstimmung, die gerade harmonische Naturen der Vergänglichkeit alles Irdischen gegenüber erfüllt und gelegentlich auch die an Tieck gemahnende Form der Ironie annimmt. Mehr Plastiker und ein stärkerer geschichtlicher Geist, aber weniger kunstgewandt und ärmer an Motiven und Stimmungen als P. Heyse, dessen Nachfolger ihn manche nennen, hat er mit diesem nur das eine gemein, daß auch er ein ausgeprägter Kultur- und Bildungsmensch ist und seine Kunst in verwandter Sphäre liegt. Der moderne Roman Bis zum Abgrund (1861) und einige moderne Novellen leiten zu dem modernen Gesellschaftsroman Ohne Ideale (1882), einem glänzenden Versuche, ein modernes Weltbild zu geben, den Gegensatz zwischen dem alten Geschlechte mit seinen Idealen und dem neuen, das keine Ideale kennt, scharf zu erfassen und in charakteristischen Gestalten zu verkörpern. An Wilbrandts Weise erinnert Sterns dritter moderner Roman Die Ausgestoßenen (1869), der ein Spiegelbild der Zeitverhältnisse entwirft. Der Entstehungszeit nach älter ist der historische Roman Die letzten Humanisten (1881), der um 1590 spielt, also zur Zeit, wo die letzten Ausläufer des deutschen Humanistentums mit ihrer freien Weltanschauung der Orthodoxie erliegen, die Hexenfeuer immer häufiger im deutschen Reiche aufflammen und das alte Deutschland rettungslos dem Verderben zueilt, das es im Dreißigjährigen Kriege verschlingt. Ausgezeichnet durch Situationszeichnung und Charakteristik,

Conrad Ferdinand Meyer

gehört der Roman zu Sterns besten und bleibenden Schöpfungen. Dieselben Vorzüge weist auch der historische Roman Camoëns (1886) auf, dessen Held, der Dichter der „Lusiaden", rückschauend in die Vergangenheit, die Gegenwart verkennt, und obwohl er der Beste seines Volkes ist, mit in den allgemeinen Untergang hineingezogen wird. Mit den geschichtlichen Tatsachen verfuhr der Dichter sehr frei und bei der Zeichnung der Jesuiten und des Spaniertums, die ihm als die feindlichen Mächte erscheinen, hat er aus recht trüben Quellen geschöpft.

Sterns Schilderungskunst zeigt sich besonders in seinem Wanderbuch (1877); mag er uns zu den Oberammergauer Passionsspielen, nach Bayreuth, Venedig oder Rom führen, stets weiß er mit knappen Strichen ein anschauliches Bild zu zeichnen. Das „Wanderbuch" stellt aber auch eine Art Vermittlung zwischen Sterns wissenschaftlicher und poetischer Tätigkeit her. Von Jugend auf mitten im literarischen Leben stehend, selbst dichtend und mit künstlerischem Werden und Schaffen vertraut, machte er es sich als Literarhistoriker zur Aufgabe, der neuen Literatur ihr Recht zu verschaffen. Er begann mit der Veröffentlichung zweier Anthologien, Fünfzig Jahre deutscher Dichtung (1871) und Fünfzig Jahre deutscher Prosa (1872), die zwar zunächst praktischen Zwecken dienen sollten, aber durch ihre ganze Haltung, Sorgfalt der Auswahl und glückliche Gruppierung über die gewöhnlichen Anthologien hervorragen. Wie vertraut Stern auf dem ungeheuren Gebiete der Weltliteratur bald geworden war, zeigte der Katechismus der Weltliteratur (1874, in der vierten Auflage von 1904 „Grundriß der allgemeinen Literaturgeschichte"). Mit einer Reihe von Aufsätzen, die in dem Bande Beiträge zur Literaturgeschichte des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts vereinigt sind, betätigte er sich, neues oder noch nicht benutztes Material benutzend, als selbständiger Forscher. Sein umfangreichstes Werk ist die Geschichte der neueren Literatur (1876—1880, später in 7 Bänden veröffentlicht 1882—1884), die mit Dante beginnt und bis in die achtziger Jahre des neunzehnten Jahrhunderts reicht. Überall erweist sich Stern als weitsichtiger, zuweilen allerdings einseitiger Kritiker und es ist ihm auch gelungen, echt historische, innere Zusammenhänge zwischen den dichterischen Erscheinungen herzustellen. Als eine selbständige Fortsetzung zu Vilmars Literaturgeschichte veröffentlichte Stern 1884 das seitdem wiederholt aufgelegte Buch Die deutsche Nationalliteratur von Goethes Tod bis in die Gegenwart, noch immer eine der besten Einführungen in die neuere Literatur. Die besten und einflußreichsten literarhistorischen Werke Sterns aber sind die vortreffliche Biographie Otto Ludwigs, die mit der von Erich Schmidt und Stern besorgten Ausgabe der Werke des thüringischen Dichters ans Licht trat (1891), und die 1880 unter dem Titel Zur Literatur der Gegenwart und 1894 als Studien zur Literatur der Gegenwart erschienenen Aufsätze über neuere Dichter. Diese Sammlung erlebte mehrere vermehrte Auflagen, 1904 eine „Neue Folge" und zeigt uns Adolf Stern in seiner besonderen Größe als Literarhistoriker.

Während Riehl in seinen Novellen die Kulturgeschichte zu verlebendigen suchte, strebte Stern, oft ganz frei erfindend, nach unmittelbarem Lebens- und Leidenschaftsgehalt, wußte aber diesen dann durch das historische Kolorit eigen zu gestalten und zu verstärken. Dadurch wurde er ein Vorläufer des Meisters auf dem Gebiete der historischen Novelle, des Schweizers Konrad Ferdinand Meyer. Dieser wurde als ein Kind des Züricher Patriziates 1825 geboren, durchlief die Schulen seiner Vaterstadt bis zur Schwelle der obersten Gymnasialklasse, begab sich dann nach Lausanne und überließ sich hier dem einschmeichelnden Zauber der romanischen Kultur. In Zürich sollte er sich die Rechtswissenschaften aneignen, aber er zog sich bald von den Hörsälen, bald auch von den Menschen zurück und nun begann eine lange Jahre dauernde Zeit ziemlich planloser, aber eifrig betriebener und nicht unfruchtbar gebliebener historischer Studien, ausgedehnter Lektüre und schwer lastender, unreifer poetischer Pläne, bis der freiwillige Tod der von Geisteskrankheit heimgesuchten Mutter eine Änderung herbeiführte. Langsam, aber nun sicher, schreitet er, von der treuen, ihn ganz verstehenden Schwester geleitet, dem Ziele entgegen, das, wenn auch fern, so doch deutlich ans Licht trat. Reisen nach Paris, München und Italien öffnen ihm großartige Ausblicke und innere Erfahrungen heben den Schleier von seinen Augen. Er stand bereits im 40. Lebensjahre, als ihm mit den „Zwanzig Balladen von einem Schweizer" der erste Schritt in die Öffentlichkeit gelang. Und dann trat der werdende und oft verzweifelnde Dichter am stillen Seegelände von Meilen, wo er sich mit seiner Schwester niedergelassen hatte, bei François Wille und dessen Gemahlin Eliza in einen gesellschaftlichen Kreis, der alles umschloß, was Zürich damals dauernd oder vorübergehend an hervorragenden Menschen barg; hier, bei Wille, erschienen G. Keller, Semper, Kinkel, Ettmüller, Köchly, Herwegh, Mommsen, Franz Liszt und Richard Wagner. Vor François Wille und seiner schriftstellerisch begabten Gemahlin breitete Meyer zunächst ein neues Bändchen Gedichte aus, das 1869 in Leipzig herauskam und des Dichters Namen zum erstenmal in die Welt trug: „Romanzen und Balladen von Konrad Ferdinand Meyer". Obwohl die kleine Sammlung schon manches vollendete Stück brachte,

ging sie dennoch in dem Getöse des deutsch-französischen Krieges völlig unter. Diesen selbst bezeichnet er als Krise in seinem Leben: „1870 war für mich das kritische Jahr. Der große Krieg, der bei uns in der Schweiz die Gemüter zwiespältig aufgeregt, entschied auch einen Krieg in meiner Seele. Von einem unmerklich gereiften Mannesgefühl jetzt mächtig ergriffen, tat ich bei diesem weltgeschichtlichen Anlaß das französische Wesen ab und innerlich genötigt, dieser Sinnesänderung Ausdruck zu geben, dichtete ich „Huttens letzte Tage“.“ Diesem ersten größeren Werke des Dichters folgten nun von 1870 bis 1890 die Schöpfungen, die seinen Namen berühmt machten.

In eigenem, schön geordnetem Hauswesen, in dem geliebten Kilchberg, seit 1875 in glücklicher Ehe mit Louise, der Tochter des eidgenössischen Obersten Eduard Ziegler, fand Meyer, der so lange die wahre Heimat gesucht hatte, Ruhe, Frieden und Lust am Leben und Schaffen, während die opferwillige Schwester in die Einsamkeit zurücktrat, immer zur Hilfe und Mitarbeit bereit, wenn der Bruder sie rief. Volle Zufriedenheit aber mit seinem Schaffen hat der sich nie genugtuende Künstler nicht gefunden. Nach dem Erscheinen des „Heiligen“ (1880) schrieb er an G. Keller: „Es ist nicht ohne ein Gefühl der Wehmut, daß ich das Büchlein betrachte. So viel angestrebt und so wenig erreicht! Doch vorwärts!“ Diese Grundstimmung traf bei Meyer mit einem tiefernsten schwerblütigen Naturell zusammen, dem die goldenen Schwingen des Humors fast gänzlich fehlten. So wurde, auch beim vorzüglichsten Gelingen, jeder neue Stoff, jede neue Gestalt für ihn zu einer Aufregung all seiner Lebensgeister, bis es 1892 zu einer Katastrophe kam. Die von der Mutter ererbte Schwermut, das „Urheimweh“, vereinigte sich mit der Nachwirkung schwerer Künstlerarbeit und übermäßiger Studien und erzeugte eine Gehirnkrankheit, die den Dichter zwang, Zuflucht in der Heilanstalt Königsfelden bei Brugg zu suchen. Wohl kehrte er nach sechzehn Monaten als hergestellt aus diesem Kurort in sein Landhaus zurück; aber der Bruch, den die schwere Erschütterung in sein Leben und Streben gebracht hatte, glich sich nicht aus. Nach einigen Jahren geistigen Dämmerlebens nahm den Dichter am 28. November 1898, wenige Wochen nach seinem 75. Geburtstage, der Tod plötzlich und sanft hinweg. (Beilage 168.)

Dr. Cardauns (Kerner).

In der Gruppe der großen Schweizer Dichter, von denen wir Gotthelf und G. Keller bereits gewürdigt haben, ist F. K. Meyer der jüngste, zugleich auch der bewußteste und in seinem Stil abgeschlossenste Künstler, den schweizerischen Ursprung nicht verleugnend, aber am wenigsten hervorkehrend, übrigens der großen deutschen Literatur ebenso unverlierbar angehörend wie seine beiden Landsleute. Von diesen wird Keller oft mit Meyer verglichen, obschon nur äußere Berührungspunkte zwischen beiden vorhanden sind und die notwendige Verschiedenheit der Bedingungen ihres Schaffens ein gegenseitiges Abwägen des Wertes ihrer Produktion als unbillig ausschließt. Keller war der Volksdichter und Volksmann; tief im politischen Heimatsgefühl wurzelnd, steht er unmittelbar im Leben, sucht mit aller Leidenschaft gerade dessen Wirbel und beherrscht ihn voll Kraft. Er spricht jedes Wort als ein Kind seiner Zeit und Welt, der er zu folgen scheint, während er sie führt. Meyer hingegen war der Sohn des zurückgezogenen, ererbten Besitz rühmlich wahrenden Patriziates, dem es bestimmt ist, im Wechsel der Ereignisse die hohen Güter der Vergangenheit zu erhalten und durch vertiefte, persönliche Bildung neu zu werten. Aber obwohl durchaus Kulturpoet und Geistesaristokrat, erscheint Meyer gegenüber den Formkünstlern und Eklektikern eines späteren deutschen Ästhetizismus noch immer voll Leben und politischem Gesamt-

gefühl und ein heißes Lebensgefühl und persönliches Empfinden war, wie bei aller poetischen Hervorbringung, auch der Ursprung seiner Dichtung. Freilich war er zu sehr Bildungsmensch, als daß sein Schaffen unmittelbar vom Leben und Treiben der Menschenwelt angeregt und vom Feuer der äußeren Ereignisse unmittelbar entfacht worden wäre. Vielmehr blieb er stets ein Rückschauender und Rückfühlender. „Ich bediene mich," schreibt er einmal einem Freunde in Frankreich, „der Form der historischen Novelle einzig deshalb, weil sie mir besonders geeignet erscheint, in ihr persönliche Erfahrungen und Empfindungen niederzulegen, und ich ziehe sie dem Zeitroman vor, weil sie mich besser maskiert und dem Leser gegenüber mehr zurücktreten läßt. So kann ich unter einer ganz objektiven und eminent künstlerischen Form im Innersten ganz individuell und subjektiv sein." Da nun aber Meyer stets der künstlerischen Bildwirkung bedurfte, um den gesellschaftlichen und zeitlichen Stoß der Wirklichkeiten zu ertragen und darauf zu reagieren, wurde sein Dichten ein Schaffen mit stärkster Betätigung des Verstandes und in der Durchbildung des geschichtlich gegebenen Stoffes durch den Kunstverstand beruht die Eigenart von Meyers Dichtung. Eine Sorgfalt im Durchbilden der kleinsten Wirkungen, deren Zusammenfassung und Einreihung in den scharf und knapp bestimmten Plan des Kunstwerkes bis hart an die Grenze der Künstelei, das sind die kennzeichnenden Merkmale für Meyers Kunstbehandlung. In der Regel gewahren wir in Meyers Erzählungsweise ein Element spröder, kühler Objektivität, das von seiner langen Versenkung in die französische und italienische Kunst in ihm zurückgeblieben ist und gelegentlich an de Vigny und Prosper Merimée gemahnt.

Auf diese halb bewußte, halb unbewußte Hinneigung zum romanischen Wesen und zur romanischen Form darf auch Meyers ganz einziges Formengefühl zurückgeführt werden. Es lebte ein Dichter-Plastiker, ein Dichter-Architekt in ihm; wie sorgfältig meißelte, schliff und gestaltete er in jedem Zug, und wie führte er über die Einzelheiten so stark, und in seinen besten Schöpfungen sogar gewaltig, die große Linie der Erzählung dahin! Zur Arbeit bot er alle Kräfte auf. Der Zug seiner Kunst ging in das Große, und zwar liegt ihm die Gestaltung lebhaft empfundener, energisch ergriffener seelischer Konflikte mehr am Herzen als alles Kolorit und noch so malerische Kostüm. Seine Menschendarstellung taucht in die verborgensten Tiefen der menschlichen Seele hinab und bevorzugt, wenngleich sie sich die Fähigkeit wahrt, auch ganz schlichte Naturen zum Greifen lebendig vor uns hinzustellen, die gemischten und aus mannigfaltigen Wurzeln erwachsenden Charaktere, Menschen vom Schlage eines Jürg Jenatsch, Thomas a Becket und des Marchese von Pescara. Ist nun auch die Darstellung des seelischen Konfliktes dem Dichter die Hauptsache, so ist er doch auch ein glänzender Schilderer, der seine leuchtenden Farben mit durchgebildeter Virtuosität verwendet. Am höchsten steht er in dieser Hinsicht, wenn er die Erzählung einem anderen in den Mund legt und so zugleich den Erzähler und die ganze Zeit charakterisiert, wie z. B. in der „Hochzeit des Mönches" und im „Heiligen".

Nicht gern aber verweilt Meyers Erzählerart bei dem Landschaftlichen und ruht nie, wie es Kellers Muse liebte, bei dem Zuständlichen aus; sie hat etwas Ehernes, greift nur die Hauptzüge heraus und ist stets eine auf Handlung gerichtete Verbindung aus Epischem und Dramatischem. Manche Stellen sind so dramatisch, daß es möglich erscheint, sie ohne weiteres auf die Bühne zu bringen, aber sie sind ans Epische derart fest angewachsen, daß sie nicht zu dem Schlusse berechtigen, in Meyer habe ein dramatisches Talent geschlummert. Wohl hatte er sich zeitlebens nach dem Drama gesehnt, mehrere seiner größeren Arbeiten, z. B. den „Jenatsch", dramatisieren wollen und sich lange Zeit mit dem Plane getragen, die Kaiser Heinrich IV. und Heinrich V. zu Helden einer Tragödie oder eines Tragödienzyklus zu machen, aber er fühlte sich der dramatischen Technik nicht sicher und so blieb es bei einigen dramatischen Entwürfen. In den Fesseln des Verses und der gebundenen Rede fühlte sich Meyer unbehaglich und daher suchte er nach einer freieren Form, in die er den reichen Strom seiner Phantasie einschließen könnte, und fand bald die Novelle als die geeignetste Art für das innere Wesen seiner

poetischen Begabung; einen größeren Roman zu schreiben, hinderte ihn die an Tacitus gemahnende Knappheit seiner Ausdrucksweise und die Eigenschaft seiner Phantasie, bloß das Wesentliche zu erfassen. Gedrängte, gemeißelte Kürze ist der Grundzug aller seiner von 1880 an erschienenen Werke; die Kürze ist keine natürliche, vielmehr eine geflissentliche, kunstvoll, aber bisweilen auch gemacht. Die Sprache in Meyers ersten Novellen („Der Schuß von der Kanzel“, „Der Heilige“) verrät noch Kellers Einfluß; in den späteren Dichtungen gewinnt Meyers Stil einen ganz selbständigen Ausdruck und weicht vollständig von dem Kellers ab. Während sich die Sprache Kellers durch eigenartiges Kolorit auszeichnet, bildet das Merkmal der Sprache Meyers ein feiner Klang; die Sprache Kellers läßt sich leichter mit dem Auge als mit dem Ohr erfassen, der Erzklang der Meyerschen Sprache offenbart sich erst in seiner vollen Tiefe beim lauten Lesen.

Ein unmittelbares Vorbild für Meyer wird sich kaum angeben lassen; die Gestaltenwelt der Renaissancewelt war im allgemeinen erster Ausgangspunkt und letztes Ziel seines Schaffens. Renaissance und Reformationszeit zogen ihn am meisten an, sei es wegen ihrer selbstherrlichen Persönlichkeiten, sei es wegen der künstlerischen Kultur und der großen Gegensätze im politischen und geistigen Leben. Daher spielt Michelangelo in seinen Gedichten eine so hervorragende Rolle und gehören Hutten, Luther, Gustav Adolf und die Hugenottenführer Coligny und Rohan zu seinen Lieblingen. Meyers Weltanschauung kann man mit B. Stein als eine ethisch-historische bezeichnen; er ist innerhalb seines kalvinistischen Bekenntnisses trotz seines weitgehenden Determinismus religiös gläubig und erklärte einmal: „Man darf sagen, daß die christliche Religion, nachdem sie einmal erschienen ist, nicht wieder verschwinden kann.“ Aber verletzend wirkt es auf jeden katholischen Leser, wenn er fast in allen Werken Meyers seine Kirche und seine Priester angegriffen und in den Kot gezerrt sieht. „Es ist Tendenz, Kulturkampf, Absicht darin, und darum konnte ich mich beim Lesen eines beengenden Gefühls nicht erwehren; es kam mir bei aller Reinheit und Schönheit des Stils immer vor, als schreibe die Feder nicht fein und als schade das unendlich dem Aufschwung.“ So schrieb Konrad Rüscheler an den Dichter, mit dem er auch nach seinem Übertritte zum Katholizismus in Freundschaft verbunden blieb, über dessen Prosawerke, während er den Romanzen und Balladen hohes Lob spendete. Louise François, mit der allein Meyer einen vertraulichen Briefwechsel unterhielt, warf ihm vor, daß er sich in den novellistischen Kampf gegen das katholische Priestertum verbissen habe, und mahnt den vielvermögenden Poeten, er möge seine Saaten künftighin auf einem anderen Felde ausstreuen, da das Priesterfeld dichterisch von ihm gründlich abgewirtschaftet sei. Die vom Vater ererbte Begeisterung für die Reformation, die Verhältnisse, unter denen er aufwuchs, und die Geschichtswerke von Raumer, Burckhardt und Thierry, die ihm die Stoffe lieferten und seine Grundauffassung bestimmten, mögen seinen bedauerlichen Haß gegen die katholische Kirche geweckt und genährt haben.

K. F. Meyer begann sein poetisches Schaffen mit der Lyrik. Will man seine Kunst auf diesem Gebiete kennen lernen, so muß man die Gedichtsammlung von 1882 zur Hand nehmen. Was er früher Lyrisches gedichtet hat, fand durchweg hier Aufnahme, aber in einer vielfach geänderten Form. So haben ihm die 1864 veröffentlichten Balladen später künstlerisch nicht mehr genügt; er hat sie sämtlich umgeschaffen, und zwar in jener in der Literatur einzig dastehenden Art der Konzentration, die nicht ruhte, bis die höchste Kraft und die gediegenste Form in machtvoller Harmonie verschmolzen waren. Es wäre falsch, wollte man in seiner Lyrik nur ein Formtalent erkennen; es sind keine vorgemachten Empfindungen, keine geheuchelten Gefühle, denen er in seinen Gedichten einen in klassisches Gewand gehüllten Ausdruck verleiht. Es zittert in ihnen die Flamme „des heiligen Feuers“, das ein Stück seines innersten Wesens zu verzehren droht. Es lag aber in seiner Eigenart, daß er seinen Gefühlen selten unmittelbaren Ausdruck gegeben hat, und vergeblich wird man in dem Gedichtbande nach Liedern suchen, in denen sich, wie etwa in Liedern Goethes, Eichendorffs, Mörikes oder Storms, Empfindung,

Bild und Laut decken. Immer muß sein Gefühl zum Gedanken werden, ehe es unter dem Einflusse der Phantasie zum poetischen Ausdruck gelangt. Deshalb sind seine lyrischen Gedichte entweder symbolisch oder halbepisch und oft ist das ursprüngliche Empfinden hinter Symbolen verschlossen, die sich nicht leicht lösen lassen. Die Bilder aber sind plastisch und sorgsam ausgeführt, fein gehauenen Marmorgruppen vergleichbar.

Eine solche Gruppe bietet das Gedicht „Erntegewitter"; von einer seltenen Plastik sind das „Heute", „Die Jungfrau", wie gemeißelte Reihen heben sich im „Nachtgeräusche" die Gleichnisse vom Hintergrunde des Stimmungsbildes ab. Zuweilen faßt der Dichter das Wesen ganzer Jahrhunderte verklärend in einem Kulturbilde zusammen („Die sterbende Medusa", „Vercingetorix", „Julius II."), dann wieder drückt er den Stempel seiner eigenen Gedanken auf die Stirn geschichtlicher Persönlichkeiten („Camoëns", „In der Sistina", „Michelangelo und seine Statuen", „Michelangelos Gebet"). Plastische Sprachgewalt, ein starkes inneres Leben, von Welt- und Reiseeindrücken geweckt, die sich die Natur- und Architekturbilder, die ihr ins Auge fallen, alsbald mit Vorgängen und Gestalten belebt („Der tote Achill", „Die gegeißelte Psyche"), endlich als subjektivstes Element eine elegische Situation, die sich zum vollendeten Stimmungsbilde wandelt, sind Vorzüge, die Meyers Lyrik weit über die vieler anderer Poeten erheben, freilich aber nur von „Auserwählten" gewürdigt werden können. „Naturgefühl, Heimatsinn, Kunstsinn, herrlich!" So schrieb L. François an Meyer über seine Gedichte und das „Hochzeitlied," „Am Himmelstor", „Liederseelen", „Maientag" und viele andere bestätigen die Richtigkeit des Urteiles der feinfühligen Dichterin. In der Natur findet er Sinnbilder für seelische Vorgänge („Möwenflug", „Auf dem Canal grande", „Gesang des Meeres"), er hofft, daß die Menschen einer freudigen Zukunft entgegengehen („Alle"), und schließt sich ohne Haß von der Welt ab („Eingelegte Ruder", „Abendwolke.") Seinen Liebesliedern liegt eine tiefe Auffassung der Liebe zugrunde; er tändelt nicht mit den Locken und Küssen der Geliebten; die Liebe ist ihm ein plötzliches Aufhellen des Lebensrätsels, das nur allzubald wieder verdunkelt wird („Stapfen", „Wetterleuchten", „Lethe").

Meyer ist ohne Zweifel einer der bedeutendsten Balladen- und Romanzendichter der Gegenwart. Wenn „König Etzels Tod" und „Galaswinte" noch den bekannten Ton der Uhlandschen Balladen anschlagen und „Die Söhne Harums", „Das kaiserliche Schreiben", „Kaiser Friedrich der Zweite", „Der Mönch von Bonifazio" durch Sprache und Wendung an die Balladen Platens mahnen, sind „Konradins Knappe", „Thibaut von Champagne", „Bettlerballade", „Die Gaukler", „Der gleitende Purpur", „Frau Agnes und die Nonnen" durch Stimmung, Farbe und Sprache ganz individuell. Meyer bewegt sich nicht in den ausgetretenen Geleisen des Balladenhaften; durch die Vertiefung des Inhaltes schließt er auch den romantisch-düsteren Inhalt weiter auseinander, malt mit helleren Farben, ohne jedoch in den Ton der Romanze zu verfallen, und verteilt Licht und Dunkel in ganz origineller Weise. Die Sprache seiner Balladen ist im allgemeinen rein, die einzelnen Bilder sind durchsichtig, der Ausdruck nicht breitspurig, das Wesentliche mit bewußter Kunst zur gedrängtesten Kürze konzentrierend. Daß übrigens Meyer auch den geheimnisvollen, düsteren Ton der nordischen Ballade zu treffen wußte, zeigt das schaurige Gedicht „Die Füße im Feuer", das mit seinen abgerissenen Sätzen und den wie Schatten dahinhuschenden Bildern den Leser überwältigt.

Schon in den Balladen kommt Meyers Bedürfnis zum Vorschein, die Phantasie von der Gegenwart loszubinden. Derselbe Zug, der ihn seine Lyrik nicht aus unmittelbarem Empfinden, sondern aus Erinnerungen an Vergangenes schöpfen ließ, hat es auch mit sich gebracht, daß er sich dem Epos zuwandte, zuerst in Dichtungen, wie Huttens letzte Tage (1871) und Engelberg, und später in den künstlerisch vollendeten historischen Novellen.

Der Sieg der Deutschen über die Franzosen löste in Meyer den lange gehegten Zweifel, ob er französisch oder deutsch schreiben solle, und in dem epischen Gedichte Huttens letzte Tage setzte er dem Triumphe des Deutschen ein Denkmal. Dabei klafft freilich ein großer Widerspruch zwischen der politischen Aktualität der Ereignisse und dem Stoff, der als ihr historisches Gleichnis genommen wurde. Hutten, der streitbare Held von Schwert und Feder, erreicht seinen letzten Zufluchtsort, das kleine, grüne Eiland im Züricher See, findet gastliche Aufnahme beim heilkundigen Pfarrer und läßt nun, durch die Eindrücke der weltstillen Umgebung zugleich beruhigt und erregt, sein kampfreiches Leben durch die Erinnerung gleiten. In Huttens Empfindungen spricht der Dichter seine eigene, vom Geiste der Reformation durchglühte Gesinnung aus und in dieser hat er das Charakteristische an dem Helden hervorgehoben und innerlich gesteigert. Zur scharfkantigen, trotzigen, zuweilen herben Sprache Huttens paßt trefflich die zweizeilige, stumpf gereimte Strophenform, ein knorriges, oder wie der Dichter sagt, „hölzernes" Versmaß, in das die von Todesahnung und Todessehnsucht durchzogene Dichtung gekleidet ist. Dieser gegenüber ist Engelberg voll Romantik in der Fabel und in den Stimmungslyrismen; nur an wenigen Stellen wächst diese zarte Dichtung über den Wert eines beschreibenden Gedichtes hinaus; die Gestalten, die hindurchgehen, bleiben zu schattenhaft, die zugrunde liegende Legende ist nicht vertieft und die mit ihr verbundene Idee zu wenig entwickelt.

Als Meyer in der „Hochzeit des Mönches" die auffallende Knappheit der Erzählung, die er Dante in den Mund gelegt hat, erklären will, macht er die Bemerkung: „Seine Fabel lag

in unausgeschütteter Fülle vor ihm, aber sein strenger Geist wählte und vereinfachte.“ So auch Meyer selbst in seinen historischen Novellen. Wenn er sich einer geschichtlichen Epoche zuwendet, sieht er vor sich alle Einzelheiten und kleinen Strömungen, aber er wählt nur das Hervorragendste und Charakteristische und deutet den Zusammenhang mit dem Ganzen bloß an. Was er von der Vergangenheit bringt, mögen es Sitten, Gebräuche oder Vorgänge sein, schildert er mit großer Anschaulichkeit eines Augenzeugen. Dabei läßt er geschichtliche Ereignisse mit solcher dramatischen Fülle aus dem Boden hervorwachsen, daß eine eingehende Schilderung des Hintergrundes überflüssig wird. Er begnügt sich, nur wenige Personen in die Handlung seiner Novellen einzuführen; was ihm nicht individuell genug erscheint, läßt er einfach weg. Auf eine oder zwei Personen verwendet er den ganzen Reichtum seiner Schilderungen, die übrigen skizziert er bloß mit wenigen Strichen, die aber hinreichen, um den eigentlichen Lebensnerv zu treffen.

Bereits in Meyers erster Novelle Das Amulet (1873) liegt dieser dramatische Zug. Die Erzählung dreht sich um eine Marienmedaille, die dem Protestanten, der sie unbewußt trägt, Rettung bringt, während sie den gläubigen Katholiken nicht vor dem Tode bewahrt, und spielt in der Bartholomäusnacht, deren Schrecken in grellen Farben dargestellt werden. Dieser Hugenottengeschichte, der kein großer Beifall beschieden war, folgte 1874 die „Bündnergeschichte“ Jürg Jenatsch, die sich von 1620 bis 1639 in Graubünden, namentlich im Veltlin, in Thusis, Chur und Venedig abspielt und ein großartiges Bild von den Kämpfen der Spanier und Franzosen um die kleine freie Schweizer Republik entrollt. Jürg Jenatsch, einem protestantischen Prediger, wird in den religiösen Wirren im Veltlin von einem Katholiken sein Weib getötet. Aus dem Prediger wird nun ein Soldat, dessen glühendste Wünsche Rache und Befreiung des Vaterlandes vom spanischen Joche sind. Er erschlägt den Führer der Katholiken, Pompejus Planta, den Vater seiner Jugendgeliebten Lukretia. Seine Feinde treiben Jenatsch außer Landes. Er kehrt aber zurück und als Oberst im Dienste des Herzogs von Rohan, des französischen Oberkommandanten, vertreibt er nun die Spanier aus dem Lande der drei Bünde. Als er jedoch sieht, daß Frankreich den drei Bünden die Freiheit nicht geben will, verrät Jenatsch den Herzog von Rohan, obgleich er sich damit selbst untreu wird. Er schließt ein Bündnis mit Österreich-Spanien gegen Frankreich, zwingt Rohan zum Abzug, tritt selbst zum Katholizismus über, alles, um das Land zu retten, schließt aber damit zugleich den Kreis seiner Feinde zusammen und fällt durch eine Verschwörung; seine einstige Jugendgeliebte Lukretia tötet ihn „in traumhaftem Entschlusse“ mit eigener Hand, damit er nicht von unwürdigen Händen falle, und er versteht sie und dankt ihr: „ein düsterer Triumph flog über seine Züge“. Dieser Abschluß der Erzählung wurde von G. Keller getadelt und auch uns erscheint Lukretias letzter „erlösender“ Beilschlag gegen den noch immer Geliebten als unweiblich und als innere Unmöglichkeit; die Katharina Planta der Geschichte, die die Blutrache an Jürg Jenatsch wirklich vollzogen hat, ist eine andere als die Lukretia des Dichters und die Verwendung des historischen Zuges eben nur ein das Gesamtbild gefährdendes Übereinkommen zwischen der Überlieferung und der freien lebensvollen Gestaltung des Dichters. Die durch die ganze Erzählung hindurchgehende Geschichte der Jugendliebe Jürgs und Lukretias ist ein Element kräftigen Zusammenhaltes des weitschichtigen Stoffes, den der Dichter einem zeitgenössischen Werke, der „Geschichte der bündnerischen Kriege und Unruhen“ des Ritters Fortunat Sprecher von Bernegg verdankte, aber in ganz freier Weise seinen poetischen Zwecken dienstbar machte. So vor allem gestalten sich die überlieferten Charakterzüge Jürg Jenatschs, dieses merkwürdigen Volksmannes und wilden Glücksritters, in der Phantasie Meyers zu einer leidenschaftlichen, von Ursprünglichkeit strotzenden Natur, deren Drang in die Vaterlandsliebe ausmündet. Von ihr beherrscht, verwendet Jenatsch darauf alle seine Lebensenergie und glaubt, im Namen dieser Idee für alle seine Taten, auch für Mord und Verrat, nur sich selbst verantwortlich zu sein. Neben Jenatsch sind auch Herzog Rohan, der Ritter Fortunatus Sprecher, der Bürgermeister Heinrich Waser und Rohans Adjutant Rudolf Wertmüller in äußerst feinen und charakteristischen Zügen gehalten. Aber der Bau der Novelle ist locker, die Teile, an sich sehr schön, sind in keinen festen Zusammenhang gebracht. Dafür aber sind einzelne Stellen Muster der epischen Kunst, und fesselnd wirkt die grandios gezeichnete Landschaft: hier die Bündnerwelt in starrer Pracht, dort Venedig in leuchtenden Farben des Lebens und der Kunst.

Der aus dem „Jenatsch“ uns schon bekannte Wertmüller begegnet uns wieder in der Novelle Der Schuß von der Kanzel (1878); er ist gealtert, langweilt sich auf seinem Schlosse Mythikon am Zürichsee in Erwartung des nächsten Feldzuges und findet endlich Gelegenheit, den Mythikonern einen Spaß zu bereiten. Auf dessen Erzählung ist die ganze Novelle angelegt, aber sie ist mit echt Kellerschem Humor und plastischer Gedrängtheit ausgeführt, enthält eine knappe und doch reichhaltige Schilderung von Menschen und feine Landschaftsmotive, über denen sowohl das große, stille Leuchten der Alpen wie die tiefere Farbe italienischer Buchten glänzt.

Im Jahre 1879 sandte Meyer die „große Novelle“ Der Heilige an Rodenberg für die „Deutsche Rundschau“. Wir kennen Meyers Quelle; er sagt selbst: „Aus Thierrys Histoire de la conquête de l'Angleterre war mir (vor 25 Jahren) die rätselhafte Gestalt des Thomas a Becket entgegengetreten und ich habe solange an ihr herumgebildet, bis sie mir fast quälend vor Augen stand. Ich entledigte mich dieses Phantoms durch den Heiligen.“ Und in der Tat hat Meyer an dem Thomas a Becket, der für die Freiheit der Kirche als Erzbischof von Canterbury 1170 den Märtyrertod erlitten hat, so lange herumgebildet, bis

ein „neuer Charakter“ entstand, der mit dem geschichtlichen Heiligen wenig gemeinsam hat. Fügen wir noch hinzu, daß der Dichter, wie er selbst sagt, darin das Mittelalter gründlich verspottet, so haben wir das Werk nach seinem Verhältnisse zu dem Heiligen der katholischen Kirche gekennzeichnet. Aus der Überlieferung, die Thomas Beckets Vater Gilbert einen Angelsachsen, seine Mutter eine Sarazenin sein läßt, nahm Meyer Beckets Liebe zu den Angelsachsen und zur orientalischen Welt; die Geschichte lieferte ihm Beckets Ernennung zum königlichen Kanzler und zum Erzbischof von Canterbury wie auch die freventliche Ermordung. Den Dichter reizte es, die Umwandlung Beckets aus einem weltlich gesinnten Mann in den heiligmäßigen Diener der Kirche und sein der Ernennung zum Erzbischof folgendes geändertes Verhalten gegen den König zu erklären. Diesem Zwecke dienen des Dichters Erfindungen, so vor allem Beckets Töchterlein Grace und die Gefühle der Rache wegen deren Schändung und Ermordung durch den König Heinrich II. und des Pflichtbewußtseins, die in einer seltsamen Mischung den Erzbischof in seiner Haltung gegen den König bestimmten. Aus diesen Elementen hat Meyer seinen „Heiligen“ geschaffen und dieses Werk unter seinen Schöpfungen immer am höchsten geschätzt.

Auch wir bewundern, so sehr uns der Inhalt oft verletzt, die künstlerischen Feinheiten des „Heiligen“, oder „König und Heiliger“, wie die Novelle nach Maßgabe der dänischen Übersetzung später in einer Auflage getauft wurde. Künstlerisch ist schon die Form der Rahmenerzählung: die Geschichte wird in Zürich von König Heinrichs II. Bogner, Hans dem Armbruster, der bei allen wichtigen Ereignissen der großen englischen Tragödie zugegen war, am 29. Dezember 1191, da man zum ersten Male den heiligen Thomas von Canterbury im Frauenmünster feierte, dem Chorherrn Burckhard erzählt. Wie der Armbruster, „der Engländer“ genannt, im Schneegestöber durch den Rennweg in Zürich einreitet, mit dem Chorherrn zusammentrifft, von ihm zum Mahle eingeladen und mit Fragen nach Leben und Wandel des neuen Heiligen überrascht wird, das ist ein Muster von Einleitung. Thomas Becket ist auf ritterlichen Fahrten in das mohammedanische Cordova gelangt, dort Gemahl einer maurischen Prinzessin geworden, schließlich aber in sein englisches Heimatland zurückgekehrt und hat hier als Kanzler König Heinrichs II. den Platz über der ganzen stolzen normannischen Aristokratie gewonnen. Obschon zum Kleriker geweiht, ist er nichts weniger als gläubig und sein Tun und Sinnen geht im weltlichen Dienste des Königs auf. In tiefer Einsamkeit hält Becket das seiner Ehe mit der Maurin entsprossene Töchterlein Grace, Gnade, verborgen. Der König aber späht es auf einer Jagd aus und vernichtet Unschuld und Leben des Mädchens. Von da tritt zwischen dem König und dem Kanzler ein unheilbarer Bruch ein; noch aber hält Becket treu zu seinem Herrn. Ja, er erteilt ihm noch den Rat: „Gib mich nie aus deiner Hand in die Hand eines Herrn, der mächtiger ist als du! Denn in der Schmach meiner Sanftmut müßte ich ihm allerwege Gehorsam leisten und seine Befehle ausführen, auch gegen dich, König von England.“ Im üppigen Übermut seines Königsgefühls und Normannenstolzes mißachtet und mißversteht König Heinrich den Ruf des Kanzlers und setzt ihn halb mit Gewalt auf den Stuhl des Primas von England. Und nun folgt die Wendung, daß der frühere Skeptiker und halbe Sarazene sich strengster Entsagung weiht. Jetzt fühlt er sich im Dienste eines höheren Herrn, Gottes und des Papstes; er wird zum Schirmherrn der Armen und Bedrängten, seiner Landsleute, der unterdrückten Angelsachen, und wendet alle Schärfe seiner übermenschlichen Klugheit gegen den König. Vergebens verbannt ihn der König; umsonst tut er Buße; sein Weib trennt sich von ihm, die Söhne treten ihm in Waffen gegenüber. Die Bedingungen, an die Thomas eine wirkliche Versöhnung knüpft, will der König um seiner normannischen Ritterschaft willen nicht erfüllen. „Ich vergebe dir,“ sagt Thomas, „den Tod Gnades und deine Lästerung, wenn du meine Brüder, die Sachsen, freigibst und fortan göttliche und menschliche Wege wandelst. Willst du, König Heinrich?“ Wider Willen des Königs kehrt Thomas nach Canterbury zurück. Da entfällt dem König ein schlimmes Wort, das verrät, daß er im geheimen den Tod des lästigen „Heiligen“ wünscht. Vier normannische Ritter reiten daraufhin zum nächsten Hafen; bestürzt schickt der König, als er es erfährt, den getreuen Armbruster nach, um das Haupt des Primas zu schützen. Hans kommt zugleich mit den Zornmütigen in Canterbury an; aber umsonst sind seine Beschwörungen, Thomas will zum Märtyrer werden. Vor dem Hochaltare seiner Kathedrale erschlagen ihn die Normannen; doch unwiderstehlicher als der Lebende reißt der Tote den König ins Verderben. Darüber weiß Armbruster nur vom Hörensagen zu berichten.

Mehr als die äußeren Vorgänge fesselten den Dichter die seelischen Wandlungen, und diese in ihrem inneren Zusammenhange darzustellen, war sein Ziel. Nur bei besonders bedeutungsvollen Szenen verweilt er und schildert sie mit plastischer Deutlichkeit. Im Grunde löst sich das ganze Werk in eine Reihe solcher Szenen auf, zwischen denen in Zeit und Handlung Lücken klaffen. Die Aufmerksamkeit des Zuhörers lenkt des Bogners oft dramatisch sich gestaltender Bericht vor allem auf Thomas a Becket; aber auch die anderen Personen, der König und seine Söhne, namentlich Richard Löwenherz, Königin Ellinor, deren verbrecherischer Eifersucht Grace zum Opfer fällt, diese selbst, Bertram de Born stehen lebendig vor uns. Die Zeitschilderung ist mit frischen Farben ausgeführt und, so sehr sie sich auch auf das Wesentliche beschränkt, reicher als in manchem langatmigen Roman. Gänzlich fehlt die Beschreibung; alles ist Handlung, jeder Zug mittelalterlichen Lebens ist so fest in den Bau des Ganzen eingefügt, daß ihn der Leser als selbstverständlich hinnimmt. Schon die Einführung des Erzählers brachte es mit sich, daß die Darstellung in Farbe und Ton unwillkürlich mittelalterliches Gepräge annahm, aber in mittelalterlicher Hülle trägt Hans der Armbruster gar oft des Dichters eigene Gedanken vor. Die Sprache ist mit Bildern gesättigt und reich an treffenden Vergleichen. Keller pflegte Meyers Sprache „Brokat“ zu nennen. Der Name dieses kostbaren, schweren, kunstvollen Gewandstoffes ist in der Tat zutreffend, vor allem für die melodiöse und markige Sprache, in die der „Heilige“ eingekleidet ist.

Dem Florentiner Humanisten Poggio, der 1470 eine Sammlung meist schlüpfriger, Priester und Mönche verspottender Anekdoten veröffentlichte, legte Meyer die kleine Novelle Plautus im Nonnen-

kloster (ursprünglich „Das Brigittchen von Trogen" betitelt, 1881) in den Mund. Ganz im Geiste der italienischen Frührenaissance berichtet Poggio, wie er bei Gelegenheit des Konstanzer Konzils durch List im Kloster Monasterlingen, dem Brigittchen von Trogen als Abtissin vorstand, eine Plautushandschrift gewonnen hat. Die Charakterzeichnung ist raffiniert, das Ganze läuft auf eine Verherrlichung der Geistesbildung der Renaissance hinaus, der gegenüber die klösterlichen Verhältnisse mit den dunkelsten Farben geschildert werden. Wieder mit einer kleinen Novelle, Gustav Adolfs Page, trat Meyer 1882 hervor. Er erzählt darin mit wohltuender Frische, freilich nicht ohne Unwahrscheinlichkeiten, die Abenteuer eines tapferen Mädchens aus einem Nürnberger Patriziergeschlecht, das in Männerkleidung dem geliebten Schwedenkönig ins Feld folgt und, ihn schützend, an seiner Seite fällt. Den Stoff zu der 1883 folgenden Novelle Das Leiden eines Knaben schöpfte Meyer aus den Memoires du duc de Saint-Simon. Wieder die Form der Rahmenerzählung wählend, läßt der Dichter die Geschichte den Leibarzt Fagon vor Ludwig XIV. und der Maintenon vortragen. Fagon erzählt von einem Herzogssohne, einem wenig begabten, aber edel und tief empfindenden Jungen, der in einem Jesuitenkollegium unter falscher Erziehung und unter der Mitleidslosigkeit seiner Kameraden an tödlich gekränktem Ehrgefühle zugrunde geht. An einer Reihe von Charakterköpfen von lebendiger Meißelung sucht der Dichter zugleich auch ein Zeitbild zu entwerfen, und vieles entspricht auch der Wirklichkeit. Aber von der Erziehungsweise der Jesuiten hat der Dichter ganz falsche Vorstellungen und ein Scheusal wie den Lehrer des jungen Boufflers hat es in keinem Jesuitenkollegium je gegeben.

Die höchste Stufe der Rahmenkunst betritt Meyer in der Hochzeit des Mönches (1883). Wir werden in die Zeit der italienischen Renaissancekultur, und zwar nach Verona an den Hof jenes Scaliger versetzt, der den verbannten Dichter der „Göttlichen Komödie" mehrere Jahre beschützte und gastlich bei sich aufnahm. Um den Fürsten sitzt ein munterer Kreis vor der Herdflamme und erzählt Novellen über das Thema „plötzlicher Berufswechsel mit gutem oder schlechtem oder lächerlichem Ausgange". Dante tritt in den Kreis, ernst, feierlich, gebieterisch, und bringt, von allen Seiten bestürmt, an der geselligen Unterhaltung teilzunehmen, die Geschichte eines Mönches. Er entwickelt sie aus einer Grabschrift, die er vor Jahren in Padua gelesen hat: „Hier ruht der Mönch Astorre neben seiner Gattin Antiope. Beide begrub Ezzelino." Die Geschichte gleichsam erst erfindend, verleiht er ihr einen neuen Reiz dadurch, daß er die im Kreise gelagerten Zuhörer bis auf die Namen als Modelle benutzt, nicht ohne dabei anerkennend oder ausfallend seine Stellung zu ihnen zu markieren. Die Novelle selbst stellt dar, wie der wider seine eigenste Natur vom Gelübde gelöste und mit der jungfräulichen Witwe seines ertrunkenen Bruders verlobte Mönch Astorre Vicedomini sich alsbald in dem Wirrsal der ihm fremden Welt verstrickt, seiner Verlobten untreu wird, da ihn eine plötzliche Leidenschaft zu der jugendlichen Antiope Canossa erfaßt, und er mit seiner Neuvermählten dem Rachestahl der verlassenen und verleugneten Braut und ihres Bruders, des jungen Germano, verfällt. Ezzelino da Romano, der Tyrann der Stadt, drückt ihm die Augen zu. Während Dante dieses kurze, dunkle, gewaltsame Stück Menschengeschick vorträgt, steht er bald den Einwürfen und Fragen seiner Zuhörer Rede, bald verbessert er sich selbst. Doch am Schlusse schneidet er alle weiteren Betrachtungen über seine Novelle ab und entfernt sich. Wir bewundern an der Novelle Bau und Steigerung, die Sprache und sinnliche Kraft der Darstellung, aber seelisch gehoben fühlen wir uns nicht. Was der Dichter über das Wesen der Frührenaissance in die Novelle hineingeflochten hat, verlangt eine verfeinerte Bildung, die an der gewaltsamen, überall von Todesgedanken durchwebten Geschichte des Astorre weit weniger Wohlgefallen empfindet als an dem eigenartigen Beiwerk.

Bald unter dem Titel „Friedrich II.", dann wieder als „Die große Sünderin" wollte Meyer episch und dramatisch den Stoff behandeln, der in der düsteren und leidenschaftlichen Novelle Die Richterin (1885) seine endliche Gestaltung gefunden hat. Jetzt in den Tagen Karls des Großen, des eben zum römischen Kaiser Gekrönten, beim Beginn in Rom, dann wieder in Rhätien spielend, birgt „Die Richterin" in der Tat eine Tragödie. Stemma ist Richterin auf Malmort. Sie ist hochgeachtet und gefürchtet; aber ihr Gewissen ist nicht frei; sie hat Wulf, den ihr vom Vater aufgezwungenen Mann, nach nur siebentägiger Ehe vergiftet. Vor dieser Ehe hatte sie sich einem gelehrten Schüler Alkuins ergeben; der Vater hatte diesen erwürgt; ihr Kind von ihm ist Palma Novella. Zu dieser entbrennt Wulfrin, Wulfs Sohn aus früherer Ehe, in Liebe. Da er sie für seine Schwester hält, ergreift er die Flucht. Stemma setzt den erwachenden Stimmen der Welt und der Stimme des eigenen Gewissens festen, scheinbar unbeugsamen Widerstand entgegen, so daß an der Haltung dieser königlichen Frau jeder Verdacht zerschellt. Aber als sie in stummer Nacht hohnvoll zum Grabmal des ermordeten Gatten spricht, steht Palma Novella, ihre Tochter, weiß, mit entgeisterten Augen hinter ihr. „Sie selbst hatte ihrem Geheimnisse einen Mund und einen Zeugen gegeben, und dieser Zeuge war ihr Kind." Palma will schweigen; doch das furchtbare Geheimnis will sie töten. Das bricht der Mutter Stolz; sie enthüllt ihre Freveltat vor Karl dem Großen, richtet sich, wie sie gesündigt hat, durch Gift und läßt Wulfrin und Palma, den Schuldlosen, die Möglichkeit, sich miteinander zu vereinigen. Frau Stemma, die Judicatrix, ist unter allen Frauengestalten Meyers die Gewaltigste; es lebt noch etwas von der ausklingenden Heldensage, etwas von elementarer Wildheit in diesem übermächtigen Weibe, wie überhaupt in der ganzen Novelle. Wie in einem Drama steigt die aus den Charakteren herauswachsende Handlung, bis Stemmas Starrheit an der Liebe zum Kinde sich bricht, und echt dramatisch ist auch der knappe und schlagkräftige Dialog. Ja, selbst Naturerscheinungen hat der Dichter dramatisiert, als ob er den Gegensatz zwischen Mensch und Natur mit den Gegensätzen innerhalb der Natur selbst verschmelzen wollte.

In die Zeit der italienischen Hochrenaissance führt uns Meyers Novelle Die Versuchung des Pescara (1887). Den Stoff dazu hat er aus Gregorovius' „Geschichte der Stadt Rom" geschöpft; von zeitgenössischen Darstellungen benutzte er Guicciardini, den er gegen Kirche und Papsttum in der schärfsten

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

16 Aug. 1890.

Sehr geehrter, theurer Herr, schreibe ich Ihnen ein Wort des Urtheils über den Keller-Essay über Keller in der N. Z. Z. und um so unbefangener, als ich ~~2/3~~ desselben schon gelesen hatte, als ich den Autor erfuhr, ich finde, er hat eine sorgfältige, höchst gewissenhafte Arbeit des Fleißes, tüchtiger, wohlerwogener Partien u. zugleich den Anfang einer gerechten u. ~~[illegible]~~ liebevollen Kritik. Die Aenderungen der Keller'schen Fassung wird der Festgeschichte u. insbesondere der Novellen ein nachgründliche Fülle und Tiefe ~~[illegible]~~ ~~constituiren~~.

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

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

Wenn mein Kl. Kellerart in D. D. hoffentlich ohne Widerspruch finden sollte, werde ich einfach schweigen.

Herzlich Ihr C. F. Meyer

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

Weise reden und begeistert für die Reformation eintreten läßt, für Stimmung und Milieu dürfte des Dichters Freund Johann Burckhardt mit seiner „Kultur der Renaissance“ das Meiste geliefert haben. Der Held der Novelle ist jener Francesco Pescara (gest. 1525), der Sieger von Pavia, den die vom Papste Clemens VII. zur Herstellung des politischen Gleichgewichtes in Italien mit den Venetianern und Mailändern geschlossene Liga von seinem Kaiser Karl V. abtrünnig machen wollte. Meyers Pescara schwankt nie; ruhig weist er die Versuche ab, ruhig, wie ein Sterbender; und der ist er: er weiß, daß eine bei Pavia empfangene Wunde ihn töten wird. Darum vermag nichts von seiner Treue ihn wegzuwenden, nicht Morone, der schlaue Kanzler des Sforza von Mailand, nicht einmal die edle, schöne, geliebte, für die Freiheit Italiens glühende Gattin Victoria Colonna. Pescara kann das; denn er „gehörte nicht sich; er stand außerhalb der Dinge“, seine „Gottheit hat den Sturm rings um seine Ruder befestigt“; diese Gottheit ist der Tod; sie gibt ihm die Kraft, sich getreu zu bleiben. Er erobert seinem Kaiser Mailand, empfiehlt den Herzog und Morone in dessen Gnade und erbitttet den Oberbefehl für seinen Freund, den Connetable von Bourbon; dann stirbt er in dem Bewußtsein, daß die Zeit der möglichen Befreiung Italiens ebenso unerbittlich vorüber sei wie seine eigene Lebenszeit. Eine Fülle des menschlich Ergreifenden in einer vielgliederigen und in ihrer Gesamtheit doch einfachen Handlung, eine seltene Schärfe und Deutlichkeit der Charakteristik bedeutender Gestalten ergreift uns aus der Novelle heraus. Ihre Gesamtwirkung bleibt eine poetische, obschon der rechnende Verstand, die kombinierende Beobachtung, an der Novelle großen Anteil hat.

Während in der „Versuchung des Pescara“ immer noch die auf das Hauptziel gerichtete Sammlung den Sieg über alle Neigung zu abschweifenden Einzelwirkungen davonträgt, ist in der Angela Borgia (1891), dem letzten Werke des Dichters, das Übergewicht auf Seite der Reflexion und alle Unmittelbarkeit scheint verflüchtigt. Meyers Versenkung in die Denk- und Sprechweise des sechzehnten Jahrhunderts, das Bestreben, das Leben und Gebaren dieser Sondergestalten psychologisch zu erklären und uns nahe zu rücken, zeigt hier etwas Erquältes und macht eine reine, unmittelbare poetische Wirkung unmöglich. Diese manieristische Überfeinerung wirkt auch auf den Stil zurück, und wenn schon allen Renaissancegeschichten Meyers der frische und freie Fluß seiner anderen Novellen fehlt, im Stil der „Angela Borgia“ tritt der Zug zur Manier am entschiedensten hervor.

In einem Briefe an G. Keller (vom 12. November 1883) schreibt Meyer, sich selbst charakterisierend: „Ich habe einen Zug, mich zu isolieren, welchen ich aber bekämpfe, aber mit Mühe, weil er in meiner Natur liegt.“ In Leben und Dichtung gehört Meyer zu den einsamen Naturen. Wie er jederzeit in einer gewissen Zurückgezogenheit verharrte und seine Heimstätten mit Vorliebe in ländlicher Abgeschiedenheit suchte, so hat er auch als Dichter Seitenpfade der Welt- und Menschendarstellung eingeschlagen und Werke geschaffen, die ihre Wirkung nur auf einen Kreis von Auserwählten, nicht aber auf die breiten Massen ausüben. Er setzt bei seinen Lesern zu viel voraus und stand selbst unter dem Druck eines überreichen Wissens, das dem frischen und unmittelbaren Schaffen minder günstig war als seine glänzende Phantasie und warme Belebungskraft. Zwar haben ihn seine schöpferischen Eigenschaften der rein archäologischen Poesie, die sich so vielfach an die Stelle der lebendigen drängt, nicht anheimfallen lassen, aber der Unterschied zwischen der schlichten, innerlich gesunden Größe und der Alltäglichkeit stand nicht so deutlich vor seinen Augen, wie für den hochstrebenden Künstler wünschenswert ist. Der Trieb nach dem Neuen, die Besorgnis, dem Platten, ewig Dagewesenen zu verfallen, beunruhigte auch sein unzweifelhaftes Talent und so hat er mit vielen modernen Dichtern und Erzählern den Zug zum Manierismus, die Neigung zum Grausigen und zu den stärksten seelischen Konflikten gemeinsam. Doch erhebt ihn die phantasievolle, selbständige, gestaltungsstarke Künstlerkraft über viele seiner literarischen Zeitgenossen und einige seiner historischen Novellen („Der Heilige“, „Die Richterin“, „Die Versuchung des Pescara“) sowie auch die besten seiner lyrischen Schöpfungen werden ein beständiges Besitztum der deutschen Literatur bleiben. (Beilage 127 a.)

K. F. Meyer regte durch die formale Höhe seiner Kunst zur Nacheiferung an und gerade in der jüngsten Zeit bewährte sie wieder recht deutlich ihre schulende Kraft. Aber auch schon in den achtziger Jahren haben manche Erzähler von K. F. Meyer gelernt; so nach eigener Erklärung F. v. Saar und Jakob Julius David (geb. 1859 in Mährisch-Weißkirchen, gestorben 1906 als Journalist in Wien). Aus allen poetischen Werken Davids spricht etwas zu uns, das auf ein tiefes und viel geprüftes Gemüt schließen läßt. Die Kämpfe sind vorüber, die Schmerzen überwunden, aber Narben sind geblieben und gemahnen noch öfter an die Vergangenheit, wenn auch der Dichter zu einer gewissen heiteren Entsagung sich durchgerungen hat.

Aus Dämmerung und Nacht geboren, von Not und Entsagung eingegeben, aber nicht im Schmerz,

sondern nach erlangter Fassung gesungen, sind die Lieder Davids ein Ausdruck tiefen Leides, fast einer Furcht vor der Freude („Schluß“). Er dichtet nicht für den hellen Chor jugendlicher Stimmen, er denkt vielmehr an einsame Träumer, die sich in der Dämmerstunde seine Lieder vorsagen („Mein Lied“). In der Ballade wandelt er auf ähnlichen Bahnen wie K. F. Meyer. Lange und ernst hat sich David im Drama bemüht. L. Anzengruber, dem er eine anerkennende Charakteristik gewidmet hat, leitet ihn zunächst zum Bauernstück Hagars Sohn (1891), dessen Inhalt in die leidenschaftlich erregte Zeit des oberösterreichischen Bauernaufstandes führt. Das Wiener Publikum zollte dem Stücke wenig Beifall und von den beiden folgenden Gesellschaftsstücken wurde Ein Regentag (1896) abgelehnt und Neigung (1898) nur mit einem halben Erfolge gegeben. Wie in diesen beiden Dramen ist auch in dem romantisch-symbolischen Schauspiele Der getreue Eckardt das Meiste allzu gedanklich, die Kontrastierung der Charaktere zu absichtlich, die humoristisch gemeinten Volksszenen sind zu breit und düster geraten. Daß David trotz des Mißlingens der eigenen Schöpfungen für die dramatische Dichtung und die Kunst des Schauspielers Verständnis besaß, bezeugen seine zahlreichen Theaterkritiken.

Davids eigene Natur, die es im Drama nur zur breiten Aussprache des Hauptcharakters bringt, drängte ihn zum Epos und in Novelle und Roman hat er sein Bestes geleistet. Die eigentümlichen Verhältnisse seiner mährischen Heimat und das bewunderte Vorbild K. F. Meyers, dem er in der Kloster- und Künstlergeschichte Petre, quo vadis? und in der Erzählung „Olivenholz“ auch in das Italien der Renaissance gefolgt ist, drängten fürs erste die Zeiten religiösen Kampfes in den Vordergrund seines Interesses; so in der Novellensammlung Die Wiedergeborenen (1890) und Probleme (1892); die schreckliche Unsicherheit des Rechtes und der Sitte, die im Gefolge des großen Krieges einhergingen, bildet das Milieu der Novellen-Sammlung Frühschein (1896). Immer gibt das Historische bloß den Hintergrund ab, Hauptsache bleibt dem Dichter der Einfluß einer furchtbaren Zeit auf den Menschen. Auch in jenen Novellen, die David nicht in ein historisches Kleid hüllt, bringt er uns nur Menschen, die durch Armut gedrückt, durch den Gegensatz zwischen ihrem Ideal und der Wirklichkeit verzagt, verwirrt und unglücklich oder unter den Schlägen des Schicksals hart werden und darum freudlos bleiben („Der neue Glaube“, „Die Tochter Fortunats“, „Ein Poet“, „Digitalis“, „Schuß in der Nacht“, „Das königliche Spiel“, die letzten drei in der Sammlung Vier Geschichten 1899). Des Dichters Lebenserfahrungen spiegeln sich in diesen düsteren Erzählungen und wiederholt führt er uns die kalvinistische Weltanschauung vor: Alles ist Schickung, der Mensch muß hinnehmen, was über ihn kommt, der eine ist verworfen, er kann nichts dagegen tun, jeder muß den vom Geschicke vorgezeichneten Weg wandeln.

Um dies recht sinnfällig zu machen, wählt David gern die ungleichen Geschwister, vor allem die feindlichen Brüder als Träger der Handlung und verbindet damit häufig den Gegensatz von Bildung und Bauerntum. So führt er uns in seinem Erstlingsroman Das Höferecht (1890) den Kontrast zwischen den Bauernsöhnen Georg und Gustav Löhner vor; das Studentenleben Wiens, das hier nur in einer Episode geschildert wird, hat er noch mit dem Ingrimm eigener böser Erlebnisse in dem trostlosen, an russische Manier mahnenden Roman Am Wege sterben von seiner traurigsten Seite dargestellt, freilich nicht ohne zu einem lichteren kampffrohen Epilog vorzudringen. In dem Roman Das Blut (1891), der die Macht des ererbten Blutes, die verderblichen Wirkungen willkürlichen Eingreifens in fremdes Schicksal nach eigenen schmerzlichen Erfahrungen darstellt, ist es der strenge Kalvinismus der Frau Salome, der ein Hauptmotiv in der traurigen Geschichte von Gabis vergeblicher Erziehung zu bürgerlicher Anständigkeit bildet. An Anzengrubers „Viertes Gebot“ erinnert Davids Roman Der Übergang, in dem er auf die bisher in seinen Erzählungen geübte Vermischung von Heimatserinnerungen mit Wiener Erfahrungen verzichtet, und, nun in der Hauptstadt heimisch geworden, einen Wiener Roman darbot. Mit ihm hat er zum erstenmal ein geschlossenes, einheitliches Kunstwerk geschaffen, das auch seine späteren Arbeiten an Größe der Konzeption und Schönheit der Durchführung nicht erreichen. Die Handlung nimmt ihren geraden, mächtig aufregenden Fortgang und durchaus ungezwungen ergibt sich die Tendenz, den „Übergang“ zu zeigen „vom dekadenten Patriziertum zur aufstrebenden Herrschaft einer nur kürzlich zugewanderten, aus der slawischen und deutschen Provinz sich erneuernden Generation“. Aber auch seiner mährischen Heimat hat David nicht vergessen und mit seinen letzten Novellen, die er in dem Bande Troika vereinte, hat er sich ganz und gar aufs Land begeben. Das heimische Bauernleben bot ihm die Motive, die Landschaft den Hintergrund zu diesen bodenständigen Novellen und mit größter Kunst hat er es verstanden, die Menschen und ihr Leben mit der Landschaft in Einklang zu bringen. Wie K. F. Meyer strebte er, mit wenigem möglichst viel zu sagen und dadurch erhielt seine Sprache etwas Schweres und Gepreßtes, die gegen Ende seines Lebens dem geschwächten Geiste nicht mehr gehorcht und ihre sonstige übersichtliche Klarheit verliert.

Als Schülerin K. F. Meyers pflegt man Isolde Kurz (geb. 1853 in Stuttgart), die Tochter und Biographin des schwäbischen Dichters Hermann Kurz (gest. 1873), anzusprechen, und in der Tat haben ihre „Florentiner Novellen“, mit denen sie ihre literarische Stellung begründete, mit Meyers Renaissancenovellen die Ähnlichkeit der Stoffe und der Behandlung wie auch die Kunstvollendung gemein. Die Dichterin aber will von einer Abhängigkeit von Meyer nichts wissen und erklärt in einer autobiographischen Skizze („Aus meinem Jugendland“), sie habe zur Zeit, da sie die genannten Novellen schrieb, Meyer noch gar nicht gekannt. Zugleich weist sie darauf hin, daß Meyers künstlerische Prinzipien niemals die ihren gewesen seien. Sie sei nie, wie dieser, von der Historie ausgegangen, um ihre Schatten zu beleben, sondern von den lebenden

Italienern, in denen immer noch ein gutes Stück Renaissance vorhanden sei. Die Jugend der Dichterin war mit klassischen Studien durchtränkt; dazu kam später die Beschäftigung mit den neueren Sprachen, und als ihr Vater 1872 mit P. Heyse den „Novellenschatz des Auslandes" herausgab, konnte ihr ein Teil der Übersetzungen übertragen werden. In München verkehrte sie (1876) in dem dortigen Künstlerkreise, siedelte aber 1877 nach Florenz über und kehrte erst 1904 nach dem Tode ihres Bruders Edgar, der dort als Arzt wirkte und dessen Gedichte sie mit einer Einleitung 1905 herausgab, nach München zurück. Als Dichterin schuf sie ihr Bestes in der Lyrik und in der Novelle.

Der oftmalige Aufenthalt der Dichterin in Italien wirkte auf ihre Lyrik vorteilhaft ein. Denn während in den älteren der Gedichte (1889) sich noch manches unmelodiöse Versgebilde findet, erhielten später die Verse Melodie und Klang. Jetzt erst gelangen Landschaftsbilder und nicht nur italienische Sommer-, sondern auch nordische Winterstimmungen. Selten aber sind die hellen Klänge; einem kurzen Jubel erfüllter Sehnsucht folgt die lange Klage über den frühen Tod des Geliebten. Über das ganze Buch sind die Totenklagen verstreut und zuletzt vereinigt der Zyklus „Asphodill" die bängsten und schönsten zu einer einzig in der Literatur dastehenden Sammlung von Elegien einer Braut („Die erste Nacht im Grab"). Reife, Kraft und Fülle der Empfindung offenbaren auch die Neuen Gedichte (1905), nicht aber gelang der zu sehr reflektierenden Dichterin das einfache, sangbare Lied und nicht erfreulich wirkt das herbe satirische Gedankengedicht „Das Weltgericht", in dem sich Isolde, einer freien Weltanschauung huldigend, an die höchsten Fragen, das Problem der Theodizee heranwagt. Kraftvolle Töne schlägt sie an in den Kriegsgedichten „Schwert aus der Scheide" (1917).

Der Geist der Renaissance, „jener schönen und übermütigen Zeit, jener zweiten Jugend der Menschheit", der Geist ihres Aufgangs, ihrer Mittagshöhe in Kunst, Wissenschaft und Weltanschauung, ihres Untergangs „unter Blut und Greueln" ist der unsichtbare Held in den Florentiner Novellen (1890). Zwei Gestalten stehen immer im Hintergrunde; Lorenzo, der Mann der weltlichen Macht und Kunstenthusiast, und Savonarola, der religiöse Fanatiker und Asket, demagogisch erregt. Was man an der geschichtskundigen und leidenschaftlichen Dichterin bewundert und tadelt, tritt hier hervor. Die an Paul Heyse gebildete Art der Farbengebung und der von Manier nicht immer freie, vornehme, etwas kühle Ton der Erzählung sind die Stärke und die Schwäche der Schriftstellerin; die Stärke, weil wir uns immer wieder freuen über die farbensatten Schilderungen, die feinste Formenbeherrschung und die aus den Tiefen der Menschenbrust aufsteigenden Konflikte, die Schwäche, weil manches gekünstelt erscheint und uns kalt läßt. Gleichzeitig mit den Renaissancenovellen erschienen die Phantasien und Märchen, heitere tiefsinnige Gebilde der romantisch angehauchten Phantasie der Dichterin, die an Traum- und Entrückungszuständen, an unheimlichen und rätselhaften Vorgängen ihre Freude hat und ganz Abstraktes verkörpert. Mit den Italienischen Erzählungen (1895) wendet sich Isolde Kurz wieder der Wirklichkeit zu und führt uns eine Reihe von italienischen Volkscharakteren vor („Pensa", „Die Glücksnummern", „Mittagsgespenst"). Daß sie aber mit derselben Lebendigkeit und mit feinem Humor, wie die Italiener, auch Gestalten aus der schwäbischen Kleinstadt und aus dem internationalen Gesellschaftsleben zu schildern versteht, zeigt ihre Novellensammlung Von dazumal (1900). Eigenartige Probleme werden in den in einem Bande vereinigten Erzählungen „Genesung", „Sein Todfeind" und „Gedankenschuld" (1902) wie auch in einigen Stücken des Novellenbandes Lebensfluten (1907) mit tief spürender Seelenkunde behandelt. Einige aber wirken abstoßend und mißlungen ist der Versuch, mit dem „Gedichte" „Die Kinder der Lilith" (1910) von der Novelle zum Epos überzugehen. Durchzogen von einem Ton innerer Zerrissenheit und eines hohnvollen Pessimismus, stellt es sich als eine unerquickliche Phantasterei dar. Dagegen weisen ihre jüngsten Schöpfungen, Legenden, die Romane Traumland (1920), Nächte von Fondi (1922) und Der Despot (1925), in dem sie das Schicksal eines Künstlers schildert, der zu hoch strebt, wie auch die Novellen Vom Strande und Die Liebenden und ihr Narr (beide 1925), neben den oben genannten Schwächen auch die Vorzüge der hoch begabten Dichterin auf.

Erfreulich sind ihre Aphorismen, die, unter dem Titel Im Zeichen des Steinbocks 1905 in erster, 1909 in vermehrter Auflage erschienen, von dem selbständigen Nachsinnen der Verfasserin über Lebens- und Kunstprobleme zeugen und eine Fülle von feinen Beobachtungen und treffenden Urteilen bieten. Die Früchte ihrer Renaissancestudien waren mit den Florentiner Novellen nicht erschöpft. 1902 veröffentlichte sie das Buch „Die Stadt des Lebens, Schilderungen aus der Florentinischen Renaissance", und den menschlichen Eindrücken, die sie in Florenz empfangen, widmete sie die Florentinischen Erinnerungen (1910). Da erzählt sie im ersten Abschnitte eine Fülle liebevoll erlauschter Begebenheiten aus dem täglichen Leben von Florenz und schwelgt dann in einer Reihe von Nekrologen im Verkehr mit den Geistern des Totenreichs, der früh geschiedenen Brüder und berühmter Männer. Auch hier bewegt sich die Sprache in einem beinahe rhythmisch abgewogenen Steigen und Fallen und entzückt durch vornehme Abgeklärtheit, die sie auch in den „Wandertagen in Hellas" (1913) bekundet.

Ein Schüler K. F. Meyers ist sein Biograph Adolf Frey, der Sohn des Jakob Frey, (geb. 1824 in Gondenschwil, gest. 1875 in Bern), der mit seinen frisch geschriebenen, oft aber wehmütig gestimmten Volkserzählungen („Zwischen Jura und Alpen", „Schweizer Bilder") viel Anklang fand und in den historischen Schweizerroman „Die Waise von Holligen" (1859) viel

von dem selbst empfundenen malheur d'être poète hineinlegte. Von des Vaters Schriften gab sein Sohn Adolf eine Auswahl heraus. Dieser selbst (geb. 1855 in Aarau, gest. 1920) stand schon als Gymnasialprofessor in Zürich mit G. Keller und K. F. Meyer in regem Verkehr und erwarb sich, später Universitätsprofessor daselbst, durch seine literarhistorischen Arbeiten über Haller, Salis-Seewis, G. Keller, J. Frey, A. Böcklin u. a. große Verdienste. Seine lebensfrischen Gedichte (1886 und 1913), die Kantate Winkelrieds Heimfahrt, die Lieder eines Freihartbuben, der schweizerische Geschichtsroman Die Jungfrau von Wattenwill (1912) und die durch Basels alte Kunstschöpfungen angeregte gedankenschwere Dichtung Totentanz (1895) fesseln durch ihren eigenartigen schweizerischen Gehalt, aber die „Größe und Schönheit der Form" bezwingt nicht immer den Inhalt. Auf dramatischem Gebiete versuchte sich A. Frey mit der von warmem Patriotismus getragenen, aber der packenden Momente entbehrenden Tragödie Erni Winkelried (1893); mit den Festspielen zur Bundesfeier (1891) und den Züricher Festspielen (1900) trat er in die Reihe der vaterländischen Festspieldichter seines Landes.

Isolde Kurz steht dem „Nervosismus" der sogenannten „Moderne" sehr nahe. Ein Moderner im anderen Sinne des Wortes war Martin Greif (Friedrich Hermann Frey). Neu, ungewöhnlich und zukunftsvoll klangen seine Lieder; Berg und Tal, Wald und Feld, als Ganzes und in Einzelheiten, die Blumen, das zitternde oder fahlgewordene Laub, dann Gebiete, die er von seinen Wanderungen her kannte, so die Alpen mit ihren ungezählten Schönheiten, Wasserfälle und Seen, die weite Heide, die Farbenpracht des Südens, das Meeresgestade wurden ihm zum Gegenstande seines Sanges. Insofern er dazu durch die ihn umgebende, nicht durch eine erträumte Welt angeregt ward, ist er im modernen Sinne Realist und in seiner Lyrik sehen wir den guten Gedanken wahr gemacht, auf den Zolas berühmte Definition, daß Poesie nichts anderes bedeute als „Natur, gesehen durch ein Temperament", zurückgeführt werden kann. Überall verspüren wir bei Greif, wie sich die „Modernen" so gern ausdrücken, „Erdgeruch", fühlen wir frischen Hauch, einen persönlichen Stil, modernen Stimmungsgehalt und die von Nietzsche als das Allerseltenste bezeichnete „köstliche, unvergleichliche Naivität eines starken Herzens". Einen „elementaren Lyriker" hat ihn daher Adolf Bayersdorfer, der Münchener Konservator und Kunsthistoriker, in dem feinsinnigen Geleitswort zu dessen Gedichten genannt. Was Wunder, wenn die 1885 in München von Konrad gegründete und nach Originalität jagende „Gesellschaft für modernes Leben" auch Greif in ihre Reihen aufnahm und feierte? Freilich nicht lange; denn sobald man entdeckte, daß Greif von einem positiven Gottesglauben beseelt sei, in der Natur einen lebendigen Gottesbeweis erblicke, der katholischen Lebensanschauung huldige und noch tief in der veralteten Romantik stecke, ließ man ihn fallen, und schon 1891 wurden von den jungen Modernen seine Gedichte durch Parodien verspottet. Aber fast gleichzeitig eiferten jene Poeten, mit denen Greif von den jungen Modernen verhöhnt zu werden pflegte, in „vertraulichen Rundschreiben" wider den „aufdringlichen Greifkultus". Ja schon 1865 hatte Geibel, das Haupt der Münchener Schule, die mit ihrer klangvollen Rhetorik und ihrem Kultus der schönen Form die Dichtung beherrschte, Greif auf seine Bitte um ein Urteil über seine Schöpfungen einfach erklärt, daß er zur Poesie kein Talent habe.

So ward Greif von der älteren Richtung wegen des Neuen und von den Modernen wegen des Alten mit Spott und Hohn gelohnt, obgleich alle von ihm gelernt haben. Greif aber, eine stille, bescheidene, sich nicht vordrängende Natur, wandelte seinen Weg weiter, abseits der Heeresstraße, stets ringend, dem Ideal, das in ihm lebte, näher und näher zu kommen, und sich nicht kümmernd um den wechselnden Geschmack der Zeit. Er lernte allmählich gleichgültig werden gegenüber den Kritikern und Kritikastern, er lernte warten und fand seinen Trost in der Gewißheit: „Wahrhaft Echtes ist späten Schätzens wert!" Und endlich kam seine Stunde, endlich drückte ihm die Muse, der er vertraut, den vollen Lorbeer in das erbleichte Haar: Den siebzigsten Geburtstag des Poeten umglänzte der Schimmer äußerer Ehren und die hell auflodernde Liebe bewundernder


Maurizio Graf

Freunde und Verehrer aus allen Gauen des Reiches. Noch immer aber gibt es Kritiker, die an Greifs Fortleben in der Geschichte der Dichtung zweifeln und in ihm nur einen epigonischen Volksdichter erkennen, ohne seiner Verdienste um die Erneuerung und Fortbildung der lyrischen Kunst zu gedenken. Wir sind weit entfernt, Greif mit den universellen Weltdichtern Shakespeare, Goethe, Schiller auf eine Stufe zu heben. Sein Kreis ist enger gezogen, er wird im wesentlichen bestimmt durch sein Vaterland, sein Volk, seine Heimat, seine Nation. Aber in diesem engen Gebiet ist er ein Meister, den wir etwa mit Uhland und Mörike vergleichen dürfen, nur daß er diese dadurch überragt, daß er zugleich auch Dramatiker von großer Kraft ist, was jene beiden nicht waren. Der Lyriker Greif hat sich die Anerkennung errungen, um den Dramatiker wogt auch heute noch der Kampf. Die Gegenwart ist noch zu sehr Zeitgenossin des Dichters und Partei im Kampfe, um Greifs Natur in vollem Umfang zu erfassen. Das ist Sache der Zukunft, und diese wird zeigen, daß seit Jahrzehnten ureigene deutsche Art und Kunst selten so rein, männlich still und groß, in sich befriedigt und abgeklärt in die Erscheinung getreten ist wie in Martin Greif und daß er auf dramatischem Gebiete Werke von bleibendem Werte geschaffen hat.

Wie gegen eine verständnislose Mitwelt als Dichter, mußte Greif als Mensch viel gegen drückende Lebensverhältnisse kämpfen und wie wenige Poeten ist er groß geworden im ständigen Kampf gegen Schicksal und Welt. Er wurde am 18. Juni 1839 zu Speyer als der Sohn des Regierungsrates Maximilian Frey geboren, widmete sich nach Vollendung der Gymnasialstudien 1857—1867 dem Militärdienste, gab ihn aber, von Mörike und dem Ästhetiker Klaiber dazu angespornt, auf, um sich ganz der Poesie und Schriftstellerei zu widmen. Schon während des Garnisonsdienstes in Stuttgart durch A. J. Altenhöfer (1838—1876), den geistigen Leiter der „Allgemeinen Zeitung", in den philologischen Kenntnissen und in der Stilkunst gefördert, suchte er an der Universität in München seine Kenntnisse zu erweitern und zu vertiefen. Aus dem Freundeskreise, in dem er hier verkehrte, hat Adolf Bayersdorfer, ehe er noch in seiner „Psychologie der Lyrik" (1880) Greifs Lyrik eingehend würdigte, dessen 1868 erschienene Gedichte durch Wort und Schrift empfohlen. Karl Freiherr du Prel suchte ihn an philosophisches Denken zu gewöhnen und mit Eisenmann verband ihn die gleiche Begeisterung für die Natur. Um die Theaterverhältnisse in Wien kennen zu lernen, siedelte Greif 1869 in die Donaustadt über und lebte dort mit mehreren Unterbrechungen in geistigem Verkehr mit der literarischen Welt und dem Maler Anselm Feuerbach. Vornehmlich wandte er sich in dieser Zeit der Bühnendichtung zu und gewann an Laube, dem Direktor des Wiener Stadttheaters, einen Gönner, der mehrere Stücke Greifs auf die Bühne brachte. Um sich den Lebensunterhalt zu verdienen, schrieb Greif für die „Presse" und die „Neue Freie Presse" und ließ in der ersteren als Begleiter des deutschen Heeres unter dem Titel „Deutsche Fahrten" farbenprächtige und wahrheitsgetreue Bilder aus dem deutsch-französischen Kriege erscheinen. In München, wohin er 1880 zurückgekehrt war, übten befreundete Dichter und Maler Einfluß auf sein poetisches Schaffen und allmählich fanden seine Dichtungen den Weg zum Herzen des Volkes, das ihm höher stand als die Kritiker. „Nicht auf jene, die dich richten, achte auf dein Volk allein!" Greif blieb unvermählt. Hart drückten ihn die Gebrechen des Alters. Enger und enger ward ihm der Lebenskreis gezogen und am 1. April 1911 ist er im neuen Krankenhause in Kufstein verstorben. (Beilage 170.)

Unabhängig, auf sich selbst gestellt, vereinigte Greif, wie W. Kosch in seinem tief schürfenden Buche über ihn darlegt, in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts den breiten Strom deutscher Lyrik, der im Volksliede seinen Urquell, in Goethe seine Tiefe und in der Romantik seine Ausbreitung gefunden hatte. Indem Greif die innere Fülle des Erlebten, die Goethes Lyrik auszeichnet, mit der kühnen Mystik einer alles durchdringenden Naturbeseelung im Sinne du Prels und Fechners verband und in der knappen Form des kleinen Liedes umschloß, entdeckte er eine neue Eigenart des lyrischen Gedichtes und brachte ihren Ausdruck zur Vollendung. Neben Greif ist in den sechziger Jahren kein annähernd volkstümlicher und „elementarer" Lyriker

hervorgetreten. Nicht in altertümlichen, mundartlichen und formelhaften Wendungen erschöpft sich des volkstümlichen Dichters Zusammenhang mit der Vergangenheit, er offenbart sich vielmehr in dem Geiste, der seine Sprache innerlich durchdringt und für den die Laute nur Symbole einer tieferen Wesensverwandtschaft sind. Eine natürliche Folge ist es daher, daß Greif sich auch in der Wahl der Stoffe, in der Frische und Gegenständlichkeit der Darstellung mit dem Volksliede berührt und die harmonische Verbindung von Sinn und Melodik höher achtet als die metrische Ebenmäßigkeit. Was Greif mit Goethe und dem Volksliede verbindet, findet sich in Variationen auch bei anderen Dichtern seiner Zeit, bei keinem aber in gleicher, umfassender Fülle. Annähernd bei Uhland und Mörike, die daher auch trotz ihrer besonderen Eigenart in Betracht kommen, wenn man nach den Dichtern fragt, die auf Greifs Entwicklung anregend gewirkt haben. In Greifs Gemüt spiegelt sich die Natur mit reiner Ursprünglichkeit wie in einem klaren Bergsee, nicht in der abstrakten Reflexion Hallers oder in der elegischen Empfindsamkeit Matthissons. Alle seine Naturbilder entstehen als Freilichtwerke; alle entstammen eigener, persönlicher, unmittelbarer Anschauung; er ist, ganz im modernen Sinn, ein Meister des impressionistischen, objektiven Naturbildes. Damit hat er der Lyrik einen neuen Weg erschlossen und mit der einzig dastehenden Knappheit seines Stils, wie der Wiener Franz Himmelbauer, ein „Moderner" und feinsinniger Stimmungsdichter, bekennt, einen großen Teil der zeitgenössischen Lyrik beeinflußt. Er ist ein herrschender Stilpräger von solch zwingender Kraft geworden, wie, freilich in ganz anderer Art, nur noch Friedrich Nietzsche.

Von seinen Jugendgedichten, die er 1860 und 1864 unter seinem Familiennamen veröffentlichte, nahm Frey kein einziges in die Sammlung der Gedichte auf, mit denen er 1868 als Martin Greif vor die Öffentlichkeit trat. Alles, was das Menschenherz bewegt, hat darin einen eigenartigen Ausdruck gefunden, auch die treibenden Gedanken der Gegenwart reden in ihnen eine gewaltige Sprache. Er läßt in tief empfundenen Worten das Geheimnisvollste, was die Menschenseele birgt, ihr Sehnen nach Gott und dem Göttlichen, ihren freudigen Aufblick zum Himmel, ihre Hoffnung auf ein höheres Dasein anklingen, nicht abstrakt erörternd wie der Philosoph, sondern ahnungsvoll schauend wie der Seher, mehr andeutend, winkend und weisend („Wert der Gabe", „Aus Mutterhänden", „Am Allerseelentage"). Und er stellt diese religiösen Gedanken, die oft plötzlich wie ein Blitz aus der Höhe ihr wunderbares Licht über sein Denken und Empfinden gießen, mitten in das volle Leben („Gewitterhymnus") und in die Naturbilder hinein („Hochsommernacht"). Ihm sind Zweifel und innere Kämpfe nicht erspart geblieben, aber nimmer hat er die Fühlung mit dem frommen Glauben der Kindheit gänzlich verloren. Sieben Lieder, die sich in anspruchslosen Reimpaaren zu dem erschütternden Seelengemälde „Der Zweifler" zusammenfügen, geben uns Aufschluß über das Ringen der Seele des Dichters. Wohin immer der Zweifler seine Schritte lenkt, in der Kirche, in die er sich beim letzten Abendschein einschleicht, in Gottes freier Natur, im Felde, von hoher Alpenwand blickt ihm der leidende Heiland entgegen. Der Dichter war eine starke Natur, die unter dem Zweifel zwar bis ins Innerste erzitterte, aber zur Gesundheit sich durchrang. Derselbe Grundzug geht durch die übrigen Gedichte ähnlicher Art („Abendsegen", Abendgebet", „Dämmerstunde", „Am Grabe meiner Mutter").

Greif hat sehr viele Gedichte geschrieben, die reine Naturbilder zu sein scheinen, weit mehr als andere Dichter, bei denen doch immer, wenn auch noch so versteckt, irgendwo aus einer Pointe, einer Metapher oder Antithese die Reflexion hervorschaut. Greifs Gedichte aber sind frei von aller Reflexion. Von den besten könnte man sagen, sie sind ohne Gedanken, wenn nicht die geheime seelische Betontheit einzelner anscheinend nur malender Worte uns das Gefühl gäbe, daß das Ganze nicht nur eine Naturszene schildern, sondern eine Stimmung aus der Brust des Dichters in die des Lesers übertragen will; mit leiser, vorsichtiger Hand, wie man eine Blume trägt, auf der ein Falter flügelwippend sitzt. Bis hinab ins einzelnste durchädert, durchnervt und beseelt, so daß ein Pülschen im zufälligen Ausdrucke zittert und sogar der rein akustische Wortklang, Satzbau, ja sogar die Interpunktion etwas Seelisches sagt oder flüstert, so sind Greifs Naturbilder. Gibt es etwas tiefer Empfundenes und leiser Gesagtes als den „Abend am See"?

Bei schaukelnden Kähnen
Ich stehe allein
Und blicke voll Sehnen
Die Wellen hinein.

Drin badet der reine,
Fernfunkelnde Glast.
Ein Gipfel alleine
Trägt wolkige Last.

Die leichtesten Gemütseindrücke und leisesten Empfindungen, wie Hauch aufsteigend und verschwindend, weiß Greif in weichen, zarten Versen festzuhalten, in denen er das Gefühl nicht rhetorisch umschreibt, auch nicht klar ausspricht, sondern das Gefühlte nachfühlen — erfühlen läßt. So in den an Goethes „Wanderers Nachtlied" gemahnenden Versen „Abend im Tal":

Tiefblau ist das Tal.
Über den Wäldern gehet
Die Sonne still zur Ruh',

Im sinkenden Strahl
Der Wipfel Regung wehet
Den leisen Sternen zu.

Dann wieder zeichnet der Dichter in kurzen Strichen, fein verdämmernd, in gutem Sinne impressionistisch, voll plastischer Anschaulichkeit und Stimmung die zitternde Reife „Vor der Ernte“:

Nun störet die Ähren im Felde
Ein leiser Hauch.
Wenn eine sich beugt, so bebet
Die andere auch.

Es ist, als ahnten sie alle,
Der Sichel Schnitt —
Die Blumen und fremden Halme
Erzittern mit.

Von den anderen Stücken dieser Kleinkunst Greifs seien noch genannt: „Turmchoral“, „Sommerstille“, „Mittagsstille“, „Abendzeit im Felde“, „Mittag im Felde“, „Der Bergsee“, „Sommernacht am See“, „Der Hochsee“, „Ein Tag in der Heide“, „Rheinfahrt“ und „Hochsommernacht“.

Daß des Dichters Leben ein kampfvolles war, daß er sich oft vereinsamt sah und schweres Leid durch seine Seele gezogen, das künden uns manche seiner Lieder. Aber er ist kein Weltschmerzler geworden und der Pessimismus gewann keine Macht über seine Seele. Auch aus den düster gestimmten seiner Lieder dringt noch immer ein hoffnungsfreudiger Aufblick hervor und die Natur bietet ihm da manch willkommenes Gleichnis („Wunsch am Abend“, „Himmlischer Trost“, „Frühling der Heide“, „Frühlingsrätsel“, „Hymnus an den Frühling“, „Gewitterhymnus“, „An einem Gießbach“, „In der Klamm“, „Hymnus an den Mond“, „Der Wanderer und der Bach“). Und weil Greif auch dann, wenn er uns die Natur schildert, sein Herz mitreden läßt, ist er ein echter Naturschilderer, mag er nun den Steinbruch besingen oder die Alpen, das Meer, den See, Moor und Heide, den Rhein, die Donau, Sagunt, Venedig, Italien preisen („Reise in die Berge“, „Abend im Gebirge“, „An Mylady“, „Wieder im Norden“). Das Wichtigste aber in der Natur ist dem Dichter der Mensch. Der Menschheit Lust und Leid, ihre Liebe, ihr Glück, ihre Wonne und ihr Weh ist das wechselvolle Thema, das durch viele seiner Lieder klingt. Seine Liebeslyrik ist von plastischer Anschaulichkeit wie die Goethes und von tiefer Innigkeit wie die des Volksliedes („Beim Jägerwirte“, „Das zerbrochene Krüglein“, „Ihr Grab“, „Jugendliebe“, „Morgengang“, „Juninächte“, „Das Matrosenlied“, „Barbarazweige“, „Karfreitagskuchen“, „Husarendurchmarsch“). Alle die Lieder tragen das Gepräge edelster Volkspoesie und entwickeln einen musikalischen Sinn, der schon manchen Tondichter, wie Hornstein, Rheinberger, Weingartner, zu Kompositionen begeistert hat.

Von dem einfachen Tone des Volksliedes zur vollen Kunsthöhe erhebt sich Greif in zwei Elegien, die, in Stanzen gedichtet, einen Platz neben Goethes „Zueignung“ und Walthers „Klage“ verdienen. Am liebsten bedient sich Greif der vierzeiligen Reimstrophen, aber auch größerer Strophenformen, so des altdeutschen, aus zwei Stollen und dem Abgesang aufgebauten Spruches, den er das deutsche Sonett nennt („Walter von der Vogelweide“, „Friede“, „Heimatstolz“, „Schutz der Muse“). Weniger liebt der Dichter die romanischen Strophenbildungen und noch seltener gebraucht er die antiken, weil sie ihm dem deutschen Geiste zu widerstreben scheinen. Dagegen wählt er oft die freien Rhythmen, die dem erhabenen Wollen und Können seiner Kunst den größten Spielraum öffnen. So in den bereits genannten Naturhymnen, dann in dem Weihegesang „An König Ludwig II.“, in dem „Lobgesang auf den Sieg von Sedan“, in der Ode „An den Starnberger See“, in der prächtigen Dichtung „Zu Hans Sachsens Ehrentag“ und in anderen mehr.

Eine Gruppe von Gedichten („Stimmen und Gestalten“) bildet mit ihren Äußerungen heiterer oder ernster Lebensauffassung, geschichtlichen Ausblicken und tiefsinnigen Betrachtungen, beseelten Vorkommnissen aus den Sphären des Volkslebens, in echtem Volksliedston, oft voll Humor, schmucklos berichtend, eine Art Übergang von der Stimmungslyrik zur epischen Dichtung („Auf dem Jahrmarkt“, „Ein Brautschatz“, „Der Verlassenen Traum“, „Das Ringlein“, „Alphorn“, „Frau Holle“, „Thomasnacht“, „Sonnwendnacht“). Die Handlung tritt in diesen Gedichten zurück, in den Romanzen und Balladen wird sie zur Hauptsache. Die Stoffe dazu schöpft der Dichter aus der Geschichte („König Odoaker“, „Der stumme Kläger“, „Calderon“, „Das Mahl ohne Brot“, „Der Krieg der Heinriche“, „Das Kind von Fehrbellin“, „Der Sieger von Torgau“, „Camoëns Ende“), oder aus der Sage („Jäger und Magd“, „Der Wildschütz“, „Dietrich von Bern“, „Schneelenore“, „Der Werwolf“, „König Hakon I.“) oder aus eigener Erfindung („Der Ring“, „Das Brünnlein“, „Ringlein“). Dramatischer Aufbau, Reichtum an Handlung und Volksmäßigkeit zeichnen Greifs Balladen aus. Volkstümlich in Stoff und Form ist auch die erschütternde Mär vom singenden Totenbein, Das klagende Lied, ein Romanzenkranz von sechs Liedern. Mit deren Schönheit kann sich das liebliche, anspruchslose Epos Emma und Eginhard nicht messen. Zu höherer Kunstvollendung strebt der Dichter in den zyklischen epischen Dichtungen Die Krystallkönigin und Die Brautkrone und ein mächtiges, psychologisches Charakterbild entwirft er im engsten Anschluß an die biblische Sprache und Erzählung in seinem religiösen Epos Pauli Bekehrung (sechs Gesänge). Was er im Leben erfahren, legt er nieder in den Epigrammen und Sinngedichten. Da wendet er sich mit scharfer Satire gegen seine Kritiker und Widersacher, spricht positiv ästhetische Grundsätze aus und auch seine Liebe zur Natur und zum Volke, seine Gottergebenheit und warme Menschlichkeit findet beredten Ausdruck. (Beilage 171.)

Reiche Gestaltungsgabe und abgeklärter sittlicher Ernst führten Greif auch zur Bühnendichtung und zeitlebens hat sie ihn neben der Lyrik begleitet. Schon als Gymnasiast schrieb er einen „Hermann der Cherusker“, als Leutnant das Trauerspiel Berta und Ludwig (1861), das an Shakespeares „Romeo und Julia“ gemahnt, 1868 folgte Bayard, der Ritter ohne Furcht und Tadel, der jedoch nie druckfertig wurde, und als Sechzigjähriger verfaßte er das vaterländische Trauerspiel General York (1899). Dazwischen liegt eine Reihe historischer

Dramen, von denen die vaterländischen Volksschauspiele dem Dichter die größten Erfolge eintrugen. Und sie waren wohl verdient, denn Greifs Dramen sind keine Buchdramen, sondern wirkliche Bühnenwerke. Er ist ein wirklicher Dramatiker, freilich kein theatralischer Effektdichter, auch keiner, der mit dem verwerflichen Mittel nervöser Aufreizung und Überreizung arbeitet, und das moderne Problemdrama entsprach nicht seiner dichterischen Natur. Übrigens ist die Frage berechtigt, ob dieses auch in Zukunft die Bühne beherrschen wird. Es hat vielmehr den Anschein, daß wir aus der endlosen problematischen Zersetzung wieder einem einheitlichen, einem weniger spekulativen, als vielmehr konkret aus der historischen Entwicklung sich ergebenden Lebens- und Volksbegriff zusteuern. So sehen wir in Greif, im Gegensatze zu dem spekulativen Hebbel, bereits den nationalhistorischen Sinn wieder lebendig, der auf die konkret organisch sich vollziehende nationale Entwicklung ausgeht und in den vaterländischen Festschauspielen sich glänzend betätigt. Ihren Ausgang nahm Greifs dramatische Entwicklung von Shakespeare, zu dessen realistischer Art er schon in dem gehaltvollen Aufsatze über „Das neue Drama“ (1871) hinneigt, und der Brite wie auch Otto Ludwig („Shakespeare-Studien“) übten fortan einen großen Einfluß auf sein dramatisches Schaffen aus. Anfangs war dieses auch stark vom klassizistischen Drama, namentlich von Schiller, beeinflußt, aber diese Einwirkung hörte auf, als Greif mit der Hinwendung zur romanischen Romantik den Weg zur deutschen Vergangenheit fand und auf diesem zum deutsch-nationalen Drama gelangte.

An der Spitze der dramatischen Laufbahn Greifs stehen „Korfiz Ulfeldt“ und „Nero“, beide trotz ihrer inneren Verwandtschaft mit Shakespeare selbst in Einzelheiten an Schiller gemahnend. Den Stoff zu der Tragödie „Korfiz Ulfeldt, der Reichshofmeister von Dänemark“ (1873) schöpfte der Dichter aus den von seinem Freunde Johannes Ziegler in Wien ins Deutsche übertragenen Erinnerungen der Frau Eleonore Christine, der Gattin Ulfeldts. Der Titelheld ist so eine Art dämonischer Wallenstein, denn ähnlich wie dieser wird Ulfeldt, das Haupt des dänischen Adels, aus verletztem Ehrgeiz zum Kampfe gegen die bestehende Ordnung getrieben und geht dabei zugrunde. Durch die Anerkennung mehrerer Kritiker ermuntert, schrieb Greif die gewaltige Tragödie Nero (1877), die, wie der „Ulfeldt“, unter Laubes Leitung zum erstenmal im Wiener Stadttheater auf die Bühne kam. Der Dichter will uns in diesem Drama den von der Geschichte als Scheusal gebrandmarkten Kaiser menschlich näher rücken, indem er zeigt, wie die Verhältnisse diesen Übermenschen zum typischen Vertreter seines Zeitalters gemacht und auf die Bahn des Verbrechens getrieben haben. Mitleid mit dem Menschen Nero soll in uns erregt werden und daher führt uns der Dichter nicht den bloßen Wüstling, den Tyrannen und Weltbeherrscher, sondern den ganzen Menschen vor Augen. Erschütternd wirkt der Schluß des Stückes. Noch einmal blitzt es in der Nacht des Wahnsinns, die Nero umfängt, hell auf, und zerknirscht erkennt er seine sittliche Verworfenheit und seine Verlassenheit. „Kein Fürst hat noch erfahren, was mich traf.“ Galba naht den Toren Roms; Nero sucht selbst den Tod, von Akte und den beiden alten Ammen beweint, die sich sämtlich zum Christentum bekehrt haben und ihn der Gnade des Allerbarmers empfehlen. „O Nero! Erbarme Gott sich dein! Die Liebe herrscht!“ Verklärend wirft die aufgehende Sonne des Christentums ihre Strahlen auf den erbleichenden Cäsar. In ihm ist das heidnische Altertum gefallen, die Religion der Liebe beginnt ihren Siegeslauf durch die Welt. Mit diesem weltgeschichtlichen Ausblick schließt Greifs psychologisches, in seinem Helden an „Richard III.“ und „König Lear“ gemahnendes Charakterdrama. Die Sprache ist reich an Bildern, wie sie dem Milieu des Stückes entsprechen, die Zeichnung der Charaktere, zumal der Hauptpersonen, scharf. Es ist wahr, Hebbel würde das psychologische Moment noch mehr herausgearbeitet haben, aber unbestritten hat Greif das Neroproblem kunstvoller gelöst als alle die anderen Dichter, die damit sich befaßt haben.

Auch der Stoff des nächsten Dramas Greifs, des „Marino Falieri oder die Verschwörung des Dogen von Venedig“ (1878), hatte schon viele Dramatiker gereizt, so den Briten Lord Byron (1820), den Franzosen Kasimir Delavigne (1825), die Deutschen Murad Effendi (eigentlich Franz von Werner, 1871), Kruse (1876), A. Fitger (1886), Wilhelm Walloth (1887) und den Romantiker Hoffmann zu seiner berühmten Erzählung „Doge und Dogaressa“ angeregt. Greifs Drama unterscheidet sich von allen anderen vorteilhaft dadurch, daß es von dem Dogen Marino Falieri jeden Zug lächerlicher Eifersucht fernehält und ihn als einen in sich geschlossenen, tatkräftigen und ehrenfesten Menschen darstellt. Die Historie spielt 1353 in Venedig und handelt von der geschädigten Familienehre und dem Kampfe wider verkommene, sie antastende Elemente, die den greisen Dogen zum Handeln zwingen. Er stellt sich an die Spitze des nach Freiheit verlangenden Bürgerstandes, geht aber bei seinem Anschlage wider die Republik zugrunde. Auf dem Boden der romanischen Romantik spielte auch Francesca da Rimini (1878). Die Liebesmär von Rimini stammt aus Boccaccio und wurde von Dante in der „Göttlichen Komödie“ besungen. Uhland, Paul Heyse (1850), Seliger (1892) haben den Stoff vergeblich zu dramatisieren gesucht und Wildenbruch hat ihn zu einer Novelle verwertet. Ein durch seine Formschönheit oft an Goethes „Tasso“ hinanreichendes und zugleich bühnenwirksames Drama, voll Leidenschaft und mit folgerichtig sich aufbauender und belebter Handlung daraus zu schaffen, blieb Greif vorbehalten. Die siegreiche Macht der Liebe verherrlicht auch Greifs „romantisches Schauspiel“ Liebe über alles (1877), das uns in die Zeit des romantischen Rittertums versetzt und zwischen Savoyen und Spanien spielt. Zwei italienische Novellen lieferten dem Dichter den Stoff, das

Denn zur Heimath.

Meine Heimath liegt im Leiden
Treue und doch nicht allzuweit,
Und ich hoffe hier zu scheiden
Nach dem Traum der Eitelkeit.

Wär' der Tag schon ein Verblühen
Und mein Lebens Stab gebrochen,
Will ich unverhohlen mich bedrücken,
Daß mein Blut Liedchen verrauscht.

Martin Greif.

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

spanische Mantel- und Degenstück Lope de Vegas wirkte auf die Form des Dramas, dessen bilderreiche stark lyrische Sprache dem südlichen Kolorit entspricht. Die Prinzessin Maria von Savoyen soll den ihr mißliebigen Grafen Pancalieri heiraten, während ihr Herz dem spanischen Ritter Rodrigo gehört. Durch allerlei Ränke verdächtigt, wird sie vom Vater zum Tode verurteilt. In der höchsten Bedrängnis aber erscheint Rodrigo als Rächer der gekränkten Frauenehre Marias, streckt den tückischen Pancalieri im Zweikampfe nieder und erhält die Hand der Geliebten. Das klingt alles romantisch und alle die Verkleidungen, Verwechslungen, Wallfahrten und wunderbaren Begegnisse tragen dazu bei, uns in die träumerischen Gefilde der Romantik zu versetzen.

Die romanische Romantik erschloß dem Dichter auch die Vergangenheit seines eigenen Volkes. So stellt er in dem „vaterländischen Schauspiele" Prinz Eugen (1879) eine in dem bekannten Volksliede „Prinz Eugenius, der edle Ritter" gefeierte Episode aus der vielbewegten Geschichte des deutschen und österreichischen Helden dar. Schon hat Eugen alles zur Bezwingung Belgrads, des größten Bollwerkes der Türkenmacht, vorbereitet (1717), als ein Handschreiben des Kaisers ihm den Rückzug des Heeres anbefiehlt. Die spanische Hofpartei, die Prinz Eugen verdrängen will, hat es veranlaßt. Der Held aber, seiner Überzeugung von der Notwendigkeit und Nützlichkeit des Kampfes gehorchend, gibt den Befehl zum Angriff und dem kühnen Wagnis folgt der große Sieg. Durch den Ungehorsam aber hat Eugen die Gunst des Kaisers Karl VI. verloren und dieser kränkt sogar, wenn auch ohne Absicht, den Sieger, als dieser sich zu rechtfertigen sucht. In dem Augenblicke, in dem Prinz Eugen dem Kaiser grollt, naht sich ihm der Versucher in der Person des französischen Gesandten, der ihn durch die Aussicht auf den Marschallstab und andere Ehrungen für Frankreich zu gewinnen sucht. Eugen aber weist das Anerbieten zurück, indem er erinnert, wie ihn Leopold großmütig aufgenommen und er sich selbst den Eid geleistet habe, ihn und seinem Hause treu zu dienen. Da kommt der Kaiser selbst, um den Helden zu versöhnen. Der alte Freundschaftsbund wird erneuert, ein großes Volksfest im Prater gefeiert und das Ganze tönt in die markigen Klänge des alten Eugeniusliedes aus. Mit großem Beifall ward das Drama unter Dingelstedts Leitung 1880 bei der Vermählung des Kronprinzen im Wiener Hofburgtheater aufgeführt; Bauernfeld umarmte den Dichter und beglückwünschte ihn zu seinem Erfolge, Arneth, der bekannte Geschichtschreiber des Prinzen Eugen, sprach ihm seine Anerkennung aus. Den gleichen Erfolg erlebte die Darstellung auf dem Münchener Hoftheater. Volkstümliche Nebenfiguren, wie der wackere, an Lessings „Werner" erinnernde Sergeant Eschenauer, das zartsinnig gedachte und in die Kriegsaktion verwickelte Liebesverhältnis der kindlich reizenden Stefanie und des ritterlichen Grafen Hamilton, die pedantischen Generale Schlick und Starhemberg, der böswillige Goltsch, die listige Gräfin Althan und der brummige General Heister, stimmungsvolle Massenbilder von naturgetreuer Lokalfarbe, wie die Praterszene im letzten Akt, machen das Schauspiel zu einem echten Volksdrama.

Mit den drei Hohenstaufendramen betritt Greif den Boden des historischen Dramas höheren Stils. Schon zu Lebzeiten Friedrich Barbarossas hat ein Dichter den Untergang des römisch-deutschen Kaisertums in einem Drama dargestellt und seitdem hat die Geschichte der Hohenstaufen viele Poeten zur Dramatisierung gelockt. Hell auf flammte die Begeisterung für die Staufen in den Tagen der Romantik und seit dem Erscheinen von Fr. v. Raumers „Geschichte der Hohenstaufen" (1825) entstanden Hohenstaufendramen in großer Menge. Greif hält sich nach der Art Shakespeares möglichst treu an die historische Überlieferung und läßt nur in Nebenhandlungen und Nebenfiguren seiner Erfindungsgabe freien Lauf, weiß jedoch das Ganze um geschickt gewählte Mittelpunkte zu gruppieren. So ist in Heinrich dem Löwen (1887) die Handlung auf das Jahr 1180 zusammengedrängt und nur in der Exposition finden sich einige Rückblicke auf die Entstehung der Feindseligkeiten zwischen den Welfen und Staufen. Den Abfall des Löwen von Barbarossa hat der Dichter zum Gegenstande einer machtvoll aufsteigenden Handlung gemacht, die sich an einigen Stellen zu majestätischer Größe erhebt und mit der Belehnung des Pfalzgrafen Otto von Wittelsbach mit dem Herzogtum Bayern schließt. Das übermächtige Prinzip des Stammesherzogtums unterliegt im Kampfe mit dem aufstrebenden Kaisertum, das ist die weltgeschichtliche Idee, die in dem Drama zum Ausdruck kommt. Heinrich der Löwe tritt in Greifs nächstem Schauspiele Die Pfalz im Rhein (1888) als Repräsentant einer vergangenen Epoche und der durch sie gegebenen Vorbedingungen auf. Den Angelpunkt des Dramas bildet die Liebe zwischen Heinrich von Braunschweig, dem Sohne Heinrichs des Löwen, und Agnes, der Tochter des Pfalzgrafen Konrad, um deren Hand Philipp August von Frankreich, begünstigt von Konrad und dem Kaiser Heinrich VI., wirbt. Geschickt sind die politischen Vorgänge mit dem Herzensdrama in Verbindung gebracht, das den Sieg treuer Liebe über alle Hindernisse darstellt. Dem Familiendrama folgt im fünften Akte gleichsam als nationales Nachspiel die innerliche Verbrüderung zwischen dem Löwen und dem Kaiser. Bei allem Märchenzauber, von dem das Stück umwoben ist, zeigt es einen meisterhaft dramatischen Bau und sowohl der starre Sinn des Pfalzgrafen wie die milde Ruhe und Güte seiner Gemahlin, der frische, kecke Jugendmut des treuherzigen und schwärmerischen Heinrichs und die märchenholde Gestalt seiner Braut, das hoheitsvolle Selbstbewußtsein des Kaisers und der sich selbst und seinem Volke getreue Bischof Burkhard kommen zur lebendigsten Entfaltung und rufen im Verein mit dem wunderbaren Zauber der Rheinlandschaft eine Wirkung von berauschender Gewalt hervor. Mehr noch als in der „Pfalz im Rhein" nimmt die Natur Anteil an dem Gesamteindruck des Dramas in dem „vaterländischen Trauerspiel" Konradin, der letzte Hohenstaufe (1889). Man hat den jungen Staufen, den vor Greif schon manche Dichter zum Helden von Dramen gemacht haben, als eine für die Tragödie ungeeignete Persönlichkeit bezeichnet, da sein Untergang kein tragischer, sondern nur die Folge seines abenteuerlichen Unternehmens gewesen sei. Gegen diese Ansicht hatte Greif schon in den siebziger Jahren Einsprache erhoben, und als er an die Dramatisierung der Geschichte des Staufen ging, konnte er sich auf Otto Ludwigs Anschauung über die tragische Schuld und Sühne stützen, daß ein Held oft nicht an seinen eigenen, sondern an den Fehlern seiner Ahnen zugrunde gehe. Demgemäß ist auch Konradins Untergang tragisch,

denn er büßt für den unbezwingbaren Drang seines Hauses nach Italien und für die Gewalttaten seiner Vorgänger. Von italienischen Gesandten aufgefordert, die Rechte seines Hauses in Italien geltend zu machen, zieht er, begleitet von seinem treuen Freunde Friedrich von Österreich, nach dem welschen Süden und dringt bis Rom vor. Die Römer huldigen ihm, doch bei Astura siegt sein Feind Karl von Anjou. Nur die Flucht kann Konradin retten. Violante will ihm dazu helfen, aber sie verlangt als Preis seine Liebe und um diesen will er sein Leben nicht verkaufen: „Ich bin ein Deutscher, eine Deutsche nur kann die Erkorene meines Herzens sein". Damit entscheidet er über sein Schicksal. Bis in den kleinsten Zug ausgearbeitet ist diese haß- und liebedurchglühte Italienerin, die anfangs Konradin mit tödlichem Hasse verfolgt, dann plötzlich von wilder Liebe zu ihm ergriffen wird und ihn zuletzt, als sie ihre Liebe nicht erwidert sieht, seinen Verfolgern überliefert. Gehoben wird diese Gestalt durch den Gegensatz zu der lieblichen Barbara, in der der Dichter mit wenigen Strichen die Liebe des deutschen Mädchens zu dem leidenschaftlichen Naturell der Südländerin in Gegensatz stellt.

Den Hohenstaufendramen folgten die rein volkstümlichen vaterländischen Schauspiele. Von diesen wurde „Ludwig der Bayer oder der Streit von Mühldorf" 1891 in der Nähe des Schlachtfeldes von Ampfing von Bewohnern des Marktes Kraiburg in Oberbayern in einem eigens für diesen Zweck erbauten Schauspielhause am 5. Juni 1892 unter lebhaftem Zudrang aus der ganzen Umgebung zum ersten Male und dann wiederholt aufgeführt. Das Beispiel regte zur Nachahmung an und bald entstanden, begünstigt durch den zur Heimatskunst sich neigenden Geschmack der Zeit, auch in Tirol, Schwaben und anderen Ländern ähnliche Unternehmungen. Es handelt sich in dem Stücke um die bekannte Geschichte des Thronstreites zwischen Ludwig dem Bayern und Friedrich dem Schönen. In seinem lockeren Aufbau an „Götz" erinnernd, in der Form aber eigen, ist es von dem Gedanken „Die Treue ist des Deutschen höchster Schatz" durchzogen, den der Dichter Friedrich von Zollern in den Mund legt. Der deutsche Reichsgedanke leuchtet aus dem Drama ebenso hell hervor als die Begeisterung für Bayerns Fürstenhaus und diese wird dem Stücke stets eine günstige Aufnahme in Bayern sichern.

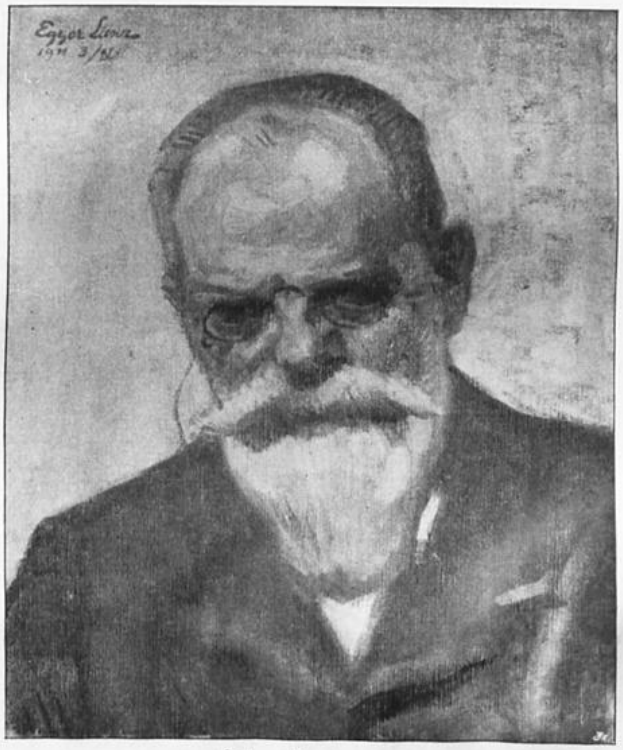
Wieder im vaterländischen Boden wurzelt die Tragödie „Agnes Bernauer, der Engel von Augsburg" (1894). Was uns an Vorzügen der Greifschen Kunst in den anderen Dramen vereinzelt entgegentritt, der Zauber der Romantik, die Verwertung der Tonkunst, die Einstreuung von Liedern, die Anpassung an das Empfinden und die Anschauungsweise des Volkes, die scharfe Charakteristik und der durchsichtige Aufbau, alles das sehen wir hier beisammen. Albrecht, der Sohn des Herzogs Ernst von Bayern, heiratete die schöne Baderstochter von Augsburg, und der herzogliche Vater läßt Agnes während der Abwesenheit des Gatten auf Anstiften seiner Widersacher in der Donau ertränken; dies die einfache Handlung der Geschichte und des alten, im achtzehnten und neunzehnten Jahrhundert in Bayern und Österreich verbreiteten Volksliedes, die Greif in naiver Weise übernimmt und durch Personen belebt, die seiner eigenen Einbildungskraft entspringen. Schon 1780 hat Törring-Cronsfeld eine „Agnes Bernauerin" auf die Bühne gebracht und mit seinem Prosastücke den Zuhörern viele Tränen entlockt. Julius Körner, A. Böttger, Hebbel, Meyr, Anton Ott folgten mit ihren dramatischen Bearbeitungen desselben Stoffes. Festgesetzt hat sich nur Hebbels Prosatragödie, die eng an die historische Überlieferung sich anschließt, alles Anekdotenhafte und jegliches Rankenwerk meidet und den Tod Agnesens als eine Staatsnotwendigkeit hinstellt. Im Gegensatze zu Hebbels Ideendrama folgt Greifs Jambentragödie bis auf den kleinsten Zug der Volksüberlieferung und beschäftigt sich nur mit den Schicksalen der unglücklichen Baderstochter. Das Irren ihrer Liebe, die Treue bis zum Tode und darüber hinaus, die Gottergebenheit, mit der sie das unabwendbare Geschick hinnimmt, die Läuterung ihres Charakters, deren Vollendung im Kerker, wo sie vor ihrem Todesgange in einem Briefe Albrecht bittet, seinem Vater zu verzeihen, und mit einem innigen Liede sich der Gottesmutter empfiehlt. Dies alles findet in Greifs Drama eine echt volkstümliche, vom Dufte mittelalterlicher Romantik umwobene Verklärung. Die Handlung ist, abweichend von der geschichtlichen Überlieferung, auf den engen Zeitraum vom Frühling bis zum Herbst 1455 zusammengedrängt. Nach kurzem, idyllischem Eheglück wird Agnes auf Befehl des alten Bayernherzogs Ernst, den der ränkevolle Vizedom Heinrich Rothafft gegen die der Hexerei beschuldigte Baderstochter aufzureizen weiß, verhaftet und ihrem Schicksal überliefert. Die Darstellung des Dramas auf dem Münchner Hoftheater (1900) übte eine tiefe Wirkung aus und es sollte als Ehrenpflicht der Leiter der deutschen Theater gegen den Dichter angesehen werden, dieses prächtige Volksstück dem Spielplane ihrer Bühnen einzuverleiben.

Echt volkstümlicher Ton herrscht auch in dem Volksspiele Hans Sachs, das Greif schon während seiner Leutnantszeit verfaßte, aber erst 1894 in die endgültige Form brachte. In Knittelversen stellt er darin Sachsens Lehr- und Wanderjahre bis zu dessen Anerkennung als Meistersinger und zur Vermählung mit seiner heißgeliebten Kunigunde dar. Die weltgeschichtlichen Bewegungen bilden den Hintergrund zu dem Bilde, das uns der Dichter von dem deutschen Bürgertum, wie es sich in Nürnberg entfaltete, in frischen Farben entrollt. Ehrlich und verdient war denn auch der Erfolg, den das Stück erntete, als es zum vierhundertsten Geburtstage Hans Sachsens (5. November 1894) in München, Weimar und Nürnberg in Szene ging.

Mit General York (1899) schließt Greif die Reihe seiner vaterländischen Volksschauspiele. Echt volkstümlich in der Gestaltung, verherrlicht das Stück, erhaben über jeden engherzigen Partikularismus, eine Großtat, die zum Segen der deutschen Nation ausschlug. Durch die Macht der Verhältnisse gezwungen, schließt General York, ohne Genehmigung seines obersten Kriegsherrn, des Königs von Preußen, in der Mühle von Tauroggen den Neutralitätsvertrag mit Rußland ab, wodurch die der Deckung beraubten Franzosen zu raschem Rückzuge über die Elbe genötigt werden. Damit war das deutsch-französische Zwangsbündnis von selbst gelöst. Um die an sich mit dem strengen Pflichtgefühl Yorks schwer vereinbare Tat zu rechtfertigen, zeigt der Dichter in lebensvoller Anschaulichkeit den Zwang der Umstände, und um unser

Mitgefühl für den Helden zu wecken, stellt er ihn, ähnlich wie Schiller seinen Wallenstein, als das Ideal eines Soldatenfreundes, Gatten, Vaters und Beschützers edler Weiblichkeit dar. York steht im Mittelpunkte der reich bewegten und durch herrliche Züge im einzelnen belebten Handlung: ein als Trommler verkleidetes Mädchen will den im Kampfe gegen Napoleon gefallenen Bruder rächen und wird getötet: die Braut eines im Kampfe gefallenen Majors drängt die Trauer zurück und findet all ihren Trost in der bevorstehenden Rettung des Vaterlandes aus den Händen des Korsen. Wie im „Prinz Eugen", an den das Drama äußerlich gemahnt, werden prächtige Massenszenen vorgeführt und mit der straff aufgebauten Handlung in Beziehung gesetzt.

Greifs dramatische Anlage offenbarte sich auch in zahlreichen Festspielen und Gelegenheitsdichtungen. Von diesen wurde 1874 Walthers Rückkehr in die Heimat mit großem Beifall in Innsbruck aufgeführt. Zum achtzigsten Geburtstag Bismarcks verfaßte Greif die dramatische Szene Das erste Blatt zum Heldenkranz, zur Feier des fünfzigjährigen Regierungsjubiläums des Kaisers Franz Josef I. führte er in Viribus unitis die ruhmvolle Geschichte des Hauses Habsburg vor. Das hundertjährige Jubiläum seines Fürstenhauses feierte er mit der humorvollen Volksszene In Treue fest, den achtzigsten Geburtstag des Prinzregenten Luitpold mit der Allegorie Heimatstolz. Die schönste aber der Festdichtungen Greifs ist Demetrius (1903), die er dem Andenken Schillers weihte. Sie spielt in Schillers Sterbezimmer unmittelbar nach dem Begräbnisse. Durch den Mund des Doktors Schwabe preist der Dichter Schillers Wirken und durch die Muse läßt er den Fortgang der Handlung im „Demetrius" schildern, wie ihn der Dichter vollendet hätte. Und Greif war der berufene Lobredner des Dramatikers Schiller, denn mit ihm teilte er den selbstlosen Idealismus und das Streben, auf das ganze Volk zu wirken, mochte er auch unter dem Einfluß Shakespeares und der Romantik den Idealismus technisch und sprachlich in anderer Weise zur Darstellung bringen.



Nach einem Gemälde von Egger-Lienz.

„Kein Ruhm währt länger als der Ruhm der Treue." So schließt Karl Domanig seine Trilogie „Der Tyroler Freiheitskampf." Treu ihrem Glauben und ihrem Kaiser, treu ihrem Lande und seiner Freiheit waren die großen Volkshelden Tirols zu Anfang des neunzehnten Jahrhunderts, treu seiner Heimat und dem Glauben seiner Väter ist auch der Dichter des Dramas geblieben. Vaterlandsliebe und inniges Gottvertrauen spricht aus allen seinen poetischen Schöpfungen, auch in der Großstadt schlug sein Herz für Tirol und alles, was dieses in Freud und Leid bewegte, rief in ihm lauten Widerhall hervor und drängte ihn zur künstlerischen Gestaltung. Und eben weil er mit allen Fasern seines Wesens in dem heimatlichen Boden wurzelte, ist er ein wirklicher Heimatdichter geworden. Es sind echte Tiroler mit allen ihren Vorzügen und Schwächen, die uns in seinen Dichtungen begegnen, echte Kinder ihres Landes in ihrem Denken und Fühlen, in ihrem Wollen und Handeln, keine Salontiroler, die bloß in die Tracht des Landes sich hüllen, aber lächerlich sich ausnehmen würden, wollte man sie in die Bergwelt Tirols versetzen. Mitten in dieser, in dem Landstädtchen Sterzing, wurde Karl Domanig am 3. April 1851 geboren. Seine Familie stand zu den Geschicken Tirols in enger Beziehung, wodurch schon in dem Knaben das Interesse an der Heldenzeit seiner Heimat geweckt wurde. Nach Vollendung der Gymnasialstudien widmete er sich juristischen, philosophischen und kunsthistorischen Studien, erlangte in Rom die Doktorwürde und übersiedelte nach Wien,

wo er 1910 zum Direktor der Medaillensammlung des kunsthistorischen Museums ernannt wurde. In seinem „tirolischen Tusculum" zu Klosterneuburg widmete er sich neben den Berufsarbeiten der Poesie, die vor allem seinem lieben Tirol galt, und in Hocheggen (bei Bozen) hat ihm 1913 der Tod die Feder aus der Hand genommen. Des Vaters Talent vererbte sich auf die Tochter Maria, die Herausgeberin der Zeitschrift „Sonnenland", und A. Dörrer hat ihm in einem mit Wärme geschriebenen Buche ein würdiges Denkmal gesetzt.

Den Ernst, mit dem Domanig seinem Berufe oblag, bezeugen eine Reihe wissenschaftlicher Facharbeiten, die seinem Namen in den Kreisen der Numismatiker einen guten Klang verschafften. Von seinen germanistischen Schriften seien außer den Parzivalstudien die Abhandlungen Der Gral des Parzival (1906) und Die Entstehung von Wolframs Titurel (1911) erwähnt, von denen die erste die Gralfrage geistvoll zu lösen sucht. Für unsere Aufgabe kommt nur der Dichter Domanig in Betracht. „Wenn ich", sagt er in seinem Selbstporträt, „überhaupt meine Stellung als Poet recht verstehe, so bin ich als solcher wohl zu allererst Tyroler und tyrolischer Volksmann." Seiner Heimat vor allem sollen denn auch seine Dichtungen dienen; aber auch dem österreichischen Vaterlande gehören sie, und weil der Dichter in dem Individuellen zugleich Allgemeinmenschliches darstellt, werden sie in jedem Leser verwandte Empfindungen wecken. Wie alle echten Künstler ruft Domanig mit einfachen Mitteln große Wirkungen hervor. Dies zeigt sich uns vor allem in seinem Haupt- und Lebenswerke, in der dramatischen Trilogie Der Tyroler Freiheitskampf, deren Teile von 1885 bis 1897 zuerst einzeln, dann zusammengefaßt erschienen. Was diese Gesamtausgabe an Lücken und Unebenheiten aufwies, verschwand, als sie der Dichter einer sorgfältigen Überarbeitung unterzog, um sie seinem Vaterlande zur Jubelfeier als Festgabe anzubieten (1909). Den Plan des Ganzen hat der Dichter im literarischen Selbstporträt dahin skizziert, daß das Vorspiel Braut des Vaterlandes die Motive der Bewegung, der erste Teil Speckbacher, der Mann von Rinn die Entstehung, der zweite Teil Josef Straub, der Kronwirt von Hall die Höhe, der dritte Teil Andreas Hofer, der Sandwirt das Ende darstellen und das Nachspiel Andreas Hofers Denkmal die weltgeschichtliche Bedeutung jenes aufgedrungenen und für Gott, Kaiser und Vaterland geführten Kampfes für immer festhalten sollte.

Die drei Einzelhandlungen der Trilogie Domanigs hängen bloß äußerlich zusammen und sind nur durch das gemeinsame Ziel, die Befreiung des Landes, zu einer Einheit verbunden. Wie bei der Erhebung Tirols die einheitliche Führung fehlte und Erfolg und Mißerfolg dem Wollen und Können der einzelnen Führer zuzuschreiben ist, so hat auch Domanig in der poetischen Darstellung jenes Kampfes Hofer nicht zum gemeinsamen Helden der Trilogie gemacht, sondern nur drei Episoden, oder wenn man lieber will, drei Charakterbilder der Hauptführer geschildert. Durch diese an Shakespeares Historien gemahnende, in einer Mischung von klassischem Stildrama und Anzengruberschem Volksstück bestehende Form der Darstellung gewann der Dichter Freiheit der Bewegung und so führen uns denn auch seine Historiengemälde den Verlauf des Freiheitskampfes mit einer Anschaulichkeit und Wirksamkeit vor Augen, wie sie keinem der vielen Dichter gelungen ist, die sich an dessen dramatischer Verherrlichung versuchten. Was Domanigs Trilogie vor allem auszeichnet, ist die echt menschliche und ethische Größe der Empfindung, die ungeschminkte Wahrheitsliebe und Ehrlichkeit den Vorzügen wie den Fehlern seines Volkes gegenüber, die Knappheit und Schlichtheit bei aller Wucht und Kraft dramatischer Gestaltung des mächtigen Stoffes. Um die kraftvolle Eigenart der Tiroler in Erscheinung treten zu lassen, bediente sich der Dichter in den meisten Dialogen eines dialektartig gefärbten, das Tiroler Idiom charakterisierenden Hochdeutsch. Oft aber erhebt sich die Sprache auch zum Vollton des Schriftdeutschen und die Prosa schließt sich bei besonders erhebenden Momenten in die Fesseln des Verses. Mannigfaltig sind die Charaktere, die der Dichter uns vorführt, ein buntes, aber lebensvolles Bild aus jenen sturmbewegten Tagen. Alle Personen aber, Männer und Frauen, die Tiroler wie die Bayern und Franzosen, haben Fleisch und Blut und sind trotz aller individuellen Zeichnung zugleich auch typische Gestalten. Mit bewundernswertem Gerechtigkeitssinn rühmt der Dichter auch an den Feinden des Landes das Edle und verschließt seinen Blick nicht vor den Fehlern seiner Landsleute, an deren Uneinigkeit die ganze Bewegung scheiterte. Seine ganze Kunst aber und Liebe verwendet Domanig auf die Zeichnung Hofers, in dessen Wesen sich zum guten Teil sein eigenes altüberliefertes Tirolertum widerspiegelt. Die unerschütterliche Rechtlichkeit, die opfermutige Begeisterung für die Sache des Vaterlandes, Frömmigkeit und Gottvertrauen, Wohlwollen gegen jedermann, Weichheit und Zartheit des Gemütes und worauf sonst das Ansehen des historischen Hofer bei den Tirolern sich gründete, hat der Dichter an seinem Hofer ebenso zur Darstellung gebracht, wie die menschlichen Gebrechen, durch die er sich eine verderbliche Unschlüssigkeit und Nachgiebigkeit gegen äußere Einflüsse zuschulden kommen, ja selbst vom Wege der Klugheit und des Rechtes abdrängen ließ. Dies alles, aber auch Hofers Reue und sittliche

Läuterung, seine Wiedererstarkung zum opfermutigen Helden auf seinem Todesgange, wird uns so menschlich wahr vorgeführt, daß tiefes Mitleid und höchste Bewunderung für den so tragisch endenden Sandwirt uns erfüllt. Im „Hofer", dem ausgereiftesten und technisch vollendetsten Teile der Trilogie, hat denn auch Domanigs eigenartige dramatische Kunst die reichsten Bühnenerfolge erzielt. Doch auch die beiden anderen Stücke wurden wiederholt dargestellt und im Jubeljahre inszenierte Ferdinand Exl alle drei Schauspiele auf seiner Tiroler Bühne. Leider hat sich Domanigs echt patriotisches Volksstück, obgleich erprobte Bühnenleiter wie A. v. Berger und Adam Müller-Guttenbrunn es als bühnenwirksam bezeichneten, noch keine große Bühne erobern können.

In einer alles Eigenartige verwischenden Zeit wollte Domanig durch seine Dichtungen dem Volke seine alten Ideale wieder verklärt und begeisternd nahe bringen und es so stärken zum Kampfe für seine Eigenart gegen die fremde Invasion. „Was ist die Heimat für den, der sich selbst preisgibt?" heißt es in dem frischen, mitten aus dem Leben gegriffenen, und von echt poetischem Gehalte durchdrungenen bürgerlichen Schauspiel: Der Gutsverkauf (1890).

Aus dem Gegensatze zwischen dem alten Volkstum der deutschen Gebirgstäler und dem sich aufdrängenden Geldprotzentum, das die schlichten Bergbewohner aus Besitz und Eigentum, aus Glück und Sitte, Treue und Glauben ihrer Väter zu verdrängen sucht und mit den Segnungen einer zweifelhaften „Kultur" beglücken will, ergibt sich die Verwicklung der spannenden Handlung. Der Widerstreit zwischen Liebe und Beruf und damit zwischen Heimat und Fremde bildet den Grundgedanken der Haupthandlung in dem Schauspiele Der Idealist (1901). Die aus diesem Konflikte sich entwickelnde Handlung findet ihre Lösung in der Erkenntnis des Idealisten, daß er seinen literarischen Bestrebungen auch in der Heimat leben könne. In die Haupthandlung ist mit Geschick eine Nebenhandlung verflochten, die dem Dichter Gelegenheit bietet, seine Anschauungen über das Wesen und die Aufgabe der wahren Kunst zu offenbaren und in köstlicher Satire die Afterkunst zu geißeln, die das moderne Theater beherrscht. Aus den bürgerlichen Kreisen führt uns das Schauspiel Die liebe Not (1907) in die Künstlerwelt. Zwei tirolische Brüder in Wien, beide Bildhauer, sind die Helden des Stückes; der eine muß trotz seines Genies, weil es ihm an fördernder Anerkennung fehlt, als Handwerker um das tägliche Brot sich abmühen; aber die Not erweist sich ihm als „lieb", insofern sie ihn im harmonischen Gleichgewichte mit seinen ethischen Zielen hält und ihm überdies die Kraft gibt, den vom Glücke verlassenen Bruder zu retten und ihn zur Selbstbesinnung zu bringen.

Was das Menschenleben für Kämpfe bringen kann, zeigt uns das kleine Epos Der Abt von Fiecht (1886).

In leicht dahinfließenden Blankversen erzählt der Dichter auf Grund einer Sage knapp und spannend die Geschichte eines Kriegshelden im Türkenkriege, der im Glauben, sein Weib und Kind seien im Kriege getötet worden, im Kloster Fiecht seine Zukunft sucht, dessen Abt wird, dann aber auf die Kunde, daß jene noch leben, wieder in die Welt zurückkehrt, hier allerlei Leid erfährt und seine Tage als Einsiedler beschließt. Lieblich ausgemalte Genrebilder häuslichen Glückes, die symbolische Naturschilderung und die Feinheit der Charakterzeichnung verleihen der Dichtung einen eigenartigen Reiz, der Seelenkampf des Abtes vor der Flucht aus dem Kloster und die Sühne, die er leistet, erwecken unser Mitleid mit dem Manne, der nicht glücklich sein konnte, weil er weder ein ganzer Soldat, noch ein ganzer Mönch war.

Schlicht und einfach und doch voll Poesie sind Domanigs Kleine Erzählungen (1893, in zweiter vermehrter Auflage 1906) und die des Volksbuches Hausgärtlein (1908).

In gemütvollem Tone und in kerniger, an das Tiroler Idiom anklingender Sprache schildert uns der Dichter in diesen Charakterbildern Menschen, die in wahrer Liebe an ihrer Heimat und mit Treue an ihrem Glauben hangen, Leute von knorriger Charaktertüchtigkeit, aber nicht frei von mancher Schwäche; die Erinnerungen an die Heldentaten der Vorfahren spielen herein und auch die Hochgebirgsnatur und die einsamen Täler, in denen die Leute hausen und sich abmühen, werden mit wenigen Strichen festgehalten. Die meisten dieser „altmodischen Geschichten", wie der Dichter sie nennt, sind mit einem Anflug von Humor erzählt, aber auch geistig vertieft, und ein großer Schatz von Lebensweisheit ist in ihnen niedergelegt. Es sind ernste Wahrheiten, die „Der Schatzgräber" uns lehrt, ergreifend wirkt die religiöse Tiefe in „Erhörung" und auch „Lienhard, der Fürst", „Die beiden Freunde", „Die alte Tante" und „Der falsche Hunderter" regen zum Nachdenken an.

Mit dem Problem, welche Aufgaben dem katholischen Tiroler Volke aus den geänderten Zeitverhältnissen und insbesondere dem sich stets steigernden Fremdenverkehr erwachsen, beschäftigt sich der Roman Die Fremden, der zuerst 1898 und 1911 in neuer Umarbeitung erschien. Wieder offenbart der Dichter eine tiefe Erfassung der Tiroler Volksseele und ein für die Erhaltung echten Tirolertums warm fühlendes Herz. Geschickt hat er die mannigfachen Belehrungen in die Handlung der einfachen Erzählung verflochten und in ihr Tiroler gezeichnet, die für ihre Eigenart gegen den sie bedrohenden Einfluß der Fremden kämpfen und es als ihre Aufgabe betrachten, ihnen Tirol als ein grundkatholisches Land zu zeigen. Mit Schmerz erfüllt den Dichter der Zwiespalt, der seit den neunziger Jahren unter den gut katholischen Tirolern zum

Ausbruch gekommen ist, und eindringlich mahnt er in einigen Dichtungen seine Landsleute, den Weg Zum Frieden (1911) einzuschlagen. „Was kostete der Ruhm der Väter?" Davon erzählt Domanig seinen Landsleuten in dem epischen Gedichte „von den zwei Tirolern, die Anno Neun zum Kaiser fuhren um Pulver und Blei und dann die schwere Heimfahrt hatten" (1909). Wer den ganzen Domanig kennen lernen will, der lese dessen Wanderbüchlein (1907), denn in den hier vereinigten lyrischen und epischen Gedichten spiegelt sich am treuesten sein Wesen als Mensch und Dichter wider. (Abb. S. 1483.)

Über die zahlreichen dramatischen Bearbeitungen der Tiroler Freiheitskämpfe unterrichtet A. Dörrer in seinem Buche „Andreas Hofer auf der Bühne" (1912). Hervorragende Dichter neben bescheidenen Talenten haben sich an den Stoff gewagt, weil sie erkannten, daß es in der neueren politischen Geschichte keinen großartigeren gebe und daß Hofers Heldentod die Begeisterung für die folgenden entscheidenden Freiheitskämpfe geweckt habe. Großen Beifall ernteten die religiös-patriotischen Volksschauspiele des Kapuziners Ferdinand von Scala (geb. 1866 in Bozen, gest. 1906 in Innsbruck), die er seinem „St. Fidelis von Sigmaringen", einer dialogisierten Legende, folgen ließ: Peter Mayr (1896), Andreas Hofer (1902) und Speckbacher. Anziehend im Stoffe, volkstümlich und anheimelnd in der Sprache, einfach und natürlich im Aufbau und in der Entwicklung, veredelnd durch die Tendenz, reich an erhebenden und wirkungsvollen Momenten, haben diese Stücke, mögen sie auch an die klassischen Leistungen Domanigs nicht hinanreichen, den Weg zum Herzen des Volkes gefunden.

Dieser Erfolg mußte dem Andre Hofer (1902) des tirolischen Dramatikers Franz Kranewitter, geb. 1862 in Nassereith) versagt bleiben, weil sein Held nicht dem Bilde entspricht, das sich die Geschichte und das deutsche Volk vom Sandwirt aus Passeier entworfen haben. Wie Kranewitters Michel Gaißmair (1899), der Held seiner zur Zeit des Tiroler Bauernkrieges (1525) spielenden Tragödie, ist auch sein „Hofer" ein Bauernrebell, der an keinen Gott mehr glaubt, um den Kaiser sich nicht kümmert, vom Klerus, von verlogenen Österreichern und verkommenen Tirolern verhetzt, die Waffen „fürs Vaterland" erhoben und sich und die Seinen ins Unglück gestürzt hat. Die Darstellung aber, die Herausarbeitung wirksamer dramatischer Momente, Knappheit und Wucht der Sprache und Charakteristik der Personen offenbart des „Jungtirolers" dramatisches Können. Dieses zeigt sich auch in dem düsteren Schauspiele Um Haus und Hof (1899), einem „Ausgedingstück", das in zwei nebeneinander laufenden Handlungen den traurigen Undank der Kinder darstellt, die ihren Erzeugern wenig Dank wissen für ihre Existenz und den ihnen zugute kommenden Wohlstand. Echt dramatisch sind einige Stücke in dem Einakter-Zyklus Die sieben Todsünden (1905 bis 1925), Bruder Ubaldus (1919) ferner „Emla" und die Komödien „Der Honigkrug" und „Das Eßkörbl". Neben den Dramen verfaßte Kranewitter eine epische Dichtung Kulturkampf (1890) und einen Band lesenswerter Gedichte Fresken (1888).

Mit unserer Darstellung in Tirol weilend, dürfen wir der Dichterin Angelika von Hörmann (geboren 1843 in Innsbruck) nicht vergessen.

Ihr literarisches Gepäck ist nicht schwer, nur einige Bändchen sind es; aber sie enthalten viel Poesie. Dem ersten Bändchen Lyrik Grüße aus Tirol (1869), in denen ihre Liebe zur Heimat und ihre Naturfreudigkeit beredten Ausdruck fanden, folgten 1893 Neue Gedichte, die, fern von weibischem Klagen, ihr Wesen gestählt zeigen. Nicht minder offenbart sich ihre kulturvolle, edel geartete Seele, die die Kunst des Sichbescheidens in sich trägt und der Regung dankbaren Gefühls willig Macht einräumt, wo sie eine Schönheit genießen, eine gute Tat schauen darf, in der Gedichtsammlung Auf stillen Wegen (1907). Die Sagenwelt ihrer engeren Heimat und historische Überlieferungen regten sie zu den epischen Dichtungen Die Saligfräulein (1876) und Oswald von Wolkenstein (1890) an, von denen jene das traurige Schicksal des Rautenbauers erzählt, der den Lockungen jener Bergschönen nicht widerstehen konnte, während diese uns in die Zeit des Streites des abenteuerlich veranlagten letzten Minnesängers mit dem Tiroler Landesfürsten Herzog Friedrich versetzt. An G. Kellers „Romeo und Julie" erinnert das Thema der tirolischen Erzählung Die Trutzmühle (1865), nur daß die Dichterin die Geschichte nicht tragisch, sondern mit einer Hochzeit enden läßt.

Bekannt als Kulturhistoriker ist Angelikas Gemahl, Ludwig von Hörmann (geboren 1837 in Feldkirch, gestorben 1923 als Bibliothekar der Innsbrucker Universität.) Von seinen Schriften seien erwähnt: „Kleine mythologische Aufsätze" (1864), „Tiroler Volkstypen" (1877), „Schnadahüpfln aus den Alpen" (1881), „Grabschriften und Marterln" (1889), „Wanderungen in Tirol" (1897), „Vorarlberger Volkstrachten" (1904), „Bauern- und Wetterregeln" (1908), „Volkshumor in den Alpen" (1908).

Den sonst vielleicht zu früh vergessenen österreichischen Dichter Hans Grasberger suchte sein Freund und Landsmann P. Rosegger durch ein empfehlendes Vorwort, mit dem er eine Auswahl von dessen Werken einleitete (1905), der Leserwelt aufs neue nahe zu rücken. Grasberger (geb. 1836 zu Obdach in Steiermark, gest. 1898 als Journalist in Wien) vertauschte die juristischen Studien, denen er in Wien oblag, mit der publizistischen Tätigkeit und trat als Dichter 1869 mit der Sammlung „Singen und Sagen", 1873 mit den „Sonetten aus dem

Orient" und dem „Karneval der Liebe" hervor. Sein dauerhaftes literarisches Denkmal aber bleiben die in den Bänden „Zan Mitnehm'" (1880), „Nix für unguet" (1884), „Plodersam Geistli'ng'schicht'n" (1885) vereinigten mundartlichen Dichtungen und die „Naturgeschichte des Schnadahüpfels".

Doch auch in der Reihe seiner hochdeutschen Novellen „Aus der ewigen Stadt", Allegorien „Allerlei Deutsames" (1888), „Neues Novellenbuch" (1894) findet sich manche wertvolle Nummer, so z. B. die kleine psychologische Novelle „Maler und Modell" (1895), die in einem reichen Rahmen entzückender Kulturbildchen aus der Zeit steckt, da das Gespenst der Pestfurcht und Türkenkriege eben aufhörte, die Städter zu bedrücken. Die Novellen aus Italien muten auf eine angenehme Art etwas altmodisch an. Es ist noch das alte Rom, in dem deutsche Malerjünglinge mit dem Vetturin durchs Land reisen: aber es wird uns wohl in diesem Rom der guten alten Zeit. Ein Kenner der Mundarten seines Landes, hat Grasberger zu dem Kronprinzenwerke „Österreich in Wort und Bild" eine meisterhafte Abhandlung beigesteuert über die Dialekte und Dialektdichter der Steiermark.

„Die Kunst kann sich nur nach dem Volke richten, unter welchem sie lebt. Jeder arbeite für das Volk, worunter ihn das Schicksal geworfen, und suche dessen Herz zu ergründen. Jedes Land hat seine eigentümliche Kunst, wie sein Klima und seine Landschaft, wie seine Kost und seine Getränke." Diese Worte Wilhelm Heinses sind der Novellensammlung „Ein junger Mann" (1895) des mährischen Dichters Philipp Langmann vorgesetzt und zeichnen trefflich dessen poetisches Schaffen: Realismus und Heimatkunst sind in seinen älteren Werken so scharf ausgeprägt wie selten irgendwo. Langmanns Vaterstadt Brünn (geb. 1862) mit ihren gewaltigen Fabriken, mit ihrem Heer von Arbeitern gab dem werdenden Dichter Anregung zur Genüge, „das Volk, worunter ihn sein Schicksal geworfen", kennen zu lernen.

Dieses Leben und Treiben der armen Leute, ihr Elend und ihre Not boten seinem scharfen Auge Gelegenheit, zu durchspähen, was Tausende neben ihm und um ihn teilnahmslos anstarrten, und gaben ihm die Motive zu den realistischen Schilderungen, denen wir in seinem Arbeiterleben (1893), in den Realistischen Erzählungen (1895) und in etwas abgeklärter Form auch in dem Buche Ein junger Mann begegnen. Die Anerkennung, die Langmann mit seinen Novellen fand, steigerte sich, als sein Volksstück Bartel Turaser (1898) seinen Siegeslauf über die Bühnen antrat. Der Held des Dramas und dessen andere Personen sind arme Leute, „sämtliche mit schwarzen Händen" und im dürftigsten Winkel spielt sich ihr Geschick ab. Die äußere Handlung ist dürftig, die innere Entwicklung, zumal Bartel Turasers, ist dem Dichter die Hauptsache, nicht die Schilderung des Milieus um des Milieus willen nach Art der „Modernen", von denen er übrigens viel gelernt hat. Lange widersteht Bartel der Versuchung, bis er endlich, durch Not gedrängt, erliegt und den Meineid begeht; in dem dumpfen Schmerze aber, der ihn nun ergreift, ringt sich der Entschluß der Sühne mit befreiender Gewalt aus seiner Seele empor. Gegenüber dem „Turaser" bedeuten die folgenden Dramen „Die vier Gewinner", „Unser Tedaldo" (1898), „Corporal Stöhr" (1901), „Die Herzmarke" (1902), ein Doppeldrama, in dem dargestellt wird, wie das Eingreifen amerikanischer Trusts eine deutsche Fabrik zugrunde richtet, ferner „Gerwins Liebestod," „Anna von Ridell" (1905), „Prinzessin von Trapezunt" (1908), „Der Statthalter von Seeland" (1911) einen Abfall. Der „Gertrud Antleß" (1900) aber, einem Volksstücke von ursprünglicher Kraft, hat man mit Unrecht die Anerkennung versagt. Die Novellen („Verflogene Rufe", „Wirkung der Frau und andere Novellen", „Der Gerenus", „Ein fremder Mensch") haben die Frische und Ursprünglichkeit der ersten Erzählungen und des ersten dramatischen Wurfes Langmanns nicht wieder erreicht. Es scheint, als verwirrten ihn die Einflüsse der Großstadt Wien, in die er übersiedelte, die Stimmen aus der Nähe und Ferne, die er nun hört und auf sich wirken läßt. Auch in dem Roman „Leben und Musik" (1905), dessen Thema sich mit Thomas Manns Novellensammlung „Tristan" berührt, macht sich bei aller Feinheit psychologischer Kleinarbeit ein gewisser Mangel an Gestaltungskraft geltend, der dem Buche das Beste, die überzeugende Kraft, raubt.

„Einen Defregger mit der Feder" nannte man Maximilian Schmidt, in dem der Bayerische Wald seinen Lobpreiser gefunden hat. Als er 1832 in dem freundlichen Marktflecken Eschlkam bei Furth als Sohn eines Zollbeamten zur Welt kam, war der Bayerische Wald noch ein vergessenes Land und gar wenig war er auch noch bekannt, nachdem bereits Stifter den Blick der Naturfreunde auf die Romantik des Böhmerwaldes gelenkt hatte. Schmidt erzählt in seiner anziehenden Selbstbiographie („Meine Wanderung durch siebzig Jahre" 1901), wie er gerade durch das Vorbild Stifters zu seinen Schilderungen des „Waldes" während einer Fußwanderung im August 1861 geführt ward, und 1863 erschienen seine ersten Waldgeschichten: Von da an erlitt seine schriftstellerische Arbeit dieser Gattung nur noch Unterbrechungen durch seine Teilnahme an dem Kriege der Bayern gegen die Preußen (1866) und an dem deutsch-französischen Kriege (1870/71), sowie durch Krankheit und widrige Lebensschicksale. In der Zeit

unfreiwilliger Muße reifte er immer mehr zum künstlerischen Schaffen aus und allmählich erstreckte sich der Schauplatz seiner Erzählungen von dem böhmisch-bayerischen Walde auch auf das bayerische Alpenland. Im Jahre 1919 ist er verstorben. Was Schmidts Erzählungen vor allem auszeichnet, ist der lebenswarme Ton einer außerordentlichen Frische und Unmittelbarkeit in der Schilderung von Land und Leuten. Auf seinen zahlreichen Wanderungen hatte er im Verkehr mit den Bauern deren Leiden und Freuden, Denken und Reden kennen gelernt, und was er hier schaute und hörte und was Geschichte und Sage ihm meldeten, hat er uns, erfüllt von Liebe zu den Wäldern und Älplern, treuherzig und naturgetreu, fast durchweg frei von Sentimentalität und ohne abstoßenden Verismus erzählt. Das fröhliche Herz des Vaters, die innige Naturliebe und dichterische Phantasie der Mutter, Schmidts schönstes elterliches Erbteil, und seine durch nichts getrübte Kindheit legten in ihm den Grund zu einer heiteren Lebensauffassung, die ihm über manches Ungemach hinweghalf. Daher hat er auch für seine 34 Bände füllenden Erzählungen meistens „sonnige Motive" gewählt, „sich mehr der menschlichen Liebe als dem moralischen Defekt zugewandt" und stets trägt das Gute den Sieg über das Böse davon.

Es ist ein streng sittlicher Grundton, der durch Schmidts Schriften klingt, die echte und veredelnde Volksmoral, durch die er erziehlich wirken will. Allenthalben wird der Wert der Arbeit, der Trost der Religion in Zeiten der Not, die Strafe, die im bösen Bewußtsein liegt, zum Leitmotiv der Handlung. Außerdem will Schmidt weite Kreise auf den Schatz von Poesie aufmerksam machen, der bei den Bewohnern des bayerisch-böhmischen Waldes und des bayerischen Alpenlandes zu finden sei, und seine Landsleute aneifern, an den ererbten Sitten und Gebräuchen, an der alten Frömmigkeit, an Mundart und Volksgesang festzuhalten. In dieser Absicht erweitert er die Erzählungen durch die Einschaltung von Volksliedern und Märchen und durch die Schilderung von Sitten und Gebräuchen zu Kulturbildern und gar manche solcher Äußerungen der dichtenden Volksseele hat er dadurch der Vergessenheit entrissen. Dabei geschieht es freilich zuweilen, daß über den kulturgeschichtlichen Exkursen die Erzählung stockt; in der Regel aber behauptet der Poet die Oberhand über den Gelehrten. Selbst mit Liebe an dem Heimatlande hangend, schildert er mit Wärme und Anschaulichkeit die dunkle, rauhe, landschaftliche Schönheit des Bayerischen Waldes wie die majestätischen Bergriesen und anmutigen Seen des bayerischen Hochlandes, überall den Poeten bekundend, der nicht bloß Gestalten zu schaffen, sondern auch die Natur zu malen versteht. Oft läßt er einen sonnigen Humor spielen, bald durch drollige Situationen, bald durch köstliche derbkomische Gestalten den Leser zu herzlichem Lachen stimmend. Und weil des Bauern eigenstes Wesen in der Mundart sich zeigt, verwendet Schmidt sehr oft den Dialekt.

Auch als Bühnendichter erzielte Schmidt große Erfolge; seine Bauernstücke, nicht weniger als 30 an der Zahl, sind sämtlich aufgeführt worden und in den achtziger Jahren beherrschten sie das Repertoire des Münchener Volks- und Gärtnertheaters. Sein „Austragstüberl" ist ein Glanzstück des Schlierseer Bauerntheaters, noch 1904 schrieb er den „Dorfpfarrer" und 1905 brachte er „Die Fischerrosl" auf die Bühne. „Waldschmidts" Hauptbedeutung aber beruht auf den Erzählungen; daß diese nicht alle gleichwertig sind und bei dem beschränkten Stoffgebiete Wiederholungen in den Motiven und Personen sich finden, darf uns bei der reichen Produktivität des Dichters nicht wundernehmen.

Von den Waldgeschichten seien als bekannteste genannt: „Das Fräulein von Lichtenegg" (1863), „Der Primiziant" (1888) und „Heriberts Brautfahrt" (1909). In dem österreichischen Bereiche des Böhmerwaldes spielen: „Am goldenen Steig", „Der blinde Musiker", „Der Mautner-Flank" (1889) und die zu Kulturbildern sich erweiternden Erzählungen „Der Herrgottsmantel" (1882), „Glasmacherleut'" (1869), „Hancicka, das Chodenmädchen" (1893) und „Die Künischen Freibauern" (1895), in denen der Dichter auf Grund umfassender Quellenstudien die Schicksale der von den böhmischen Königen angesiedelten Grenzkolonien erzählt. Seine Wanderungen in Oberbayern regten ihn an, auch dieses durch Dorfgeschichten zu erhellen, und gleich mit der ersten, dem Kulturbilde „Der Schutzgeist von Oberammergau" (1880), fand er selbst in Norddeutschland großen Beifall. Den durchschlagendsten Erfolg erzielte er mit den „Starnbergersee-Geschichten", in denen vor allem „Die Fischerrosl von St. Heinrich" (1884) des Dichters Art zeigt, ein sittlich-ernstes Motiv mit volkstümlichem, urwüchsigem Humor auszustatten. Die Fischerrosl hat es dem Toni angetan, aber erst, als er aus einem Faulenzer und Trinker ein braver Bursch geworden ist, schenkt sie ihm ihre Liebe. Denn sie sieht das Glück nur im Bewußtsein redlich erfüllter Pflicht. „'s gibt ja nix Schöner's, als sei'n G'schäft mit Leib und Seel anz'g'hör'n, da vadriaßt eahm koa' Arbeit von der Früah' bis auf d' Nacht und mei Ödi sagt alemal: Je mehr Arbeit, je mehr Ehr." Schmidt ist ein Meister des bayerischen Dialektes und hat in ihm auch Altboarische Gedichte verfaßt. Von den Erzählungen aus dem bayerischen Hochland sind am bekanntesten geworden: „Der Musikant von Tegernsee", „Die Knappenliesl vom Rauschenberg", „Die Blinde von Kunterweg", „Der Georgitaler", „Zuggeist", „Die Jachenauer in Griechenland", „'s Liserl vom Ammersee", „Der Leonhardsritt", „Hochlandsbilder", ferner die zu Kulturbildern erweiterten „Die Miesenbacher", „Der Reismüller", „Der Bubenrichter von Mittenwald". Dazu kommen die in Nordtirol spielenden „Inntaler Geschichten", und wer „Waldschmidts" köstlichen Humor ganz kennen lernen und daran sich ergötzen will, der lese dessen „Humor" und „Lustige Geschichten".

In der Einleitung zu Hählings historischer Erzählung „Das Erbe der Helfensteiner" schreibt K. Kümmel: „Dem Volke ist nicht gedient, mit den Erzeugnissen unseres „modernen"

oder hypermodernen Volksschriftstellertums. Es versteht nicht die bis ins letzte Würzelchen hinab ausgegrübelten und bogenweise ausspintisierten psychischen Stimmungsmalereien, ebensowenig diejenige Realistik, die, gleichsam auf dem Boden liegend, jeden Winkel durchsucht und die kleinsten Kleinigkeiten, daneben auch den physischen und moralischen Schmutz mit fabelhafter Treue liebevoll photographiert. Das Volk verlangt einen menschenwürdigen Grundgedanken, eine schöne, gute Idee, einen positiv sittlichen Gehalt und besonders gefällt ihm ein Einschlag warmer, positiv religiöser Gesinnung." Dies paßt alles auf die Schriften Ottos von Schaching. Viktor Martin Otto Denk, so heißt er im bürgerlichen Leben, ein vielseitig durch Studium und Reisen gebildeter Mann, hat nun freilich sein poetisches Talent nicht dem Dienst der Volksschriftstellerei allein gewidmet, sondern auch an der Lösung anderer Aufgaben erprobt; aber am liebsten will er als Volksschriftsteller gelten. Seine Wäldler haben ihn verstanden und in seinem Heimatsdorfe Schaching bei Deggendorf in Niederbayern, wo er 1853 geboren ward, an seinem Geburtshause eine Gedenktafel angebracht; aber indem der Dichter in den Personen seiner Erzählungen allgemein menschliche Züge zur Darstellung bringt und seine Romane zu wirklichen Weltbildern ausgestaltet, hat er sich auch einen Platz in unserer Nationalliteratur gesichert. Als eine starke, durch tiefgehende Geschichtsstudien geklärte und gefestigte Natur griff er während der siebziger Jahre als überzeugungstreuer Katholik in die Entwicklung der öffentlichen Verhältnisse ein und erregte mit der Schrift „Der Materialismus in der Erziehung und die Revolution" großes Aufsehen. Nachdem er hierauf in Breslau und München historische und philologische Vorlesungen gehört und als Publizist sich betätigt hatte, wirkte er 6½ Jahre als Lehrer für deutsche Sprache und Literatur an einem internationalen Kolleg in Yorkshire, lebte dann wissenschaftlicher Studien halber in Frankreich, Spanien und Rom, weilte als Lehrer der neueren Sprachen in Donauwörth und siedelte 1891 nach Regensburg über, wo er seit Keiters Tod (1898) das Amt des Chefredakteurs des weltbekannten „Deutschen Hausschatzes" bekleidete. Seinem rastlosen Schaffen setzte 1918 der Tod ein Ziel. Erst in den neunziger Jahren, nachdem er durch pädagogische und historische Schriften bereits einen Namen von gutem Klange erlangt hatte, wandte er sich auch der Novellistik zu und bereits in seinen ersten bayerischen Hochlandsgeschichten „Vom Karwendel und Wendelstein" (1892) zeigt er sich als echten Meister auf dem Gebiete der Heimatkunst im ethischen wie im poetischen Sinne.

Otto von Schaching (Dr. Otto Denk)

Selbst ein Kind der Landschaft, ist er mit ihr und ihren Bewohnern aufs innigste vertraut, er kennt ihren Charakter, die geistigen und materiellen Verhältnisse, versteht den Herzschlag seines Volkes und als wahrer Dichter weiß er das Geschaute und Gehörte auch poetisch zu erfassen, zu verkörpern und zu beseelen. Seine Bauern sind wahr, so leben und denken, so fühlen und handeln sie. Es sind durchaus nicht alle hochgesinnte Idealgestalten; neben dem tief eingegrabenen religiösen Gefühl, das kein Sturm der modernen Zeit zu entwurzeln vermag, neben schlichter und edler Seelengröße stoßen wir auf Selbstsucht, Hinterlist, Leidenschaften, die zu tragischen Konflikten führen und in entsetzlichen Taten sich äußern. Schon in dem eng begrenzten Stoffgebiete liegt es begründet, daß wir in Schachings Romanen und Erzählungen ähnlichen Charakteren begegnen, aber jeder für sich allein genommen ist ein Original und alle zusammen stellen uns die Volksseele der Wäldler dar in allen ihren Äußerungen, von der zartesten Regung bis zur erschreckenden Bosheit, vom sonnigsten Humor bis zur entsetzlichen Gotteslästerung. Aber auch dort, wo der Dichter in die Schlupfwinkel des Lasters hineinleuchtet, tut er es nicht mit zynischem Behagen, sondern mit dem sittlichen Ernste des Volkserzählers, der seine Leser sittlich heben und veredeln will. („Stasi" 1890, „Die Teufelsgretl" 1895, „D' Marei vom Brandstätter Hof", „Der Hirmonhopser von Bischofsmais",

1897, „Waldesrauschen", „Geschichten aus dem Walde"). Der Glaube an die Weltgerechtigkeit leuchtet uns aus allen Erzählungen Schachings entgegen und immer umschließen sie, ohne zu aufdringlichen Predigten zu werden, einen moralischen Kern. Dies gilt auch von jenen Erzählungen, zu denen der Dichter den Stoff aus der Geschichte schöpft. Als echter Volkserzähler hält er, um das moderne Empfinden mit der Vergangenheit zu verbinden und dadurch zu beleben, zuweilen Rückschau in die Vergangenheit; aber auch hier ist es vor allem die allgemein menschliche Idee, die ihn fesselt, und das historische Kolorit kommt nur insoweit zur Darstellung, als es unbedingt notwendig ist. („Widukind, der Sachsenheld" 1898, „Bayerntreue" 1896, „Der Bettler von Assisi", „Das Mädchen von Spinges".) Zu den Bildern der alten Zeit, die uns der Dichter entwirft, paßt trefflich die archaistisch gefärbte Sprache und die Zeichnung der Gebirgler gewinnt an Natürlichkeit durch den Dialekt, dessen sie sich bedienen. Doch ist dieser so beschnitten und geputzt, daß der Hochdeutsche ihn leicht versteht. Überall zeichnet sich Schachings Sprache durch ihre Bezeichnungsfähigkeit aus. Die Handlung aller seiner Erzählungen ist spannend, der Aufbau klar und zielbewußt und durch einen reichen Wechsel an Szenen und Situationen belebt. Fügen wir noch hinzu, daß der Dichter auch die Natur in ihrem sanften Walten wie in ihren Schrecken zu malen versteht, so haben wir in den Hauptzügen sein literarisches Bild, wie es uns in seinen Prosawerken entgegentritt, entworfen. (Abb. S. 1489.)

Auch Heinrich Keiter (geb. 1853 in Paderborn) hat sich in Werken wie „Der tolle Christian" (1890), „Von Stufe zu Stufe" (1891), „Aus dornenreicher Jugendzeit" (1895) als gewandter Volkserzähler bewährt. Seine Hauptbedeutung aber liegt auf dem Gebiete der Literarhistorie und Kritik. Ein feinsinniger Ästhetiker und gewiegter Kritiker, griff er seit den achtziger Jahren mit einer Fülle von Essays und Abhandlungen in die eben mit frischer Kraft aufblühende katholische Belletristik ein und ermüdete nicht, durch geist- und gehaltvolle Schriften den Dichtern die Wege zu weisen. Nur einige dieser Arbeiten seien hier genannt: „Katholische Erzähler", „Die katholischen Dichter", „Die katholische Poesie in Deutschland seit 1848", „Josef von Eichendorff", „H. Heine", „Annette von Droste-Hülshoff", die fünf ersten Jahrgänge des „Katholischen Literaturkalenders" und „Konfessionelle Brunnenvergiftung" (1896), ein Werk, das von seinem Bienenfleiße nicht minder als von der Treue zu seiner Kirche zeugt. Ein an Leiden und inneren Kämpfen reiches Leben lag hinter ihm, als er sein segensreiches Wirken zu entfalten begann. Kummer und Sorge trübten seine Kindheit; der Gymnasialzeit folgten Jahre angestrengter Tätigkeit, zu der ihn sein Beruf als Buchhändlergehilfe verhielt; der Mangel einer religiösen Erziehung rächte sich in Glaubenszweifeln, die den jungen Schriftsteller eine Zeitlang seiner Kirche ententfremdeten, aber seine Energie und sein Streben nach Erkenntnis der Wahrheit führten ihn wieder auf katholischen Boden zurück, und als er 1880 seine Braut heimführte, hatte sich der innere Umschwung vollzogen. Das Glück, dessen er sich nun erfreute, wurde schon 1883 durch den Tod der Gattin zerstört. An der Seite M. Herberts (Therese Kellner) erblühte ihm in Regensburg, wo er Leiter des „Deutschen Hausschatzes war", ein neues eheliches Glück, aus dem ihn 1898 der Tod abberief.

Schon während seiner Studienjahre in Salzburg schwärmte Artur Achleitner, der Sohn des damaligen Stadtchoralisten in Straubing (geb. 1858), für das alpine Volkstum. Statt, wie es geplant war, dem Lehrberufe sich zu widmen, machte er nach des Vaters Tode, seinem Freiheitsdrange folgend, Reisen bis in die Balkanländer hinab, veröffentlichte in Feuilletons seine Beobachtungen, redigierte dann in München die „Süddeutsche Presse" bis zu ihrem Erlöschen und lebt nun daselbst als Hofrat und freier Schriftsteller. Seine zahlreichen Werke zeugen von echt realistischer Schilderungskunst und vielleicht würde er sich unter den Vertretern dieser Richtung einen Ehrenplatz erworben haben, wenn er nicht mehr und mehr dem modernen Literaturindustrialismus verfallen wäre und sich zu einer ungesunden, alle künstlerischen Werte ertötenden Hast im Schaffen hätte verleiten lassen.

Meisterhaft versteht er das Leben und Treiben in den kleinen abgelegenen Alpenflecken, die Wunder und Schrecknisse der Alpenwelt zu schildern und mit kräftigen Strichen zeichnet er lebensvolle Gestalten, mit denen man oft lachen und weinen möchte („Geschichten aus den Bergen", „Aus dem Hochland", „Fels und Firn", „Fröhlich Gejaid"). Wo aber Achleitner, wie z. B. in seinen Priesterromanen, an größere Aufgaben sich wagt, versagt seine Kraft.

Zu viel gelehrtes Beiwerk enthält Der Radmeister von Vordernberg, mißlungen ist die „Familie Lugmüller" (1886), in dem „Stier von Salzburg" erscheint der Erzbischof Leonhard von Keutschach als ein Tyrann, in dem Roman Celsissimus (1903) ist die Sprache und die Motivierung nachlässig, den

Hauptinhalt bildet das unerlaubte Verhältnis des kampflustigen Kirchenfürsten Wolf Dietrich von Salzburg zu Salome, der Tochter eines Patriziers. Ein wahres Kunterbunt bringt der auch stilistisch übel geratene Roman Das Schloß am Moor. Erfreulicher wirken die humorvollen Hochlandsromane Das Postfräulein und insbesondere Das Bähnle, in dem der Dichter der Hochgebirgler Lieben und Hassen, ihre Mühen und Freuden, der Dörfer Enge und des Hochgebirges wundervolle Weite schildert. Die Abneigung des Dichters gegen den Klerus, der wir in den ersten Schöpfungen zuweilen begegnen, tritt in späteren zurück. Mit Vorliebe wählt er gerade die harten Lebensbedingungen und die besonderen Schwierigkeiten der Tiroler Geistlichkeit als Vorwurf, und wenn auch seine Auffassung in den Seelsorgsromanen nicht einwandfrei ist, so müssen wir doch die Vorurteilslosigkeit und den sittlichen Ernst, womit er sich an seine Aufgabe machte, anerkennen. Gelungen ist sie freilich nicht immer, auch nicht in künstlerischer Hinsicht. So nicht im „Lawinenpfarrer", in dem daran erinnernden „Eiskaplan" (1906), in „Portiunkula" (1906) und in dem dreibändigen Roman „Gregorius Sturmfried" (1906). Dagegen gehört „Stöffele" (1904), das Lebensbild eines katholischen Heldenpriesters aus den tirolischen Freiheitskämpfen, zu den reifsten Früchten von Achleitners Erzählungskunst und auch an dem gesunden Humor, der militärischen Schneid und dem übersprudelnden Frohsinn in dem Roman Die Gebirgsbatterie (1911) kann man seine Freude haben. Über den Unterhaltungsschriftsteller erhebt er sich nur selten, auch nicht in den neueren Erzählungen „Im Urgebirg", „Die Jagdjunker", „Büchsenspanner", „Im grünen Rock", die viele Auflagen erlebten.

Wieder in das Hochland führt uns Ludwig Ganghofer. Er wurde als Sohn eines hohen Forstbeamten 1855 zu Kaufbeuren im Algäu geboren, und als der Vater nach Augsburg versetzt wurde, verlebte der Knabe eine frohe und glückliche Kindheit in der freien Natur und wurde früh auch mit dem Leben des Volkes vertraut. Während seiner akademischen Studien in München gewann er Interesse an allem, was zu den schönen Künsten in Beziehung stand, und faßte eine leidenschaftliche Liebe zum Theater. In Berlin, wo er sich 1878 auf das Doktorexamen vorbereitete, hatte ihn ein Gastspiel des Münchener Gärtnertheaters, das mit den damals neuen Bauernstücken von Hermann Schmid, Franz Bonn und anderen sein Glück versuchte, außerordentlich angeregt. In München, wohin er, in Leipzig zum Doktor promoviert, zurückkehrte, trat er mit dem Schauspieler Neuert in Verbindung und erntete mit dem gemeinsam verfaßten Volksstücke „Der Herrgottschnitzer von Ammergau" in Berlin einen großen Erfolg. Dadurch wurde Jauner, der Direktor des Wiener Ringtheaters, auf Ganghofer aufmerksam gemacht und bot ihm die Stelle eines Dramaturgen an, die dieser auch annahm (1881). Das reiche Wiener Theaterleben zog ihn in seinen Bann und er würde vielleicht sein Leben fortan der Bühne gewidmet haben, wenn nicht der Brand des Ringtheaters es vereitelt hätte. Er begann jetzt auch als Erzähler sich zu betätigen und entfaltete eine rege journalistische Tätigkeit, verließ aber 1893 Wien, lebte zunächst am Starnberger See, in Meran, Italien, schlug dann sein Zelt in München auf und erbaute sich 1897 das Jagdheim „Hubertus", auf dem er im Sommer und Herbst immer inniger mit der Natur verwuchs und aus dem Buche las, das keiner je ausliest, in dem auf jeder Seite neue Wunder stehen. Der Patriotismus begeisterte ihn zur Teilnahme an dem Weltkriege, wo er das Vertrauen des Kaisers genoß und Berichterstatter von den Kriegsereignissen wurde. 1920 ist er gestorben. (Abb. S. 1491.) Seine Skizzen, Erzählungen und Romane, von denen die meisten zuerst in der Gartenlaube erschienen, gehören zur Lieblingslektüre der gemütvollen Leserwelt und fesseln vor allem durch die dichterische Kraft und Glut, mit der er die Natur mit ihrer furchtbaren und verheerenden Wildheit, in ihrer ernsten, träumenden Schönheit und heiteren Lebensfrische zu schildern versteht. Besonders das bayerische Hochgebirge und die angrenzende salzburgische und tirolische Bergwelt haben es ihm angetan; sie bilden den Schauplatz der meisten seiner Erzählungen und das Beste und Schönste, das er seinen Lesern gab,

hat er aus jener Bergeinsamkeit heimgetragen, aus dem Schweigen im Walde und zwischen den Felsen, aus grandioser Einsamkeit oder dem Verkehr mit wenigen wetterfesten und kerngesunden Menschen, in denen er die rätselvollen Regungen der Volksseele studierte. Seine Kunst will in erster Linie Heimatkunst sein; und gewiß, seine Gestalten aus den Bergen sind Bauern, Jäger, wie sie nur im bayerischen und österreichischen Hochgebirge wachsen können, aber immer finden wir jene gewissen malerisch-typischen Ähnlichkeiten, die nicht so sehr den Charakter des Individuums als die Handführung, die Manier des Malers kennzeichnen. Dazu kommt, daß seine Bauerngestalten trotz vieler wahrer Züge und hoher Vorzüge zu weichlich und rührselig sind und dadurch an Naturwahrheit und Volkschtheit verlieren. Frei von sentimentalen Zügen wird Ganghofers Zeichnung, wenn er ohne Beigabe, ohne Zuschnitt und Zugeständnis einzelne Originale seiner „Jäger" der Wirklichkeit nachbildet und seine ursprünglich bergfrische Natur ungebrochen in seine dichterischen Gestalten hinüberströmen läßt.

Ganghofer hat sich unter den deutschen Dichtern der Gegenwart zum Optimisten gestempelt und in der Vorrede zur Volksausgabe seiner Werke verkündet er seine „im Rauschen und Schweigen des Waldes" geformten Glaubenssätze von „der Unsterblichkeit des Frühlings und der Freude", vom „ewigen Frühlingswillen", und wie ein erhöhter Steinklopferhans versichert er im Seelenbesitze der Offenbarung „es kann dir nix geschehn", daß er gegenüber dem, „der alles Werden und Vergehen auf ruhigen Händen trägt", gegenüber dem Allmächtigen das Rechnen verlernt habe. Zu diesem künstlerischen Glaubensbekenntnisse stimmt freilich schlecht der rührende und kraftlose Optimismus vieler seiner Gestalten, die zwar dem Leben die beste Seite abzugewinnen suchen, aber widerstandslos in Tränen zerfließen, sowie der geringste Stoß kommt. Man wird es dem Dichter Dank wissen, daß er in einer Zeit des Pessimismus und Materialismus den Glauben an das Leben, ein Evangelium der Zukunft und Freude predigte, und Anerkennung verdient sein Mut, kein Buch mehr zu schreiben, „in dem er nicht bewußt und mit Absicht seine Faust gegen ein Qualgespenst unseres Lebens erhebt, kein Buch, mit dem er nicht befreien wollte". Billig aber fragen wir, ob wirklich überall ein Qualgespenst vorhanden ist, wo er eines erblickt, und ob seine rationalistische Weltanschauung, die er insbesondere durch die Gestalten seiner historischen Romane den Lesern vermittelt, auch imstande ist, jederzeit „die Aussöhnung mit den Schatten des Daseins" zu bewirken. Es ist das Lied von der Menschenliebe, das er in seinen Werken, zumal in seinen neueren Romanen, in entzückenden Tönen und mit süßem Wohllaut singt, aber diese Menschenliebe wächst nicht aus dem Stamme der Gottesliebe heraus, es ist eine bloße Gefühlsreligion, die des festen Grundes, des Glaubens an die Offenbarung entbehrt und daher gerade dann versagt, wenn wir eines festen Haltes am meisten bedürfen. Der Dichter ist in katholischen Anschauungen aufgewachsen; aber nicht alle haben sich in seine Erzählungen hinübergerettet und dies trübt den Genuß, den sie sonst durch ihr poetisches Empfinden, den spannenden und packenden Gang der Handlung, durch den Glanz und die Unmittelbarkeit der Darstellung und durch manches gute und kluge Wort gewähren, das er aus dem reichen Schatze seiner Lebenskenntnis hineinverflochten hat. Mit Vorliebe macht Ganghofer katholische Geistliche zu Trägern der Handlung und in einer Reihe von Erzählungen, namentlich in den Dorfgeschichten, wird er ihrem segensreichen Wirken gerecht; dann aber begegnen wir neben idealen Priestern auch Karikaturen von Vertretern des Klerus und obendrein einer recht unzutreffenden Schilderung kirchlicher Gottesdienststhandlungen. So fehlt der Note Ganghofers die Harmonie und der Edelklang.

Ganghofers Stärke liegt in der Prosaerzählung. Die Bühne war nicht das Arbeitsfeld Ganghofers. Es fehlt in seinen Bühnenwerken nicht an Szenen von echt dramatischer Wirkung, auch die Zeichnung der Charaktere, die Schilderung des Milieus und die äußere Gestaltung der Handlung sind ihm gelungen, aber tiefere psychologische Konflikte finden wir nicht und keines seiner Stücke weist die poetische Kraft Anzengrubers auf, obschon er diesen in Wien sogar eine Zeitlang verdrängte. Außer dem „Herrgottsschnitzer" bearbeitete er mit Neuert für die Bühne auch den Prozeßhansel (1881) und den Geigenmacher von Mittenwald (1884), während „Der zweite Schatz" (1882), die Schauspiele Auf der Höhe (1892), Meerleuchten (1896), Die Hochzeit von Valeni und das Bauernstück Der heilige Rat (1910) von ihm allein stammen. Im Jahre 1883 und in den folgenden Jahren brachte er die Sommermonate am Königssee zu und hier fand er wohl die Richtung für seine Kunst. Mit der ganzen Empfänglichkeit seiner Seele nahm er die Pracht dieses schönsten Winkels vom bayerischen Hochland in sich auf, und da ihm König Ludwig II. gestattete, im Leibgehege zu jagen, konnte er nun auch der ererbten Lust am Weidwerk frönen, die eine so starke Wurzel seiner künstlerischen Kraft werden sollte. Die Frucht dieses Aufenthaltes war eine Reihe von Volkserzählungen, in denen er die Alpenwelt und deren Bewohner mit allen ihren Tugenden und Schwächen mit Naturtreue, freilich nicht immer frei von psychologischen Unmöglichkeiten, von Sentimentalität und romantischer Verklärung schildert. So entstehen: Der Jäger von Fall, eine Liebesgeschichte mit aufregenden Geschehnissen, Bergluft, eine Sammlung von Erzählungen, darunter „Hochwürden Herr Pfarrer", das Konterfei eines originellen Landpfarrers, in dessen ungeschlachter Hülle eine zarte und weiche Seele wohnt. Weitere Sammlungen von kleinen Geschichten sind Aus Heimat und Fremde, Almer und Jägerleut, Hochlandsgeschichten. Äußerst romantisch und reich an poetischen Schönheiten ist der Roman Der Edelweißkönig (1886), etwas rührselig, aber wirksam Der Herrgottsschnitzer von Ammergau. Eine Lieblingslektüre der Jäger bildet der Roman Schloß Hubertus (1895), in dessen Mittelpunkt ein gewaltiger Nimrod, der alte Graf Egge-Senneseld, steht.

Die Jagdleidenschaft läßt ihn nicht aus, er kommt nicht los aus seiner Jagdhütte hoch oben im Gebirge, ob drunten im Schloß Hubertus seine Gegenwart noch so notwendig wäre, und wird schließlich ein Opfer seiner Liebhaberei. In seinem ganzen Aufbau erinnert der Roman mit seiner lebhaften äußeren Handlung, den vielen spannenden, abwechslungsreichen Szenen, der vorzüglichen Charakteristik, dem Walten der Romantik und der poetischen Gerechtigkeit an den guten Familienroman der alten Zeit; neu aber ist der starke Einschlag des alpinen Milieus, das hier nicht bloß Hintergrund und Dekoration ist, sondern den Roman völlig durchdringt und ihm sein Gepräge aufdrückt. Weniger tritt dieses hervor in dem viel gelesenen Roman Der Dorfapostel (1901), von dem der Autor gelegentlich einmal sagt: „Ein Mensch wie ein Berg, ein ungeheurer Einfall der Natur, zu dem das Leben den Kopf geschüttelt hatte." . . . „Roheit und Aberglauben der Menschen waren Lebenswecker dieses Kindes — Aberglauben und Roheit seine Totengräber. Ein hilfloses Kind der Liebe hatte sich ausgewachsen zu einem Riesen und Berserker des Zornes." Wenn man noch hinzufügt, daß sein Leben bis zur Schlußkatastrophe nur aus Güte und Liebe, Arbeit und Dulden besteht, so ist seine Charakteristik erschöpft. Zwar noch ein wenig josefinisch-wessenbergianisch gesinnt, im übrigen aber eine Prachtfigur ist der gute, alte Pfarrer, der den Hanspeter von seinem vergeblichen Bemühen, die Leute zur Übung christlicher Nächstenliebe zu bewegen, durch den Hinweis auf den Undank der Leute abzubringen sucht. Um den leidenden Haupthelden, der viel weint und wirklich ergreifende Züge aufweist, gruppieren sich die „trutzigen Bub'n" und „harben Deandl", die für die nun einmal unentbehrlichen Herzensgeschichten zu sorgen haben. Minder gelungen ist die stark sinnliche Erzählung Unfried (1887), in manchem Betracht ein Gegenstück zum „Dorfapostel". Dagegen wirkt erschütternd die Fackeljungfrau (1893), eine romantisch angelegte, auf einer alten Sage aufgebaute Geschichte. Die Schilderung des Kampfes einer armen Bauernfamilie, deren Häuschen ein Bergrutsch zu zerstören droht, bildet den Inhalt des Romans Der laufende Berg, der, ausgezeichnet durch treffliche Charakteristik und durch die meisterhafte Verknüpfung des grandiosen Waltens der Natur mit menschlichen Schicksalen, zu Ganghofers besten Erzählungen gehört und durch die Schilderung des Gottvertrauens und der Muttergottesverehrung bei der Bergbauernfamilie zum Herzen greift. Anderes freilich in dem Romane ist theologisch nicht einwandfrei, und dies gilt auch von der Belehrung, die das Mädchen ihrem Brüderchen in dem Roman Schweigen im Walde (1899) über das Gute und Böse in der Welt erteilt. Die Fabel ist dürftig, der Gang der Handlung durch künstlerische Erörterungen über Gemälde gehemmt, die Charaktere sind wenig individualisiert. Der Roman spielt im Gaistal und fand seine Vollendung im Hohen Schein (1903), in dem der Dichter seine Lebensphilosophie und Lebensethik darlegt. Wie in allen seinen Schriften, finden sich auch in diesem Werke Stellen, besonders Naturschilderungen, die Auge und Hand des wirklichen Dichters verraten. Aber als Ganzes erhebt sich der Roman nicht über das Niveau der Unterhaltungslektüre. Die gegen die katholische Geistlichkeit gerichtete Tendenz verstimmt und die Zeichnung der Personen entspricht nicht immer der Naturwahrheit; gewiß, die Bauern sind nicht so roh, dumm und boshaft, wie moderne Schriftsteller sie hinstellen, aber sie sind auch nicht so edel, feinfühlig und mit Lebensweisheit gesättigt wie bei Ganghofer. Unwahrscheinlich ist, daß Goethes „Iphigenie" unter den Bauern einen wahren Begeisterungsparoxysmus hervorruft, ferner auch, daß der Philosoph Walter noch nie eine Zeile von Goethe gelesen und nie in einem Theater gewesen sei, und kaum wird man, bei aller Anerkennung der Arbeit der Bauern, zugeben, daß sie wertvoller sei als die stille und mühevolle Arbeit unserer Gelehrten und Forscher. Besser gefallen uns die Novelle Gewitter im Mai (1903), die Geschichte einer reinen, jugendlichen Liebe, deren Blütenfrühling durch einen jähen Nachtfrost getötet wird, Waldrausch (1908) mit seinen schönen Schilderungen des Lebens im Walde, die freilich oft zu einem Naturkulte werden, und Die Trutze von Trutzberg (1915).

Am Königssee reifte in Ganghofer auch der Plan zu dem Romanzyklus Die Watzmannkinder; in neun Romanen soll, wie sein Freund und Biograph Vinzenz Chiavacci erzählt, „die tausendjährige Kulturentwicklung eines vom großen Strom des Lebens abgeschiedenen Tales und seiner Menschen geschildert werden". Diesen größeren, zumeist in Berchtesgaden spielenden Romanen verdankt Ganghofer hauptsächlich seinen Ruhm und unleugbar hat er damit seine Begabung als Romanschriftsteller glänzend bewiesen. Den Naturhintergrund der Watzmanngeschichten konnte er unmittelbar nach der Wirklichkeit malen, ebenso das Leben und Fühlen des Volkes, das sich ja doch so merkwürdig gleich bleibt durch die Jahrhunderte. Aber eben diese Romane haben den Dichter bei der katholischen Leserwelt in ein schiefes Licht gestellt, denn in ihnen legt er den Gestalten nebst manchen vortrefflichen Bemerkungen über sozialen Fortschritt und Herzenskultur auch Anschauungen in den Mund, die mit der katholischen Lehre in offenem Widerspruch stehen. Am wenigsten tritt dies im Klosterjäger (1891) hervor, in dem Ganghofer bereits der Höhe seines künstlerischen Schaffens sich nähert. Da finden sich prächtig gezeichnete Charaktere, wie die ergreifende Gestalt Dietwalds, die humorvollen Figuren des Bruder Küchenmeisters und des Bruder Gärtners, der Klosterjäger Haymo und die liebliche, willensstarke Gitli, jenes Paar, dessen Liebesgeschichte den Inhalt des Romans bildet. Hochdramatisch ist Die Martinsklause (1894), die des Verfassers Namen populär gemacht hat. Er versetzt uns in das zwölfte Jahrhundert, erzählt uns die Gründung des Klosters Berchtesgaden und zeichnet ein bunt bewegtes Bild aus jener Zeit, in dessen Vordergrund der erste Propst des Klosters, Eberwein, steht, ein prächtiger Mann mit weitem Blick und weichem Herzen; übel aber kommen die Chorherren und der Bischof von Salzburg weg, über die der Dichter die Schale seines Spottes ausgießt. In der Naturschilderung steht Ganghofer in diesem Roman am höchsten. Ein psychologisches Problem sucht er zu lösen im Gotteslehen (1898), der Geschichte des letzten Freibauern des Berchtesgadener Landes. Die herrlichste Poesie, Anmutsvolles und bezaubernd Schönes steht hier neben tief Verletzendem. Gestalten wie die Chorherren, die er, ohne geschichtliche Beglaubigung, uns vorführt, und die Zustände im Kloster, wie er sie schildert, erregen Grauen und müssen den unerfahrenen Leser mit Entsetzen über das Klosterwesen des Mittelalters erfüllen. Künstlerisch höher steht der Roman Das neue Wesen

(1902), der in der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts auf dem engen Raum zwischen Salzburg und Berchtesgaden sich abspielt, und zwar zur Zeit, da durch das Volk ein politisches Freiheitssehnen ging und zugleich die Lehre des Wittenbergers hineindrang in alle deutschen Gaue. Aufgestachelt durch das nach Rache durstende Weib Marale, erheben sich die salzburgischen Bauern gegen ihren bischöflichen Herrn, werden aber unter sich uneins und erliegen den geübten Truppen des aus Italien herbeieilenden Frundsberg. Der Schluß mit einer Heirat flacht ab und ist volksstückmäßig. Auch in diesem Werke taucht Ganghofer die verschlungenen Begebenheiten wieder in das glühende Kolorit der Landschaft ein; die kräftige und bilderreiche Sprache, der sonnige Humor, die geschlossene Komposition und der dramatische Gang der Handlung sind weitere Vorzüge des Romans. Als dessen Helden dachte er sich das deutsche Volk, dessen Unternehmen an seiner Uneinigkeit scheiterte. An der Vergangenheit soll die Gegenwart lernen; deutlich tritt bei dieser Mahnung die Los-von-Rom-Tendenz hervor und diese trübt dem katholischen Leser den Genuß an der Dichtung, die unter den „Watzmannkindern“ als die künstlerisch vollendetste erscheint. Das letzte von ihnen ist Der Mann im Salz (1905), der in der Zeit vor dem Dreißigjährigen Kriege spielt. Später folgten „Der Ochsenkrieg“ (1914) und „Das große Jagen“, Roman aus dem achtzehnten Jahrhundert. Die farbenglühende, dramatisch wirkende Novelle „Tarantella“ erzählt uns von Sorrent und dem dort wohnenden Volke und in der Bacchantin (1896) hat der Dichter alle die italienischen Eindrücke gesammelt. Die Schilderung des paradiesischen Landschaftsbildes bildet hier einen prächtigen Rahmen zu dem dramatischen Gemälde, in dem eine faszinierende Schönheit voll dämonischer Leidenschaft ein unheilvolles Werk vollbringt.

Ein Bild seines Werdens entwirft Ganghofer in dem Lebenslauf eines Optimisten (1907 bis 1911). Darin ist vieles breit geraten und manches hätte, da es nichts Individuelles bringt, wegbleiben sollen; vor allem hätte das Taktgefühl, ja der Sinn für das ästhetisch Zulässige, manche Kürzung geboten. Unerquicklich wirkt die Zeichnung der Priestergestalten — mit einer einzigen Ausnahme — und man wird über den Optimismus Ganghofers stutzig, wenn er das Priesterdasein des Pfarrers von Welden als ein schmählich befleckstes schildert und dann den unglückseligen Priester als einen „prächtigen, ehrenfesten, gesund veranlagten und natürlich empfindenden Menschen bezeichnet“. In derartigen Dingen ist aufgeklärte und freundliche Nachsicht nicht am Platze und große Männer, mochten sie was immer glauben, haben über Tod und Ewigkeit ganz anders gedacht. Biographisches bringen auch „Hubertusland“ (1912) und „Buch der Berge“.

Hans Neuert (geb. 1838 in München), Schauspieler in München, hat außer den mit Ganghofer und Max Schmidt („Im Austragsstübel“) verfaßten Bühnenwerken auch selbständig einige Volksstücke („Almenrausch und Edelweiß“, „'s Liserl von Schliersee“) geschrieben, darin aber mehr Bühnenroutine als echten Dichtergeist geoffenbart. Größere poetische Veranlagung besaß Therese Messerer (geb. 1824, gest. 1907 in München), die in ihren „Hochlandsgeschichten“ zwar idealisierte, aber innerlich wahre Gestalten vorführt („Die beiden Vettern“, „Des Achmüllers Recht“) und durch ihren sonnigen Humor („Humoristische Bilder aus Alt-Bayern“, „Die falschen Tiroler“) den Leser erfreut. Die psychologischen Erlebnisse, die sie als Lehrerin mit den kleinen Zöglingen sammelte, gestaltete sie zu fein empfundenen Erzählungen, die in den „Jugendblättern“ der Isabella Braun bald ein weiteres Publikum fesselten.

Schon als Knabe lernte Max Haushofer (geb. 1840 in München, gest. 1907 in Gries bei Bozen) auf mitunter beschwerlichen Hochgebirgswanderungen in Begleitung seines Vaters, des bekannten Landschaftsmalers, den Reiz der Bergwelt kennen, den er später in zarten und frohen Liedern, wie in farbenreichen Aufsätzen und Monographien pries. Auf der von Sagen und Erinnerungen umsponnenen Chiemseeinsel Frauenwörth lernte er zuerst, nicht aus Büchern, sondern aus den Geschehnissen des Tages, daß es ein Tief-Geheimnisvolles sei um das Wesen der Natur. Dort hat sich ihm die tiefe Poesie ins Herz gesenkt, die allezeit das beste Glück seines Lebens war.

Freilich die ersten Werke des jungen Privatdozenten, der schon 1868 zum Professor der Technischen Hochschule in München ernannt wurde, mußten ein anderes Gesicht aufweisen! Er hielt Vorträge über gesellschaftliche Verhältnisse vor einem gemischten Publikum, die stets einen dichtgedrängten Zuhörerkreis vor seinem Pult im chemischen Hörsaal versammelten. Welches soziale Problem er auch behandeln mochte, immer schuf die Vereinigung des Gelehrten mit dem Dichter ein Kunstwerk von besonderer Eigenart. Als Nationalökonom schätzte Haushofer jeden technischen Fortschritt nach seinem vollen Werte, aber als Kenner seines Volkes mahnte er unablässig, über dem Luxus und den Erleichterungen des äußeren Lebens nicht dessen beste innere Güter zu verlieren: Familienliebe und Freundschaft, Arbeit und Erholung, Freude an Natur und Kunst. In politischer Hinsicht war er ein Anhänger der nationalliberalen Partei, und nationales Empfinden spricht aus seinen Werken. Unter ihnen übten die Landschaftsbilder und die kulturhistorischen Schriften einen nachhaltigen Einfluß aus. Zwischen diese und volkswirtschaftliche Werke fallen auch rein poetische. Zwar schien seine Muse, nachdem er 1864 einen Band Gedichte veröffentlicht hatte, verstummt zu sein; nur einige Erzählungen und das launige Epos „Unhold, der Höhlenmensch und anderes“ (1880) waren nebst Kleinigkeiten erschienen, aber

jenes kündigt bereits wie ein heiteres Vorspiel Haushofers Lebenswerk an, das in langen Jahren reifte und nach des Dichters Geständnis die Summe seines Strebens und innerlichen Erlebens in sich schließt, die Schöpfung Der ewige Jude, ein dreiteiliges dramatisches Gedicht (1886).

Haushofers Ahasver ist „schon längst kein Jude mehr, Ganz konfessionslos ist das alte Haus; Es ward einfach ein armer Mensch daraus. Ein armer Mensch! der ärmste, denn er trägt Den alten Jammer unentwegt Aus einem in das andere Jahrhundert, Daß sich der Fels, auf dem er ruht, verwundert." Ein „geisterhafter Greis, Erlösung suchend, Mit glüh'ndem Blick sich und die Welt verfluchend", schwankt Ahasver als eine Verkörperung des Unsterblichkeitsgedankens durch die Weltgeschichte. Wir sehen ihn zuerst zur Zeit der Völkerwanderung in der Nähe des heutigen Salzburg, wo er vergeblich sucht, sich zu tausendjährigem Schlaf in den Untersberg einzuschleichen. Wir treffen ihn wieder auf dem Gipfel des Sinai, die Trümmer der Gesetzestafeln Mosis mit Hohn übergießend. Am Ufer des Roten Meeres ergeht die Lockung an ihn, eine neue Blut- und Feuerreligion zu gründen; mit spöttischem Lächeln weist er den werbenden Geist an Mohammed. Auf den Trümmern des eben eroberten Konstantinopel tritt er unter alle dort versammelten Dämonen der Menschheit, die ihren Herrn und Meister — den Tod — erwarten, der eben dem letzten Griechenkaiser den Gnadenstoß gibt. Als reichen Raritätensammler kennen ihn die kunstfreudigen Kardinäle der Renaissance. In der Gegenwart heißt er Markus Schwarz, Rentier aus Leyden, ist ein charmanter, älterer Herr, sehr beliebt wegen seines Reichtums und seines witzigen Tiefsinns. Mit ihm wandeln und verwandeln sich durch Jahrtausende Minne, Sälde und Aventiure, in jeder neuen Gestalt die urewige Rätselfrage ergänzend, die er selbst darstellt. Des Dichters kühner Gedankenflug dringt bis in die fernste Zukunft, wo der letzte Mensch auf den Trümmern des Erdballs den „Ausgang alles Erdenglückes" beklagt. Dabei steht ihm eine ganze Stufenleiter von Tönen zur Verfügung: von der erschütterndsten Tragik bis zum grotesken, ja dämonischen Humor am Schlusse des Dramas, für den manche Szenen des zweiten Teiles von Goethes „Faust" vorbildlich wirkten. Doch eben der Schluß voll hinreißender Kraft und Leidenschaft wird zur phantastischen Komödie, in der sich die ungezügelte Phantasie des Dichters in den tollsten Einfällen ergeht. Übrigens ist die Trilogie trotz des Mangels eines kraftvollen und einheitlichen Aufbaues und trotz des opernhaften und bizarren Eindrucks, den sie in einzelnen Abschnitten hervorruft, dennoch ein Markstein in der Geschichte der zahlreichen Ahasverdichtungen. Über den Zwiespalt der Seele, die mit allen Fasern am Leben hängt und doch den Tod als Erlöser aus Qual und Not oft heiß ersehnt, grübelt der Dichter auch in seinen Geschichten zwischen Diesseits und Jenseits, einem „modernen Totentanz" (1888). Es sind geistreiche, schwermütige Reflexionen in stimmungsvollem, novellistischem Gewande über das Sterben und die Art und Weise, mit der der „filzige, unerbittliche Gläubiger Tod, der Schlächter ohne Gnade", den Menschen naht, die jedoch die trostreiche Hoffnung auf ein Fortleben der Seele nach ihrer irdischen Laufbahn durchaus nicht verneinen. Haushofers „Atomentheorie", die hier stark hervortritt, wird von der Wissenschaft abgewiesen, der poetische Wert aber dieser fein abgetönten Stimmungsbilder auf düsterem Hintergrunde verdient volle Beachtung. Die Sehnsucht nach einer fernen, großen Welt ergreift den Dichter und er fühlt sich als ein seit undenklich langen Zeiten aus jenen Sphären verbannter Wanderer, der den Rückweg dahin nicht finden kann. Diese Klage um ein verlorenes Glück klingt auch aus dem eigenartigen und phantasiereichen Sternenmärchen Die Verbannten (1890). Nicht auf derselben künstlerischen Höhe steht das Buch Allerhand Blätter (1899). Die meisten der hier gesammelten Skizzen und Blätter spielen teils in München, teils am Chiemsee und einzelne sind Proben derb realistischer Kleinmalerei, während andere durch ihre absonderlichen und launigen Einfälle verblüffen. So z. B. gehört die „Reise mit dem Unmöglichen" zu den bizarrsten, lustigsten, geistreichsten Einfällen, die je ein Romantiker gehabt hat. Jules Verne nachempfunden ist der an einem Zusammenstoß der Erde mit einem irrenden Himmelskörper im Jahre 2000 knapp vorüberführende „Zukunftsroman" Planetenfeuer, im Grunde nur ein Ausblick in das Jahr 1999 und auf die Kulturfortschritte innerhalb eines Jahrtausends. Höher zu bewerten ist Prinz Schnuckelbold, eine Märchendichtung, von echter Romantik erfüllt und zugleich sprühend von Geist, frischkecker Satire und bezauberndem Humor (1906).

In dem heimischen „Bodengefährtle", das die Dichtungen des Schwaben Eduard Paulus (geb. 1837 in Stuttgart, gest. 1907) vielfach haben, liegt es begründet, warum sie nicht viel über die Grenzen seines Landes gedrungen sind. Eine Reihe kunstgeschichtlicher Werke sind aus dem beruflichen Wirken des Oberstudienrates, Landeskonservators und späteren Vorstandes der Staatssammlung vaterländischer Altertümer hervorgegangen und schon diese sind fast immer in gehobenem Stil gehalten und mit Stimmungsgehalt durchtränkt; oft geht er in solchen Schilderungen ganz zum poetischen Ausdruck über und läßt die Darstellung des Geschauten und Empfundenen oder Erlebten in ernsten oder humorvollen Versen ausklingen, wie z. B. in den „Bildern aus Italien". Die Gabe der Poesie hat er vom Vater geerbt, der selbst eine Sammlung von Gedichten („Waldbilder") veröffentlichte, vom Sohne aber übertroffen wurde. Dessen eigenstes Gebiet ist die Lyrik und unter den schwäbischen Lyrikern der letzten Jahrzehnte steht er obenan. Eine ins Große gehende Phantasie, ein warmes Naturgefühl, eine elegisch-weiche, im Todesgedanken ausklingende Stimmung, eine bis zum höchsten dithyrambischen Schwung anwachsende patriotische Begeisterung, ein unter Tränen lächelnder Humor und bitter-

ernste Satire sind die charakteristischen, oft in der glücklichsten Mischung auftretenden Eigenschaften seiner Poesie. Sein durch lange Übung immer sicherer gewordenes Form- und Stilgefühl ließ ihn leicht die dem Inhalte angemessene Form finden; er wird dabei unterstützt durch die reichen künstlerischen Ausdrucksmittel, die ihm zu Gebote standen, und durch das Vermögen, der Sprache Fülle zu verleihen und Wohllaut abzugewinnen. Es ist ja wahr, daß bei ihm gerne dieselben Gedankenreihen wiederkehren und daß er nicht allzu weite Perspektiven eröffnet. Sein Ideal liegt in der Renaissance, der Gegenwart steht er fast feindlich gegenüber. Dafür ist aber alles, was er bietet, feuriger Begeisterung entströmt und trägt den Stempel echter künstlerischer Weihe.

Den Gedichten, die Paulus als Student veröffentlichte (1859) und nur zum Teile in seine Gesammelten Gedichte (1892) aufnahm, folgten die Sammlungen Aus meinem Leben (1867), Lieder (1877) und Lieder und Humoresken (1880), in denen er, angeregt durch die Einigung Deutschlands, zum erstenmal vaterländische Töne erklingen läßt, aber auch allerlei verderbliche Erscheinungen geißelt. Tiefernst klagt er über den Schwindel und die Schäden der Zeit auch in den Sonetten Stimmen der Wüste (1886) und derselben Stimmung entstammt „Der neue Merlin, ein Gedicht aus dem nächsten Jahrhundert". Merlin-Paulus, durch das geist- und ideallose Treiben der Welt in die Einsamkeit zurückgestoßen, blickt mit der Weisheit des gereiften Mannes auf die an den Nichtigkeiten des Tages sich vergnügenden Menschen und tröstet sich mit der Hoffnung auf eine bessere Zukunft seines Volkes. In dessen Vergangenheit, in die Zeit der altgermanischen Götter- und Sagenwelt führt die größere Dichtung Helgi (1896). Die ein Jahr später folgenden Arabesken, kurze Stimmungsbilder in Prosa, ergänzt und erhöht durch Gedichte, spiegeln Paulus' ganzes Wesen, seine Freude beim Blick auf das Schöne und Große in Kunst und Leben, seinen Jammer über das Elend der Zeit, der bald in echtestem Humor, bald in bitterstem Hohn sich Luft macht. Das letzte Jahrzehnt seines Lebens, das dieses Büchlein einleitet, sollte sein fruchtbarstes werden; fast jedes Jahr brachte in einer neuen Sammlung die Geschenke seiner Muse. In seiner Doppeleigenschaft als Kunsthistoriker und Dichter war er in hervorragendem Maße berechtigt, bildende Künstler poetisch zu verherrlichen; so gab er 1899 in Tilmann Riemenschneider episch-lyrische Bilder aus dem Leben dieses Bildhauers und feiert in Ottaverimen und Sonetten Erwin von Steinbach und Michelangelo, den gewaltigsten Meister der Renaissance. Vereinigt sind diese drei Dichtungen in Drei Künstlerleben (1900). Aus demselben Jahre stammt Der Alte von Hohenneuffen, ein Zyklus von „Bergliedern", in deren Mittelpunkt der Hohe Neuffen, jenes prächtigste unter den burggekrönten Berghäuptern der schwäbischen Alpen, steht. Die von Paulus auch wissenschaftlich vertretene Ansicht, daß die dortige Burg in ihren Hauptteilen noch aus der Zeit Theodorichs des Großen stamme, befruchtet seine Dichterphantasie und in den „Liedern und Elegien" wie in „Sage und Geschichte" schlägt er eine kühne Verbindungsbrücke zwischen Vergangenheit und Gegenwart. Verschiedenen Gebieten entnommen ist der Stoff der fünf unter dem Titel Aus Orient und Okzident (1901) vereinigten Dichtungen; tief empfundene Lieder und Elegien ernsten Inhalts bietet die Sammlung Heimatkunst (1902), eine Reihe humoristischer und satirischer Dichtungen bringen die Wolkenschatten (1904). Diese schließt mit „Bildern aus der Baukunst", Sonetten, in denen sich des Dichters Kunst, in dieser festumgrenzten Form mit wenigen Zügen Charakter- und Stimmungsbilder von hoher Anschaulichkeit zu zeichnen, am besten offenbart.

An dem Stuttgarter Professor Otto Güntter (geb. 1858), der selbst fein stilisierte patriotische Gelegenheitsgedichte verfaßte, hat Paulus einen liebevollen Biographen gefunden. Auch von einem anderen Schwaben, von Theobald Kerner (geb. 1817 in Galldorf, gest. 1907), hat dieser uns ein Lebensbild entworfen.

Als Dichter hat der Arzt Theobald mit seinem Vater Justinus, dem er in verschiedenen Schriften („Das Kernerhaus und seine Gäste", „Justinus Kerners Briefwechsel mit seinen Freunden") ein Denkmal setzte, vieles gemeinsam. Auch in seiner Lyrik („Altes und Neues") klingen Herzensweichheit und Schalkheit zu echten Tönen zusammen, auch bei ihm ist viel von Tod und Grab die Rede, allein Schmerz ist ihm doch nicht „Grundton der Natur". Sein Naturgefühl verdichtete sich zu einem begeisterten Pantheismus, der insbesondere in den Prosaschriften, einer Reihe von kurzen Erzählungen und Bildern aus der Natur und dem Menschenleben, stark hervortritt. Reizvoll mischt sich in seiner erzählenden Prosa märchenhaft phantastischer und schwermütiger Ernst mit den Eingebungen eines stark barocken Humors unter Einstreuung von Lyrischem. Mehr als die Lyrik erinnert diese Scherz und Ernst überschriebene Prosa an die Art der Romantik in den „Reiseschatten" seines Vaters.

Eigenartige Erscheinungen sind zwei schwäbische Volksdichter. Von ihnen war Ludwig Palmer (geb. 1856 in Schorndorf) Arbeiter in einer Eisenmöbelfabrik seiner Vaterstadt. Bestrebt, möglichst viel Bildung zu erhaschen, setzte er auch seinem Dichten hohe Ziele und in den beiden Sammlungen „Gedichte eines Arbeiters" (1895) und „Ein frischer Kranz" (1897) finden sich tatsächlich kunstvoll gebaute Verse, doch verschwindet hinter deren Glätte das Charakteristische. Christian Wagner (geb. 1835 zu Warmbronn), ein Bauer, war Naturphilosoph und Dichter; aber seine Philosophie ist nicht dem Heimatboden entwachsen, sondern ein wunderlicher Mystizismus, dem sogar ein starker Hauch indischer Religionsphilosophie anhaftet. Echter als Wagners philosophische Ideen, die er in schlechter Prosa niederlegt, sind seine Gedichte, von denen er seit 1885 mehrere Sammlungen („Sonntagsgänge", „Weihegeschenke", „Neue Dichtungen")

Klassisches Gassengenrebild.

Die schwarzbraungott'ge Ziegenherde zieht zum Stall.
Ein ausgelass'ner Junge, drall und puttenhaft,
Den bast'nen Strick als Lasso schlingend, fängt sich schnell
Entschlossen eine meckernde Nachzüglerin;
Packt mit der Rechten das gekrümmte Horn des Tiers,
Damit das widerspenst'ge nicht entwischen kann,
Indes behend die Linke nach dem Euter greift;
Die spitze Zitze fügt er in den gier'gen Mund,
Als leg' er sich, ein Säugling, an der Amme Brust,
Und trinkt und trinkt in voller Gassenjungenlust.

Du glaubst: es sei ein kleiner Faun, ein reizender,
Der lustig aus antikem Marmorbasrelief,
Bocksfüssig hüpfend, ins moderne Leben springt.

Heinrich Vierordt

Faksimilehandschrift von Heinrich Dierordt.
(Original im Besitze des Verfassers dieses Buches.)

veröffentlichte. Es findet sich darunter manches Treffliche, Märchen und Legenden, sinnige Deutungen der Blumen und Pflanzen, die er in üppiger Dichterphantasie pantheistisch beseelt.

Im Verein mit Paulus gab Karl Weitbrecht 1883 ein „Schwäbisches Dichterbuch" heraus, in dem das damalige Schwaben ziemlich vollständig vertreten war (geb. 1847 in Neu-Hengstett, gest. 1904 als Professor der Technischen Hochschule in Stuttgart). Als Früchte seiner Studien für die Vorlesungen entstand eine Reihe literarhistorischer und ästhetischer Schriften, die, ausgezeichnet durch energischen Gang und Klang seiner Prosa, oftmals gegen herkömmliche Anschauungen in literarischen Dingen Front machten.

So das Werk Diesseits von Weimar. Auch ein Buch über „Goethe" (1895), in dem er die Entwicklung, die Goethe von der Übersiedlung nach Weimar unter dem Einflusse des Klassizismus genommen, als eine Entgleisung, als eine Abirrung von der ihm eigentlich gewiesenen Bahn bezeichnet. Man wird diese Anschauung nicht ohne Vorbehalt teilen, aber ein Stück Wahrheit steckt darin. Ungeteilter Zustimmung wird sich das Werk Schiller in seinen Dramen (1897) erfreuen, weil Weitbrecht darin ein entschiedenes Wort für Schiller sprach, für den man lange Zeit nur noch frostige Höflichkeit übrig hatte. Noch einmal sprach er es in dem Buche Schiller und die deutsche Gegenwart (1901) auf das entschiedenste aus, daß Schiller auch für die Gegenwart etwas bedeute. In dem Buch „Das deutsche Drama, Grundzüge seiner Ästhetik" (1900) legt er seine Anschauungen über alle Forderungen des Dramas nieder und setzt sich mit dem „modernen" Drama auseinander, dessen Zustandsbildern in dialogisierter Form er die Bezeichnung Drama abspricht. Ein Jahr später veröffentlichte er in der Sammlung Göschen eine Deutsche Literaturgeschichte des neunzehnten Jahrhunderts und 1902 eine Literaturgeschichte der Klassikerzeit. Mit scharfem Pathos wendet er sich in jener gegen die naturalistische und die neurasthenisch dekadente Literatur der neuesten Zeit, verkennt aber in herber Einseitigkeit die unzweifelhaft vorhandenen Ansätze zu neuem Guten und die Fortschritte in der Technik und Darstellung.

Durch diese literarhistorischen Schriften wurde K. Weitbrecht außerhalb Württembergs mehr bekannt als durch sein eigenes poetisches Schaffen, das sich auf alle Gebiete der Poesie erstreckte, aber nur auf dem der Erzählung („Verirrte Leute", „Geschichtenbuch", „Heimkehr") entschiedenen Erfolg erzielte. Er weiß künstlerisch zu gestalten, frisch und lebendig zu erzählen, in psychologische Probleme einzudringen, und wie z. B. in der Novelle „Phaläna, die Leiden eines Buches", verschiedene Töne in die Sprache zu legen. Wie die Novellen, zeigt ihn auch seine Lyrik als einen freigeistigen Dichter, an dem die theologischen Studien keine Spur zurückgelassen haben. Seine Gedichte, von denen er 1903 unter dem Titel Gesammelte Gedichte eine Auswahl herausgab, lassen uns in sein Lieben und Hassen, sein Zweifeln und Glauben, sein Hoffen und Entsagen schauen und zeigen eine volle Beherrschung des Verses. Dies gilt auch von seinen Dramen („Sigrun", „Schwarmgeister", „Die Jagd im Schönbach"), doch fehlte ihm das echte Bühnenblut und daher war ihm ein voller Erfolg nicht beschieden.

Mit seinem Bruder Richard gab Karl Weitbrecht Erzählungen im schwäbischen Dialekte heraus, in denen sie als die ersten Dichter in Schwaben nicht bloß in den Dialogen, sondern auch in den erzählenden Teilen an der Mundart festhielten („Gschichta'n aus'm Schwöbalanth 1877, „Nömohl Schwöbagschichta" 1882). Die Mehrzahl davon stammt von Richard Weitbrecht (geb. 1851 zu Heumaden bei Stuttgart, 1893 Pfarrer im hessischen Wimpfen, gest. 1911 in Heidelberg), der auch allein viele Schwabengeschichten verfaßte und gleich dem Bruder als gründlichen Kenner des schwäbischen Dialektes und Volkscharakters sich erwies. Dem Dorfleben und bäuerlichen Gedankenkreisen entnimmt er denn auch vielfach die Stoffe für seine Novellen; in den „Boblinger Leuten" bietet er einen Pfarrersroman und in einer Reihe historischer Novellen und Romane bekämpft er mit einem Fanatismus, der an W. Jensen erinnert, den Katholizismus in seinen Priestern und Einrichtungen („Die Glocken von Guandia", „Verbannt und vertrieben", „Die Jesuiten von Asperg", „Kaiser und Kurfürst", „Das letzte Ketzergericht"). Neben seinen Dichtungen laufen historische, kritische und literarhistorische Arbeiten her.

Auf das Gebiet der Lyrik beschränkt sich das poetische Schaffen des sehr begabten, freiheitlich gesinnten Badeners Heinrich Vierordt (geb. 1855 in Karlsruhe, lebt daselbst als Hofrat). Um das ihm Eigenartige gleich zu nennen, sei bemerkt, daß seine Dichtung stark auf das Malerisch-Plastische gerichtet ist, während das musikalische Element zurücktritt. Freilich, auf dem Gebiete der Ballade („Lieder und Balladen", „Neue Balladen", „Akanthusblätter"), der reflektierenden Lyrik, der Allegorie („Deutsche Ruhmesschilder und Ehrentafeln", „Das Büchlein der Träume", „Vaterlandsgesänge"), und ganz besonders des beschreibenden Landschafts- und Genregedichtes („Fresken", „Gemmen und Possen", „Kosmoslieder", „Meilensteine" „Badisches Heimatbüchlein") zeigt sich Vierordt oft als Meister. Hier gehört er entschieden zu den besten und vornehmsten unserer Zeit, wobei wir gern anerkennen, daß sein Künstlertum und seine Persönlichkeit sich im Lauf der Jahre immer reicher geoffenbart haben. Seine Bildung beruht durchaus auf klassisch-romantischer Grundlage, aber ohne klassizistische Schwächlichkeit; ein nicht gewöhnliches Formgefühl, das er schon in seinen ersten Gedichten bekundet, hat er durch bewußte und unab-

lässige Weiterentwicklung zu einer glänzenden Formbeherrschung ausgebildet. In seinen reifsten Gedichten steht er denn auch als Metriker und Rhythmiker auf einer kaum mehr zu steigernden Höhe und seine hervorragende Sprachkunst beschränkt sich nicht auf glückliche Wortwahl, sondern ist auch schöpferischer Art. Von Schiller, an dessen Idealismus er sich begeisterte, gelangte er zu Geibel, dem er das Verständnis und die Liebe zum Rhythmus der antiken Richtung verdankt. Der ruhige Verlauf, den sein Leben nahm, begünstigte das ungestörte Ausreifen seines von der Mutter ererbten poetischen Talentes, gründliches Studium der Geschichte, Literatur und Kunst und seine vielen Reisen lieferten ihm den Stoff. In den von Ludwig Fulda besorgten „Ausgewählten Dichtungen" (1906) finden sich alle für Vierordt charakteristischen Gedichte, so die schönen, abgerundeten und plastisch wirkenden, oft fein pointierten Italien-Gedichte, wie z. B. „Carrara" „Die Cicaden", „Am Heiligenbild", „Am Brunnen". Das Taufrische, das auf seinen ersten Gedichten (1880) lag, ist ihm später nicht mehr gelungen. Nicht gleichwertig sind die Deutschen Hobelspäne (1908), eine Sammlung von Sprüchen für seine lieben Deutschen. Von seinem Verkehr mit bedeutenden Männern erzählt „Das Buch meines Lebens. Erinnerungen" (1925), seiner Begeisterung für Heimat und Vaterland gab er 1915 in „Kriegsliedern" begeisterten Ausdruck. (Beilage 172.)

Ein merkwürdiges Beispiel eines an jeder geschlossenen Kunstform achtlos vorübergehenden und dennoch oft künstlerische Wirkung ausübenden Talentes bietet uns der Freiburger Stadtpfarrer Heinrich Hansjakob. „Wie ein alter, einsamer Bergfink," so schildert er sein Schaffen, „auf einem stillen Tannenast sitzend, sein Lied komponiert und singt, wie es ihm aus der Kehle dringt, ohne sich zu kümmern, ob es der Harmonielehre oder dem Kontrapunkt entspricht, so erzähle ich meine „Geschichten". Den Kritikern, die die Kompositionslosigkeit seiner Erzählungen tadelten, erwiderte er: „Haben denn diese Herren noch nie einen Mann vom Volk erzählen hören? Der nimmt, wenn ihm im Anschluß an das, was er erzählt, eine andere Person vor den Sinn kommt, auch diese vor und erzählt zwischen hinein auch von ihr. So erzählt der Bauer, so erzählten mein Großvater und mein Vater, und so erzähle auch ich. Und paßt diese Art zu erzählen nicht gerade für Geschichten aus dem Volk? Werden diese nicht gerade dadurch echter und volkstümlicher? Muß denn alles erzählt werden, wie es in Büchern über Grammatik und Rhetorik in Schulen gelehrt wird? Ich will nichts wissen von der grauen Theorie, sondern gehe überall dem Leben und der Praxis nach." So erzählt denn Hansjakob in der Regel nach Bauernart, läßt den Faden der Haupthandlung fallen, spinnt einen zweiten, dritten und vierten an, greift zum ersten zurück, um ihn wieder fallen zu lassen und einen anderen aufzunehmen.

Das volks- und sittenkundige Element, das die Schriften Hansjakobs in sich bergen, macht sie zu einer Art Chronik eines aussterbenden Schwarzwälder Bauerntums und verleiht ihnen einen dauernden Wert. Seine Erzählungen sind nicht erfunden; die Originale, von denen er schreibt, haben „geleibt und gelebt und leben teilweise noch". Wer diese Originale noch fangen wolle, müsse sich eilen, denn bereits dringe das Süßwasser der Kultur in alle Schichten des Volkslebens und bereite den Originalen den Tod. Wo aber, wird man fragen, bleibt der Dichter? „Ich und Dichter!" ruft Hansjakob selbst bescheidentlich aus. „Das kommt mir gerade so vor, als wenn man einen Dorfmaurer, der den Bauern ihre Häuser rot und weiß anstreicht, einen Kunstmaler heißen wollte. Und dennoch ist er ein Dichter. Es ist wahr, er erhebt sich oft nicht über den Stoff und mancher Poet würde diesen ganz anders gestaltet haben; aber wer die Natur wie Hansjakob in heiliger Andacht belauscht und für das Erlauschte in eigener Brust so warme, tiefe Töne findet, ist ein Dichter. Jener oft ausgesprochene Satz, das Gold der Poesie liege am Wege, man brauche es nur zu sehen, paßt auf ihn in trefflicher Weise. Sein Blick hat eine wunderbare Findkraft für das Poetische im Volksleben, seine Hand zeichnet Vorgänge und Gestalten nach der Natur, und insofern diese oft poetischer ist als die Dichtung, erscheint Hansjakob als ein Dichter und seine bleibende Bedeutung in der deutschen Literatur liegt darin, daß er die Aufmerksamkeit der Leser auf ein Stück echten Volkslebens gelenkt und dieses im Gegensatze zu anderen Volkserzählern in ungefälschten Formen dargestellt hat.

Lebendigkeit, Kraft, Anschaulichkeit, Klarheit und epische Sachlichkeit sind seiner Ausdrucksweise in hohem Maße eigen und bei soviel Urwüchsigkeit und Kernhaftigkeit achtet man nicht auf die Fehler, die er gegen Grammatik und Stilistik sich zu schulden kommen läßt. „Es ist", sagt er einmal, „etwas Schönes um einen klassischen Stil, allein, „wenn's nicht im Holz liegt, gibt's keine Pfeifen", und so wenig man aus mir einen Hofkavalier, wie er sein soll, machen könnte, ebensowenig wird es mir gelingen, formell schön zu schreiben . . . . Die Hauptsache an einem Schriftsteller ist, daß man ihn versteht und weiß, was der Mann sagen will. Mich und meinen Stil verstehen aber die Leute meist nur zu gut." Aus allen seinen Schriften spricht eine stark ausgeprägte Persönlichkeit, wie man sie in der Literatur nicht oft findet. Im „Eselsbeck von Hasle", seinem Großvater, einem rechten Originale, hat er sich selbst konterfeit. Eine polemische Natur, stets bereit, loszuschlagen, und doch wieder voll weicher elegischer Stimmung, ein Pessimist, wenn er das soziale Leben der Gegenwart schildert oder in die Zukunft schaut, aber ein Tröster der Gedrückten durch den Ausblick auf ein besseres Jenseits, zum Tadel und zur Kritik bestehender Verhältnisse und Personen, mit denen er verkehrte, gerne geneigt und trotz allem Räsonieren doch wieder sympathisch, weil durch alle Verärgerung, Streitsucht und Widerspruchslust ein durch nichts umzubringender knorriger Humor und goldenes Gemüt, ein wahres Poetenherz schaut; so offenbart sich Hansjakobs Persönlichkeit in seinen Schriften. Er nennt sich selbst einmal einen „empfindlichen, launischen, derben, größenwahnsinnigen, sehr aufgeregten und unruhigen Menschen" mit einer „scharfen Zunge und einer galligen Feder". Man wird den Ansichten und Urteilen des „Haslacher Krakehlers", als den er sich einmal bezeichnet, nicht immer beipflichten, aber man kann ihm nicht gram sein, denn aus all seinem Räsonieren leuchtet der gute Kern seines Wesens hervor, und stets ist er ein treuer Sohn der katholischen Kirche gewesen, deren Rechte er im badischen Kulturkampfe mit Mannesmut verteidigt hat. Er zeichnet Originale und ist selbst ein Original, daher hat er nicht Schule gemacht und auch keine Vorbilder gehabt. Von Anzengruber unterscheidet ihn schon der streng kirchliche Standpunkt, von dem aus das Volk und insbesondere der Bauer ganz anders als bei jenem erscheinen muß. Und während Anzengruber ein Freund der modernen Kultur ist und zeigt, wie diese auch die Bauernwelt ergreift und schließlich zu ihrem Segen wird, verfolgt sie Hansjakob mit tödlichem Hasse, einmal, weil sie alles gleichmache und die Poesie der guten alten Zeit zerstöre, dann aber auch aus moralischen Gründen. Er hat seine Jugend noch unter den einfachen und gesunden Verhältnissen, wie sie bei den mit der Scholle verwachsenen Bauern bestanden, in Glück und Zufriedenheit verlebt; als Kulturmensch, der er geworden ist, denkt er an jene Zeiten und wird in dieser Stimmung ein Feind der Kultur, deren Früchte er übrigens nicht mehr entbehren könnte, wenn er auch wollte. Gemeinsam hat er mit Anzengruber die Vorliebe für Charakter- und Lebensbilder; aber während dieser, von beiden zweifellos der größere Künstler, Typen schafft und ihnen etwas von seiner Weltanschauung einhaucht, zeichnet Hansjakob Individuen, in denen sich kaum ein unwahrer Zug findet. Auerbachs Bauern bezeichnet er als Salonbauern, dessen Erzählungen als „verstunka und verloga" und auch in Roseggers Gestalten entdeckt er nur dessen eigene Natur. Am ehesten gleichen sich als Dichter Gotthelf und Hansjakob; freilich darf man, abgesehen von dem konfessionellen Unterschiede, nicht außer acht lassen, daß dieser bloß das Poetische im Volksleben aufzeigen will und sich auf eine psychologische Analyse seiner Charaktere selten einläßt, jener aber auf diese ein Hauptgewicht legt und mit seinen Erzählungen seelsorgliche Absichten verfolgt.

Heinrich Hansjakob.

Hansjakob wurde am 19. August 1837 zu Haslach, einem ehemals Fürstenbergischen Städtchen in dem an Naturschönheiten reichen Kinzigtale, geboren. Seine Mutter war eine echte Haslacherin, eine heitere Frau voll Lebensfreude und Humor, der Vater, Wirt und Bäcker, ein biederer und arbeitsfreudiger Mann. Seine erste Lektüre waren die alten deutschen Volksbücher, Sagen und Rittergeschichten, Erzählungen, „von denen eine einzige mehr Poesie und darum Gemüt fürs Kinderherz hatte als zehn Kasten voll der modernen Lesebücher für Kinder." Zum Priester geweiht (1863), machte er das Staatsexamen, erwarb in Tübingen den Doktorgrad, war dann Lehrer am Gymnasium in Donaueschingen, später Vorstand der Bürgerschule in Waldshut, entsagte, weil er sich mit einer politischen Schrift das Mißfallen des badischen Kulturkampfministeriums Jolly und Degradierung zugezogen hatte, dem Staatsdienste und wurde Pfarrer in dem Dörfchen Hagnau am Bodensee (1869). In dieser Zeit tobte der Kulturkampf in Baden und Hansjakob wurde wegen seines freimütigen Eintretens für die Freiheit der Kirche zweimal in das Gefängnis geworfen. Große Reisen und ein Landtagsmandat brachten

Abwechslung in das Hagnauer Stilleben. Im Jahre 1884 erhielt er die Pfarrei St. Martin in Freiburg i. B. und starb 1916. Hier gewann das reiche Material, das er in Hagnau durch psychologische Studien an seinen Pfarrkindern und von frühester Jugend an als Beobachter seiner Haslacher gesammelt hatte, seine endgültige Gestaltung und Niederschrift. So entstanden seine Dorfskizzen und Dorfnovellen, durch die er vor allem seinen Ruhm begründet hat.

Deren erste Sammlung erschien 1888 unter dem Titel Wilde Kirschen. So nennt er seine Leute, weil die Originalkirsche, wie der liebe Gott sie in seiner Heimat wachsen lasse, die wilde sei. Sie habe keine Kultur, enthalte aber weit mehr Geist und Schärfe als ihre kultivierte Schwester; gerade so die Naturmenschen. Von diesen kommen zuerst die Nagler an die Reihe; er erzählt von dem armen Schlucker „Valentin", flicht Schilderungen aus dem Leben und Treiben einer kleinen Stadt ein und zeichnet in einer Episode in dem „Hermesbur" das Bild einer Kraft- und Willensnatur vom alten Schlag. Dem „Valentin" folgen seine „Zunftgenossen", diesen der „Kritische Hans" mit den Maurern. Dann kommt das Geschlecht der „Sandhasen", durchweg Originale; einem von ihnen, dem „Karle", dem „närrischen Maler", widmet er eine eigene Erzählung; es ist eine ergreifende Tragödie des Künstlertums. In heiterer Weise rollt sich dagegen das Leben des lustigen Bierbrauers „Christian" ab, und als Mustermensch erscheint der „Postsekretär". Größtenteils dem Bauernstande entnimmt der Dichter seine Originale in den Schneeballen (3 Bde., 1892—1893). Die Skizze rundet sich, unbeschadet der Originalität und Urwüchsigkeit, zur Novelle in dem Vogt auf dem Mühlstein. Es ist eine gewisse Höhe tragischer Leidenschaft, zu der sich Magdalena in ihrem Widerstande gegen den eisenharten Willen des Vaters, des ihr aufgedrungenen Hermesburs Weib zu werden, erhebt. Die Mißhandlungen des Gatten und Vaters treiben sie in Wahnsinn und Tod, können aber ihre Entschlossenheit nicht brechen. Das Ganze wirkt wie eine erschütternde Ballade und der romantisch klingende Schluß ist der Wirklichkeit entnommen. Acht Jahre nach Magdalenens Tod kniet an ihrem Grabe ein Kroatenkorporal — der Oelerjok, der einst sich in ihr Herz gesungen. Wenige Tage später findet er bei der Bestürmung der „Weißenburger-Linien" (1793) den erwünschten Tod. Wie den Titel „Schneeballen" erklärt der Dichter auch den der nächsten Sammlung; er überschreibt sie Bauernblut (1896) und will im Buche zeigen, „was im Blute, in der Seele von Naturmenschen alles gelegen ist, welche Fähigkeiten, welche Eigenschaften, welche Tugenden und Laster". Das obere Kinzigtal liefert dem Dichter den Stoff für die drei Lebensgeschichten, die er uns in den Waldleuten bietet (1897). An erster Stelle steht Afra, Hansjakobs zweite Dorfnovelle. Dramatisch gehalten und in ihren ersten Teilen künstlerisch aufgebaut, bringt sie eine düstere Liebesgeschichte, deren Heldin Afra durch die Kraft des Leidens und Duldens nicht minder tragisch wirkt wie Magdalena im „Vogt auf dem Mühlstein". An „Afra" reihen sich zwei Charakterbilder, „Der Fürst von Teufelsstein", der Typus eines echten Waldmenschen, und „Theodor, der Seifensieder". Eine Reihe Großbauern bilden die Helden in Hansjakobs letzter, Erzbauern überschriebenen Sammlung (1898), doch reicht weder der „Vogtsbur" noch „Benedikt auf dem Bühl" auch nicht der Muster- und Idealbauer, der „Bürle im Holdersbach", an Ursprünglichkeit an die Originale der früheren Sammlungen hinan.

Schon in einzelnen Charakterbildern greift Hansjakob in die Vergangenheit zurück: in größerem Umfange geschieht dies in zwei historischen Erzählungen, in denen er zwar wirkliche Ereignisse und von Menschen, die damals gelebt haben, berichtet, aber doch auch manches erdichtet. So schildert er uns im Leutnant von Hasle (1894) die Geschicke eines Bürgersohnes, der während des Dreißigjährigen Krieges aus einem Novizen eines Benediktinerklosters zum schwedischen Leutnant, dann aber Anführer seines Volkes gegen die wilden Scharen wird und schließlich als Kapuzinerbruder den Heldentod stirbt. Das Zeitkolorit ist prächtig getroffen, die Charaktere sind scharf, die Vorgänge mit einer Anschaulichkeit gezeichnet, daß man glauben möchte, der Dichter sei von allem Augenzeuge gewesen. Farbiger, aber lose gebaut ist die Erzählung Der steinerne Mann von Hasle (1898), in die Hansjakob eine Reihe von Genrebildern aus dem mittelalterlichen Leben verflicht. Das Bild in Stein an der Kirche zu Haslach, das die Erinnerung an den Grafen Gottfried von Fürstenberg lebendig erhält, gab der Erzählung den Titel und veranlaßte den Dichter, die Geschichte des ganzen Geschlechtes derer von Fürstenberg-Haslach zu erzählen.

Das Bestreben Hansjakobs, alles nach Quellen zu berichten, hängt mit seiner Neigung zur Geschichte zusammen; mit historischen Arbeiten hat seine schriftstellerische Tätigkeit begonnen („Die Grafen von Freiburg" 1867, „Der Waldshuter Krieg" 1868) und zeitlebens hat er sich mit historisch-biographischen Arbeiten beschäftigt („Hermann von Vicari" 1868, „Hermann der Lahme" 1875, „St. Martin als Kloster und Pfarrei" 1890, „Der schwarze Berthold" 1891). Seine autobiographischen Schriften („Aus meiner Jugendzeit", „Aus meiner Studienzeit", „Aus kranken Tagen", „Aus dem Gefängnis" usw.) sind zum Teile von poetischem Geiste so sehr durchdrungen, daß man sie zur schönen Literatur im engeren Sinne rechnen kann. Autobiographisches, Kulturgeschichtliches und Betrachtungen über die Gegenwart bringen auch Erzählungen, in denen er leblose Gegenstände („Meine Madonna", „Erinnerungen einer Schwarzwälderin") oder Tiere („Aus dem Leben eines Vielgeprüften") reden läßt.

Hansjakob liebte es, neben kleineren Reisen in die Umgebung seines Pfarrortes auch weitere Fahrten zu unternehmen. So entstanden seine Reisewerke, zunächst die Ergebnisse seiner Reise nach Frankreich (1874), dann derjenigen nach Italien (1876), und nach Belgien und Holland (1879); kleinere Reisen,

die er während seiner Hagnauer Pfarrzeit machte, schildert er in dem zweibändigen Sammelwerke Dürre Blätter (1896—1897), das Aufsätze verschiedenster Art enthält. Im Jahre 1902 unternahm er zwei Reisen, von denen ihn die eine ins heimatliche Kinzigtal (Verlassene Wege), die andere nach Österreich führte, wo er die altehrwürdigen Stifte Kremsmünster und St. Florian besuchte (Letzte Fahrten). In den Reiseerinnerungen tritt uns Hansjakob als ein gewandter, vielseitiger und vor allem auch gelehrter Schilderer entgegen. Nichts entgeht seinem scharfblickenden Auge, weder auf dem Gebiete der Kunst und Naturschönheit noch in sozialer und politischer Hinsicht. Freilich wird man seinen Anschauungen nicht immer beipflichten und über Urteile, die er über Personen, insbesondere des geistlichen Standes, ohne genaue Kenntnis fällt, lächeln, oft aber auch sich ärgern.

Von Hansjakobs Teilnahme an dem religiös-politischen Leben melden seine Flugschriften. Von der Größe und Schönheit der katholischen Kirche ist er durchdrungen und in seinen Predigten (acht Bände) hat er den Beweis erbracht, daß er auch als Theologe Tüchtiges zu leisten vermag. Die religiöse Überzeugung, die ihn erfüllt, hat Hansjakob bereits im theologischen Konvikt in Freiburg gewonnen, wo ihn Professor Wörles Vorlesungen über katholische Dogmatik und die über christliche Pädagogik von Alban Stolz besonders anzogen. Mit diesem verband ihn später innige Freundschaft und gleiches Streben trotz aller Verschiedenheit in der Anlage ihres Charakters. (Abb. S. 1499.)

Alban Stolz.
Gez. von A. Straub.

Alban Stolz wurde am 3. Februar 1808 in dem badischen Landstädtchen Bühl als der Sohn eines Apothekers geboren und wandte sich, nachdem er die Vorstudien gemacht hatte, der Juristerei zu, vertauschte sie aber bald mit der Theologie und diese wieder mit dem Studium philosophischer Fächer in Heidelberg. Hier aber verfiel er in schwere innere Kämpfe und erst, als er sich entschloß, der Autorität der Kirche sich vorbehaltslos zu unterwerfen, kehrten allmählich Ruhe und Friede in sein Herz ein. Nach der „glückseligen Wiedergeburt" empfing er 1833 in Freiburg die Priesterweihe und wirkte dann als Seelsorger, bis er 1841 als Lehrer am Gymnasium in Bruchsal in den Kreis gelehrter Tätigkeit trat. Von hier aus sendet er 1843 als erste Frucht seines literarischen Schaffens den „Kalender für Zeit und Ewigkeit" in die Welt hinaus, und mochten auch „einige Badische Blätter darüber herfallen wie der Sperber über ein verlassenes Hühnchen", so ließ er sich doch dadurch vom Bücherschreiben nicht abhalten und die neuen Lebensstellungen boten ihm dazu reichliche Muße. Von 1849 bis zu seinem Tode (16. Oktober 1883) wirkte er als Professor der Pastoral und Pädagogik an der Universität in Freiburg i. B.

Sein reiches Innenleben und seine innige Frömmigkeit brachte er in seinen Schriften zum Ausdruck, durch die er nicht bloß auf seine Zeit, sondern auch auf spätere Geschlechter segensreichen Einfluß geübt hat. Und suchen wir nach der Ursache der Anziehungskraft, die seine Schriften ausüben, so finden wir sie in dem poetischen Dufte, der sie durchweht und aus dem mystischen Wesen ihres Verfassers kommt. Gedichte freilich in gebundener Rede hat er nicht verfaßt, aber wenn es, wie H. Herz in seiner schönen Studie über A. Stolz bemerkt, Aufgabe des Dichters ist, „das wunderbare Leben und Weben der Seele, ihre Stimmungen, ihr Denken und Träumen, Lieben und Sehnen aus tief verborgenen dunklen Schachten heraufzuholen und es schau- und faßbar, als etwas Gestaltetes und Geformtes, selbst wieder Lebendiges aus sich herauszuarbeiten, in der Natur Stimmungen und Gestalten aufzufinden, ihre geheimnisvolle Zwiesprache abzulauschen, mit dem eigenen Empfinden und Denken zu durchdringen und sie dann wieder als etwas eigen Geschaffenes, von den Mitmenschen als Gestaltetes und Geformtes erkennbar aus sich herauszuarbeiten, dann ist Alban Stolz ganz gewiß ein großer Dichter."

Er wurde es als Mystiker; denn die Mystik ist, wie Herz bemerkt, ihrem Inhalte nach selber die höchste Poesie. Die Veranlagung zur Mystik war in Stolz von Natur aus vorhanden, die Lesung der Schriften der Mystiker des ausgehenden Mittelalters und der neueren Zeit, des hl. Augustinus und der Heiligenlegenden mit ihren Visionen hat sie in ihrer Entwicklung gefördert, das Beste aber hat er aus

seinem eigenen Gemüte heraufgeholt. Er durchforscht seine Seele in allen ihren Tiefen und Neigungen, um sie in Einklang mit Gottes Willen zu setzen; er tritt in seinen Gedanken in unmittelbaren Verkehr mit Gott, sieht ihn im Walten der Natur und fühlt sich zu allem Geheimnisvollen und Wunderbaren hingezogen. Sein ganzes Wesen ist ihm, wie er sagt, zu einem Auge geworden; er sehe so vieles in Natur und Offenbarung mit klarem, innigem Blick, was anderen Menschen meistens verborgen bleibe. In Naturerscheinungen finde er das Wort Gottes und zu höheren religiösen Wahrheiten stelle sich ihm leicht und schön das Naturbild, worin Gott jene symbolisiert habe. So verspürt Stolz im Wechsel der glühenden, frierenden Tage, der blühenden, welkenden Monde eine Nähe und Ferne der göttlichen Sonne. Beim ersten Anblick des Meeres stürzen ihm die Tränen in die Augen; es erhebt sich seine Seele zu dem, der es erschaffen. Er findet es unsagbar, was so eine See in die Seele hineinspricht. Mit Andacht gedenkt er vor solchen Sehnsuchtswassern des Symbols der neuschaffenden Taufgnade und der Herztränen, die dem sterbenden Heilande entfloß. Wenn die Wolken Feuer sprühen und der Sturm durch das Eichenlaub fliegt, wenn alle Leute angstvoll beten beim Krachen der gesprengten Wolken, dann wacht seine Seele auf zu hohem, kühnem Fluge. Der weiße Schmetterling, der, viel anders als seine farbenfrohen Brüder, „nichts zu wollen scheint als zu leben und zu weben im Silberstrahl der Sonne", wird ihm zum Sinnbild der Zuständlichkeit einer abgeschiedenen, leidlosen Seele. Eben darin fand er das Wesen der Poesie, „daß Beziehungen, tiefere Verwandtschaft gezeigt wird zwischen der Natur und Zuständen und Begebenheiten in der übersinnlichen Welt, was gewöhnlich in trefflichen Gleichnissen sich darstellt". Ein poetisches Gemüt, sagt er, ist eigentlich die wahrhafte Ausprägung des Menschenwesens. Das Geistige in der sinnlichen Gestaltung zu erkennen und es auch selbst wieder sinnlich darzustellen — das sei Poesie.

In diesem Sinne schuf die Muse Stolzens die herrlichsten Früchte gottinniger Mystik und echter Poesie; so vor allem in den ersten Jahrgängen des „Kalenders für Zeit und Ewigkeit", in den Tagebuchblättern Witterungen der Seele, die 1842—1848 entstanden, aber erst 1867 veröffentlicht wurden, ferner im Wilden Honig (1849—1864) und in den Dürren Blättern (1867—1876). Mit zunehmendem Alter steigerte sich in Stolz das mystische Schauen und die Freude an dem Geheimnisvollen; er sieht die Geisterwelt in die irdischen Vorgänge hineinragen und erblickt in plötzlichen Unglücksfällen und sonstigen auffälligen Ereignissen Strafgerichte Gottes. Von solchen bietet er zwei Sammlungen in der Schreibenden Hand auf Wand und Sand und im Wetterleuchten (Kalender für 1877), von denen er die erste für sein bestes Buch hielt, während es in Wirklichkeit nebst dem zweiten wegen Mangel an Glaubwürdigkeit der Beispiele zu seinen schwächeren Arbeiten gehört.

Mit der dichterischen Begabung vereinigten sich in Stolz auch alle jene Vorzüge, die ihn zu einem der bedeutendsten katholischen Volksschriftsteller machten und befähigten, in die Breite und Tiefe zu wirken. Fürs erste war er ein religiöser Charakter und ein starker Willensmensch; der einmal vollzogene innere Anschluß an die Kirche blieb für ihn lebenslängliche Richtung seines Denkens und Strebens. Offen und freimütig, zuweilen auch derb, tritt er dem Unglauben, wo immer er ihn findet, entgegen. Er tut es aus Liebe zu den unsterblichen Seelen und daher nahmen seine Leser gerne seine Mahnungen entgegen, mochte er auch zuweilen übertreiben oder eine Marotte in seinen Schriften sich offenbaren. Nebst dem tiefen Gemüte und der für das geistige und leibliche Wohl des Volkes glühenden Liebe besaß Stolz auch ein umfangreiches und gründliches Wissen. Schon während seiner Universitätsjahre hat er nebst der Theologie auch Naturwissenschaften, Geschichte und Philologie gehört; die eifrig gepflegte Lektüre, der Verkehr mit gelehrten Männern, wie dem Historiker Gfrörer, Buß und Schwörer, hielten ihn immer auf der Höhe der Wissenschaft, Reisen, die er in den Ferien regelmäßig machte, und die Teilnahme an verschiedenen religiösen und karitativen Vereinen, erhöhten seine Natur- und Menschenkenntnis. Alles aber, was er sich Wissenswertes angeeignet hatte, wurde ihm ein Mittel, die Religion zu verteidigen, und zu diesem Zwecke mußte er es dem Volke mundgerecht machen. So schwierig nun auch diese Aufgabe ist, er wußte sich als ein Kenner seiner eigenen Seele auch in die fremden Seelen hineinzufinden und sich dem Gedankenkreis und der Gefühlswelt des Volkes anzupassen. So wurde er ein Lehrer des Volkes, nicht bloß jener Stände, die man unter diesem Begriff zusammenzufassen pflegt, sondern auch der höher stehenden Kreise der Gesellschaft. Seine Lehre kleidet sich in eine Sprache von erstaunlicher Kraft und Fülle.

Das ist oft eine Wucht und Gewalt, die auch dann bezwingt, wenn man den Gedanken selbst nicht hinnehmen will. Der Phrase gilt sein bitterster Zorn. Und auch schöne Phantasie in blühender Sprache

ist ihm nur eine große schimmernde Seifenblase — was übrig bleibt, ein Tropfen schmutzigen Wassers. Ein feines Gefühl für die Farbwerte der gebrauchten Worte und ihre psychische Atmosphäre befähigt ihn zu harmonisch abgetönten Stimmungsbildern, wie sie nur einer vollendeten Sprachbeherrschung gelingen. Mehr als von irgendeinem Schriftsteller gilt von Stolz das Wort „Der Stil ist der Mensch"; seine klare, ganz wahre Natur hat ihn gedrängt, so und nicht anders seine Gedanken darzustellen. Offenbart sich der Meister der Sprache darin, daß man nirgends eine Spur der Mühe merkt, dann ist Stolz einer unserer besten Stilisten; denn nirgends entdeckt man eine Spur des Gemachten und Gesuchten und gerade durch diese Einfachheit und Natürlichkeit des markigen Stils üben Stolzens Schriften die größte und dauerndste Wirkung aus. Wohl ist diese Sprachgewalt eine Wirkung seiner dichterischen Anlage, aber er hat auch viel Fleiß und Mühe bei der Ausarbeitung seiner Schriften aufgewendet; er übte strenge Kritik an sich selbst, war unermüdlich im Sichten und Feilen und legte sie nicht selten vor der Veröffentlichung, auch wegen des Inhaltes, Fachleuten zur Überprüfung vor. Nicht zum geringen Teile ist auch das Packende seiner Darstellung, die Frische seiner Schreibweise und die Anschaulichkeit seiner Schilderungen in seiner scharfen Beobachtungsgabe begründet; er hatte die Vorgänge, die er beschreibt, jene des äußeren Lebens wie die der geheimsten Regungen des Herzens, der Wirklichkeit abgelauscht; darum sind sie so wahr, so richtig und bezeichnend.

Zu allen den genannten Vorzügen kommt noch seine reiche Phantasie, sein tiefes Gemüt und sein warmes Naturgefühl. Die Naturbetrachtung ist ihm nicht bloß eine Quelle von Bildern und Gleichnissen, er fühlt mit ihr und glaubt, daß auch diese sich ihm einfühle. Wir gedachten schon dieser Naturmystik; keine größere Freude kennt er auf Erden, als, einsam wandelnd, auf die Schöpfung zu achten und nachzusinnen über jedes Wort in Gottes gewaltigem Gedicht. Und was er mit dem Auge des Mystikers und Poeten an Vorgängen in der Natur schaut, schildert er mit den einfachsten Mitteln und weckt durch seine sinnigen Naturbeschreibungen in dem Leser den Sinn für die Poesie der Natur. Nie ist, um nur ein paar Beispiele anzuführen, die furchtbare Pracht des Gewitters mit solcher Naturwahrheit dargestellt worden, wie dies Stolz in seinem Kalender 1847 getan hat, und auch seine Schilderungen der Frühlings- und Winterlandschaft, der Wunder des Meeres und der Sternenwelt, des Werdens des Brotes vom Keimen des Fruchtkörnleins an können sich mit den besten Leistungen unserer Dichter getrost vergleichen. Was endlich Stolzens Büchern noch einen eigenen Reiz verleiht, ist der echte Humor, der da lacht mit der Träne im Auge, aber nicht den giftigen Pfeil des Spottes in das Herz senken kann. Es ist wahr, Stolz kann oft derb und derb sein: aber er darf es sich erlauben, denn man kennt seine edlen und selbstlosen Absichten und über den herrlichen Natur- und Seelengemälden, die er bietet, den großen Gedanken, die er ausspricht, und den starken Gefühlen, die er erregt, vergißt man manches derbe Wort und manchen drastischen Vergleich.

Einige seiner Bücher waren nur für seine Zeit berechnet; die meisten aber sprechen auch heute noch laut und eindringlich zum Herzen. Noch immer gelten ja die Mahnworte dieses Daniel, wie ihn Eichendorff nennt, für das ewige Heil zu sorgen und der letzten Dinge zu gedenken. Das ist der Grundton, der durch alle seine Kalender und seine anderen Bücher klingt. Die Kalender erschienen von 1843 bis 1881 unter den Titeln „Mixtur gegen Todesangst" (1843), „Das Menschengewächs oder wie der Mensch sich und andere erziehen soll" (1844), „Das Vaterunser", „ABC für große Leute", „Ein Stück Brot", „Misericordia" usw., und führen alle den Untertitel Kalender für Zeit und Ewigkeit. Später wurden je mehrere Jahrgänge zu Sammelbänden vereint, von denen die unter den Titeln Kompaß für Leben und Sterben, Das Vaterunser und der unendliche Gruß und Die Nachtigall Gottes das Beste sind, was an volkstümlich religiöser Belehrung geschaffen wurde. Durch seine Kalender vor allem wurde Stolz dem Volke lieb und wert; einzelne von ihnen sind in Hunderttausenden von Exemplaren, und zwar nicht bloß in katholischen, sondern auch in protestantischen Kreisen bei hoch und niedrig verbreitet worden. Aber auch andere seiner Bücher blieben nicht weit zurück, so die „Legende oder der christliche Sternenhimmel", Die heilige Elisabeth, Stolzens schönstes und anziehendstes Buch, ferner Spanisches für die gebildete Welt (1853), eine durch sprudelnden Humor und Satire den besten Erzeugnissen dieser Art sich anreihende und doch wieder von einem tiefen Ernste getragene Schrift, ferner Besuch bei Sem, Cham und Japhet oder Reise ins heilige Land", dann die kleinen Volksschriften „Laufpaß", „Vergißmeinnicht", „Diamant oder Glas", „Der verbotene Baum" und andere. Manche Bücher Stolzens, namentlich einzelne Kalender wurden in verschiedene fremde Sprachen übertragen, und wenn auch eine ungläubige Presse noch so sehr gegen Stolz wetterte, die Zahl seiner Leser konnte sie nicht verringern.

Ein Dichter und Volksschriftsteller von Gottes Gnaden und ein furchtloser Bekämpfer des Unglaubens in einer glaubenslosen Zeit, hat Stolz in seinen Büchern einen Ton angeschlagen, der in ganz Deutschland und darüber hinaus lauten Widerhall fand. Viele versuchten ihn nachzuahmen, aber keiner von all diesen Kalenderschreibern besaß die geniale Kraft und die Größe der Auffassung, die Stolz zum populären Schriftsteller machten, und so mußte sich die Nachahmung auf die äußerlichen Dinge beschränken, auf sprachliche Wendungen und stilistische Eigentümlichkeiten, die wir bei Stolz, der als Autor und Mensch ein Original war, auch dann gern hinnehmen, wenn sie fehlerhaft sind, bei dem Nachahmer aber unangenehm empfinden. (Abb. S. 1501.)

Ein ganz anders geartetes Original ist der Schweizer Karl Spitteler. Er mußte fast ein Sechziger werden, ehe seine Dichtung um die Wende des Jahrhunderts einen lauteren Widerhall weckte. Verwunderlich ist das nicht, denn er ist eine sehr komplizierte Persönlichkeit

mit einer äußerst subjektiven Denkungsart; diese spiegelt sich in seinen Dichtungen und es ist nicht die Schuld der Leser allein, wenn Spitteler, der Dichter, vielen ein Fremder bleibt. — Die Eigenschaft, die er als „Europäisches Signalement" feiert, ist bei ihm selbst in hohem Grade ausgebildet: „Verstand, der scherzt, und Größe, welche lächelt." Spitteler fühlt sich als Idealist; zwar den „Realstil" läßt der Landsmann und Verehrer G. Kellers und K. F. Meyers gelten und im Gebiete der prosaischen Erzählung möchte er auch nur die Bücher lesen, die im echten Realstil, d. h. „mit ehrlicher, selbstvergessener Wirklichkeitstreue" geschrieben sind, aber er verhöhnt den Fanatismus des Panrealismus oder Naturalismus. Weder mit den Alten noch mit den „Modernen" es haltend, ging Spitteler seine eigenen Wege und erschien in jedem Werke als ein anderer, so daß es kaum möglich ist, zu seinem poetischen Schaffen in ein bestimmtes Verhältnis zu kommen. Tiefe der Gedanken, eine oft schwindelnd kühne Phantasie und eine seltene Sprachgewandtheit zeichnen die meisten seiner Schriften aus, aber es ist oft schwer, deren tieferen Sinn zu entdecken, schwer sogar, zu verstehen, was der Dichter überhaupt, auch ohne Rücksicht auf die symbolische und allegorisierende Seite, damit gemeint hat. Nicht selten erdrückt wie bei Th. Vischer der Philosoph und Ästhet den Dichter. Nicht wenig hat zur Entwicklung der Eigenart Spittelers beigetragen, daß er als junger Schweizer russische Art in sich aufnahm und daß so zwei Bestandteile zusammenkamen, die jeder für sich schon wichtig und ergiebig sind. Er wurde 1845 in Liestal (Basel-Land) als der Sohn eines hochgestellten eidgenössischen Beamten geboren, verbrachte, nachdem er in Basel und an einigen deutschen Universitäten Theologie studiert hatte, acht Jahre als Hauslehrer in Rußland und bekleidete nach seiner Rückkehr in die Heimat (1879) eine Lehrstelle an der höheren Mädchenschule in Bern, dann in Neuenstadt am Bielersee. Doch schon nach kurzer Zeit ging er zum Journalismus über, zog sich aber nach drei Jahren auf seine Villa bei Luzern ins Privatleben zurück. Der große Rat von Luzern hat ihm und seiner Familie das Ehrenbürgerrecht verliehen. Vor dem Weltkriege war die Zahl seiner Verehrer groß; als er aber 1914 in Zürich in einer Rede für die Politik unserer Feinde eintrat, sank sein Ansehen und erst nach seinem Tode (1924) kehrte die frühere Bewunderung seiner Dichtungen zurück. (Abb. S. 1504.)

Karl Spitteler.
Nach Phot. von Baritas, München.

Die Kunstform, die in Spitteler seit seiner Jugend lebendig war, ist, im Widerspruch mit den Anschauungen vieler seiner Zeit, das Epos gewesen. Schon der 22jährige hatte, wie er erzählt, „eine stattliche Reihe von epischen Werken fertig auskomponiert"; wurden sie auch nicht niedergeschrieben, einzelne nur begonnen, losgelassen haben sie ihn nie, sie wurden die „sonnige Quelle" seiner späteren Poesie. Mit dem epischen Gedichte Prometheus und Epimetheus (1880—1881) trat er denn auch unter dem Hehlnamen Felix Tandem zuerst vor die Öffentlichkeit.

Die Aufnahme war eine kühle; nur in einigen Schweizer Blättern ward es nach seinem Werte erkannt. Es ist eine groß angelegte Gleichnisdichtung in wuchtiger, an den biblischen Ton erinnernder Sprache, die, ohne sich an ein bestimmtes Metrum zu binden, doch durch die Form als Poesie wirkt. Das Buch ist ein Evangelium des freien Individualismus, des souveränen Rechtes der Persönlichkeit. Prometheus ist der in seinem eigenen Bewußtsein wurzelnde Adelsmensch, der der Gemeinheit und Erbärmlichkeit der Welt gegenüber seine trotzige, freie Seele bewahrt, der nicht „Heit" und „Keit" sagen will und lieber alle Qualen und Leiden der Ausgestoßenheit und Abgeschiedenheit auf sich nimmt, als daß er seine persönliche Freiheit opfert. Epimetheus aber folgt den Gesetzen der allgemeinen Weltklugheit und des persönlichen Vorteils, er gibt die Freiheit seiner Seele, seiner Individualität dahin, um König zu werden über die große Menge. Und das rächt sich; denn die große Menge ist wandelbar, und wer nicht auf sich selbst steht, wer wie sie von ihr abhängig ist, muß dies nur zu bald erfahren. So auch Epimetheus, dessen Reich durch Verrat und Gesinnungslosigkeit zerfällt. In seiner tiefsten Erniedrigung erscheint nun als

Retter, der allein hiezu noch fähig ist, Prometheus, der sich seine freie Seele gewahrt hat und dadurch über den Dingen, über dem Sumpf und Schmutz der Gewöhnlichkeit steht. So erscheint in Spittelers Dichtung der alte Sagenstoff modernisiert und weitergebildet. In dem Buche ist ein verschwenderischer Reichtum an Bildern voll Kraft und Anschaulichkeit und es wird sich wohl niemand der mächtigen Wirkung entziehen können, die davon ausgeht, aber auch kaum jemand sagen können, daß er sich über alles klar geworden sei. Spittelers „Prometheus" hat Nietzsches „Zarathustra" präludiert, selbst aber vielleicht von Widmanns Epos „Buddha" (1869) einen gewissen Einfluß empfangen. Allen dreien schwebt die Erlösung der Menschheit vor und alle drei führen ihre Hauptfigur in die Einsamkeit und in die tiefsten inneren und äußeren Leiden. Siddharta, Prometheus, Zarathustra: alle drei sind selbstherrliche Menschen, die im Gegensatz zur Mitwelt, die von der Tradition und von ihrer Schwäche gefesselt wird, einen eigenen Weg suchen und Erlöser werden. Am klarsten kommt die Erlösungsidee in Widmanns sprachlich schönem, in reinen Stanzen geformtem Epos zur Darstellung. Man hat es das Bekenntnisbuch eines Dichters genannt, der nach tiefem Leiden und langem Suchen mit der religiösen Überlieferung brach, den Pessimismus überwand und in der eigenen Seele Liebe, Weltmitleid und Freude am reichen Leben fand. Ob wirklich das Gebilde seiner Phantasie seinem Herzen Ruhe brachte? — Auch seinem Freunde Spitteler konnte die Lösung des Problems der Erlösung auf rein philosophischem Wege nicht gelingen. In Form einer Erzählung behandelte er „Prometheus den Dulder" (1924). Nicht durch Macht, sondern durch Dulden wird, wie diese im Versmaße des „Olympischen Frühlings" abgefaßte Dichtung zeigen will, die Welt überwunden und das Gottesreich auf Erden gerettet. Prometheus versöhnt sich mit seinem „Bruder".

Während seiner Journalistenjahre wollte Spitteler „jedes Feld der Poesie und Schriftstellerei mit je einem Stein besitzen". So entstanden die zum größeren Teile nicht veröffentlichten Zwischenwerke zwischen den beiden großen Epen. Ihre Reihe eröffnen die Extramundana (1883), kosmische Dichtungen, in denen er in satirischer Weise sieben Anschauungen über die Entstehung der Welt behandelt. Unter dem Titel Schmetterlinge (1889) folgte ein Buch gereimter Gedichte, ein Preis auf die sonnige Schönheit der Matten der Heimat, über der die Schmetterlinge in adelsstolzen Reigenspielen und bunt gescheckten Narrentänzen farbig hingaukeln. Dann erschien eine Sammlung kleiner Erzählungen unter dem Titel der wertvollsten von ihnen Friedli, der Kolderi (1891); es ist dies eine Dorfgeschichte im Stile des russischen Naturalismus gehalten. Wie zwei Kadettenbüblein, die Naturburschen Gerold und Hansli, aus den Ferien heimwandern und wie sie sich nach ein paar Bubenabenteuern mit ihrer Weggenossin, der kleinen Gesima, aussöhnen, ist der schlichte Inhalt der Mädchenfeinde, eines Büchleins, das durch köstlichen Humor, feine Kenntnis der Kinderseele und reiches Leben jeden Leser erfreut. Die bedeutendste Prosaerzählung Spittelers aber ist Konrad der Leutnant (1898). Er schildert darin einen Sonntag im „Pfauen" in Herilsdorf, der mit dem Tode des Wirtssohnes Konrad endet: ein Einzelschicksal vor dem Hintergrunde schweizerischen Volkslebens. Einzelne Szenen dieser Dorftragödie, die Schilderung des Handgemenges, in dem der Held einem heimtückischen Messerstiche erliegt, der Kampf der beiden Frauen an dem Sterbelager Konrads wecken in uns tragischen Schauder und geben der Novelle den Charakter eines verkappten Dramas. Dagegen ist es mit Spittelers Betätigung als Dramatiker bei einigen nicht glücklichen Versuchen geblieben.

In den Literarischen Gleichnissen (1892) überträgt der Dichter sein ethisches Mißbehagen, aus dem schon der „Prometheus" geboren war, auf ein besonderes Gebiet. Hier wie dort Proteste der Persönlichkeit. Spitteler fühlt sich als ein Eigener, ein besonders Gearteter, eine Königsnatur. Den Großen und Einsamen dünkt er sich verwandt und so bezeichnet er selbst das tragische Kerngedicht, um das alles sich gruppiert, „Nur ein König". Ingrimmige Satiren, meist in Gleichnisse gekleidet, höhnen das dünne Literatentum der Zeit, den hohlen Lärm, bittere Märlein verspotten den „Zeitgeist" und nur vor der wahren Kunst schweigt des Dichters Zorn. In glücklicheren Verhältnissen erwachte aus „dem Elend der Kleinarbeit" wieder der epische und kosmische Dichter und, zu Balladen verkürzt, erscheinen jetzt die „auskomponierten" Epen der Jugendzeit („Hochzeit des Theseus", „Sterbefest", „Die Titanen"), daneben symbolische Kunst- und Volksballaden („Der Jäger und das Wichtchen"). Auch anderen Dichtungen bietet das Balladenbuch Raum; so einem Zyklus Traumdichtungen („Träume Jakobs des Auswanderers"), dem köstlichen Idyll des „Kommissionsfriedens" mit der prächtigen Schilderung des Frühlingszaubers. Mannigfaltig ist in dem Balladenbuch die Stoff- und Stimmungswelt, verschwenderisch der Reichtum an Bildern von berückender Schönheit, der Sinn der Gedichte aber zuweilen dunkel. Kapriziös und preziös sind auch nicht selten die Gedanken über Literatur, Kunst, Musik, Moral, Erziehung, denen Spitteler in seinem Buche Lachende Wahrheiten Ausdruck verleiht. Der Leser wird sich öfters über des Verfassers ätzende Satire ärgern, aber doch von dem Buche nicht lassen, denn es spricht aus ihm überall eine Persönlichkeit, die aus der Fülle der Erfahrung schöpft, auf Zustimmung gar nicht rechnet, sondern jedem die Freiheit läßt, sich das Beste „selbst zu denken".

Im Jahre 1900 begann Spitteler sein zweites und größtes Epos, Der Olympische Frühling, zu veröffentlichen; vier Jahre später war der letzte, vierte Teil fertig. Doch erst 1910 erschien das Epos, vollständig umgearbeitet, im einzelnen gekürzt, im ganzen erweitert, um einen Teil vermehrt, in seiner endgültigen Gestalt. Das Heimweh und die Sehnsucht nach der hochgemuten epischen Jugendzeit hatte ihn wieder zum Mythologischen und Kosmischen zurückgeführt, und so ist sein Hauptwerk im Grunde nur der „jüngere nachgeborene Bruder und Erbe" seines „Herakles".

Das Weltganze, der Kosmos, wird ihm Problem, und Philosophie und Poesie verbindend, gelangt er zu deren altersgrauer Synthese, der Mythologie, in der der metaphysische Drang der Erdgeborenen nach Gestaltung ringt. Aber nicht einer überlieferten Mythologie und mythologischen Handlung bedient sich Spitteler, sondern er schafft sich eine individuelle. Seit Schiller von dem „ewigklar und spiegelrein" dahin-

fließenden Leben der Olympier gesungen, hat man oft von den entthronten Griechengöttern gesprochen, „die einst so freudig die Welt beherrschten, doch jetzt verdrängt und verstorben, als ungeheure Gespenster dahinziehen am mitternächtlichen Himmel". Goethe wiederum wußte, Homer weiterdichtend, den Göttern der Antike menschliches Fühlen und Leid zu leihen. Spitteler aber verzichtet auf die großen Linien des Goetheschen Stils, stellt sich vollends zu Schiller in schärfsten Gegensatz und malt mit dem Pinsel eines Naturalisten Götter voll der niedrigsten Instinkte und frechster Leidenschaftlichkeit. Er verleiht den antiken Göttern nicht bloß eine neue, stark vermenschlichte Seele, sondern schafft vielmehr die gesamte antike Kosmogonie und Theogonie um. Nur im großen und ganzen beläßt er Ral,men und Namen, wie sie uns geläufig sind, und ganz abweichend von der antiken Überlieferung zeichnet er des Kronos Sturz und wie Zeus den olympischen Herrscherthron gewinnt. Ein Weltenjahr ist wieder einmal für den Olymp und die von ihm beherrschte Erde abgelaufen. Die Herrschaft des Kronos ist dahin, die alte Göttin ist gestürzt, der jungen Hera Reich beginnt. Hades, der Fürst der Unterwelt, weckt die in seinem finsteren Erebos schlafenden ewigen Götter, die Freier Heras und die neuen olympischen Herrscher nach dem Willen des Schicksals, Anankes, des herzlos eisernen Welttyrannen. Seinem Spruche müssen sich die Erwachten fügen, dunkel deuten die Sibyllen ihre Zukunft; „Denn in des Weltenschweigers Rätselbuch Lautet verschleiert selbst der Offenbarung Spruch".

Die Auffahrt, die Ouvertüre zur ganzen Dichtung, ist deren erster Teil benannt. Er schildert die beschwerliche Wanderung der Götter aus der Unterwelt in den Olymp. Die Mannigfaltigkeit der Landschaft, durch die die Fahrt geht, die Zufälle und Erlebnisse der Reise selbst werden in Bildern von leuchtender Intensität der Farben und mit der eindringlichen Plastik, wie sie einem Dante zu Gebote steht, veranschaulicht. Es ist die Morgendämmerungspoesie der Urzeit, noch ist die Seele dieser Götter ein unbeschriebenes Blatt und nur wenig kommt an ihnen des Dichters Pessimismus zur Geltung. Denn noch schauen sie, eben aus dem Schlafe erwacht, wie im Traume all die ihnen neuen Wunder. Fern leuchtet das hohe Ziel: sie streben ihm zu und nur leise dämmert die Ahnung auf, daß auch sie in dieser Welt des Übels achtlos an dem wahren Glücke vorüberschreiten und trügerischem Scheine ihr Heil opfern. Im zweiten Teile des Epos aber, Hera, die Braut, sind die Traumwandler zu vollem, gierigem Leben erwacht. Die Männer wollen Hera in heißem Kampfe gewinnen, die Frauen sich mit ihr messen und allen gegenüber steht amazonenhaft Hera da, die sich keinem der Freier beugen, noch weniger die Göttinnen als ihresgleichen anerkennen will. Wie Hera sinkt und sinkt, bis sie sklavinnengleich vor Zeus kniet, wie Zeus selber nicht im Wettkampf siegt, sondern durch Trug und argen Pakt den Erdenthron gewinnt, das meldet der Dichter. Apolls Kraft, Schönheit, Seelengröße erliegen dem heimlichen Streber, der freilich in seinem Siege allen Anspruch auf Glück verloren, alle Pein der Erde auf sich genommen hat. „Die Welt tut weh, und allem Lebenden wird böse." Im Bewußtsein des Unheils der Welt bietet der Sieger zuletzt dem Besiegten die Mitherrschaft an; Apoll bedarf seiner nicht. Zeus kann ihm nichts gewähren, aber so wenig wie die Menschen kann er ihn entbehren. Versöhnt scheiden sie: „er, der die Welt beherrscht, und der, der sie verschönt." Mit dem Versuche, der Poesie in der Welt ihren Platz zu sichern, ihre Unentbehrlichkeit zu erweisen, schließt der zweite Teil.

Im dritten Teile, der Die hohe Zeit überschrieben ist, wird das Weltenfrühlingsfest geschildert, das Moira wie Gorgo, Anankes Tochter und Helferin, dem Olymp gönnen. Den Göttern wird die Erde geöffnet. Die Handlung löst sich in eine Reihe von Episoden auf, die, nur in losem Zusammenhang stehend, in dem bunten Treiben der Göttermenschen symbolisch die Hauptformen menschlicher Sehnsucht nach Lebensentfaltung darstellen. Zu den wenigen Göttergestalten des zweiten Teiles ergießt sich über den Olymp eine Fülle von Nebentypen, deren Erlebnisse eine unerschöpfliche Phantasie reizvoll erzählt. Da fahren Boreas und Harpalyke auf ihrem Wolkenschiffe beutegierig hin über die sturmgefegte Erde, um dann mit tausendfachem Raube die Rückfahrt zum Olymp anzutreten. Ajax bändigt unterdessen die Giganten, die höhnischen Götterfeinde; Apoll unternimmt in Begleitung der Artemis eine Sonnenfahrt und entdeckt die geistverschönte Paradieswelt der Ideenwunder; komisch aber endet die tatendurstige Erdenfahrt seines Gegentypus Poseidon, des protzigen Originalitätsfanatikers der blindwütigen Kraft. Das Ringen der Elemente wird in prächtigen Szenen, die von einem prächtigen Humor belebt sind, vor uns lebendig, und die feingestimmte Liebesepisode zwischen Poseidon und Elissa, der Tochter des Okeanos, bringt ein ganzes Register zarter Motive in die Dichtung. Dionysos verkündet aus schmerzlicher Erfahrung in Molltönen das typische Prophetenlos. In diese hinein klingen Töne vom stillen, bescheidenen Zwergenglück und inniger Liebeswonne. Hermes eröffnet die Befreiungskämpfe und mit Apolls Sieg über die Bosheit und Gemeinheit der Plattfüßler, die eine Gegensonne aus Kloakendunst und Sumpfgas gegen ihn aufgebaut haben, kommt Der hohen Zeit Ende.

Dem Versuche der lockeren Aphrodite, die nach einer in ihrem Sinne erfolgreichen Erdenfahrt die Menschen dem Spotte der Olympier ausliefern will, tritt Ananke entgegen. Mögen die Menschen seine Faust fühlen, doch den Launen der lüsternen „Schönen" will er sie nicht preisgeben. Zeus aber verleidet er sein Liebesspiel durch einen Ehezwist und mahnt ihn an seine Herrscherpflichten. Dieser tritt nun als Weltenkönig in den Vordergrund und daher trägt der fünfte Teil des Epos den Titel Zeus. Er ruft die Götter von der Erdfahrt heim; der Werktag beginnt. Als Richter erscheint Zeus auf Erden, aber man kerkert ihn ein und huldigt seinem Affen. Darüber ergrimmt, will er die Menschen zerschmettern, und wird auch durch ein Traumtheater der Erde, in dem er den ewigen Bruderkrieg der irdischen Geschöpfe sieht, nur für kurze Zeit nachdenklich gestimmt. Erst Gorgo zwingt ihn zur Vernunft. Um auf Erden einen seinesgleichen zu haben, einen trotzigen, aufrechten Mann, holt er aus dem Pflanzengarten der Genesis die eigenwilligste Seele, Herakles, der zum „menschenharten Lügenfeind", zum „Widerpart der Massenfeigheit und der Herdenheuchelei" erzogen wird. Dem neuen Menschen aber erwächst eine Feindin in Hera, die, von Todesahnungen und Reue erfüllt, vergeblich Trost bei Apollo sucht und Rache nehmen will. Ein Jammerlos häuft sie auf Herakles, als dieser, von Zeus gesegnet, ins Erdenland einzieht. Herakles erneuert das Gelöbnis und Zeus winkt ihm aus Thronesferne zu. Festen Tritts, mit Ruh und Maß betritt Herakles, dem ihm vorauseilenden Trotze folgend, die Erde.

Mit einem Ausblicke auf einen irdischen Frühling nach dem olympischen endet die sprachschöne, geist- und phantasievolle, in der Anlage aber verschwommene und in einzelnen Teilen unklare Dichtung. Sie wurde nach den gleichen Prinzipien wie der „Prometheus" aufgebaut, aber der Kreis der Ideen ist wesentlich erweitert; Phantasie und der sie bändigende Kunstverstand feiern hier die schönsten Triumphe. Das Gemüt des Dichters ist heiterer geworden, der Humor stimmt sein kraftvolles, urgesundes Lachen an und die Lust, zu fabulieren, erreicht eine unerhörte Stärke. Das Ganze ist die in das Gewand des epischen Mythos gekleidete Sehnsuchtsgeschichte der Menschheit, die nach Erlösung schreit, Götter und Himmel ersinnt und wieder zerstört, alles unter dem furchtbaren Zwange Anankes, der eisernen Notwendigkeit, die den Sinn alles Seins und alles Sehnens stumm verbirgt. Wann erfüllt sich die beseligende Sage von einem Helfertage? Die Antwort des Dichters ist nur eine Gegenfrage mit denselben schmerzerfüllten großen Augen. Nicht Buße, nicht Paradiesesglück vollenden einst die Welt, sondern Schönheit und Freude und Kraft und Stolz und Trotz des prometheischen Menschen. Wenn die Erziehung des Herakles vollendet ist, dann beginnt der olympische Frühling. Es sind nur Scheinwerte, durch die der Dichter unserem Dasein eine Form zu geben versucht. Dem gläubigen Christen aber lösen sich die Rätsel des Daseins im Lichte des beseligenden Glaubens an die Offenbarung. Übrigens kann man das Epos, ohne den Gedankensinn, den Spitteler hineingelegt hat, bis ins einzelnste zu verfolgen, auch genießen als das Spiel einer unerschöpflichen Erfindungskraft und als Ausdruck der Freude am Glanz und an der Buntheit der Welt, als „Herzenslust an der Fülle des Geschehens", an Kampf und Sieg, Not und Tod, an allem Heroischen und Idyllischen. Anschauungsbild reiht sich an Anschauungsbild, fast durchweg ist das Abstrakte in Konkretes umgeschaffen, alles in Geschehen, Sichtbares und Hörbares aufgelöst. Mit Geschick weiß der Dichter seine gereimten Alexandriner in den Dienst der derben Komik wie der elegischen Stimmung, der heitersten Laune wie der beißendsten Satire zu stellen, und mit genialer Selbständigkeit meistert er die Sprache, sie mit einer Fülle von prächtigen Neubildungen bereichernd. Lebensfreude aber wird man aus dieser pessimistischen Dichtung nicht schöpfen.

„Tasso unter den Demokraten" hat Spitteler als Inhalt seines Romans Imago (1906) angegeben; man könnte erläuternd hinzufügen „Felix Tandem", ehe er den „Prometheus" schrieb. Es findet sich in dem Roman „Imago", der von einem handelt, der sich auf Umwegen erst selbst entdecken muß, viel Geist und Lebenserfahrung, eine Fülle von Illusionen und geistigseelischer Atemzüge einer Dichterbrust, eine typisch erfaßte Liebesepisode einer von der Phantasie beherrschten Seele, aber das Ganze ist doch nur eine Betrachtung und bleibt es, wenn auch deren Form äußerlich durch die Dialogführung aufgehoben wird. Die Prosa handhabt Spitteler wie immer meisterhaft; gleichwohl bezeichnet er seine bald darauf erschienenen Glocken-lieder (1906) als „einen Erlösungsflug in die blaue Luft aus dem verhaßten Schraubstock der Prosaarbeit". Manch Originelles, viel Farbenlust und Klangsinn findet sich auch in diesen Liedern; aber seine Bedeutung hat Spitteler nicht als Lyriker, sondern als Epiker erlangt.

Ein viel zu wenig bekannter Dichter ist Viktor Blüthgen (geb. 1844 in Zörbig). Die Güte seines zartbesaiteten Dichterherzens spricht vor allem aus seinen Kinderliedern, aber auch für die Liebe und die Wehmut des Herbstes stehen ihm stimmungsvolle Töne zur Verfügung. Freundlich und liebenswürdig ist seine Lyrik durchweg, wenn auch nicht persönlich. Eine echte Dichternatur redet auch aus seinen heiteren Jugendschriften und Märchen (Hesperiden, 1879) und seine zeitgeschichtlichen Romane Aus gärender Zeit (1884), Frau Gräfin, Der Preuße (1884), Die Spiritisten (1902) und manche seiner Novellen erheben sich weit über die gewöhnliche Unterhaltungsliteratur. Freude an plastischer Gestaltung und ein oft köstlicher Humor sind ihm eigen.

Als „Dichter und Erfinder der Buchholzen" erfreute sich großer Beliebtheit der Holsteiner Julius Stinde (geb. 1841 zu Kirch-Nüchel, gest. 1905 in Olsberg bei Kassel). Er hatte bereits mit seinen Theaterstücken („Hamburger Leiden") große Erfolge erzielt, als er mit dem Buche Die Familie Buchholz mit einem Schlage einer der am meisten geschätzten und gelesensten deutschen Erzähler wurde. Bis heute hat das Buch gegen 90 Auflagen erlebt. Unter dem Namen „Buchholz", einer Wäscherin in Hamburg, hatte Stinde in den sechziger Jahren die Schrift „Wasser und Seife" veröffentlicht; in Erinnerung daran gab er jetzt der Heldin seiner poetischen Schöpfung den Namen Wilhelmine Buchholz und siedelte sie in Berlin an. Durch diese kleinbürgerliche Figur, mit ihrer Drolligkeit und ihrem grundguten Herzen, in die der Verfasser viel von seiner eigenen, mit Treuherzigkeit verbundenen Klugheit und Schalkhaftigkeit hineingetan hat, eroberte er sich in kurzer Zeit aller Herzen. So konnte er noch eine Reihe von Buchholzbänden „Der Familie Buchholz zweiter Teil", „Frau Wilhelmine", „Frau Buchholz im Orient", „Hotel Buchholz", „Bei Buchholzens" (1900) folgen lassen und alle wurden gern gelesen, erreichten aber nicht „Die Familie Buchholz". Über der Begeisterung der Buchholzgeschichten wurden Stindes andere Arbeiten wenig beachtet. Mit Unrecht, denn es finden sich darunter manche schätzenswerte. So der Roman Der Liedermacher (1893), daneben Pienchens Brautfahrt (1890), Tante Konstanze (1900), die ansprechenden Humoresken (1892) und die Waldnovellen. Prosaisches und Poetisches sind vereinigt in der Sammlung Ut 'n Knick (1894), darunter auch drei von seinen Theaterstücken. Plattdeutsche und hochdeutsche Gedichte, unter ihnen manches von reizvoller Art, hat er auch in andere seiner Bücher eingestreut. Übermütig sprudelt sein Humor in den „Opfern der Wissenschaft" (1878) und in dem „Dekamerone der Verkannten" (1882).

Starkgalligen Beigeschmack hat bisweilen der Humor Johannes Trojans (geb. 1837 in Danzig, gest. während des Weltkrieges), in dessen Händen von 1886 bis 1909 die Hauptleitung des politischen Witzblattes „Kladderadatsch" lag. Ein anderer war der politische Satiriker, ein anderer der Lyriker und Erzähler Trojan. Seine Hundert Kinderlieder (1899) und die an Scheffel erinnernden Scherzgedichte (1883 und 1903) lassen trotz der unverkennbaren Neigung zur Satire nicht die Bitterkeit und Verbissenheit vermuten, mit denen er seine politischen Gegner anzugreifen pflegte. Zu den lustigen Liedern aus Naturwissenschaft und Technologie oder reizenden „historischen Romanzen", wie „Des Edlen von Strolzach Ausfahrt", kommt noch der realistische Humor seiner köstlichen Bilder „Von der Börse" und „Aus der Weltstadt" und aus

dem Gefängnis („Zwei Jahre Festung") hinzu. Seine Freude kann man auch an dem Stückchen Selbstbiographie empfinden, das Trojan in „Kaufmann alter Art" gibt und in die Sammlung „Von einem zum andern" (1899) aufgenommen hat. „Hunderterlei in Versen und Prosa" bietet er in den Plaudereien Für gewöhnliche Leute (1893) und hell sprudelt sein Humor in dem Wustrower Königsschießen (1894). Scharfe Beobachtung bekunden die Skizzensammlungen Guck in die Welt (1903) und Aus Natur und Haus (1910), von denen er die erste im Verein mit Egon Hugo Straßburger (geb. 1877 in Mannheim) herausgegeben hat. Straßburgers „Lieder für Kinderherzen" und „Kinderlieder für das Volk" (1905), wie auch „Fritz und Franz" (1900), „Von Drachen, Puppen und Soldaten" (1910), „Hans und Grete" fanden großen Beifall. Als Satiriker schwingt er die Peitsche in den „Lustigen Reimen", die unter seinem und Trojans Namen als Ungezogenes (1905) erschienen.

Trojan hat eine gewisse innere Verwandtschaft mit seinem Freunde, dem Mecklenburger Heinrich Seidel (geb. 1842 in Perlin in Mecklenburg, gest. 1906 in Großlichterfelde), einem gemütvollen Humoristen und Erzähler. Er ist ein zart empfindender Natur- und Seelenkenner, ein Idylliker, der den Irrungen und Wirrungen des Lebens und allen tiefsinnlichen oder gar übersinnlichen Problemen aus dem Wege geht und sich viel lieber den stillen Gründen zuwendet, wo in sanfter Heiterkeit glückbegabte Naturen ein dem Lärm und Drang der Zeit entrücktes Sonderdasein führen. Seine Welt ist klein, sein Gebiet enge, er bietet nur „Kleinkunst", aber darin ist er ein Meister. In seinen Dichtungen spiegelt sich die Sonne, die Reinheit eines gesunden Poetenherzens, Milde und Güte. Sie führen uns nicht auf befreiende Berggipfel oder in bewegte aufreizende Gedankenwelten, wohl aber in stille lauschige Waldtäler und an wärmendes Herdfeuer, an dem man sich's wohl sein lassen kann. Damit wies er unserer hastenden und keuchenden, auf materiellen Gewinn und Genuß gestellten Zeit den Weg zu echten Freuden, „die im Genusse nicht verscheiden". Nicht Schattenbildern und bunten Täuschungen sollen wir nachjagen, sondern der „Wunderblume" achten, die am Wege duftet, und das Glück in unserem eigenen Gemüte und in einem bescheidenen Dasein suchen. Hier läßt es Seidel die Kinder seiner Phantasie, die sonderbaren Käuze und Naturkinder seiner Land- und Strandbilder, Heimat- und Vorstadtgeschichten finden, und vermögen wir ihm auch nicht ganz in seine umfriedeten Einsamkeiten zu folgen, so kann er uns doch lächelnd trösten und mit den Härten des Lebens versöhnen. Seidels Humor ist ein sinniger und wohlgelaunter Optimismus und entspringt aus seinem liebevollen Gemüte und seiner gelassenen Daseinsfreude, die uns aus allen seinen Gestalten und Schöpfungen ermunternd zuruft: „Freut euch des Lebens!" Seidel huldigt nicht etwa einer oberflächlichen Lebensanschauung, aber er hat sich die Freude am Leben erhalten oder vielmehr die naive Freude der Jugend am Dasein mit Bewußtsein zum Prinzip seiner Anschauungen erhoben. Daher seine Popularität und der Erfolg seiner Schriften, während der tiefsinnigere Raabe, dessen grüblerischer und nachdenklicher Humor dem Jammer und dem Leide des Daseins nicht ausweicht, lange Zeit ein weit geringeres Verständnis gefunden hat. Raabes Humor ist mit dem Tragischen verwandt, nur daß er auf dem düsteren, grau in grau gemalten Hintergrunde die Lichtwirkung des Regenbogens um so mehr zur Geltung bringt. Seidel weiß bei größter Dürftigkeit höchsten Lebensgenuß zu entdecken und mit bewundernswertem Scharfblick in der ödesten Alltäglichkeit eine innere Fülle des Daseins, Tiefe und Mannigfaltigkeit der Empfindungen aufzuspüren. Romantisches und Realistisches, Träumerisch-Schwärmerisches und Wirkliches vereinigt sich in seinen Schöpfungen und alle sind erhellt von einer heiter-gelassenen Daseinsfreude.

Von Jugend an war Seidel in innigem Verkehr mit der Natur gestanden und die Liebe zu ihr ist ihm auch als Ingenieur in Berlin geblieben. Noch während er in Hannover mit der Feile am Schraubstock stand, dichtete er die oft vertonte „weiße Rose". In Berlin gewann er als Mitglied des „Tunnels über der Spree" Fühlung mit namhaften Dichtern, wie Dahn, Fontane, Eggers u. a.; aber seine bereits erschienenen Erzählungen blieben zunächst unbeachtet und selbst das Buch von dem „bescheidenen Lebenskünstler" Lebrecht Hühnchen, Jorinde und andere Geschichten (1881) erlebte erst nach Jahren eine zweite, 1898 aber bereits die 38. Auflage. Mit diesem entzückenden, dem Leben entnommenen Idyll, dem später mehrere Fortsetzungen folgten, war Seidel einer der gelesensten Erzähler geworden. Es sind die Eindrücke aus der Mecklenburger Heimat, die in ihm immer lebendig werden, ob er nun Geschichten und Skizzen aus der Heimat, Vorstadtgeschichten, Berliner Skizzen schreibt, oder humorvoll sein Leben („Von Perlin nach Berlin") schildert. Was er in dem Strandidyll „Die goldene Zeit" von seinem Martin Wedeking sagt, gilt von dem Dichter selbst. Auch sein Leben war wie das dieses Sonderlings in zwei Teile scharf geschieden; den ganzen Tag ging er auf in seinem Beruf als Ingenieur, in den Feierstunden aber lebte

er seinen Träumereien und den Werken der Poesie. Für das Beste, was er geschaffen, hielt er die Märchen, das Sommermärchen und die vierzig Wintermärchen, die, wie alle echten Märchen, die Vertrautheit mit der Natur zur Grundlage haben. Mit Freuden wurden die Kinderlieder, die Kindergeschichten und die Weihnachtsgeschichten begrüßt und so recht ein Unterhaltungsbuch für die fröhliche Jugend und solche, die sich das Herz jung bewahrt haben, sind Reinhardt Flemmings Abenteuer zu Wasser und zu Land (1900). In seinen Gedichten („Blätter im Winde", „Glockenspiel", „Neues Glockenspiel"), die 1905 gesammelt erschienen, wandelt er mit Erfolg in Storms Bahnen. Ernsthaftes, Anmutiges und Zartes neben Humoristischem und Drolligem wird hier in Fülle geboten. Eine kleine Sammlung von Sachen, die zum Vortrage in Gesellschaften geeignet sind, wurde 1896 unter dem Titel Die Musik der armen Leute und andere Vorträge herausgegeben. Nachdem schon 1885 unter dem Titel Natursänger kleine Gedichte Seidels als Text zu Giacomellis Vogelbuch erschienen waren, wurden 1910 aus seinem Nachlasse Naturstudien, vorzüglich aus der Vogelwelt, unter der Aufschrift Naturbilder veröffentlicht. Fachkundig und anziehend geschrieben, stellenweise mit erquickendem Humor gewürzt, sollen sie den Spaziergänger auf die Freuden aufmerksam machen, die ihm ringsum in Wald und Flur lachen.

Viel rascher und in ungleich höherem Maße als Heinrich Seidel erwarb sich der Dichter, Maler und Karikaturist Wilhelm Busch (geb. 1832 in dem hannoverischen Flecken Wiedensahl, gest. 1908) die Gunst der Leserwelt. Zu Tausenden sind seine lustigen Bücher in das deutsche Volk gedrungen und auch im Auslande, selbst in Japan, hat man sich an ihnen ergötzt; seine Gestalten sind allenthalben bekannt und seine Sentenzen zu wirklich lebenden, geflügelten Worten geworden. Man lachte über die lustigen Bildergeschichten, sah in deren Verfasser einen bloßen Spaßmacher und nur wenige kamen zur Erkenntnis, daß er auch ein Weiser und Künstler sei und daß hinter allen Schwänken ein tiefer Ernst stecke. Was der tiefe, im bunten, schellenklingelnden Übermut seiner Werke verborgene ernsthafte Kern dem Näherzuschauenden leicht verrät, das hat sein schweigsamer Lebensabend bestätigt: kein Allerweltsspaßmacher war der Frohgelaunte, der uns von bösen Buben und Affen, von groben Bauern und wichtigtuenden Philistern so Ergötzliches zu erzählen weiß, — er war ein Weiser, dem nur vor tausend anderen Weisen die sonnige Gabe verliehen war, seinen Ärger an der Welt und sein Päcklein Menschenverachtung unter dem üppigen Blütengeranke des Humors zu verbergen. Seine künstlerische Sonderstellung beruht darauf, daß er zugleich Karikaturist in Wort und Bild ist, die beide bei ihm ein Ganzes ausmachen. Dieselbe sprunghafte, derbe Holzschnittmanier seiner Bilder, dieselben absichtlichen Unvollkommenheiten finden sich in entsprechender Weise auch in den Versen ausgedrückt. Sein spähendes Malerauge fand so viel närrische Gesellen und drollige Tölpel, so viele Gernegroße und Wichtigtuer, so viele Gespreizte und Verschmitzte in der Masse, daß ihn die Freude an all dem Grotesken, das zu fröhlichem Konterfei und lustiger Übertreibung herausforderte, wieder aussöhnte mit aller Verkehrtheit und Schlechtigkeit der Welt. In diesem Sinne konnte er sagen, daß seine Bücher zu seinem „eigenen Pläsir" geschrieben und gezeichnet seien. Sein siegreicher Humor hat darin seine Weltverachtung überwunden. Und so lehrt er die anderen, was er aus eigener, großer Kraft gekonnt hat: zu lachen, um nicht weinen zu müssen. Es ist eine Art Galgenhumor, der aus vielen Schriften spricht und symbolisiert erscheint in dem Gedicht vom Vogel, der auf dem Leime sitzt, flattert und nicht weiter kann, und von dem schwarzen Kater, der herzuschleicht, „die Krallen scharf, die Augen gluh" und dem armen Vogel immer näher kommt. „Der Vogel denkt: Weil das so ist Und weil mich doch der Kater frißt, So will ich keine Zeit verlieren. Will noch ein wenig quinquilieren, Und lustig pfeifen wie zuvor." (Abb. S. 1509.)

Wilhelm Busch.

Die Überzeugung, daß die Menschheit allezeit närrisch war und gleich närrisch bleiben wird, daß sie wohl ihr Kostüm und ihre Haartracht, aber niemals ihre Narrheit ablegen wird, wies dem Karikaturisten Busch sein Stoffgebiet im Allgemein-Menschlichen an. Und von den „bösen Buben in Korinth" bis zu „Max und Moritz", den bösen Buben von heute, hat sein Humor spielend den Weg zurückgelegt. Liefern andere Karikaturisten Zerrbilder der Tagesgrößen und derer, die es zu sein glauben, so hat er im Typischen

sie Meisterschaft seines Humors gezeigt. Er hat Gestalten geschaffen, die seine freie Erfindung zu sein scheinen und doch waren und immer wiederkehren; und in der Knappheit seiner Striche und Verse hat er eine närrische Welt festgehalten, die nicht untergeht. Nicht auf dem Gebiete des stofflich neuen Gedankens, eines eigenartigen Problems, liegt Buschs Originalität. Stark und wurzelfest steht sie drinnen im Leben des deutschen, insonderheit des niedersächsischen Bauernvolkes. Was er da bei einer scharfen Beobachtungsgabe sah, hörte, und von seinen toten Freunden. Volkslied, Märchen, Sage, Fabel, Legende, Lügenmärchen, Anekdoten, Schwänken alter und neuer Zeit, erfuhr, — alles das ward ihm zum Gedicht, zum Kunstwerk. Es gibt keinen Künstler, der das Komische, das „umgekehrt Erhabene“, wie es Jean Paul genannt hat, so zu meistern verstand als gerade Busch. Niemand hat die Kontraste in der Weise mit so logisch zwingender Wirkung einander gegenüberzustellen gewußt wie er. Wie mannigfach sind die Dissonanzen zwischen Hohem und Niedrigem, zwischen Idealität und Realität, Gewolltem und Seiendem, Idee und Wirklichkeit in ihrer jeweiligen Beziehung auf Stoff und Form! Unerschöpflich ist seine Phantasie in der Erfindung drolliger Figuren, im Ausdenken grotesker Situationen, in der Anhäufung der haarsträubendsten Mißgeschicke und tollsten Übertreibungen, und mit wunderbarem Geschick weiß er alles in Bewegung zu setzen. Die Wirkung des Bildes, das ihm jedesmal die Hauptsache war, wird gesteigert durch das Wort. Eine lange Skala von Tönen für die verschiedensten Stimmungen steht ihm zur Verfügung, Sprache und Vers handhabt er mit Meisterschaft, und wie überwältigend wirkt bei Busch der Reim als lautliche Abrundung eines Verses, der gedanklich von einem schwerwiegenden, philosophischen Axiom erfüllt ist. Und dann wieder seine plattkomischen Sentenzen im Holzschnitt, in denen er Selbstverständliches oder aber höchst Anfechtbares mit allem Pathos als tiefe Wahrheit vorträgt. Aber nicht immer ist er der harmlose Humorist; in den konfessionellen Satiren, die er während des Kulturkampfes schrieb, hat er die heiligsten Gefühle eines großen Teiles seiner Volksgenossen in einer Weise verletzt, die durch die Hitze des Kampfes nicht entschuldigt werden kann und das Bild des Meisters dem Katholiken minder hell erscheinen läßt.

Das Jahr 1859 bringt Buschs erste Beiträge für die „Fliegenden Blätter“, anfänglich bloß Zeichnungen für fremde Texte, dann Text und Bild aus eigener Feder. Diese „Bildergeschichten“ sind dann in die „Münchener Bilderbogen“ übergegangen und bringen allerlei lustige und lehrreiche Bilder aus dem Menschen- und Tierleben, alle gewürzt durch einen harmlosen Humor. Busch aber drängte es bald zu größeren Arbeiten und mit der Geschichte von den bösen Buben Max und Moritz, zu der ihm das Schwankbuch vom Till Eulenspiegel die Anregung gab, begann die Reihe seiner Triumphe (1865). Der Erfolg des Buches, von dem bis jetzt eine halbe Million Exemplare abgesetzt ist, war ein so großer, daß es in der Folge ins Englische, Portugiesische, Schwedische, sogar ins Japanische übertragen ward, und auch heute noch hat die Jugend an dessen köstlichen Bildern und dem echten Humor des Buches ihre helle Freude. In demselben Genre gehalten sind „Hans Huckebein, der Unglücksrabe“, einer jener Charaktere von unergründlicher Bosheit, wie sie Busch fortan gerne gezeichnet hat, ferner Das Pusterohr, Die kühne Müllerstochter, ein prächtiges Räubermärchen, Das Bad am Samstag Abend, mit einer Fülle unglaublicher Verwicklungen, Der Schreihals, die alle 1868—1870 zuerst in der Zeitschrift „Über Land und Meer“ erschienen; für die „Illustrierte Welt“ liefert Busch 1869 Die Prise, für „Daheim“ den Wurstdieb (1864). Eine prächtige Gabe, eine liebevolle Versenkung des Verfassers in das Tierleben, eine wundervolle Beseelung des Treibens und Lebens in einem Bienenstaate ist das Büchlein „Schnurrdiburr oder die Bienen“ (1869), vielleicht die liebenswürdigste aller Schriften von Busch, an deren gemütvollem Humor, grotesken Szenen und poetischem Reize auch „große Leute“ Freude haben können. „Eine Sammlung lustiger Geschichten in Bildern“ für Kinder bietet Kunterbunt (1872). Jetzt treten auch die großen satirischen Werke in die Öffentlichkeit, mit denen Busch in den Kampf des Tages eingreift. So erscheint während des Krieges 1870 Der heilige Antonius von Padua, eine „aufdringliche deutsche Tendenzsatire“, eine boshafte Darstellung des Lebens des „Heiligen“, mit der er die heiligsten Dinge des Katholiken, z. B. den Marienkult, in der gröblichsten Weise verhöhnte. In späteren Jahren verurteilte er selbst dieses taktlose und kunstschwache Buch, in dem, ganz gegen die sonstige Gepflogenheit des Verfassers, auch die Sinnlichkeit stark hervortritt und manche Züge aus dem Leben von Antonius dem Ägypter auf den von Padua übertragen sind. In denselben Gedankenkreis gehört Die fromme Helene (1872), in der er eine Seele von unglaublicher Verruchtheit, Grausamkeit und Scheinheiligkeit zeichnet, die darum in die Hölle fahren muß; die unsaubere Wallfahrtsgeschichte und der „heilige Vetter Franz“ sind auf den Katholizismus gemünzt und wiederum ist dieser mit seinen Einrichtungen und Gebräuchen die Zielscheibe des Spottes in der allegorischen Satire Pater Filucius (1875). Es ist schier unglaublich, was diesem „Jesuiter“ für Verbrechen angedichtet werden; es war des Verfassers unwürdig, solch wunderliches Zeug den Lesern zu bieten.

Verschiedene traurige Ereignisse in der Familie lenkten Busch von der Satire ab und in Wiedensahl, wo er seinen Lebensabend verlebte, entstand eine Reihe erfreulicher, humoristischer Schriften. So die „Bilder zur Jobsiade“, in denen die holperigen Verse des komischen Epos geglättet sind und deren Zahl vermehrt ist; „Der Geburtstag oder die Partikularisten“, eine harmlose Satire auf die Welfen in der Heimat, das lustige Bilderbuch für große Kinder „Tideldum“, die drei Hefte „Abenteuer eines Junggesellen, „Herr und Frau Knopp und Julchen“, ein unterhaltendes und belehrendes Buch über den Lebenslauf des Menschen, das uns in Wort und Bild den Verfasser auf dem Höhepunkt seines künstlerischen Schaffens zeigt. Den ganzen Busch lernen wir kennen in „Fips der Affe“, einem Muster abgefeimter Bosheit und herzloser Grausamkeit, mehr aber mutet uns an „Plisch und Plum“, eine Tier- und Menschengeschichte, ein sinniges Fabel- und Märchenbuch ist „Stippstörchen für Äuglein und Öhrchen“; typisch illustrieren in grotesker Übertreibung des Künstlers Erdenwallen „Balduin Bählamm“, der verhinderte Dichter, und „Maler Klecksel“.

Unter dem Titel Wilhelm-Busch-Album (auch Humoristischer Hausschatz überschrieben), erschien eine Sammlung von „Bildergeschichten“ Buschs. Dazu kam 1908 unter dem Titel Hernach noch

eine Reihe „Bildergeschichten", teils ausgeführte Erzählungen, teils bloße Skizzen, wie sie auch die noch später veröffentlichte Busch-Mappe bietet.

Durch die Kunst des Humors will Busch trotz seines Pessimismus zum Wohle der Menschheit beitragen. Er selbst ist sein ganzes Leben Pessimist und Skeptiker geblieben. Am deutlichsten tritt dies hervor in der Vorrede zu den „Haarbeuteln" (1878), aber auch viele seiner in dem Bande „Die Kritik des Herzens" (1871) vereinigten und Heines Einfluß verratenden Gedichte geben uns über seine trostlose Weltanschauung Aufschluß. Doch findet sich in dem Buche auch erfreuliche echte Lyrik. Mit Vorliebe behandelt er philosophische Probleme in den „Briefen an Maria Anderson". Sie sind in knapper und anschaulicher Prosa geschrieben, und daß Busch diese meisterhaft zu handhaben wußte, zeigen seine Prosadichtungen, die er, weil sie nicht „gingen", seine Schmerzenskinder nannte. Da reiht er in „Eduards Traum" mit dem Rechte der Phantastik eine lange Reihe von Traumbildern einer Nacht aneinander, die von des Dichters Lebens- und Menschenkenntnis zeugen, ihre Symbolik aber nicht immer klar erkennen lassen. Wie überall in der Welt sieht Eduard auch in der Kunst alles verderbt. Er aber hält es mit dem Kunstwerk wie mit dem Sauerkraut: „Ein Kunstwerk, möcht ich sagen, müßt' gekocht sein am Feuer der Natur, dann hingestellt in den Vorratsschrank der Erinnerung, dann dreimal aufgewärmt im goldenen Topfe der Phantasie, dann serviert mit wohlgeformten Händen und schließlich müßte es dankbar genossen werden mit gutem Appetit." Wie mancher dicke Band Ästhetik steckt in diesen paar Sätzen! In groteskem Wechselschritt zwischen Wirklichkeit und Zauberspiel sich bewegend, enthält die Erzählung „Der Schmetterling" (1895) die Quintessenz des ganzen Busch und mit Recht hat man sie seinen Faust genannt. Leid ist vom Anbeginn das Los der Menschheit. Leid, das zwar zum Heile trägt, aber immerhin Leid, an dem wir teilnehmen müssen infolge des bösen Willens und unserer Mitschuld an der Gesamtheit. Wer ergründet den Sinn dieses Lebens? Die Welt ist arg. Man tut besser, sie zu meiden. Einsamkeit ist die beste Helferin, die beste Trösterin; sie zwingt den Menschen, sich mit sich selbst zu beschäftigen. So der Philosoph und Schüler Schopenhauers.

So hat sich denn Busch von der Welt zurückgezogen und wie in Wiedensahl auch seit 1898 in Mechtshausen am Harz bis zu seinem Tode (9. Januar 1908) das Leben eines Einsiedlers geführt. Die Begeisterung für seine Philosophen, namentlich für Schopenhauer, ließ allmählich nach und wehmütig lächelnd äußerte er sich über sie: „Ihr Schlüssel scheint mir wohl zu mancherlei Türen zu passen in dem verwunschenen Schlosse der Welt. Nur nicht zur Ausgangstür!" Aber auch er selbst hat den Weg zur Erkenntnis der Wahrheit und des Glückes nicht gefunden und ist in seinem Skeptizismus verharrt, der ihn an keine Ideale glauben und selbst die höchsten nur ironisieren ließ. Daher kann er, wie Wippermann in seiner schönen Studie bemerkt, durch die meisten seiner Schriften zwar manche vergnügte Stunde schaffen, aber nie zu einem Trostspender der Menschheit werden, der in die Tiefen des Menschenherzens hinabsteigt, um es zu erwärmen und zu erweichen. Dadurch unterscheidet er sich von den Humoristen, die, wie Dickens und Fritz Reuter, in warmer Menschenliebe alles, auch das Traurigste und Düsterste, mit ihrem unverwüstlichen Optimismus verklären, aber auch von jenen, die, wie W. Raabe, trotz ihrer pessimistischen Weltanschauung den Glauben an Gott und die Menschen nicht verloren haben.

Viele haben sich um Buschs Nachfolge bemüht, aber ohne ihn zu erreichen; sie unterschätzten die in Buschs Kunst enthaltene Schwierigkeit der Technik und des Gedankens. Anderseits hat ein Heer von Schriftstellern und Journalisten sich an Buschs Stil unbewußt gebildet, ebensowohl wie an dem Heines, der in manchem Betracht unserem niedersächsischen Humoristen verwandt ist.

Humoristische Kunst aber, bei der der Witz aus einer persönlichen Weltauffassung quillt, finden wir bei allen diesen Witzvirtuosen nicht. So nicht in dem humoristisch satirischen Witzblatte „Die Wespen", seit 1867 „Berliner Wespen" betitelt, des Julius Stettenheim (geb. 1831 in Hamburg, gest. 1915), der sich später in der Gestalt des „Wippchen" und in „Muckenich" Träger seiner verstandesmäßigen Witze schuf. Besser gelangen dem Schlesier Sigmund Haber (geb. 1835 zu Neiße, gest. 1870 in Berlin) seine Witzautomaten im „Ulk", der humoristischen Beilage zum „Berliner Tageblatt", und dem Frankfurter Heinrich Hoffmann, dessen „Struwelpeter" (1845), ein Vorgänger von Buschs „Max und Moritz", es auf mehr als 250 Auflagen gebracht hat.

Im Gegensatze zu Busch blieb Julius Lohmeyer (geb. 1835 in Neiße, gest. 1903 in Charlottenburg) trotz mancherlei Mißgeschicken zeitlebens ein Optimist. Bedeutender als seine ernsten und heiteren Beiträge für den „Kladderadatsch", die in Buchform unter dem Titel „Ein Kriegsgedenkbuch aus den Jahren 1870—1871" erschienen, ist seine Schöpfung die Deutsche Jugend, ein Jugendblatt, das eine damals ganz neue Art von Jugendliteratur darstellte und für alles, was auf diesem Gebiete erschien, vorbildlich geworden ist. Von 1898 an gab er die „Illustrierte Kinderzeitung" heraus, verfaßte viele Kinderbücher und bewies seine lyrische Begabung durch die „Lieder eines Optimisten" (1883).

Wie Lohmeyer vornehmlich auf die Jugend, so suchte Otto von Leixner (geb. 1847 auf Schloß Saar in Mähren, gest. 1907 in Groß-Lichterfelde) auf die weitesten Kreise durch seine Schriften erziehlich einzuwirken. Schon während des Besuches der Universitäten Graz und

München breiteten sich seine Studien immer mehr aus und allmählich entwickelten sich bei ihm Kunststudium und Kunstgenuß in so leidenschaftlicher Weise, daß er sich jetzt eine ästhetische Kunstreligion zurechtlegte, in die er sich aus dem seiner Natur widerstrebenden Materialismus flüchtete. Der Zwiespalt zwischen dem „Zeitgeiste“ und seiner Weltanschauung machte sich noch mehr geltend, als er von 1874 an in Berlin an verschiedenen Zeitungen mitarbeitete. Es kam ihm daher sehr willkommen, daß er für seine mit ausgedehnten Werken sich beschäftigenden Pläne einen Verleger fand und sich zu stiller Arbeit nach Lichterfelde zurückziehen konnte. Hier entstanden 1880 die zwei Bände der Deutschen Literaturgeschichte, 1882 die Geschichte der fremden Literaturen (2 Bände), ferner die Studien zur Modernen Kunst, die Geschichte der bildenden Künste (1880), das einzig in seiner Art dastehende Buch Unser Jahrhundert (1883), das uns in Leixner einen Polyhistor zeigt, und allerlei Novellen. Wirkungsvoller als die ästhetischen waren Leixners ethische Schriften, mit denen er seit 1883 hervortrat.

Darin erklärte er als höchstes Sittengesetz die Überwindung der Selbstsucht durch die Liebe, des Weltleides durch Gottesfreudigkeit. Seiner ethischen Anschauung entsprechend, bekämpft er einige der neuen Richtungen in der literarischen Entwicklung, den materialistischen Naturalismus, die l'art pour l'art Spielereien und die Nachahmung irgendwelcher ausländischer Vorbilder und tritt für eine unserem Wesen gemäße Literatur ein, die die vorübergehenden Wirklichkeitserscheinungen aus dem Gesichtswinkel des Ewigen zu betrachten weiß. Im Zusammenhang mit seinen ethischen Schriften steht sein Roman „Also sprach Zarathustras Sohn“ (1897), der gegen Nietzsches Weltanschauung gerichtet ist, und das Epos Dämmerungen (1886), in dem sich des Dichters persönliche Entwicklung zur Religion der Liebe widerspiegelt. Die Niederringung der Leidenschaften und das Emporstreben zu einem höheren Leben, der Liebe zu Gott, und damit zum Frieden ist der Grundgedanke des Romans Erträumte Liebe, eines Romans in Liedern. Die Handlung tritt oft zurück, aber um so ergreifender wirkt der rein lyrische Gehalt. Denn Leixner war ein bedeutender Lyriker, Klarheit und Schärfe der Zeichnung, ein ausgesprochener Formsinn und ein seltenes Sprachgefühl ist seinen Dichtungen eigen, insbesondere den „Thüringer Elegien“.

Zu einem erfreulichen Erzähler und Lyriker ist Hans Hoffmann (geb. 1848 in Stettin, gest. 1909 als Generalsekretär der Schillerstiftung in Weimar) ausgereift. Der übermütige Humor, der seine kurze Selbstbiographie durchweht, ist einer der hervorstechendsten Züge seiner schriftstellerischen Eigenart; aus allen seinen Werken strömt uns Lebensfreude und tiefstes Schönheitsgefühl entgegen. Es eignet ihm das feinste Gefühl für die Schönheiten sowohl nördlicher, sei es deutscher, sei es skandinavischer, als südlicher, zumal italienischer und hellenischer Landschaft; er trägt eine hohe Begeisterung für die Ideale klassischer Schönheit im Herzen, versteht aber auch den Zauber kleinstädtischer Enge, die süße Dämmerstimmung eines ruhigen, behaglichen Daseins, weiß daneben wieder Töne kraftvoller Vaterlandsbegeisterung zu finden und hat sich tief versenkt in den Reiz grausiger Schönheit; von Sinnlichkeit sind seine Werke nicht frei, doch kommt sie meistens nur unter stetiger Innehaltung der Schönheitsgrenze zum Ausdruck. Unter seinen schriftstellerischen Gaben müssen noch die Gestaltungskraft, die wahrhaft lebendige Gebilde zu schaffen vermag, und ein ganz ungewöhnliches Formtalent genannt werden.

Dieses bewährt sich besonders in seinen Gedichten, die er unter dem Titel Vom Lebenswege (1893) herausgab und als eine Biographie in Versen bezeichnete. Mit gleicher Leichtigkeit und Meisterschaft bewegt er sich in den verschiedensten antiken und modernen Strophen und jedesmal ist das Kleid dem Inhalt angepaßt. Er schlägt die mannigfaltigsten Töne an, wie sich denn in seinem echten Poetengemüte jede Freude und jedes Leid zum Liede gestaltet. Ein sonniges Gemüt, dem doch der Ernst des Lebens aufgegangen ist, spricht aus den Gedichten, und ein deutsches Gemüt, das, auch umfangen von dem Zauber italienischer und hellenischer Schönheit („Italien“, „Capri“, „Rom“, „Athen“), seiner Heimat nicht vergißt. Der Liebe Lust und Leid, der Freundschaft süßer Reiz, die stille Schönheit wie das Grausen der Natur, der Zauber alter Monumente und das moderne Volkstum, alles das klingt in den frischesten Weisen aus seinen Liedern („Junge Liebe“, „Täuschung“, „Reue“, „Neues Glück“, „Daheim“), in denen auch die humoristischen Töne nicht fehlen („Fortschritt“, „Der neue Herr“).

Die älteste Sammlung der Novellen Hoffmanns erschien unter dem Titel Unter blauem Himmel (1881), aus der „Die heilige Barbara“ hervorgehoben zu werden verdient. Im nächsten Bande (1883) ist die Titelnovelle Der Hexenprediger die bedeutendste. Sie gibt ein düsteres Kultur- und Charakterbild von erschütternder Anschaulichkeit aus dem siebzehnten Jahrhundert. Ergreifend wirkt der Seelenkampf des Geistlichen über Schuld oder Unschuld Gertruds und ihrer Leidgenossinnen. Durch Anmut entzückt die Episode vom Rosenkampf. Von der reizenden Fabulierlust und von dem Verständnisse des Dichters für mittelalterliches Denken zeugt die kleine epische Dichtung Der feige Waldemar (1883). Großartig ist in Brigitta von Wisby (1884) die Schilderung des leichenbedeckten Schlachtfeldes mit der dazu stimmenden Naturumgebung. In dem Bande Aus dem Lande der Phäaken (1884) verdient „Die Nereide“ schon

Jägers Hochzeitsmorgen.

O Mädchen, wie bist du erschrocken!
Wie zittern die goldnen Locken!
Ich hab geschossen in die Luft hinein:
das soll dein schöner guter Morgen sein.

O Mädchen, wie bist du erschrocken!
das ist nur der Waldhörner Locken,
Von meinen Gesellen die grünste Reis,
Für mein schön Bräutchen zum Ehrenkreis.

O Mädchen, wie bist du erschrocken!
Zur Kirche rufen die Glocken!
Ein Mädchen hinein, ein Weibchen heraus –
Gott schenk dir grüne blanke Jägerhaus!!!

Ein Gedicht von Wilhelm Grimme.

um ihrer psychologischen Wahrheit willen den Preis. Seinen schalkhaften Humor läßt der Dichter in der wegen der Zeichnung des Kirchenfürsten nicht einwandfreien Novelle „Weinprobe" spielen. Sie ist eine der Neuen Korfugeschichten (1887), zu denen auch das düstere Bild religiösen Wahns „Die Gekreuzigten" und die stark sinnliche Erzählung „Der blinde Mönch" gehören. In den Novellen dieser Sammlung schließt sich der Dichter an die ältere Novellistengruppe Keller, Storm und Heyse an und versucht zuweilen seinen Witz, aber nicht mit Glück, an der katholischen Weltanschauung.

Zeigt sich in den Korfugeschichten des Dichters Empfänglichkeit für die Reize südlicher Natur, so offenbart sich sein Empfinden für die ganz anders geartete deutsche Natur in der Sammlung Von Frühling zu Frühling (1889), in der uns der Dichter durch den Kreis der Monate vom April bis zum nächsten März führt. Die Stimmung der einzelnen Novellen entspricht dem Charakter des Monats, in dem sie spielt. Es wechseln heitere mit düsteren und wehmütigen Geschichten, zu denen ihm oft persönliche Erlebnisse Stoff und Motive liefern („Sündflut", „Spätglück", „Himmelfahrt").

Sehr bekannt wurde Hoffmann durch den humoristischen Roman Der eiserne Rittmeister (1890), eine preußische Geschichte aus der Zeit der Befreiungskriege. Trefflich ist dem Dichter die Stimmungsmalerei und die Zeichnung der Lisbet und Hildegard gelungen, das Ganze belebt des Dichters heller Humor, der Held aber leistet gar zu viel an Seltsamkeiten. Dagegen gehört die tragische Erzählung Landsturm, die im Winter 1812—1813 am ostpreußischen Dünenstrande spielt, zu dem Ergreifendsten, was Hoffmann geschaffen. Mit gewaltiger Plastik stehen die Gestalten, unter ihnen der alte Sturmhösel und Elsbet, vor unseren Augen und die landschaftlichen Schilderungen sind von hinreißender Schönheit. Viel aus eigener Erfahrung geschöpft hat der Dichter für den Novellenband Das Gymnasium zu Stolpenburg und für die damit zusammenhängenden Novellen Iwan der Schreckliche (1889) und Ruhm (1891). Die Schilderung eigenartiger Lehrercharaktere und verfehlter Lehrerexistenzen ist vortrefflich; die Palme gebührt der durch Gemütsgehalt und tiefe Wehmut ausgezeichneten Novelle „Erfüllter Beruf". Zu gezwungen und unwahrscheinlich ist der Inhalt der Geschichten aus Hinterpommern (1891). Wie sehr sich der Dichter trotz seiner norddeutschen Natur durch längeren Aufenthalt in Südtirol eingefühlt und mit dessen landschaftlicher Schönheit, Geschichte und Sage vertraut gemacht hat, zeigen die humorvollen Bozener Märchen und Mären (1896), die, zum Teil im echten Märchenton gehalten, den Schimmer der Romantik tragen („Wasser") und auf Herz und Sinn erfreuend wirken. Dagegen fallen die Ostseemärchen (1897) bedeutend ab. Groß angelegt, fesselnd durch die Verflechtung des Politisch-Historischen mit den Erlebnissen der Privatpersonen und durch die plastische Zeichnung der Gestalten, wie des Jürgen Wichenhagen, des Schiffers Pust, des Rektors Bambanius und der Ursula, aber nicht geschlossen und klar im Aufbau der Handlung ist der dreibändige Roman Wider den Kurfüsten (1894). In allen Farben läßt der Dichter seinen Humor spielen in der Sammlung Allerlei Gelehrte (1897), zu denen er seine Erfahrungen in Gelehrtenkreisen aufs schönste verwertete. Keine neuen Züge weisen die noch folgenden kleinen Novellen und Erzählungen auf: Aus der Sommerfrische (1898), „Tante Fritzchen (1899), Von Haff und Hafen (1902) und „Irrende Mutterliebe" (1900). Von den zwei unter diesem Titel vereinigten Novellen, die er P. Heyse zu seinem 70. Geburtstag widmete, ist die „Puppe" trotz mancher Vorzüge zu sehr gekünstelt, „Brutus" ein sehr gelungener Nachtrag zu dem Novellenzyklus „Das Gymnasium zu Stolpenburg".

Namentlich auf die historische Novellistik erstreckt sich die literarische Tätigkeit des Kurländers Theodor Hermann Panthenius (geb. 1843 zu Mitau, gest. 1915) und in dem Roman „Die von Kelles" (1885), einem Kulturbilde Livlands aus dem sechzehnten Jahrhundert, hat er sein Bestes geleistet. Aber auch die Romane „Wilhelm Wolfschild", „Allein und frei", „Um ein Ei", „Das rote Gold" und die Erzählungen aus dem kurländischen Leben „Im Gottesländchen" und „Die Kurländischen Geschichten" (1892) bieten Vortreffliches. Er stellt darin das Leben seiner Heimat in Gegenwart und Vergangenheit realistisch und in konservativ protestantischer Gesinnung dar und schildert in den Romanen die sozialen und seelischen Konflikte, die aus dem Kastengeiste und den nationalen Gegensätzen des Kurlandes hervorwachsen. Panthenius entwickelte auch als Redakteur von Zeitschriften („Baltische Monatsschrift", „Daheim",) und als Mitherausgeber von Velhagen und Klasings Monatsheften) eine rege Tätigkeit.

Zu den Dichtern, denen erst die Nachwelt ganz geben muß, was ihnen die Mitwelt nur halb geboten, gehört der Westfale Friedrich Wilhelm Grimme (geb. 1827 in Assinghausen im Strunzertal, gest. 1887 als Gymnasialdirektor in Heiligenstadt im Eichsfelde). Wir haben ihn als einen Dialektdichter schon genannt und gerade durch seine Dichtungen in der sauerländischen Mundart ist er populär und deshalb bei dem großen Sängerfest in Alsberg als der „sauerländische Nationaldichter" von seinen Landsleuten gefeiert worden (1886). Auch die Berufskritiker haben den plattdeutschen Grimme jederzeit anerkannt und in gleichartigen Dichtungen selbst Fritz Reuter gleichgestellt, den hochdeutschen aber wenig beachtet. Allmählich aber dringt die Erkenntnis durch, daß sich der Sänger der „Deutschen Weisen" (1881) den besten unserer hochdeutschen Lyriker anreihe. (Abb. S. 1515.)

Mit Recht rühmt Wippermann an dieser von Grimme selbst getroffenen Auswahl seiner Gedichte die Tiefe, die Wahrheit und Keuschheit der Empfindung, die echt deutsche und christliche Gesinnung, die Schalkhaftigkeit und Kindlichkeit des Tones, die volkstümliche und zugleich vollendete Form, die Musik der Sprache des Verses. Echt und wahr sind die Töne, in denen er von der Liebe Freud und Leid, von stillem Sehnen, hohem Glücke, aber auch von tiefem Weh, von Enttäuschung und schmerzlichem Entsagen

singt („Die Gedanken“, „Abendruhe“, „Glückselig“). Und wie fein weiß der Dichter die Natur zu malen und wie sinnig zu deuten! („Der erste Schnee“, „Mittwinter“, „Am Heidemoor“, „Hochlandsbilder“). Dann wieder verleiht er seiner gläubigen Gesinnung in Versen, deren Zartheit und Wärme an Luise Hensel erinnern, beredten Ausdruck („Hilfe“, „Heimat“, „Die Freude“, „Das Kind“). Des Dichters scharfe Beobachtungsgabe und offener Sinn für das ihn umwogende Leben offenbaren sich in den Gedanken und Sprüchen, und daß er auch die Ballade und Romanze zu meistern versteht, zeigen insbesondere jene Gedichte, in denen er heitere und gemütliche Stoffe behandelt („Die Liedersängerin“, „Der Tyroler“, „Der alte Oheim“). Grimme liebte die Kinder, wie uns die tiefsinnigen Klänge „Aus der Kinderstube“ verraten; in Vers und Prosa sucht er, selbst ein treuer Katholik, durch sein Goldenes Weihnachtsbüchlein (1863) in ihnen die Liebe zum Christkinde zu wecken und in den „Edelsteinen“ (1887) hat er ihnen eine illustrierte Zeitschrift geschenkt. Auch der Erzähler Grimme verdient volle Beachtung, so vor allem die unter dem Titel Schlichte Leute (1869) vereinigten hochdeutschen Geschichten. Schlicht und und liebenswürdig wie die Helden seiner Erzählungen ist auch der Ton, in dem er uns von deren Geschicken berichtet, und alles ist von einem sonnigen Humor erhellt. Nach des Dichters Tod wurden die in Kalendern und Unterhaltungsschriften erschienenen Erzählungen Grimmes in zwei Bänden unter den Titeln „Auf roter Erde“ und „Auf heimischer Scholle“ gesammelt.

Natürlicher noch als die Personen in den hochdeutschen Geschichten erscheinen die in den plattdeutschen Werken Grimmes auftretenden Gestalten. Erst die Mundart machte es ihm möglich, alle die Händler, Bauern, Schulzen, die „Kösters“, „Pasteurs“, die „Oihms“ und „Moierkens“ ganz in ihrer Eigenart darzustellen. Er beherrschte das Plattdeutsche wie wenige Poeten und hatte sich das Leben und Treiben der Sauerländer ganz und gar zu eigen gemacht. Daher fanden gleich seine Büchlein Sprickeln und Spöne (1858) und die folgenden Spargitzen (1860), beide später vereinigt als Schwänke und Gedichte, großen Beifall und sind auch die beliebtesten Büchlein geblieben. Das beste Stückchen aber „Det Moirken imme Postwagen“ findet sich in der Sammlung Grain Tuig und der tollste aller Schwänke Grimmes, „Studenten Vaih“, steht in dem Büchlein Galanterey-Waar (1867). Was der Dichter und sein Freund auf den Fahrten durch das Land erlebten, erzählt das Büchlein Lank un twiäß düär't Land. Der „Strunzerdäler“ hat auch prächtige plattdeutsche Dialektgedichte verfaßt und seine Lustspiele in sauerländischer Mundart in Vers und Prosa, echte Volks- und Bauernstücke, sind durch ihre gelungenen Charaktere, ihre Technik und unwiderstehliche Komik nicht minder wirksam als seine Schwänke und wurden in Münster einst oft aufgeführt („De Koppelschmid“, „Jaust un Durtel oder de Kiärmissenganck“, „De Kumpelmentenmaker oder Hai mott wier friggen“). (Beilage 173).

Klar erkennend, daß gute Bücher zur sittlichen Erziehung des Volkes beitragen, schuf der „Gesellenvater“ Adolf Kolping (geb. 1813 zu Kerpen bei Köln, gest. 1865 als Domvikar in Köln) den „Katholischen Volkskalender“, in dessen Jahrgängen seine Erzählungen erschienen. Er erzählt schlicht und einfach, ohne platt zu werden, gemütvoll, aber ohne in Sentimentalität zu fallen, und entwirft anschauliche Bilder der von allen Menschen verlassenen Armut, vom häuslichen Glücke und treuen Ausharren im Berufe („Handel und Wandel“, „Toms“, „Bleib daheim!“). Zum Nutzen des Volkes schrieb auch der Westfale Heinrich Overhage (geb. 1806 zu Ahlen, gest. 1873 als Dechant in Werne) seine „Münsterländischen Kirchspiels- und Dorfgeschichten“ und „Katholischen Erzählungen“, die zum Teile von einem liebenswürdigem Humor erhellt sind; oft aber tritt das Künstlerische der Form und Einkleidung zugunsten der Belehrung fast ganz zurück. Dagegen bekunden die „Westfälischen Geschichten“ des Paderborner Gymnasiallehrers Albert Tenckhoff (geb. 1830 in Münster) ein frisches, dichterisches Talent, verbunden mit einer trefflichen Gabe der Darstellung und Charakteristik („Lisbeth“, „Die Haideschenke“).

Ein mit den Zuständen der siebziger Jahre unzufriedener Geist spricht aus den Romanen des Mainzers Philipp Laicus (geb. 1827, wegen Teilnahme an einer kommunistischen Verbindung eine Zeitlang eingekerkert, seit 1870 wieder treuer Katholik, gest. 1897). Wasserburger, so hieß er im bürgerlichen Leben, erinnert in seinen Romanen an Bolanden, den er zwar an künstlerischer Bildung überragt, an Großzügigkeit und Wucht der Ideen aber nicht erreicht. Laicus wählt seine Stoffe mit Vorliebe aus dem bürgerlichen Leben, dem er durch das Hineinverweben bedeutender Gedanken ein wirksames Relief gibt, und weiß in seinen Romanen, mag er nun die Sozialdemokratie und Freimaurerei („Ringende Mächte“, „Silvio“), das Judentum („Um Geld und Gut“), den Gründerschwindel („Der Sonderling“), den Liberalismus („Das Haus Prozzius“) bekämpfen oder Geschichtsfälschungen aufklären („Kaiser oder Papst“, „Feder“, „Schwert und Fackel“), das Interesse für die Handlung und die plastisch gezeichneten Gestalten zu wecken. Schade, daß er fast in jedem Roman eine von Natur aus moralisch-häßliche, nicht erst durch die Macht der Leidenschaft irregeleitete Person auftreten läßt. („Irma“.)

Nur einer kurzen Schaffenszeit erfreute sich Heinrich Schaumberger (geb. 1843 in Neustadt im Koburgischen, gest. 1874 als Volksschullehrer in Weißenbrunn); aber sie genügte, daß Werke aus seiner Feder flossen, in denen er sich als ein Schriftsteller von so gesunder Frische, so viel Originalität, von einem so goldigen Humor und einer so liebenswürdig volkstümlichen Eigenart bewährte, daß er wohl neben anderen berühmten Schilderern deutschen Kleinbürgerlebens einen Ehrenplatz verdient. Was er an Freuden und Leiden als Lehrer und in seiner bäuerlichen Umgebung erlebte, spiegelt sich in seinen Dichtungen wider. Fritz Reinhardt insbesondere, seine größte Erzählung, an der er bis zu seinem Tode arbeitete, schildert die Schicksale eines Dorfschullehrers und führt uns charaktervolle Gestalten aus dem Volke vor. Mustergültig sind die Beschreibungen in der oberfränkischen Dorfgeschichte Im Hirtenhause, ergreifend wirkt der Dorfroman Zu spät: getreu und anmutig spiegelt sich deutsches Volksleben auch in der einfachen und lebenswarmen Erzählung Vater und Sohn und der Humor in den Bergheimer Musikantengeschichten ist so hinreißend, daß wir die drolligen Gestalten vor uns lachen und scherzen zu sehen

glauben. Unvollendet blieb eine seiner heitersten Volkserzählungen, Glückliches Unglück, die er im Elende hilflosen Hinsterbens in Davos schrieb, wo er vergebens Heilung von der Schwindsucht zu finden gehofft hatte.

Gleichfalls Lehrer war Schaumbergers Landsmann Johann Heinrich Löffler aus Oberwind (1883—1902). Seine Volkserzählungen sind überaus einfach, sein Hauptwerk, der Geschichtsroman Martin Bötzinger (1897), ist im ganzen gelungen, doch hat er nicht zu seinem Vorteile den Einfluß des archäologischen Romans erfahren.

Einst von allen seinen Landsleuten, dann nur von den Stillen bewundert, in der jüngsten Zeit aber nicht bloß in Kurhessen, sondern auch in anderen Ländern deutscher Zunge mit Ehren genannt, wurde der Dichter des „Prinz Rosa-Stramin". Ernst Koch (geb. 1808 zu Singlis in Kurhessen) war mit schönen, vielverheißenden Fähigkeiten ausgestattet, nur nicht mit solchen, die einen im Kampfe ums Dasein obenauf kommen lassen, einer von denen, deren späteres Leben nicht erfüllt hat, was ihre Jugend versprach. So sagt von ihm sein Freund Karl Altmüller, der selbst ein namhafter Dichter war. Im schönen Werratale, wo Koch einen Teil seiner Jugendjahre verbrachte, mögen sich ihm bereits die Keime zu seiner tiefen, beschaulichen Naturfreude und dem gemütvollen Humor in der Auffassung der Natur eingeprägt haben und wir dürfen wohl annehmen, daß dem späteren Dichter das lächerliche Treiben der kleinstädtischen biederen Beamtenwelt im Hause seines Vaters, des Oberschultheißen, manche Motive zu den frischen und lebenswahren Gestalten seiner Schriften geliefert hat. Als die französische Julirevolution auch in Hessen die Geister entfesselte, veröffentlichte er, ein Anhänger der konstitutionellen Monarchie, im hessischen „Verfassungsfreund" die Vigilien, Aufsätze, in denen er mehr humoristisch als satirisch seiner volksfreundlichen Gesinnung Ausdruck gab, und erregte damit großes Aufsehen. Der Beifall des Volkes aber schlug in Haß um, als er in den Staatsdienst eintrat. Als zu den daraus entstandenen Mißlichkeiten noch ein unglückliches Liebesverhältnis trat, gab er Amt und Stellung auf, floh hoffnungs- und steuerlos in die weite Welt und trat, durch die Not gezwungen, in die Fremdenlegion ein (1834). Tage der Entbehrungen und des schwersten Dienstes folgten auf afrikanischem Boden. Von einer Verwundung geheilt, kam er nach Spanien, kämpfte hier im Hilfskorps der Königin Christine gegen die Karlisten, erkrankte und wurde in Pamplona im Hospital der Barmherzigen Schwestern gepflegt. Hier erfolgte, was er schon früher geplant hatte, der Übertritt zur katholischen Kirche. Nach Auflösung der Fremdenlegion kehrte er zu Fuß in die Heimat zurück und wirkte, nachdem er einige Jahre als Beamter sein Brot sich verdient hatte, von 1850 bis zu seinem Tode (1858) als Professor am Athenäum zu Luxemburg.

Friedrich Wilhelm Grimme.

In seinen Jugendgedichten erscheint er noch von seinen Vorbildern (Schiller, Körner, Matthisson, Heine) abhängig („Die Fische", „Was ist des Deutschen Vaterland?", „Das Testament), später tritt der fremde Einfluß zurück und die Lieder, die der Liebe zu seiner Braut Henriette von Buttlar entquollen, sind die reinsten und wärmsten Töne eines in Liebe glühenden Herzens, bald leise und schüchtern fragend, zagend und sorgend, bald siegesfreudig und jubelnd („Rauschet, meiner Harfe Klänge", „Der Tag der Vereinigung"), wie sie nur die besten Lyriker ihrer Harfe entlockten. Des Dichters tiefes Gemüt offenbaren auch seine geistlichen Lieder, vor allem seine Marienlieder (1846); traurig klingen jene Stimmungsgedichte, die er gleich nach seiner Rückkehr aus der Fremde gesungen. Eine durch und durch lyrische Natur hat Koch auf den Gebieten des Epos und Dramas nichts Großes geleistet, denn auch sein Hauptwerk Prinz Rosa-Stramin (1839) ist in der Grundstimmung lyrisch, mögen auch noch so viele epische Episoden sich darin finden. Das Büchlein, durch die Aufnahme in Reclams Universalbibliothek auch den weitesten Volkskreisen zugänglich gemacht, hat seinen Titel von einer Gabe seiner Braut, die 1832 ihrem Verlobten ein Notizbuch schenkte, dessen Einband ein auf rotfarbenem Stramin gestickter persischer Prinz zierte. Das Werk ist, wie Wippermann in seiner feinsinnigen Studie über Koch bemerkt, „das Erzeugnis einer durchaus eigenartigen Dichterkraft, ein Werk von manchmal unwiderstehlichem Zauber, voll Witz, Humor, Ernst und Gemüt, kurz, voll Poesie". Einen logischen Aufbau hat es nicht, sorglos und regellos ist es hingeschrieben; wechselnd von Schilderung zu Gedicht, von der stimmungsvollen Wehmut zum reizendsten Humor, mutet es durch

seine Phantastik an wie ein Spiegel des jungen, launischen, jedem Eindruck folgenden Dichters. Bilder aus der Kindheit, der Schul- und Universitätszeit, Idyllen und Naturbetrachtungen, Lieder an Henriette, Soldaten- und Studentenlieder, sozialpolitische und kirchlich-religiöse Erörterungen, Elegien und lustige Geschichten, literarische und musikalische Aphorismen, all das steht in buntem Wechsel hintereinander. Und wir folgen ihm gern. Wie ohne Anfang, ist das Büchlein auch ohne Ende, d. h. ohne Lösung, da ja der Konflikt im Leben des Dichters damals noch ungelöst war. Gleichwertiges hat er nicht mehr geschrieben; Jugendfrische und Humor waren dahin; zu sehr hat ihn des Lebens Schwere getroffen. Dies merken wir auch an seinen Erzählungen (1847), von denen „Der Königin Gemahl" und „Maria, bitt für mich" unkünstlerisch und in einzelnen Szenen recht unerfreulich sind, „Aus dem Leben eines bösen Jungen" des Dichters Lebensschicksale berichtet und durch die Schilderung der Soldateska und der südlichen Landschaft den gottbegnadeten Dichter verrät. In seinen „Salonnovellen" sprechen am meisten die lyrischen Teile an.

Aus der Bauernarbeit griff nach dem Lorbeer des Dichters der Vorarlberger Franz Michael Felder (geb. 1839 zu Schoppernau im Bregenzer Wald, gest. 1869) und im harten Kampfe mit einem engen und schweren Schicksal hat er ihn errungen. Seine Dorfgeschichten aus dem Bregenzer Wald dürfen sich getrost neben die seiner Vorbilder Auerbach und Gotthelf stellen; sein bestes Buch aber ist das Werk Aus meinem Leben, das Schönbach herausgegeben und mit einer Würdigung des Dichters und Volksmannes eingeleitet hat. Das Buch umfaßt die Knaben- und Jünglingsjahre des Dichters bis zu seiner Verheiratung (1861) und fesselt durch den künstlerischen Aufbau wie durch die Tiefe und Echtheit der Empfindung und die Fülle stimmungsvollster Erzählungen und Schilderungen, von denen die vom Tode des Vaters, von den ersten Werdejahren, dem Leben auf der Alp und das Liebesidyll als Schöpfungen eines echten Dichtergeistes zu bezeichnen sind. Von Natur aus schwächlich gebaut, schüchtern und empfindlich, war der Bauerssohn früh nach innen getrieben und Zeit seines Lebens ist er der Welt betrachtend gegenüber gestanden. Eine rasche Auffassung, eine treffliche Fähigkeit des Beobachtens und Vergleichens, ein starker Trieb, selbständig zu gestalten, und das Verlangen, das geistig Geschaffene anderen zu erzählen, dies alles offenbarte sich schon in dem Schulknaben. Da ihm eine höhere Schulbildung versagt blieb, suchte er sich wenigstens durch Bücher Kenntnis von der Welt zu verschaffen und auch als Jüngling und Mann, der bald Dichter, bald Bauer sein wollte, hat er sich von Dichtern und Denkern, Politikern und Nationalökonomen, Historikern und Naturforschern aufwärts führen lassen.

Von seinen Werken steht „Nümmamüllers und das Schwarzokaspale, ein Lebensbild aus dem Bregenzerwalde" (1863) noch unter dem Einflusse der Auerbachschen Dorfgeschichten. An sie erinnert die Überschrift mit dem Namen der beiden Helden, dann auch der rasche Gang der Handlung, die sich um die Geschicke von ein paar Schoppernauer Kindern dreht. Eigentümlich ist ihm schon hier das Bestreben, die Charaktere aus ihrem Wesen zu verstehen, und die breite Schilderung der Feste und Bräuche seiner Landsleute. Bedeutend höher stehen die „Sonderlinge, Lebens- und Charakterbilder aus neuester Zeit" (1867), die durch die kraftvolle Zeichnung der Gestalten erkennen lassen, daß dem Dichter hier Gotthelf als Beistand zur Seite getreten ist. Der Stoff ist aus dem Leben geschöpft, aber der Dichter behandelt ihn als frei schaffender Künstler. In der Entwicklung des Franz hat er seine eigene dargestellt. Wie dieser durch den Kampf der beiden Gegensätze, von denen der radikale Sepp den einen, der konservative Barthel den anderen vertritt, sich allmählich emporläutert, so hat auch Felder sich zu der Erkenntnis durchgerungen, daß ein Gemeinwesen, soll es gefördert werden, von seinen Bürgern verlange, daß jeder von seinem Sondertum etwas zum Besten des Ganzen aufgebe. Der soziale Parteikampf und die Politik bestimmten den Dichter zu einzelnen kleinen Schriften, wie z. B. zur farbenreichen Studie Ausflug auf den Tannenberg. Kunstvoll gebaut und fesselnd durch den Inhalt ist die Novelle Liebeszeichen (1867). Der Schüler Lassalles und Careys verrät sich in dem tiefernsten Roman Reich und Arm (1868), der von dem reichen Hans von Stighof und dem armen Knechte Jos erzählt, wie sie in der Schule des Lebens allmählich zu tüchtigen Männern heranreifen. Verschiedene Tagesfragen werden darin angeschlagen, aber nicht zur Genüge erörtert, wie denn überhaupt in dem an großartigen und lieblichen Szenen reichen Buche leider eine gewisse Unruhe und Überhastung herrscht und insbesondere der Schluß gewaltsam zusammengedrängt erscheint.

In auffälliger Weise mehrte sich seit der Mitte des neunzehnten Jahrhunderts die Zahl der schriftstellernden Frauen. Die Gründe dafür liegen in deren zunehmender Beteiligung an dem öffentlichen Leben, dann auch in deren Drange nach Bildung und Verbesserung ihrer Lebensverhältnisse. Dabei kommt in Betracht, daß mit dem wachsenden Bildungs- und Lesebedürfnisse der breiten Massen das Zeitungs- und Zeitschriftenwesen einen großen Aufschwung genommen hatte. Den Schwerpunkt in den verbreiteten Familienblättern bildete der Roman, also gerade jene poetische Form, die es den Frauen am besten möglich machte, für ihre Ideale zu kämpfen. Die Nachfrage nach fesselnden und dem Geschmacke des Publikums, zumal des weiblichen, entsprechenden Romanen eiferte begabte Frauen zur Schriftstellerei an und es ist unleugbar, daß sie den Geschmack der Masse zu treffen wußten. So wurden verschiedene Zeitschriften, zwar nicht ausschließlich, aber doch zum großen Teil von Frauen versorgt und bald gab es eine große Zahl von Frauenromanen, die sich an bestimmte Muster anlehnten, innerhalb enger Grenzen bewegten und gelegentlich für Frauenfreiheit und Frauenrechte eintraten. Manche der Schriftstellerinnen erhoben sich mit ihren Gesellschafts- und Geschichtsromanen zu künstlerischer

Bedeutung, die Mehrzahl aber diente einzig und allein dem Unterhaltungsbedürfnisse. In den meisten Erzeugnissen dieser Art verbindet sich mit der Realistik, die alle Kleinigkeiten des Lebens darstellt, gerne auch die Phantastik in der Schilderung der Verhältnisse, in der Erfindung der Handlung und der Konflikte, die sich übrigens in der Regel friedlich, mit einer Heirat lösen.

Viele der weiblichen Autoren veröffentlichten ihre Romane und Novellen in der Gartenlaube, die mit ihren 300000 Abonnenten seit den sechziger Jahren einen Einfluß ausübte, von dem wir uns heute nur schwer einen Begriff machen. Als die erste Dichterin dieses Familienblattes galt Eugenie John, bekannt als E. Marlitt (geb. 1825 zu Arnstadt in Thüringen, gest. 1887), zuerst Sängerin in Wien, dann Vorleserin der Fürstin von Schwarzburg-Sondershausen, zuletzt nur Schriftstellerin, in ihrer Vaterstadt lebend. Gleich ihre ersten Romane erzielten einen glänzenden Erfolg und in der Tat zeigen sie ein großes Geschick in spannender Anordnung und Durchführung der Handlung und lebensvoller Gestaltung. Indes störte doch sehr bald die ausgesprochene Parteifärbung, die alles Licht, alle Intelligenz, allen Edelmut und alle sonstigen hervorragenden Eigenschaften auf das Bürgertum, allen Schatten, alle Schlechtigkeit und Beschränktheit auf den Adel und die Priester wirft. Man merkte die an Spielhagens Romane erinnernde Tendenz gegen alles Christliche, insbesondere alles Katholische, und ward verstimmt. Sodann ist aber auch ihr Gestaltenvorrat äußerst beschränkt. Man findet sich im Grunde immer in demselben Fahrwasser und unter denselben Menschen. Ein süßlich sentimentaler Zug geht durch alle Romane Marlitts und auf sie ist es zurückzuführen, wenn man heute noch das Genre harmloser, weichlicher Familienromane als Gartenlauberomane bezeichnet. Kein Wunder daher, daß Marlitts vom Zeitgeiste getragene und von der Frauen- und Mädchenwelt einst hochgefeierte Romane der Vergessenheit anheimgefallen sind und ihre Verfasserin in literarischen Kreisen nur mehr mit leiser Ironie genannt wird. Ihre größten Erfolge verdankte sie den Romanen Goldelse (1867), Das Geheimnis der alten Mamsell (1868), Im Hause des Kommerzienrates und Im Schillingshofe. Viel gelesen wurden auch „Die zwölf Apostel", „Blaubart", „Reichsgräfin Gisela", „Die zweite Frau", „Amtmanns Magd". Viel Ähnlichkeit mit E. Marlitt hat Elisabeth Bürstenbinder, bekannt als E. Werner, geboren 1838 in Berlin, die zweite der „Dichterinnen der Gartenlaube". Ihre Romane sind kulturkämpferisch aufgeputzt und auf einen leidenschaftlichen Schluß hinausgeführt, den sie in guter Steigerung zu erreichen weiß. Am Altar, Um hohen Preis, Gesprengte Fesseln, Vineta, Ein Held der Feder und Ein Gottesurteil sind ihre bekanntesten Erzählungen. Während E. Werner die Schriftstellerei aufgegeben zu haben scheint, lieferte Berta Behrens (geb. 1848 in Dresden, gest. 1914) unter dem Hehlnamen Wilhelmine Heimburg noch lange Romane in die Gartenlaube. Keiner aber von ihnen, weder von den älteren, „Lumpenmüllers Lieschen" (1879), „Kloster Wendhausen" (1880), „Ihr einziger Bruder", „Ein armes Mädchen" (1885), noch von den jüngsten, „Wie auch wir vergeben", „Über steinige Wege", „Familie Lorenz" (1910), erhebt sich über das Durchschnittsmaß der Unterhaltungsliteratur. In der ethischen Auffassung, nicht aber an Talent, überragt sie ihre älteren Basen.

Entschieden poetische Begabung weisen die Romane der Wilhelmine von Hillern, der Tochter der Birch-Pfeiffer, auf. Sie ist ein Münchner Kind (geb. 1836), war zuerst Schauspielerin, siedelte sich nach ihrer Verheiratung in Freiburg i. B. an, konvertierte im späteren Alter in Ettal, lebte seit 1882 in Oberammergau und starb 1917 in Hohenaschau bei Prien am Chiemsee. Ihre Romane, besonders die späteren, zeigen eine kraftvolle Erfassung und Durchführung der Probleme, die immer etwas Eigenes, nicht selten Herbes haben, und sie weiß ihnen eine wirkungsvolle Gestaltung zu geben, aber diese ist zuweilen ein Gemisch von Rührseligkeit und Phantastik in einer gewählten Sprache. Am meisten sprechen an Der Arzt der Seele, worin sie das Emanzipationsstreben der Frauen beleuchtet, Aus eigener Kraft, Geyer-Wally (1875), die tirolische Brunhild, ein scharf umrissenes Charakterbild, das sie auch in ein Drama verwandelt hat, und Sklave der Freiheit (1904). Vieles hat Beatus in der Welt erfahren, mit Grauen erfüllte ihn das Treiben der Männer, die einen Umsturz planen, und enttäuscht kehrt er wieder in das Kloster zurück, aus dem er, um frei zu sein, geflohen war. Mißlungen ist der Alpenklosterroman aus dem dreizehnten Jahrhundert Und sie kommt doch (1879), in dessen Mittelpunkt ein Mönch steht, der sich, um den Versuchungen ein Ende zu machen, den Stahl ins Auge senkt, und wenig erfreulich wirkt der Passionsroman Am Kreuz (1890). Das Theaterblut der Dichterin zeigt sich auch durch einen in dem Roman Der Gewaltigste (1899) um jeden Preis angestrebten Effekt. Dagegen wirkt Unseres Herrn Weihnacht beruhigend.

Trotz aller Mängel ist die Hillern an poetischem Talent der oberflächlichen Nataly von Eschstruth (geb. 1860 zu Hofgeismar in Hessen, lebt als verwitwete Knobelsdorff-Brenkenhoff in Schwerin) weit überlegen. Zwar ein hübsches Erzählertalent, eine frische Schilderungsgabe und einen gesunden Humor kann man der Eschstruth nicht absprechen, aber von einer Tiefe des Gehaltes ist keine Spur zu entdecken; alles ist nach festem Muster und mit sehr derbem Garn gearbeitet. Gleichwohl waren die Gänseliesel (1886) und Hofluft einst in den Händen fast aller jungen Damen, und wie diese Romane der überaus fruchtbaren Schriftstellerin erleben auch andere, wie „Polnisch Blut" (1887), „Hasard" (1891), „Im Schellenhemde", „Bären von Hohenesp", „Verbotene Früchte", „Mondscheinprinzeßchen", „Die Regimentstante", „Von Gottes Gnaden", „Sternschnuppen", „Komödie", „Der Stern des Glückes" usw. noch immer neue Auflagen.

Im Gegensatze zu ihrer Nichte ist Mathilde von Eschstruth (geb. 1839 in Kassel) bemüht, in ihren Romanen und Novellen („Im Kampf" 1889, „Menschen von heute", „Unter den Tannen", „Zur rechten Zeit", „Mädchenschicksale", „Wandlungen der Seele" 1904) künstlerische Gesinnung und Ebenmäßigkeit des Stils zu verbinden. Tiefe der Weltanschauung und entschiedene Bekämpfung des Materialismus machen ihre Schöpfungen auch inhaltlich wertvoll und ihre Jugendschriften („Kinderleben", „Blumenspiele für Kinder" 1910) verraten eine tiefe Kenntnis der Kinderseele. Ein starkes Talent ist auch Sophie Junghans (geb. 1845 in Kassel, gest. 1907), deren Romane „Käthi" (1876), „Der Bergrat", „Ein

Rätsel", „Haus Eckberg", „Die Amerikanerin", „Um das Glück", „Junge Leiden" (1900) im Kerne zwar etwas nüchtern verständig, aber doch meistens gehaltvoll sind und auf einer scharfen, freilich innerlich kalten Beobachtung des Lebens beruhen. Leider gönnte sie sich nicht immer Zeit, ihre Erzeugnisse ausreifen zu lassen, und wurde durch den wachsenden Ruhm und die materielle Ausbeutung ihres Talentes zur Vielschreiberei verleitet, so daß nur wenige ihrer Romane in der Nachwelt weiterleben werden. Die liberalen Anschauungen des Zeitalters (1870—1890) herrschen auch in den Romanen der Emilie Junker, die auch von Schopenhauerschen Gedanken beeinflußt ist („Der Schleier der Maja" 1882, „Im Schatten des Todes" 1890) und der Bianca Bobertag 1856—1890), in deren Romanen sich philosophischer und poetischer Geist vermählen („Moderne Jugend", „Der Sprung auf die Klippe", „Die Kentaurin").

Die meisten Ideen, die heute Gemeingut der Frauenbewegung geworden sind, hat schon Malvida von Meysenbug (geb. 1816 in Kassel, gest. 1903) in ihren Schriften ausgesprochen. Bereits in jungen Jahren hatte diese Veteranin des revolutionären Idealismus mit den religiösen Anschauungen, in denen sie aufgewachsen war, gebrochen und sich in die Gedankengänge demokratischer und radikaler Art eingelebt. Als nach dem Revolutionsjahre 1848 die Reaktion eintrat, ging sie, wie damals viele ihrer demokratischen und freidenkerischen Gesinnungsgenossen, nach London (1852). Zu mehreren von diesen, wie K. Schurz, G. Kinkel, seiner Gemahlin Johanna, Garibaldi, Mazzini, dem Russen Alexander Herzen und anderen trat sie in nähere Beziehung, füllte die Zeit des Exils mit fruchtbringender Arbeit für ihre politischen und sozialen Ideale aus und versank nicht in das oft so leere und lächerliche Treiben vieler Emigranten, das Julius Fröbel in seiner Selbstbiographie und die geistig sehr begabte Johanna Kinkel in dem autobiographischen Roman „Hans Ibeles in London" (1860) ergötzlich und anschaulich geschildert haben. Die Porträts, die Malvida in den Memoiren einer Idealistin (1876) von den bedeutendsten der Flüchtlinge gegeben hat, gehören zu dem Fesselndsten in ihren Aufzeichnungen. Sieben Jahre „voll schwerer Entbehrungen, harter Arbeit, tiefer Leiden, Verluste und Kämpfe" verbrachte Malvida als Hauslehrerin und Erzieherin in England. Einen neuen Inhalt gewann ihr Leben in Paris durch die geistigen Einflüsse, die sich in Richard Wagner zusammenfassen. Die Verehrung für ihn gab auch für die künftigen Jahrzehnte, als Malwida meist in Italien ihren Sitz hatte, ihrem geistigen Leben seine Richtung. Neben den politischen und sozialen Interessen treten in den späteren Jahren die ästhetischen und philosophischen mehr in den Vordergrund. Es ist der philosophische Idealismus, den sie bis hinein in die Berkeleyschen Konsequenzen verficht: alle Dinge gelten ihr nur als Erscheinungsformen des Ich, dem allein Realität zukommt. Besonders nahe steht ihr Plato mit seiner Lehre von den Ideen, den Urbildern des Seins, unter dessen Einfluß sie ihren dreibändigen Roman Phädra (1885) geschrieben hat.

Dazu kommt als ein Innerlichstes ihres Idealismus der Kultus des Genius, der ihr Leben auch in seinen äußeren Wandlungen bestimmt hat. Denn mit vielen der Großen hat sie das Schicksal zusammengeführt und manchen ist sie eine Freundin geworden. Im Lebensabend einer Idealistin (1898), der einen Nachtrag zu den „Memoiren" bildet, erzählt sie von Richard und Kosima Wagner, Liszt, Jakob Burckhardt, Heyse, Lenbach, die in Rom in ihrem Heim aus und ein gingen; am liebsten aber berichtet sie von ihrer Freundschaft mit Nietzsche, mit dem sie den Winter 1876/77 in Sorrent verlebte. Neben ihren Schilderungen dieser und anderer bedeutender Menschen fesseln in dem „Lebensabend" immer wieder die Bilder aus dem italienischen Volksleben, die sie gelegentlich gibt, und die Mitteilungen von den Eindrücken, die die italienische Kunst und Natur auf sie machten. Die Natur war ihre Trösterin, religiöse Tröstungen wies sie von sich. Als Schülerin Schopenhauers sehnt sie sich nach der Rückkehr in den Schoß der Bewußtlosigkeit und daher auch ihre Anschauung vom Tode. Körperlich ist er ihr die Rückkehr der Atome in die Stoffwelt zu neuer Gestaltung, geistig das Fortleben jedes bedeutenden Wortes und guten Gedankens in gleichgestimmten Menschenherzen. Ihre sozialen Pläne beschäftigen sich insbesondere mit der geistigen Hebung der Frauenwelt und werden von der Hoffnung getragen, daß die Frau einst aufhören werde, ein Götzenbild, eine Puppe oder eine Sklavin zu sein, und als ein bewußtes und freies Wesen im Verein mit dem Mann an der Vervollkommnung des Lebens in der Familie, der Gesellschaft, dem Staate, in Wissenschaften und Künsten arbeite. Nicht nur in den „Memoiren" und im „Lebensabend", sondern auch in der Sammlung biographischer Studien, die sie unter dem Titel Individualitäten (1901) herausgab, und in den Stimmungsbildern aus dem Vermächtnis einer alten Frau (1879) führt sie mehrfach diesen Gedanken durch. Sie fühlte mit allem Menschenleid und hatte ein warmes Herz für die Unterdrückten, Vernachlässigten und Hilfsbedürftigen. Im Gegensatze zu Schopenhauer wahrte sie sich einen hoffnungsfreudigen Optimismus und einen unerschütterlichen Glauben an die Menschheit, ihre Zukunft, Verbesserungsfähigkeit und Aufwärtsentwicklung. In diesem Sinne hat sie auch den Roman Himmlische und irdische Liebe geschrieben, der aber erst 1905, zwei Jahre nach ihrem Tode, veröffentlicht wurde.

Alle hier genannten Erzählerinnen überragt Ferdinande Freiin von Brackel (geb. 1835 auf dem Schlosse Welda in Westfalen, gest. 1905 in Paderborn), die Base Annettens von Droste-Hülshoff. Eine auf katholischer Grundlage aufgebaute gesunde Lebensanschauung vereinte sich in ihr mit den Idealen einer fruchtbaren phantasievollen Dichterin. Diese regte sich bereits in dem sechzehnjährigen Mädchen, denn schon damals begann sie manches von dem niederzuschreiben, was später ihren Ruhm begründete. Dieser wurde in der Folgezeit von dem anderer Poeten überstrahlt, aber es bleibt ihr das Verdienst, die belletristische Literatur der Katholiken wesentlich gefördert zu haben. In die Öffentlichkeit trat sie zum erstenmal mit einem Bande Gedichte (1874), lyrischen Poesien, Balladen und patriotischen Poemen, die aber zunächst

nur im engeren Kreise bekannt wurden und erst allgemeines Interesse und rechte Würdigung fanden, nachdem man die Verfasserin als bedeutende Romanschriftstellerin kennen und schätzen gelernt hatte.

Gleich ihr erster Roman, Die Tochter des Kunstreiters (1878), erzielte einen großen Erfolg. Sie stellt darin einen seelischen Konflikt dar und schuf eine fließend und packend erzählte Herzensgeschichte. Dagobert von Degental und Nora, die Tochter eines kavaliermäßigen Kunstreiters, die als Kinder miteinander gespielt haben, begegnen sich wieder als Jüngling und Jungfrau und gestehen sich ihre Liebe. Sie werden getrennt, geloben aber einander Treue. Verschiedene Verwicklungen bringen Dagobert zum Bruche des Gelöbnisses. Nora aber, die durch die Notlage des Vaters zum Auftreten im Zirkus gezwungen und dadurch zur Verletzung des dem Geliebten gegebenen Versprechens getrieben worden ist, flieht nach Amerika und stirbt im Dienste werktätiger Nächstenliebe als Klosterfrau. Ihre letzte Botschaft erschüttert den Geliebten und führt ihn zur läuternden Einkehr in sich selber. Dem Manne wird man nur Mitgefühl entgegenbringen, Nora aber ist in ihrer Anmut und in ihrem Ernste, in ihrem Ringen und Entsagen, in ihrer Selbstlosigkeit und treuen Liebe ein Typus edler Weiblichkeit. Leidenschaftliche Konflikte ernstester Art verbinden sich innig mit dem Ringen um die höchsten Interessen im Leben und Sterben in dem zweibändigen Roman Daniella (1878). Auf dem gewaltigen Hintergrunde, den die Kriege von 1866 und 1870 und die Pariser Kommune bilden, spielt sich das Schicksal der Einzelperson und der Gesellschaft lebensvoll ab. Im Mittelpunkte steht Daniella, eine schöne und geniale Jüdin, die leidenschaftlich um die Liebe des kunstbegabten jungen Rother wirbt. Von ihm abgewiesen, wütet sie gegen die Kirche, der sie die Schuld an dem Verluste des Geliebten zuschreibt, und wird in Paris eine leitende Persönlichkeit der Kommune. Die Nachricht aber, daß Rother, der Priester geworden war, auf der Rückreise aus Südfrankreich gefangen genommen worden sei und in Paris erschossen werden soll, weckt in ihr mit elementarer Gewalt die einstige Liebe und sie sucht ihn zu retten. Der von ihr erwirkte Gnadenerlaß aber kommt zu spät. An seiner Leiche bricht sie ohnmächtig zusammen, es umfängt sie geistige Umnachtung. Alle Charaktere sind lebenswahr gezeichnet, wie denn überhaupt hierin Brackels Stärke liegt. Der Aufbau aber ist minder gelungen, denn der Faden und die Geschlossenheit der Handlung geht über der Weitschweifigkeit der Schilderung der Zeitereignisse zuweilen verloren. Dies gilt auch von dem kulturgeschichtlich bedeutsamen Roman Im Streite der Zeit (1898). Die Kriege von 1866 und 1870 und der Kulturkampf spiegeln sich hier in dem Leben dreier adeliger Familien, zu denen verschiedene Vertreter der bürgerlichen und niederen Kreise in Beziehung treten. Der Konflikt zwischen zwei liebenden Herzen, der das Lebensglück zweier edler Menschen zu zerstören droht, schließlich aber gelöst wird, bildet den Inhalt des Romans Am Heidstock (1881). Reiche Phantasie, Gewandtheit in der Führung des Dialogs und Geschick in der psychologischen Motivierung bekunden, wie die Romane, so auch Brackels Novellen „Aus fernen Landen", „Der Spinnlehrer von Carrara", „Vom alten Stamm", „Prinzeß Ada". Für die Zeitgeschichte von Interesse ist Brackels Selbstbiographie „Aus meinem Leben".

Ida Boy-Ed.

Vom niedersächsischen Stamm, gleich der Brackel, war auch die vortreffliche Erzählerin Emmy v. Dincklage-Campe (geb. 1825 auf dem Gute Campe in Emsland, gest. 1891 in Berlin). Ihre zum größten Teile in Emsland spielenden, Land und Leute sehr charakteristisch schildernden Erzählungen („Geschichten aus dem Emsland", „Flachland", „Hochgeboren", „Tolle Geschichten", „Durch die Zeitung", „Sara", „Die Dorfnihilistin", „Durch Jahrhunderte", „Heimatgeschichten", „Emslandbilder") zeichnen sich besonders durch markige Kraft und religiös-sittlichen Ernst aus. Beifall erntete auch Auguste von der Elbe, d. i. A. v. d. Decken (geb. 1828 zu Bleckede, gest. 1908 in Hannover) mit ihren Lüneburger Geschichten und Geschichtsromanen (Der Bürgermeisterturm, Der letzte Düsterhop usw.). Nicht glücklich war sie mit dem Versuche, in der Chronika eines fahrenden Schülers Brentanos gleichnamige Dichtung fortzusetzen. In das Leben vornehmer Gesellschaftskreise führt uns Anna Freiin von Lilien (geb. 1841 zu Arnsberg in Westfalen) mit zwei Romanen, von denen der eine, Im Kampf des Lebens (1892), zeigt, wie eine unglücklich verheiratete edle Frau die in ihr aufsteigende Neigung zu einem von gleichen Gefühlen beseelten Manne aus Pflichtbewußtsein niederkämpft, während der andere, Duell und Ehre (1905), eine der brennendsten Fragen der Gegenwart behandelt. Auch in den Novellen „Die Feldbergs" (1890) und „Aus Dorf und Stadt" (1905) wählt sie die Stoffe aus dem sie umwogenden Leben.

Eine lange Reihe von Romanen und Novellen schrieb Frau Ida Boy-Ed (geb. 1852 in Bergedorf bei Hamburg). Die glückliche Mischung von frischem Wirklichkeitssinn und selbstbewußter Energie der „freien Lübecker", von gesundem Realismus und poetischer Sinniererei gibt vielen ihrer Schöpfungen einen unwiderstehlichen Reiz, besonders dann, wenn sie hanseatisches Familienleben schildert („Geschichten aus der Hansastadt"). Beschränkt sie sich aber nicht auf den nicht allzugroßen Bezirk des ihr Gegebenen, dann versagt ihre Kraft und der

Aufwand aller Kunstmittel im Stil und in der Gestaltung kann dies nicht verdecken, höchstens den Eindruck des Geschraubten und Unnatürlichen erzeugen. Muß denn aber auch jeder, fragt man billig, der Bücher schreibt, auf jenen Höhen horsten, von denen die ganze Menschheit zu übersehen ist? Nicht nur der schafft künstlerische Werte, der Tempel baut und Bilder malt, auch dem dürfen wir dankbar sein, der mit Lust und Emsigkeit in seiner Werkstatt sitzt und goldene Kreuze und liebenswürdige Figürchen aus Elfenbein zu schaffen versteht. Anziehend sind Boy-Eds „Malergeschichten“ (1892); zwei hübsche dörfliche Humoresken („Der Dorfdiplomat“, „Ein Handel“) finden sich in der Novellensammlung Die große Stimme (1903); es sind dies knappe Skizzen, in denen meist bedeutungsvolle Stoffe in konzentrierter und pointierter Form behandelt werden; manche Perle neuerer Novellistik bringt auch die Sammlung Nur wer die Sehnsucht kennt (1911). Wie in den Novellen weiß die Dichterin auch in den Romanen starke Wirkungen zu erzielen, obgleich sie die Farben mitunter etwas grell aufträgt und die Moral gar zu dick unterstreicht. Der Schwerpunkt ihrer Romane liegt, so reich auch zuweilen die äußere Handlung sich entfaltet, in der Regel im Seelischen; so in den Abgründen des Lebens (1887), Fanny Förster, Nur ein Mensch, Um Helena, „Die Schwestern“, „Ein Augenblick im Paradies“, „Eine Frau wie Du“. In der Säenden Hand steht die Frauenemanzipation im Vordergrunde. Die Heldin gibt den Bräutigam auf, um sich in Berlin für das Universitätsstudium vorzubereiten, erlahmt aber bald im Kampfe mit der nackten Wirklichkeit und begnügt sich mit einem bescheidenen, doch segensreichen Wirken, da sie erkannt hat, welch köstlichen Segen die säende Hand des Weibes auch im enger gezogenen Pflichtkreise ausstreuen kann. Und nun holt der Geliebte die reif und stark Gewordene als Herrin in sein Haus und führt sie ihrem eigentlichen Wirkungskreise zu. Oft unnatürlich geschraubt ist der Stil in dem ziemlich langweiligen Roman Fast ein Adler und in dem hanseatischen Roman Ein königlicher Kaufmann (1910) fehlt die darstellerisch-zwingende Kraft, uns von der Lebenswahrheit des lübischen Senators Jakob Bording, dieser „königlichen“ Kaufmannsnatur, zu überzeugen. Durch ihre Seelenanalysen „Das Martyrium der Frau von Stein“ (1920), „Charlotte von Kalb“ (1920) und „Germaine von Staël“ (1922) hat sie auch dem Literarhistoriker wertvolle Beiträge geliefert. (Abb. S. 1519.)

Wie Boy-Ed und andere hier genannte Schriftstellerinnen erheben sich auch Johanna Niemann (geb. 1844 in Danzig), Margareta von Bülow (geb. 1860 in Berlin, gest. 1884), die ihr frisches realistisches Talent an der L. François bildete („Aus der Chronik derer von Riffelshausen“, „Jonas Briccius“, ein religiöser Aufklärungsroman), und ihre Schwester Frieda nur in einzelnen Werken über die Unterhaltungslektüre zu gehaltvoller Produktion. Frieda von Bülow (geb. 1857 in Berlin, gest. 1909 auf Schloß Dornburg bei Jena), bekannt durch die Gründung des deutsch-kolonialen Frauenvereins und durch ihre opfervolle Tätigkeit in Ostafrika, legte in den Schriften „Tropenkoller“, „Im Lande der Verheißung“ und in weniger bedeutenden Novellenbüchern dichterisch verklärend nieder, was sie im Süden empfunden und geschaut hatte, um durch sie die Begeisterung für die Kolonialpolitik zu wecken. Von dem exotischen Gebiet hinweg lenkt dann ihr weiteres literarisches Schaffen zu den Romanen, die großenteils in deutschen Adelskreisen spielen („Hüter der Schwelle“, „Allein ich will“) und im modernen Sinn gehalten sind. Tief angelegt und von christlicher Gesinnung getragen sind die Novellen der zu wenig gewürdigten Marie von Olfers (geb. 1826 in Berlin). Mit der preisgekrönten Novelle Vergib und Vergiß lenkte Ernst Lingen (d. i. Elisabeth Schilling, geboren 1832 in Erkelenz im Rheinland, gestorben 1907) die Aufmerksamkeit auf ihr poetisches Schaffen. Tiefe und Innigkeit, künstlerisch-psychologische Herausarbeitung und Motivierung und eine abgerundete, vielleicht allzuweiche Form kennzeichnen die Schriften dieser katholischen Erzählerin. Aus allen weht ein feiner und gebildeter Geist und über allen schwebt klärend und verklärend das Bekenntnis positiven Glaubens und tiefreligiöser Überzeugung. Sie sucht die Tragik des Lebens in der Alltäglichkeit und meistens sind es einfache Verhältnisse, aus denen sie den Stoff zu ihren Novellen schöpft; mit Vorliebe und liebevollem Verständnis versenkt sie sich in Herzensvorgänge und Herzensgeschichten sind es auch, die ihren historischen Novellen Wärme geben. In der genannten Novelle stellt die Dichterin den Kampf und das Ziel der Jugend dar, in der folgenden Ein Wort aus Kindesmund schildert sie das Familienleben mit allen seinen Pflichten, insbesondere die Lebensaufgaben der Frau. Die zweite Auflage dieser Novelle führt den Titel „Zweimal vermählt“ und deutet die Schuld des Helden an, zu deren Sühne und Ausgleich ein Wort aus Kindesmund führt. Anmutend wirken auch die kleineren Erzählungen, so die historische Vor Pavia, die sinnig-innige Geschichte Ein verborgenes Leben, das Kulturbild aus der Marsch An der friesischen Küste zur Zeit der Franzosenkriege und die in dem Bändchen Aus Dorf und Stadt vereinigten Novellen, von denen einzelne geradezu Kabinettstückchen an Kleinmalerei sind. Wohl durchdachte und fein stilisierte Geschichtsbilder bringt sie in dem Bändchen Roswitha — Der letzte Paläologe und noch der Greisin war, wie diese Novellensammlung zeigt, die Muse hold. Seelenkämpfe, Entsagung, Sühne, Frieden, diese Hauptmomente der Erzählungen Lingens, finden sich wieder in der Titelerzählung der Sammlung In den Ardennen; die zweite, Auf dunklen Wegen, behandelt eine wahre Begebenheit, in der dritten, Eine Königstochter, greift die Dichterin ein Motiv aus der englischen Geschichte auf und verarbeitet es mit feiner realistischer Erzählungskunst.

Eine überaus fruchtbare Schriftstellerin ist Marie von Ekensteen (geb. 1847 in Mainz), die, obwohl sie erst 1886 in die Öffentlichkeit trat, über hundert Erzählungen und Novellen verfaßte. In Frankreich, wo sie den größten Teil ihrer Jugend verlebte, heiratete sie den Premierleutenant Schmidt, folgte ihm nach Deutschland und widmete sich nach dessen Tode in München ganz der Schriftstellerei. In den neunziger Jahren nahm sie auch an der Frauenbewegung teil und 1897 trat sie nach langem Forschen und Suchen, Zweifeln und Kämpfen zur katholischen Kirche über. Von den Gedichten Ekensteens zeigen manche männliche Kraft und übersprudelnde Leidenschaftlichkeit, andere wieder den Einfluß der Sezessionisten und wieder andere, umwoben vom Zauber weicher, elegischer Träumereien, verraten das zartfühlende Frauenherz. Ihr eigentliches Gebiet war die Prosadichtung und in dieser vor allem offenbart sich die Entwicklung, die sie

von ihren ersten Versuchen an bis zu ihren späteren, durch Lebenswahrheit und Natürlichkeit ausgezeichneten Romanen und Novellen durchgemacht hat. Wir nennen von ihnen die oft nachgedruckte Novelle „Onkel Rudi", die frischen und farbensatten historischen Erzählungen „In Treue fest", „Die Gräfin Wartemberg", „Der Spinnhof", „Der Welsche", die Novellensammlung Im Menschenbrodem (1901), die hübschen Geschichten „Hochwassersegen", „Herzensbrecher", „Der Talisman", „Die Brüder und die Schwestern", die Romane „Bimini" (1910) und Friede den Hütten. „Das wahre Glück des einzelnen und der Gesamtheit wird durch liebevolle Annäherung und gemeinsame Arbeit der Höheren und Niedrigen errungen." Mit diesem wertvollen Grundgedanken des zuletzt genannten Romans wird die Rückkehr aus der Welt der Überkultur zu einem stillen, arbeitsamen Leben gepredigt, die Aufgaben der Reichen gegen die Armen betont, der Segen der Arbeit und das Glück der christlichen Liebestätigkeit verherrlicht.

Eine eigenartige Erscheinung unseres literarischen Lebens ist Isabella Kaiser. In Beckenried am Vierwaldstättersee als Tochter des genial veranlagten Kommandanten geboren (1866), verlebte sie einen Teil der für die Sprache und Bildung entscheidenden Jahre in Genf und auch später kam sie oft in das romanische Sprachgebiet zurück. So erklärt sich ein wenig das in unserer heutigen deutschen Literatur seltene Phänomen einer in beiden Sprachen nicht nur redenden und schreibenden, sondern auch lyrisch dichtenden Schriftstellerin (Sorcière, Notre Père, Héro, Roman des guerres de la Vendée, Sous les étoiles, Patrie, Fatimé, Des ailes). Die Familiensprache war französisch; das Deutsche begann sie erst mit 13 Jahren zu erlernen, als sie mit Eltern und Geschwistern wieder in die deutsche Schweiz zurückgekehrt war. „Ich las alle deutschen Bücher, die ich in der Bibliothek fand," erzählte sie, „bis mir die Sprache geläufig wurde." Hier, auf dem schönen Landsitz „Bethlehem" am Zugersee wurden ihr „Wind und Wellen", denen sie stundenlang lauschen konnte, die Lehrer der Poesie. „Aus ihnen nur lernte ich den Rhythmus der Sprache. Ich dichtete, ohne eine Ahnung von Dichtkunst zu haben." Eine französische Übersetzung von Tassos „Befreitem Jerusalem" weckte in ihr den Zauber der Poesie, aber erst bitteres Leid, das sie durch den Tod des Vaters und zweier Geschwister erfuhr, erschloß ihr, wie E. M. Hamann in ihrer feinfühligen Studie über die Dichterin bemerkt, den Weg zur selbstschöpferischen Kunst. Vom Vater, der eine äußerst gewandte Feder führte, hatte sie eine farbenglühende, schöpferische Phantasie, die Liebe zur Romantik und mannigfache künstlerische Talente, von der Mutter ihre Seelengüte und Herzenswärme geerbt, die alles mit Liebe umfaßt und daher auch Liebe findet. Nachdem sie sich von schwerer Krankheit erholt hatte, ließ sich Isabella mit ihrer Mutter in Beckenried nieder (1898). „Und da sind wieder Gesundheit, Gottesfrieden und Schaffenslust von den Bergen zu mir niedergestiegen." Hier fand sie auch aus dem ethischen Christentum, in dem sie erzogen worden war, wieder den Weg zu ihrer katholischen Mutterkirche und verharrte bei ihr bis zum Tode (1925). Hart am See erbaute sie sich 1902 eine „Eremitage" und lebte fortan nur für die Poesie und die treue Mutter. Aber in ihre Einsamkeit drang die Liebe der Verehrer ihrer Muse, und als 1905 die Mutter starb, hatte sich bereits der Name der Dichterin weit über die Grenzen der Heimat hinaus einen guten Klang erworben. Man ruft sie in die Städte der Schweiz, Italiens, Deutschlands zum Vortrage ihrer eigenen Dichtungen und den Winter verbringt sie zum Teile in Paris. Ihr Empfinden war immer deutsch und daher muten ihre französischen Prosadichtungen den Westschweizer etwas fremd an und anderseits stört den Deutschen in ihrem deutschen Stil manch gallische Wendung. Erst seit Ende der neunziger Jahre fühlte sich die Dichterin zur künstlerischen Betätigung in der heimatlichen Sprache angeregt und 1901 trat sie mit Novellen in deutscher Sprache hervor. Viele Kritiker haben die Dichterin als Idealistin, andere als Realistin bezeichnet. In der Tat hat sie von beiden Richtungen etwas; den Hochflug der Seele und den Glauben an das Gute von der einen und den sicheren Blick für Natur und Leben von der anderen.

Dies offenbart sich schon in ihrer ersten Novellensammlung Wenn die Sonne untergeht. „Will die Sonne untergehn, Mensch, in deinem Eintagsleben. Bleibe nicht im Tale stehn, Wo die Schatten dich umschweben. Zu der Liebe höchstem Firn Laß der Seele Flug dich leiten: Himmelslicht krönt deine Stirn Und du blickst in Ewigkeiten." Diesem Vorworte entsprechen die meisten Novellen; freilich ist auch manche minderwertige darunter, aber viele sind Kabinettstücke; so „Vale carissima", „Aus dem Kindheitsparadies", „Finelis Himmelfahrt", „Die Zwillinge", „Auf dem Leuchtturm" und vor allem „Der Erlöser". Güte, Reinheit und Wahrheit sprechen aus den Dichtungen Isabella Kaisers, selbst wenn sie wie in einzelnen Novellen der Sammlung Seine Majestät (1905) wuchtige Töne anschlägt. Unter der „Majestät"

ist, wie wir aus der Widmung an die tote Mutter ersehen, der Tod zu verstehen. Tragisch sind denn auch alle Skizzen, sei es, daß sie mit dem Tode etwas zu tun haben oder daß die Macht des Todes auf die Lebenden zurückwirkt. Verschiedenheit des Stils und der Vortragsweise wie auch der Stoffe, die sie teils dem Volksleben in der Schweiz, teils anderen Gesellschaftskreisen entnimmt, verhindert die Eintönigkeit. Am sichersten aber ist die Verfasserin, wo sie auf dem Schweizer Boden bleibt, und manche ergreifende Geschichte weiß sie aus Nidwalden zu berichten. Die Landschaftsbilder in „Lanzigbub" und „Hali ho, dia hu" sind Meisterstücke der Heimatkunst und ergreifend offenbart sich die Majestät des Todes in der Schlußerzählung von Sepplis Tod für die Heimat. Vollendete Poesie bieten „Ein blühender Apfelbaum", „Krieg", „Nachtzug", „Cadet" und nur wenige Nummern möchten wir aus der Sammlung entfernt sehen. Das schönste deutsche Buch J. Kaisers, ein Meisterstück an Tiefe, realer Menschen- und Seelenkenntnis und von reinem Stimmungsgehalt ist Das Vaterunser, ein „Roman aus der Gegenwart" (1906), den sie ursprünglich in französischer Sprache abgefaßt, dann ins Deutsche übertragen hat. Sie führt uns darin die Geschicke der Bewohner eines großstädtischen Miethauses vor Augen und verknüpft die einzelnen, etwas lose aneinanderhängenden Teile der Handlung durch die sieben Bitten des „Vaterunsers". Im Mittelpunkte des Ganzen steht Lazare Saville, der sein von Liebe überströmendes Herz „seinem Volke", d. h. allen unglücklichen Geschöpfen schenkt. Kühn leuchtet die Dichterin hinein in die dunkelsten Abgründe großstädtischen Elends, in Unglauben, Schwäche, Roheit, Laster, aber auch dort, wo sie die heikelsten Punkte berührt, wahrt sie den Ton der Keuschheit und mehr als in einem anderen ihrer Werke tut sich hier der Wahlspruch ihres Lebens kund: „Die Güte ist die Erlöserin der Welt." So realistisch auch einzelne Personen erfaßt und einzelne Episoden ausgestattet sind, über dem Ganzen liegt doch ein idealistischer Schimmer, und in dem Idealen wurzelt ihre beste Kraft. Wahrheit und verklärende Dichtung bietet sie in dem feinfühligen und tiefsinnigen Buche Die Friedenssucherin (1908), dem sie den Untertitel „Roman aus dem Leben einer Frau" gibt. Stille, verschwiegene Kenntnis liegt in den Bekenntnissen, den Tagebuchblättern, die Isabella Kaiser ihrer Heldin in die Feder diktiert; es ist ein Buch, geeignet, die Gefühle, die es weckt, weiterklingen, die Gedanken, die es anregt, sich fortspinnen zu lassen. Die prächtigen Naturschilderungen, die geradezu in Lyrismen verklingen, sind oft durchsetzt mit religiösen Betrachtungen, und dazwischen offenbart sich wieder der originelle Wirklichkeitssinn für das praktische Leben, das sie in plastisch gezeichneten Personen uns vorführt. Mit kräftigen, starken Strichen, in plastischer Klarheit und historischer Treue stellt sie auch Land und Leute dar in dem „Roman aus den Unterwaldner Bergen" Der wandernde See (1910). Die Handlung, die sich um das Problem der Trockenlegung eines Alpensees schlingt, ist reich an Grausigem und Schaurigem, nur in der Gestalt der Gloria kommt das Zarte, fast Überzarte der früheren Werke zum Vorschein. Auch ihre neueren Romane, „Rahels Liebe" und „Wilda, die Hexe" (1921) weisen, wie auch die Novellen („Von ewiger Liebe", „Nächte der Königin" 1924), die Vorzüge der früheren Werke auf. Kraftvolle Klarheit im Ausdruck, Schlichtheit und Unmittelbarkeit der Empfindung zeichnet auch die Lyrik J. Kaisers aus. Natur und Heimat, des Lebens Leid und Freud', Gott und Ewigkeit, das bildet den Inhalt ihrer melodischen, echt gegenständlichen Gedichte, die sie 1908 unter dem Titel Mein Herz veröffentlicht hat.

Frisch, ursprünglich und der Seele des Kindes angepaßt sind die „Geschichten für Kinder und solche, die Kinder lieb haben" der Johanna Spyri (geb. 1829 in Hirzel bei Zürich, gest. 1901), der Tochter der sinnigen Dichterin Meta Heußer. Von ihr erbte Johanna die poetische Begabung, die den Zauber des Idealismus über die einfache Wirklichkeit ausgießt und uns mit dem Realismus aussöhnt, der die jugendlichen Helden und Heldinnen so schildert, wie Kinder in Wahrheit sind. Eine ganz andere Natur ist ihre Landsmännin Hedwig Waser, die Verfasserin des Schweizer Kultur- und Charakterbildes „Ulrich Hegner" (1901). Eine wohlwollende Aufnahme bei den Lesern hüben und drüben erfuhren die Romane und Erzählungen „Adrienne, ein Klosterkind" (1900), „Das verkaufte Lachen", „Ohne Basis" (1904), die Paula Baronin Bülow-Wendhausen (geb. 1845 in Bukarest) zur Verfasserin haben. Die Gabe, die besondere Natur des Landes mit dem Menschenleben in innigste Verbindung zu bringen, das Eigenartige mit dichterischem Auge zu schauen und poetisch zu gestalten, besitzt Bernhardine Schulze-Smidt (geb. 1846 in Bremen). Dies offenbart sie in dem geschichtlichen Roman „In Moor und Marsch" (1892), der 1812 spielt. Aus der großen Zahl ihrer Werke seien noch hervorgehoben die Novelle „Inge von Rantum" (1880), der moderne Roman „So wachsen deiner Seele Flügel" und die Familiengeschichte aus der Zeit der Befreiungskriege „Eiserne Zeit".

---

c) Feuilletonismus und Theater.

Vischer klagte bald nach Beendigung des deutsch-französischen Krieges in seinem Roman „Auch Einer" darüber, daß ein Volk, dem Gott den Tag von Sedan beschert habe, so schnell darauf den wüsten Taumel des Gründertums und der Börsenherrschaft über sich ergehen ließ. Und nicht bloß dies, sondern auch eine Umgestaltung unserer literarischen Verhältnisse hat der Krieg hervorgerufen. Es entwickelte sich eine literarische Richtung, die nicht mehr und nicht weniger bedeutete als die Verpflanzung gallischen Geistes und gallischer Geschmacksrichtung nach Deutschland. An die Stelle der alten deutschen Gründlichkeit und Gewissenhaftigkeit trat die selbstgefällige, an der Oberfläche haftende Behandlung von Tagesfragen, und hatte man bisher nur um der Sache willen geschrieben, so begann man jetzt die jeweilig behandelte Frage

als Mittel zum Zwecke zu betrachten, schillernd, leuchtend, ja protzenhaft den eigenen Geist und das eigene Können, selbst auf Kosten der Objektivität, zu zeigen. Die aus den Tagen Heines stammende, Poesie und Prosa verschmelzende Zwittergattung des Feuilletons machte sich, frechwitzelnd oder schwülstig geistreichelnd, in allen Blättern breit und vernichtete jede Höhe der Betrachtung und jeden Ernst der Gesinnung. Man hat die ganze Richtung den Feuilletonismus genannt, und mit Recht; denn vom Geiste des Feuilletonismus wurden alle Gattungen ergriffen: Roman, Drama und Kritik. Die großen Realisten Gotthelf, Hebbel, Keller, Groth, Raabe waren gegen Ende der siebziger Jahre fast unbekannt; die Dramen Goethes und Schillers wurden nur gegeben aus einem gewissen Anstandsgefühl, oder um reisenden Virtuosen Gelegenheit zur Betätigung ihrer Künste zu bieten, und selten gelang es einem wirklichen Talente, sich die Bühne zu erobern. Das Gefallen an flüchtigen Augenblickswerken hatte das tiefere Interesse an poetischen Werken zurückgedrängt, man erfreute sich an Unterhaltungsschriftstellern wie Paul Lindau. Diesem und anderen seiner Art hatte Spielhagen die Wege als Pfadfinder geebnet, die Franzosen hatten ihnen die Technik übermittelt, sie selbst haben Altes und Neues geschickt zu verbinden gewußt.

Paul Lindau.
Nach einer Zeichnung von W. Krausskopf.

Die Besiegten von 1871 wurden auf der deutschen Bühne die Herrscher. Die Gesellschaft des zweiten französischen Kaiserreichs hatte sich abgespiegelt in jener dramatischen Gattung, deren Hauptvertreter der jüngere Alexander Dumas (1824—1895) ist. Seit der „Kameliendame“ (1852) hatte er eine große Zahl von Stücken geschrieben, in denen er die vornehmen Kreise von Paris mit ihrer moralischen Skrupellosigkeit, ihrer Jagd nach Geld und Genuß, ihren eleganten Männern und Frauen schilderte. Mit dem Glorienschein der Schönheit und unverdienten Unglückes wird die gefallene Frau und die Ehebrecherin verklärt und als ein Problem von höchster Wichtigkeit für die Gesellschaft erörtert Dumas immer von neuem das Verhältnis der monde zur demimonde. Wie Dumas schrieb auch Augier (1820—1889) solche Thesenstücke, d. h. Dramen, in deren Mitte der Räsoneur steht, eine Gestalt, die die meist nicht umfangreiche, aber stets spannend geführte Handlung lenkt und hauptsächlich nur dazu da ist, die Absichten des Dichters wiederzugeben, entgegengesetzte Meinungen zu widerlegen und den Überfluß an verblüffenden, witzigen und eleganten Worten mitzuteilen, über den der Dichter verfügt. Der glänzende Firnis eines witzigen Dialogs verdeckte die dramatischen Schwächen dieser Stücke, die durch ihre Frivolität und ihren „Esprit“ wie durch ihre scheinbare Befreiung von der beschränkten bürgerlichen Moral auf das deutsche Publikum den größten Reiz ausübten. Und wie Dumas und Augier danach strebten, die Zuhörer zur Annahme ihrer paradoxen Sätze zu verführen, so suchte sie Sardou (geb. 1831), der erfolgreichste moderne französische Dramatiker, mit seiner langen Reihe von Ehebruchsdramen und historischen Effektstücken zu packen und zu amüsieren. Auch Sardous Dramen entzückten das deutsche Publikum, das vom Theater nur die Entfaltung von leerem Luxus und Befriedigung seines Sensationsbedürfnisses verlangte. Von demselben Geiste wie die französischen Sittenstücke waren die Operetten erfüllt, die über den Rhein kamen. Ihr erster und größter Meister, der Deutschfranzose Jakob Offenbach (1819—1880), durchtränkte die einschmeichelnden Melodien mit der frechen Verhöhnung alles Höheren, mit der liederlichen Lustigkeit des Pariser Lebens. Auch diese Gattung wurde in Deutschland von einer Gesellschaft, die in der sogenannten Gründerzeit im Vergnügungstaumel raste, mit Jubel begrüßt und mit großem Erfolge in eigenen „Kunsttempeln“ gepflegt.

So fiel in den siebziger Jahren den französischen Sittenkomödien und der französischen Operette der Löwenanteil aller Erfolge zu, bis in Wien Johann Strauß durch seine „Fledermaus“ (1876) die Wiener Operette schuf, die in demselben Geiste, aber dem deutschen Geschmacke besser angepaßt, der leichtesten Unterhaltung diente. Was die Werke Strauß', Suppés, Millöckers u. a. von den französischen Vorbildern unterschied, bestand darin, daß zu der Sinnlichkeit ein Tropfen wienerischer Gemütlichkeit, zu den Schlüpfrigkeiten des Boulevards eine gewisse deutsche Sentimentalität hinzugetreten ist. Die Versuche, ähnliches für das deutsche Schauspiel zu schaffen, schlugen fehl, weil eine Gesellschaft im französischen Sinne in Deutschland nicht vorhanden war, wenn auch in den Hauptstädten einzelne Ansätze dazu in den Kreisen reich gewordener Emporkömmlinge aufwuchsen. Und Bilder aus dieser Gesellschaft, im französischen Stil entworfen, zeichnete am erfolgreichsten Paul Lindau.

Er war 1839 in Magdeburg als der Sohn eines evangelischen Pfarrers geboren, kam nach Vollendung seiner Studien als Zwanzigjähriger nach Paris, erfüllte sich hier ganz mit dem Geiste der französischen Moderne und kam als Fertiger 1871 nach Berlin. Zuerst nun trat er als Kritiker auf und wählte dazu die Form des Feuilletons, dann die des kleinen Aufsatzes in seinen Zeitschriften, in der von ihm 1872 gegründeten „Gegenwart", einer politisch-literarischen Wochenschrift, die ihn in kurzem berühmt, aber auch gefürchtet und verhaßt machte, und später in der illustrierten Monatsschrift „Nord und Süd". Persönliches Gefühl, Polemik, Witz und Satire, nicht die ernsthafte Würde, die man bei Behandlung künstlerischer Fragen gewohnt ist, führte ihm dabei die Feder und nicht um die Sache, sondern darum war es ihm zu tun, sein eigenes Licht leuchten zu lassen. „Und das deutsche Publikum krümmte sich vor Lachen; der Kritiker als Spaßmacher war der Held des Tages." So sagt Heinrich Hart, der als einer der ersten gegen die oberflächliche, im Plauderton gehaltene, nur durch Pikanterie und Sensation wirkende Art der Kritik Lindaus auftrat. Gleichwohl blieb er durch nahezu zwei Dezennien eine bewunderte und gefürchtete Macht und man witterte in ihm einen neuen Lessing. In seinen „Literarischen Rücksichtslosigkeiten" (1871) wirkte er in mancher Beziehung reinigend, in den Aufsätzen „Aus dem literarischen Frankreich" sucht er die Franzosen von dem Vorwurfe der Unsittlichkeit rein zu waschen und stellt als oberstes Gesetz in der Kunst den äußerlich guten Ton auf, mag er auch das Heikelste verhüllen. Als Feuilletonist trat er vor die Öffentlichkeit mit den gar nicht „Harmlosen Briefen eines deutschen Kleinstädters" (1860), die bei ihrem Erscheinen lachend aufgenommen wurden, heute aber nur mehr teilweise genießbar sind. Wertvolles bieten, obschon einzelnes zum Widerspruch herausfordert, Lindaus „Dramaturgische Blätter" (1875), die die ständige Entwicklung zeigen, die er unter Einwirkung der Pariser Bühnen, Laubes, Dingelstedts und der Meininger bis zum sattelfesten Dramaturgen durchgemacht hat.

Aus dem Kritiker Lindau ward bald ein Bühnenschriftsteller. Seine Dramen „Marion" „Maria und Magdalena", „Ein Erfolg", „Gräfin Lea", „Der Andere", „Die Venus von Milo" usw. sind in den siebziger und achtziger Jahren vielfach mit stärkstem Erfolge aufgeführt worden; heute bilden sie nur mehr eine Lektüre für den Kulturhistoriker, der den Geist und die Zustände jener Epoche kennen zu lernen wünscht. Verstand und Bühnenkenntnis, spielbare Rollen und einige spannende Szenen sind in allen Stücken vorhanden; die Handlung aber entbehrt des logischen Zusammenhanges und die Hauptsache in diesen Gesellschaftsstücken sind die witz- und wortreichen Plaudereien. Lebemänner, Salondamen, Liebhaberinnen, Naive, Alte und Episodenspieler, besonders aber der Räsoneur, durch dessen Mund der Dichter selber redet, sie alle reden das gleiche norddeutsche Feuilleton; keine Person entwickelt sich; es wird flott gelebt, Witziges und Ernstes gesprochen, gekuppelt, geklatscht, es fehlt nicht an eindeutigen Zweideutigkeiten und zur Abwechslung wird auch sentimental geschwärmt; im ganzen ein leeres Spiel, innerlich hohl und sinnlos, eine Nachahmung französischer Vorbilder (Alexander Dumas, Augier, Sardou), aber ohne deren blendenden Geist und graziöse Eleganz. Trotz aller Bedeutungslosigkeit stellen Lindaus Gesellschaftsstücke immerhin eine Stufe der Entwicklung des deutschen Dramas zum Realismus dar. Die Kunst des gefälligen Plauderns kam Lindau auch für die Novelle zustatten und der Feuilletonist und der Novellist Lindau sind hier eng miteinander verbunden. Nicht ein seelenkundiger Dichter, aber ein gewandter Erzähler, sucht er den Reiz alter französischer Fabliaux in deutsche Geschichten einzufangen. In diesen bildet das Verhältnis von Mann und Weib, von Gatte und Gattin fast das stehende Motiv: aber nicht um die ehrbare Liebe ist es ihm zu tun, sondern das abenteuerliche, aufregende Moment verbotener Liebe ist ihm das Wesentliche: Verhältnisse mit verheirateten Frauen, rachesuchende Gatten, Meineide, Duelle, Intrigen des Gesellschaftslebens. Er gibt der Sittlichkeit den Abschied, ist frivol, freut sich, die heikelsten Dinge mit gutem Anstand zu sagen, sucht der Sünde eine komische Seite abzugewinnen, Sittlichkeit und Philistertum auf dieselbe Stufe zu stellen („Pantoffel der bösen Tat", „Im Fieber", „Herr und Frau Brewer") und dabei gelegentlich die auf seinen weiten Reisen durch Europa, nach Amerika und dem Orient gemachten Beobachtungen und erlebten oder ersonnenen Abenteuer zu verwerten („Der König von Sidon").

Die Freude am Abenteuerlichen ist es auch, die den Reiz und die Enge der Lindauschen Romane ausmacht. Er greift über das Einzelbild hinaus und sucht umfassende Gemälde des ihn machtvoll umgebenden Lebens zu entwerfen. Da er als Feuilletonist weiß, daß die Wirklichkeit interessanter und lebendiger ist, als was seine Phantasie ersinnen könnte, studiert er die Öffentlichkeit und die Heimlichkeit des weltstädtischen Getriebes, das laute wechselvolle Treiben der Finanzgrößen, die Aristokratie, die Unbürgerlichkeit des Varietés, des Balletts und der Bohème, es tauchen die unheimlichen Gestalten der Verbrecherwelt vor ihm auf und von dieser Wirklichkeit gefesselt, sucht er sie auf bestimmte psychologische Motive und charakteristische soziale Einflüsse zurückzuführen. Daraus wird ein Buch, ein Roman, unter Umständen auch eine Anklage, eine Verteidigung oder Satire. Der Realismus erhält durch diese Bezugnahme auf Aktuelles eine Schattierung, die man als den Feuilletonistischen Realismus bezeichnet hat. Von seinem Weltbilde „Berlin", das er in einem Romanzyklus entwerfen wollte, sind drei Teile („Der Zug nach dem Westen", ein Ehebruchsroman, „Arme Mädchen", „Die Spitzen") erschienen. Erquicklich wirken diese Romane nicht und ein völliges Weltbild der Großstadt geben sie auch nicht, denn Lindau bleibt an den Rändern des großstädtischen Lebens, bei äußerlich erregenden Begebenheiten stehen, ohne dessen Kern, die schwere Arbeit in den verschiedenen Berufszweigen, zu berühren. Die Berliner Gesellschaft blieb Lindaus Feld; deren verderbliche Wirkung auf ein künstlerisches Talent schildert er in dem Roman „Hängendes Moos" (1892) und in der „Gehülfin" (1895) stellt er etwas kühl und breit, aber mit sympathischer Wirkung einen Frauencharakter in den Vordergrund.

Lindau war kein großer Dichter, er war weder originell noch innerlich, weder leidenschaftlich noch phantasievoll. Und doch übte er in der Zeit von 1872 bis 1886 als Dramatiker,

Kritiker und Romantiker einen Einfluß wie wenige Schriftsteller jener Jahre aus. Dies war nur möglich in einer Zeit, in der unter ungeahnten politischen und wirtschaftlichen Entwicklungen viele Leute der Großstädte bloß dem Erwerb und dem Genuß lebten und Pikanterie und Geistreichelei, eine leichte, gefällige Art zu plaudern über alles schätzten. Vollauf befriedigte dieses Bedürfnis das Feuilleton, das Lindau nach dem Muster der Franzosen vortrefflich zu schreiben verstand und als die wahrhaft moderne Literatur angesehen wissen wollte. Mitten in den neuen Bewegungen stehend, erfaßte er leicht und schnell die Neigungen des Tages, aber mit dem Falle des Modewesens ist auch sein Stern erblichen. Großes hat man von ihm erwartet, er hat es nicht geleistet und heute gedenkt man auch nicht mehr seines Verdienstes, den leicht plaudernden Stil in das Unterhaltungsstück eingeführt zu haben. Doch der neue elegante Stil der Schauspielkunst, der sich nun auf den Bühnen Berlins und Wiens bildete, konnte nicht schadlos halten für das sittliche Unheil, das die Verherrlichung einer verkommenen genußsüchtigen Gesellschaft stiftete. Hoch betagt ist er 1919 verstorben (Abb. S. 1523.)

Der Widerspruch, in den der sittliche Gedanke der Ehe mit den Tatsachen der Wirklichkeit, das heißt den Verhältnissen der Gesellschaft und den Leidenschaften des Herzens, gerät, kehrt in den Berliner Romanen anderer Verfasser wieder, wie z. B. in dem des ganz zum Berliner gewordenen Deutschböhmen Fritz Mauthner (geb. 1849 in Horitz bei Königgrätz, gest. 1923) Romanzyklus Berlin W, in dessen erstem Teile „Quartett" (1886) die beiden Ehepaare sich gegenseitig austauschen und das Ganze das bekannte Ende mit Schrecken nimmt. Von Mauthners anderen Romanen wirken einige durch den Sarkasmus beleidigend, andere, wie z. B. „Xanthippe", die er als Märtyrin ihres philosophierenden Gemahls bezeichnet, und der „Geisterseher" erheiternd. Kulturgeschichtlich von Bedeutung ist der Roman „Die böhmische Handschrift", das verbreitetste aber seiner Werke ist das Buch Nach berühmten Mustern (1878), in dem er die Modehelden Ebers, Dahn, Auerbach und andere persifliert. Jahrelang übte er auch das Amt eines Kritikers und veröffentlichte „Beiträge zu einer Kritik der Sprache" (1902), einem großen Werke, das zwar in seinem Aufbau nicht gut ist, aber als eine bedeutende Leistung der Sprachphilosophie der jüngsten Zeit erscheint.

Gustav von Moser.
Nach einer Zeichnung von L. Kühn, 1886.

Unter den anderen Verfassern von Berliner Romanen zeichnet sich Theophil Zolling durch scharfe Beobachtung und starkes Darstellungstalent aus. Sein Roman Klatsch (1888) gab noch nicht mehr als feuilletonistische Ausschnitte aus dem gesellschaftlichen Leben Berlins; weit besser ist der Roman Frau Minne (1889), dessen Schilderungen aus der Berliner Künstlerwelt oft fesseln und sich an die Technik der französischen Autoren in der Wiedergabe sogenannter scènes publiques anlehnen. Nicht in den Salons, wie die meisten anderen Autoren des Berliner feuilletonistischen Romans, sondern dort, wo „etwas los ist", fühlt sich Fr. Dernburg am wohlsten. In seinen an Dickens erinnernden, flott hingeworfenen Skizzenromanen Der Fidibus (1867) und Der Oberstolze (1889) vereinigt er das Schilderungstalent des Reporters mit der Kombinationsgabe des Detektivs, wie beides seine Lieblingsfigur, den Reporter Schliephacke, auszeichnet. Recht bunt geht es im „Oberstolzen" zu; zahlreiche moderne Typen der Weltstadt treten darin auf, unter denen sogar die anarchistischen Physiognomien nicht fehlen.

Mit Allerhand Ungezogenheiten (1878) hat sich als geistreichelnder, oft auch wirklich geistreicher Feuilletonist der Berliner Oskar Blumenthal (geb. 1852, gest. 1917) eingeführt und durch seine scharfen Theaterkritiken den Namen des blutigen Oskar erhalten. Er besitzt den schneidenden Witz des Spreeatheners, eine gewisse Halbbildung verbunden mit Geschäftsroutine, glatte Mache und ein gutes Stück Saphirscher Bosheit, in der es ihm Freude macht, die Leistungen anderer herabzusetzen und mit der Lauge des Spottes zu begießen. Von seinen Dramen eroberte sich erst Der Probepfeil (1883) die Bühne, dann folgten Die große Glocke, Ein Tropfen Gift usw., durchweg Stücke von der Art wie Lindaus „Erfolg": Satiren auf große und kleine Schäden der Gesellschaft, auf die falsche und verführerische Empfindsamkeit, auf die Verleumdung und anderes, alles um einen Ton schärfer als bei Lindau. Als seine ernsthaften Stücke nicht mehr zogen, begann er, allein oder mit anderen, besonders mit Kadelburg, eine Fabrikation von possenhaften Lustspielen, in denen er sich als Meister der Situationskomik bewährte; im übrigen aber sind „Großstadtluft", „Als ich wieder kam", „Die Caprice", das überaus erfolgreiche Im Weißen Rößl (1898) alles nur leichte Bühnenware, die ihren Zweck erreicht hat, wenn sie die Zuschauer einen Abend über belustigt, und für die Geschichte der Literatur nicht in Betracht kommt. Seine Kraft versagte, wenn er sich einmal an einen größeren Stoff heranwagte und etwa im Toten Löwen (1904) das Problem des jungen Monarchen und des alternden Kanzlers behandelte. Einen Rivalen fand er an dem Wiener Karl Rößler (geb. 1864), dessen Rothschildkomödie Die fünf Frankfurter (1911) eine Zeitlang das Publikum belustigte.

Vorübergehender Erfolge erfreute sich auch der Breslauer Hugo Bürger (geb. 1846, gest. 1912), in Wahrheit Lubliner, der außer Romanen („Die Gläubiger des Glückes", „Die Frau von neunzehn Jahren", „Frau Schubels Tochter") viele Lustspiele („Der Frauenadvokat" 1873, „Modelle des Sheridan", „Das neue Stück", „Der blaue Montag", „Die Hand des Glücks" 1911) verfaßte. An sich nur leichte Theaterware, sind sie immerhin noch besser als seine Versuche im ernsten, sogar im sozialen Drama „Die Adoptierten", „Aus der Großstadt", „Gräfin Lambach".

Dem Gesellschafts- und Sittenstück Lindaus und Lubliners gegenüber suchten einige Lustspieldichter das alte Berliner Volksstück, insbesondere die Posse, zu neuem Leben zu erwecken. So Ernst Wichert, David Kalisch und Adolf L'Arronge. Als Sohn eines Theaterdirektors und Komikers 1838 in Hamburg geboren, ergriff L'Arronge zuerst den Kapellmeisterberuf, ehe er sein Talent zur Posse, zum Volksstück und zum Lustspiel entdeckte.

Er begann mit Zauber- und Weihnachtsmärchen und ging dann zur Posse über, die bis dahin Kalisch gepflegt hatte. Den geänderten Verhältnissen Rechnung tragend, sah er von dem eigentlich Berlinerischen ab, mied den beißenden Spott, schilderte den Sieg der Tugend und der fleißigen Arbeit, übertrug die gemütliche Tragik der Wiener Posse auf Berliner Zustände und erneuerte so auf Grundlage bürgerlicher Anständigkeit und Verständlichkeit die alte Posse. Mit seinem erfolgreichen Stücke Mein Leopold (1873) erweckte er Hoffnungen auf eine Blüte des Volksstückes, verharrte aber nicht auf diesem Gebiete, sondern wandte sich dem Familienlustspiele zu und wurde für die breiten Massen ein beliebter Unterhaltungsdramatiker. Er wußte die Charaktere lebendig zu machen, das Wirkungsvolle in drastischen Situationen herauszuarbeiten, Komik und Sentimentalität zu mischen, der moralischen und bürgerlichen Lebensanschauung der Zuschauer entgegen zu kommen und auf den ihnen wohlbekannten Gebieten zu verweilen. So sind „Papa hat's erlaubt", „Hasemanns Töchter" und „Dr. Klaus" Repertoirestücke geblieben und auch „Wohltätige Frauen", „Der Kompagnon" und „Der Weg zum Herzen" (1885) haben großen Erfolg erzielt, während die Wirkung der späteren Lustspiele nachließ. Ebenso anerkannt wie als Bühnenschriftsteller war L'Arronge als Theaterleiter und Regisseur. Nachdem er eine Zeitlang als solcher in Breslau gewirkt hatte, wurde er der Begründer des Deutschen Theaters in Berlin, an dessen Spitze er 1883—1894 stand. Die schriftstellerische Frucht dieser langjährigen Praxis war das Buch „Deutsches Theater und deutsche Schauspielkunst" (1895). Er starb 1908 in Konstanz.

Der beliebteste deutsche Vertreter des Situationsschwankes wurde Gustav von Moser (geb. 1825 in Spandau, gest. 1903 in Görlitz als sachsen-koburgischer Hofrat). Er war, wie er in dem von seinem Sohne herausgegebenen Buche „Vom Leutnant zum Lustspieldichter" (1909) erzählt, Offizier und Landwirt gewesen, ehe er Bühnenschriftsteller wurde (Abb. S. 1525).

Der heitere Mann hat mit seinen Lustspielen vielen vergnügte Stunden bereitet; die stehenden Figuren dazu (Professor, Leutnant, Kommerzienrat, Backfisch, Erzieherin, Schwiegermutter, schüchterner Liebhaber) gab ihm das alte deutsche Lustspiel, nur das Milieu und insbesondere die Schilderung der militärischen Kreise entnahm er der Zeit nach 1870. Moser hat das heitere und harmlose, von allem Gemeinen, Unanständigen und Pikanten freie Militärstück geschaffen und darin die deutschen Soldaten vom Burschen bis zum General auf die Bühne gebracht. Von seinen 108 Stücken, die er teils allein, teils mit anderen verfaßte, haben „Ultimo", „Hypochonder", Veilchenfresser, Krieg im Frieden (1881) und dessen Fortsetzung Reif-Reiflingen (1882, beide mit Franz von Schönthan verfaßt) die größten, „Der Registrator auf Reisen" (1883, mit L'Arronge), „Der Bibliothekar" (mit Schönthan) und „Das Stiftungsfest" (mit Benedix) bedeutende Erfolge erzielt.

Franz von Schönthan (geb. 1849 in Wien, gest. 1903), bekannt durch seine „Humoresken", schrieb seit den achtziger Jahren teils allein, teils mit anderen zahlreiche Possen, Lust- und Schauspiele, von denen mehrere oft gegeben wurden; so „Sodom und Gomorrha", „Krieg im Frieden" (1879), „Zugvogel", (beide mit G. Moser), „Schwabenstreich", „Raub der Sabinerinnen" (mit seinem Bruder Paul), „Die berühmte Frau", „Zwei glückliche Tage", „Der Herr Senator" (alle drei mit dem Schauspieler Kadelburg), „Klein Dorrit", „Die brennende Frage" (1907, mit Fed. v. Zobeltitz) u. a. Nach den Stürmen des Naturalismus erneuerte Schönthan mit Koppel-Ellfeld das damals beliebte historische Lustspiel in Versen („Komtesse Guckerl" 1895, „Renaissance", „Die goldene Eva" 1896), indem sie die gewöhnlichen Figuren und Situationen des modernen Schwankes mit den Kleidern früherer Zeiten farbenreicher herausputzten. Den genannten Doppelfirmen machten andere, wie Laufs und Jacobi, Walter und Stein, Konkurrenz und heimsten ebenfalls große Summen ein. Sie lieferten Fabriksarbeit ohne jeden persönlichen Stempel, der gegenüber selbst Kotzebues leichtgezimmerte Lustspiele noch Kunstwerke zu nennen sind.

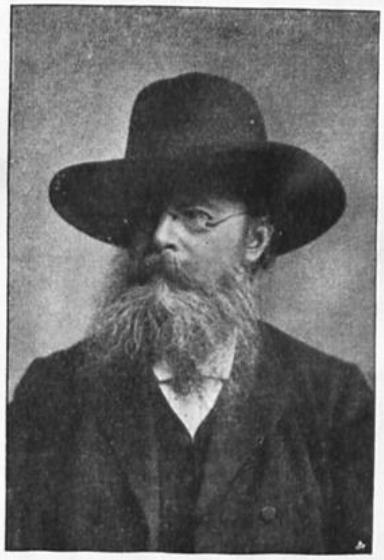
---

d) Archäologische Dichtung.

Mit der Kräftigung, die das nationale Bewußtsein durch die Gründung des Deutschen Reiches erfuhr, erstarkte auch die Liebe zur Vergangenheit des Deutschen Volkes und das Bewußtsein erneuter geistiger Einheit mit jenen untergegangenen Geschlechtern, die den Stolz und Ruhm der germanischen Rasse in der Geschichte darstellen. Diesem Einflusse konnte sich der geschichtliche Roman nicht entziehen, die deutsche Vorwelt wird fortan ein bevorzugtes

Stoffgebiet dichterischen Schaffens. Schon R. Wagner hatte durch die alten nordischen Sagenstoffe, denen er in seinen Musikdramen zu glänzender Auferstehung verhalf, das Interesse für die Götter- und Sagenwelt der alten Germanen geweckt und Gustav Freytag eröffnete mit seinem „Ahnen"-Zyklus die lange Reihe der kulturhistorischen Romane, die bei mehr oder minder sorgfältiger Quellenbenutzung ihren Stoff der deutschen Vergangenheit entnahmen. Das erstarkte Nationalbewußtsein war jedoch nur eines von den neuen Momenten. Der wirtschaftliche Aufschwung und Hochdruck der siebziger Jahre erzeugte eine Fülle neuer sozialer Erscheinungen, für die der Historiker und der Dichter in der Vergangenheit nach Analogien suchten. Das deutsche Kaisertum des Mittelalters war reich an gewaltigen Persönlichkeiten, zu denen sich die genialen Männer des Deutschen Reiches in willkommenen Vergleich stellen konnten, aber seine sozialen Zustände waren einfach, sein wirtschaftliches Leben unentwickelt, seine Anschauungen von denen der neuen Zeit durch eine Kluft getrennt. Man suchte nach anderen Analogien und fand sie sonderbarerweise in dem ägyptischen Pharaonentum, dem römischen Cäsarismus, in der französischen Revolution. Die brutale Welt des überreizten römischen Absolutismus mit ihrer hoch entwickelten geistigen Kultur, ihren materiellen, sozialen und religiösen Gegensätzen, ihrer sittlichen Fäulnis steht dabei im Vordergrunde. Die Ideen Schopenhauers durchsäuern auch den Geschichtsroman und werden fremden Zeitaltern und Völkern ohne weiteres untergeschoben. Und mitten im Kulturkampfe stehend, konnten es sich manche Autoren nicht versagen, ihre Romane in den Dienst des Kampfes zu stellen und ihre Absichten recht offen aus den Verkleidungen ihrer Helden hervorleuchten zu lassen.

Zugleich werden untergegangene Kulturen mit einem großen Aufwande von Gelehrsamkeit geschildert und das fremde, sorgfältig ausgeführte Zeitkolorit in die grellste Beleuchtung gesetzt. Man hat gerade über diesen polyhistorisch-archäologischen Charakter des modernen Geschichtsromans gespöttelt und dort, wo das Beiwerk die Hauptsache ist, der gelehrte Apparat die Dichtung unterdrückt, mit Recht. Wenn aber die Phantasie des Dichters ausreicht, aus dem allgemeinen Grundbilde, das er durch das Studium der Geschichte gewonnen hat, die besonderen Einzelbilder der Dichtung zu gewinnen, dann hat der geschichtliche Roman dieselbe Berechtigung wie der realistische, mit dem er das Streben nach Wahrheit teilt. Leider nimmt man in vielen unserer modernen Geschichtsromane nur ein geschicktes Mosaik gelehrter Notizen wahr, während man vergeblich nach einem Dichter sucht, der hinter ihnen steht. Wenn trotzdem der archäologische Roman in die „Mode" gekommen ist, so liegt der Grund dafür in der Neigung der Deutschen, Wissenschaft und Kunst für einen Begriff zu halten, ja die Wissenschaft allein als das ideale Interesse unserer Nation zu rühmen. Daher darf es uns nicht wundern, wenn das Verdienst populärer wissenschaftlicher Schilderung mit dem poetischen Verdienst verwechselt ward und diese Einseitigkeit in der Wertschätzung schließlich dazu führte, daß die Gelehrten den Geschichtsroman als ihre eigentliche Domäne zu betrachten begannen, während die Leser ihre Freude daran hatten, auf angenehme und bequeme Weise sich über Sitten und Gewohnheiten alter Völker zu unterrichten.



Felix Dahn.
Nach einer Photographie.

Von den alten Deutschen, mit denen G. Freytag die Ahnenreihe begann, ging Felix Dahn (geb. 1834 in Hamburg, gest. 1912 als Professor in Breslau) in seinem Roman „Ein Kampf um Rom" (1876—1878) zu den alten Goten zurück und wurde mit einem Schlage zum Liebling seines Volkes. Die erhebende Schilderung vom tragischen Untergange eines Heldenvolkes, des Dichters „urteutsche" und liberale Gesinnung, die in dem Roman begeistert zum Ausdruck

kam, und die machtvoll vereinigten Vorzüge seiner Erzählungsart erklären uns die überaus günstige Aufnahme, die das Werk in dem Heldenzeitalter der Nationalliberalen gefunden hat.

Siebzehn Jahre arbeitete er an dem Werke, das eine romanhafte Geschichte der Goten vom Tode des Königs Theodorich bis zu dem Untergange dieses Stammes unter König Teja am Vesuv bietet. Zeitlich und örtlich umfaßt der Roman einen weiten Umkreis, viele Personen treten darin auf, geschichtliche und erfundene, prächtige Kampfesszenen wechseln mit lieblichen Idyllen, römische Intriganten enthüllen ihre erstaunlichen Pläne und gallische Hirten und Hirtenmädchen ihre zarten Empfindungen. Mit Geschick ist der Gegensatz römischer, byzantinischer und germanischer Weltanschauung herausgearbeitet, die Darstellung atmet dichterische Kraft, die Sprache ist poetisch gehoben, oft aber manieriert und zur Verstärkung der Wirkung findet das Mittel des Kontrastes häufige Verwendung. Dadurch aber werden die Figuren zu Idealgestalten, denen Leib und Leben fehlt: Mustern der Treue und Sanftmut stehen in greller Färbung Lüge und Grausamkeit gegenüber. Als ein Mann der Allwissenheit und Grundschlechtigkeit, ausgerüstet mit der Schlauheit des Odysseus, der Politik Cäsars und dem grausamen Sinne Neros, erscheint der Präfekt Cethegus, eine komplizierte, konstruierte Figur, die der Dichter ausgeklügelt hat, um der verwickelten Handlung einen Mittelpunkt zu geben. Bei Eugène Sue hat er für ihn das Vorbild gefunden und auch die Schwarzweißmalerei der übrigen Figuren weist auf den großstädtischen Verbrecherroman hin, wie er um die Mitte des neunzehnten Jahrhunderts in Schwung kam. Daran ändert auch das germanische Kostüm nichts; aber hinter diesem steckt etwas Lebendiges: die Tendenz. Dahns Romane sind in der Zeit der Reichsgründung und des Kulturkampfes erschienen und tragen hundertfältige Spuren ihrer Werdezeit. Und die Tendenz ist bei Dahn nicht künstlerisch verarbeitet, sondern läuft ungebändigt und ledig neben und hinter der Handlung einher. Wie sollte da der katholische Leser zum ruhigen Genusse der Romane Dahns kommen, wenn er fast in jedem den gehässigen Ton gegen seine Kirche und deren Priester vernimmt, im „Kampf um Rom" den als Heiligen verehrten Papst Silverius als Meineidigen und Mörder, in Felizitas den Papst Liberius als Urkundenfälscher geschildert sieht und allenthalben den sonderbarsten Darstellungen katholischen Glaubenslebens begegnet? So auch in dem dreibändigen Roman Julian der Abtrünnige (1893), des Dichters zweitbedeutendster Schöpfung. In ihrem Mittelpunkt steht eine problematische Natur, aber schon die Äußerlichkeit der fast theatralischen Effekte, die die entscheidenden Wendungen in Julians Leben vorbereiten, zeigt des Dichters Unfähigkeit, einen Charakter von innen heraus zu entwickeln.

Nur Motive und Situationen aus dem „Kampf um Rom" sind es, die in den „Kleineren Romanen aus der Völkerwanderung" („Felizitas", „Bissula", „Die schlimmen Nonnen von Poitiers", „Attila" usw.) bearbeitet sind. Lebensvoll und geschichtlich treu wird in den „Batavern" (1890) deren Erhebung gegen die Römer geschildert. Karls weltgeschichtlicher Plan der Christianisierung und Zivilisierung der Germanen erscheint in dem Roman „Karl der Große und seine Paladine" als ein bluttriefender Wahn und gleichsam zum Beweise dafür treten in dem Roman „Bis zum Tode getreu" zwei Scheusale von Priestern auf, wie sie nur in Dahns Phantasie möglich waren. Auch mit den folgenden Romanen „Adelsfrei und Gemeinfrei", „Ebroin", „Der Weltuntergang" usw. hat Dahn, allgemach in Vielschreiberei und Manieriertheit verfallend, seinem Ruhme nichts hinzugefügt. Seine „heroische Entsagungslehre", die er schon durch den düsteren Teja vortragen ließ und in Merowech, dem Freunde Julians, wiederholte, findet sich wieder in der Erzählung „Sind Götter?" und erhält in „Odhins Trost" eine Art philosophischer Begründung, die sich auf Spinoza und Schopenhauer stützt und in ihrer Übertragung auf Gestalten der Edda („Odhins Rache", „Friggas Ja", „Skirnir" usw.) seltsam berührt. In keinem seiner historischen Romane gelang es Dahn, aus den geschichtlichen Einzelheiten ein dichterisches Gesamtbild zu gestalten, und daß sie auf jugendliche Gemüter noch immer eine Wirkung ausüben, liegt in dem nationalen Stoffe, dann auch in prunkenden und packenden Einzelbildern, im Pathos des Vortrages und in der romantischen Phantasie der dargestellten Ereignisse. Der Einfluß der Romantik tritt auch stark hervor in den Epen „Harald und Theano", „Die Amalungen", „Rolandin", in den volksmäßigen „Schlichten Weisen" und in den Balladen, von denen einzelne („Der Königsthron in Dunsadel", „Der stolze Gast", „Die Wette von Marienburg") den besten dieser Gattung sich anreihen. Vergeblich rang Dahn mit seinen Stücken „Markgraf Rüdeger", „König Roderich", „Der Kurier nach Paris" um den dramatischen Lorbeer; es gelang ihm nicht, lebendige Menschen zu bilden oder über theatralische Effekte hinaus zu echt dramatischen Wirkungen vorzuschreiten. Mit seiner Gemahlin Therese gab Dahn Gedichte und „Walhall, germanische Götter- und Heldensagen" heraus (1884). Nicht als Dichter, sondern als der gelehrte Verfasser des zwölfbändigen Werkes Die Könige der Germanen (1861 bis 1910) und der „Urgeschichte der germanischen und romanischen Völker" wird Dahn in der Literaturgeschichte fortleben. Begeistert für das Deutschtum, nahm er 1870 an dem Kriege teil; darüber und über sein früheres und späteres Leben berichtet er in den Erinnerungen (5 Bde. 1890—1895). (Abb. S. 1527.)

Schon in den dreißiger Jahren des neunzehnten Jahrhunderts hatte der Philologe Wilhelm Adolf Becker (gest. 1846 in Meißen) in der Erzählung Charikles die Kenntnis des griechischen und in Gallus die des römischen Kulturlebens weiteren Kreisen vermitteln wollen; von gleichem Streben war der französische Altertumsforscher Jean Jacques Barthélemy (1716—1795) beseelt, als er in seiner Voyage du jeune Anacharsis en Grèce (4 Bände, 1788) das anmutige und treue Gemälde des gesamten öffentlichen und häuslichen Lebens der alten Griechen mit dem Rahmen einer frei erfundenen Erzählung umgab. In England hatte Edward Bulwer in seinem Roman The last days of Pompeii (Die letzten Tage

von Pompeji) ein lebendiges Bild des Altertums aus der Zeit gegeben, in der das Heidentum im Ringen mit dem sich entfaltenden Christentum erlag. Wiederum den Kampf verschiedener Kulturen stellt Charles Kingsley in seinem Roman „Hypatia" dar, der im Alexandria des fünften Jahrhunderts spielt. Diese Vorbilder mögen dem gelehrten Ägyptologen Georg Ebers vorgeschwebt haben, als er sich zur Abfassung seiner archäologischen Kulturromane wandte. Er stammte aus einer wohlhabenden Familie, die vom Judentum zum Christentum übergetreten war und inmitten des regen literarischen und künstlerischen Lebens stand, das sich in Berlin seit der Erhebung Preußens aus der Katastrophe der napoleonischen Zeit entwickelt hatte. In dem Buche Geschichte meines Lebens (1892) hat der 1837 in Berlin geborene Dichter eine lebendige und fesselnde Schilderung der frohen Kinderzeit in der Lennéstraße gegeben, wo seine Mutter mit Jakob und Wilhelm Grimm unter einem Dache wohnte.

Schon als Student an der Universität in Berlin faßte er den Entschluß, sich ganz der Ägyptologie zu widmen, und 1869 habilitierte er sich in Jena als außerordentlicher Professor für diese Wissenschaft. Zweimal besuchte er das Land seiner Sehnsucht, entdeckte den nach ihm benannten Papyrus und ein um 1554 v. Chr. geschriebenes medizinisches Handbuch und mit dem Prachtwerke Ägypten in Wort und Bild (1878—1880), an dem unter seiner Leitung die hervorragendsten Künstler mitarbeiteten, wollte er dem Leser das Land seiner Studien in seiner gegenwärtigen Gestalt vor Augen führen; in seinen Romanen hat er es in poetischer Verklärung beschrieben. Diese wollen zugleich Kultur- und Zeitbilder sein und Schilderungen des unter den verschiedensten Erscheinungsformen und zu allen Zeiten in seinem Kern, in den Empfindungen und Leidenschaften, die es bewegen, gleichartigen Menschengeschlechtes. Unter dem ersten Gesichtspunkte haben sie allgemeine Anerkennung, und zwar nicht nur in Deutschland, gefunden; unter dem zweiten sind sie trotz des äußeren Erfolges auf entschiedenen Widerstand gestoßen.

Es ist wahr, Schauplatz und historischer Rahmen sind in Ebers ägyptologischen Romanen gewiß ägyptisch, aber das innere Leben, die Äußerungen der Leidenschaften, die treibenden Affekte und Motive, die Auffassung von Kunst und Wissenschaft und die ästhetischen Anschauungen sind deutsch und modern und man brauchte manchmal nur das Kostüm und den Schauplatz zu wechseln, um moderne Schöpfungen aus Ebers ägyptischen Romanen zu machen. Gleichwohl fanden sie großen Anklang und durch ein paar Jahrzehnte gehörte es zur Bildung, sie gelesen zu haben. Die Ursache dieser Erscheinung liegt fürs erste in dem Reize der Neuheit und in der Neigung der Zeit zu Verkleidungen. Der deutsche Bürger wohnte in billigen Nachbildungen altitalienischer Prunkgemächer, auf dem deutschen Theater strebte man nach geschichtlicher Treue der Kostüme, die deutschen Dichter (Wilbrandt, Lindner) schrieben Römertragödien voll Blut und Üppigkeit, Piloty malte blonde Germanen und Germaninnen in theatralischer Pose und die Damen der Wiener Gesellschaft ließen sich gerne von Makart in das prunkvolle Gewand venezianischer Edelfrauen kleiden. Was Wunder, wenn man entzückt war über das ägyptische Kostüm, in dem Ebers modernes Leben darstellte? Die von ihm erschlossene Welt war den Lesern nur dunkel von der Bibel her bekannt und es war jetzt so leicht und bequem gemacht, die reifen Früchte archäologischer Wissenschaft zu pflücken! Viel mehr, als für die Romane gut war, wußte der Verfasser aus dem Lande der Pharaonen zu berichten und er besaß eine reiche Erfindungskraft, konnte fesselnd, freilich nicht immer in fehlerloser Sprache erzählen, erfreute bald durch seinen gehaltenen Dialog, bald durch künstlerische Gruppierung der Tatsachen, dann wieder durch prächtige Naturschilderungen, Beschreibungen von Landschaften, Schlachten, Volksszenen, Haupt- und Staatsaktionen, Wanderzügen, Orgien, Zirkusspielen, Opferfesten und Bränden, wußte Bescheid über die Sitten und Gebräuche der Ägypter, über das Leben an den Höfen der Pharaonen, Ptolemäer und Cäsaren, war kein schlechter Charakterzeichner und verstand es, durch Kontraste und durch wahrheitsgetreue Darstellung von Seelenkämpfen zuweilen große Wirkungen zu erzielen. Obendrein kam Ebers jenen Lesern entgegen, die in den Büchern gern ihre eigenen Anschauungen wiederfinden wollten, indem er, namentlich in der Zeit des Kulturkampfes, die beliebten Schlagworte von Intoleranz des Priestertums, Volksverdummung und Herrschsucht der Kirche ins Altägyptische übersetzte. Skepsis, moderne Aufklärung und Humanitätsschwärmerei haben ihn gegen das Christentum feindlich oder wenigstens gleichgültig gemacht. Sein Ideal war das reine Menschentum, die

Georg Ebers.
Stich und Druck von A. Weger, Leipzig.

vielgepriesene Humanität, und diese bildet die Grundstimmung aller seiner Romane, auch dann, wenn er die geschichtlichen und örtlichen Hintergründe wechselt und etwa die Niederlande oder Nürnberg zum Schauplatze wählt. Sein Optimismus, die liebevolle Ausmalung der kleinen Freuden und Leiden des Lebens und die Vermeidung häßlicher und gemeiner Szenen trugen des weiteren dazu bei, daß er zum Familiendichter wurde und der alljährlich erscheinende „neue Ebers" auf dem Weihnachtstische nicht fehlen durfte.

Die ersten fünf Romane Ebers' spielen in Ägypten und auf der benachbarten Sinai-Halbinsel. Uarda (1876), des Dichters bedeutendstes und bestes Werk, das seinen Namen am längsten lebendig erhalten wird, führt uns den Höhepunkt der ägyptischen Geschichte unter Ramses II. lebendig vor Augen; Eine ägyptische Königstochter (1864) schildert den Untergang des Pharaonenreiches, Die Schwestern (1879) die Ptolemäerzeit, Der Kaiser (1880) die römische Herrschaft auf ihrer Höhe unter Hadrian, als schon das junge Christentum einen bedeutenden Einfluß auf das Empfinden und Leben des Volkes zu gewinnen begann, Homo sum (1877) endlich das innere Leben des Christentums in der Zeit, als es eben unter Konstantin Staatsreligion geworden war. In diesem Roman beschäftigt sich der Dichter mit einem seelischen Problem, indem er versucht, die Entsagung des Mönches, die Ertötung des Fleisches, zu erfassen und für seine Helden als Ideal festzuhalten. Aber nur um so energischer läßt er hier immer aufs neue den natürlichen Trieb zum Leben und zum Genuß hervortreten und die Helden straucheln und fallen, gerade wenn sie glauben, ihr Ziel erreicht zu haben. Der Mensch wird, will Ebers sagen, im Mönche zur Karikatur. Das ist tendenziöse Entstellung der historischen Wahrheit und Intoleranz, die Ebers sonst so gern den katholischen Priestern vorzuwerfen pflegt. „Ihren zarten Sinn", so sagt der hl. Ambrosius von jenen Anachoreten, „verletzt nicht die Leidenschaft der Welt." Des Dichters Ideal war das jener Einsiedler nicht; er bekennt vielmehr, daß wir Menschen sind und sein müssen, daß wir das Leben nicht fliehen, sondern uns ihm hingeben sollen.

Mit dem „Kaiser" wollte Ebers vom alten Ägypten Abschied nehmen und in der Tat wandte er sich anderen Stoffen zu. Aber bald zog es ihn wieder dorthin zurück. Den Gedanken freilich, bis in die Pyramidenzeit zurückzugehen, wies er ab, weil ihm diese Gestalten zu fernstehend erschienen und die Berührung mit einer anderen, lebensfrischeren Kultur fehlte, die ein Gegenbild hätte abgeben können. Aber desto mehr reizte ihn der Ausgang der ägyptischen Geschichte, die ptolemäische und römische Zeit, die in den folgenden Romanen behandelt wird: Arachne (1897, unter Ptolemäus II.), zum großen Teile in Alexandria spielend, hat die Wandlungen und Schicksale eines griechischen Künstlers zum Inhalte und bietet dem Verfasser Gelegenheit, seine Anschauungen über die Kunst darzulegen; Kleopatra (1893), die Geliebte des Antonius, die aber nicht als die dämonische Herrscherin, die durch den Zauber ihrer Reize zwei Machthaber berückte und selbst im Tode noch groß erschien, sondern als ein sentimentales Weib gezeichnet wird; der in Stanzen gedichtete „Wüstentraum" Elifen (1887 unter Hadrian) und Per aspera (1891) mit der düsteren Gestalt des Caracalla als Mittelpunkt, spielen in den letzten Jahren der genannten Epoche. Daran schließt sich in Serapis (1884) der Sieg des Christentums über das Heidentum, der in der Zerstörung des Serapistempels von Alexandria (392 n. Chr.) gipfelt, und in der Nilbraut (1886) der Sieg des Islams über das christliche Ägypten. Dieser Roman, 634 in Memphis sich abwickelnd, entwirft ein kulturhistorisches Bild, in dem gerade die konfessionslosen Personen als die edelsten gezeichnet werden. Nur in losem Zusammenhange mit der ägyptischen Geschichte steht Josua (1890), ein auf rationalistischer Anschauungsweise und Schrifterklärung beruhendes, auch künstlerisch mißglücktes und ungesundes Buch.

Die übrigen Romane Ebers' behandeln Episoden aus der Übergangsperiode vom Mittelalter in die Neuzeit. So Die Frau Burgemeisterin (1881), in der die heldenhafte Verteidigung Leydens (1575) gegen die Spanier den Hintergrund, die Darstellung des Familienlebens die Hauptsache bildet; ferner Barbara Blomberg (1896, die Mutter Don Juan d'Austrias), worin Ebers, Dichtung und Wahrheit verquickend, das Verhältnis Kaiser Karls V. zu der Titelheldin und deren Lebensschicksale behandelt; wie diese beiden Romane versetzt uns zum Teil auch der unter Philipp II. spielende Ein Wort (1882) in die Niederlande, in dem der Dichter den Boden der Romantik betritt, ohne jedoch den notwendigen Sinn dafür zu haben; denn im Grunde ist es nur sein Humanitätsideal, das er uns mit diesem Lebensbilde verkündet, das aus den Wirren eines wilden Lebens den Helden vom „Glück" zur „Kunst", von dieser zum „Ruhm" und weiter zur „Macht" führt, bis er in der „Liebe" die Erlösung findet. Andere Romane führen uns auf deutschen Boden, vor allem nach Nürnberg; so: Im Schmiedefeuer (1894), der zur Zeit Rudolfs von Habsburg spielt und Helden und Heldinnen vorführt, die gleichsam wie im Schmiedefeuer geläutert werden mußten, ehe sie des Glückes teilhaftig wurden. In das alte Nürnberg bringt uns auch Die Gred (1888), eine wenig spannende, nach einer erdichteten Handschrift einer Nürnbergerin aus dem fünfzehnten Jahrhundert im archaistischen Stil erzählte Geschichte, die uns mit den Familien jener Tage, den Ulmans, Endres, Tuchers, Stromers, bekannt macht und als Hauptinhalt die Schicksale der Gred Schopper berichtet. Im blauen Hecht (1895) ist ein weiterer hierher gehöriger Roman überschrieben. Damit ist ein Wirtshaus an der Mainfähre zu Miltenberg gemeint, in dem sich allerlei Leute einfinden, die die Fahrt zum Reichstag in Köln zu Schiff fortsetzen wollen. Ein farbenfrisches Bild aus dem Beginn des sechzehnten Jahrhunderts; Vertreter des alten und neuen Glaubens, fahrende Schüler, Landstreicher und Gaukler, die alten Patrizier und Ratsherren von Nürnberg erscheinen darin, im Vordergrunde steht die einst schöne, jetzt aber herabgekommene Seiltänzerin Kuni, deren Lebensschicksale, Gewissensqual und Sühne durch Wallfahrten, Ablaß und Liebesdienste den Hauptinhalt des Romans bilden, wobei sich der Dichter die Gelegenheit nicht entgehen läßt, sich über den „Götzendienst und Aberglauben der alten Kirche" lustig zu machen. Das religiöse Problem, das Werden und Wachsen der Religion,

der Kampf der neuen Religion mit der alten, das Verhältnis der Religion zu dem einzelnen Menschen und seinen Idealen bildet das eine Problem, das der Dichter in allen diesen Romanen immer aufs neue anschlägt; das andere, mit diesem oft innig verschlungene, ist das des Künstlerlebens. Von Jugend auf hatte Ebers ein nahes Verhältnis zur bildenden Kunst gewonnen und immer wieder hat er, in Ägypten wie in der Renaissancezeit, das Werden und Wachsen des Künstlers, seine Erlösung aus den Fesseln einer die freie Bewegung hemmenden Tradition zu zeichnen versucht. Im übrigen ist er auch in den mittelalterlichen Romanen bestrebt, die Handlung mit Schilderungen aus der Kultur jenes Zeitalters aufzuputzen.

Neben den archäologischen Romanen kamen Ebers' andere poetische Schriften wenig zur Geltung; es sind dies die frisch geschriebenen Drei Märchen für Jung und Alt (1890), das satirisch angehauchte Märchen Die Unersetzlichen (1895) und das durch ein Gemälde seines Freundes angeregte zartsinnige Idyll Eine Frage (1881). Auch als Lyriker hat sich Ebers versucht und als Meister der Form gezeigt; tiefe Gedanken neben grüblerischen finden sich in den Gedichten und an Farbenpracht lassen sie nichts zu wünschen übrig, doch sucht man vergeblich nach einem naiv subjektiven Ton.

Ebers hat seinen Ruhm erlebt und auch überlebt. Die Kritik, wie sie namentlich von den Jüngstdeutschen geübt wurde, wies auf die innere Unwahrheit seiner Romane hin und zeigte, daß die Hauptsache darin doch nur das gelehrte archäologische Material sei, das die Geschichte nicht selten fast erdrücke. In der Bekämpfung der Schwächen wurde man aber oft blind gegen die Vorzüge, die Ebers' älteren Romanen unleugbar eigen sind. Die Leserwelt ließ sich allmählich von der Kritik beeinflussen und entzog ihrem Liebling, den sie einst höher als den ihm an künstlerischer Gestaltungskraft überlegenen Dahn stellte, die Gunst. In Tutzing, wo er sich am Starnbergersee eine Villa erworben hatte, wurde er 1898 durch den Tod von einem langjährigen Rückenmarksleiden erlöst.

Zumeist auf den Pfaden Ebers' wandelte Adolf Hausrath (geb. 1837 in Karlsruhe, gest. 1909 als Professor der Kirchengeschichte in Heidelberg), der eine Zeitlang unter dem Hehlnamen George Taylor, später unter seinem wirklichen Namen mehrere archäologische Kulturromane verfaßte, die in gewissem Sinne Parallelen zu seinen großen, von aufgeklärt protestantischem Standpunkte aus geschriebenen theologischen und geschichtlichen Arbeiten darstellen. Sie entstammen alle dem Bedürfnis, die auf dem Wege gelehrter Forschung gewonnenen Eindrücke noch einmal durch die Phantasie hindurchgehen und in freier künstlerischer Gestaltung verdichten zu lassen. Um aber die Historie und ihre Forschung zum wirklichen Leben und nicht bloß zu einem Wachsfigurendasein zu gestalten, dazu gehört die Schöpfungsgabe des Dichters. Und Hausrath ist bei vielen gerne anerkannten Vorzügen kein originell schöpferisches Talent; er ist eine feinsinnige und gedankenreiche Natur, die sich trefflich auf die Farbenmischung versteht, er hat das Wort in seiner Gewalt, besitzt ein nicht unbedeutendes dichterisches Gestaltungsvermögen, allein er vermag auf die Dauer kaum wahrhaft zu erwärmen und ist nicht frei geblieben von der Versuchung, neuzeitliche Stimmungen und Anschauungen, oft in verletzend tendenziöser Weise, in die alten Zeiten hineinzutragen.

Ernst Eckstein.

Von Taylors Romanen spielen Antinous (1880) und Potamiäna (1900) zur Zeit des Kampfes zwischen dem aufkeimenden Christentum und dem Imperium, beide den Zusammenstoß der antiken Schönheit und Bildung mit der Geistigkeit und Sittlichkeit des Christentums darstellend. Es berührt sonderbar, wenn man sieht, wie der Theologieprofessor in diesem an Ebers' „Kaiser" erinnernden Roman mit seinen Gefühlen auf Seite des Heidentums steht, dessen Vertreter auf Kosten der Christen in das hellste Licht rückt und an die Gestalt des „Hermas" eine burleske Schilderung christlicher Märtyrer in der Arena knüpft. Um das Schicksal einer Märtyrin, die dem Buche den Namen gegeben hat, rahmt sich Potamiäna, eine Geschichte aus der Zeit der Christenverfolgungen. Wie der heidnische Römer unter dem Einflusse der milden Beredsamkeit eines Anachoreten sich zum Christentum bekehrt, ist mit packender Kraft dargestellt; schwungvoll ist auch die ganze Epoche geschildert, die durch den Zerfall aller Sitte und aller Ideale einer Neugestaltung entgegenfiebert, und nicht ohne Geschick wird der Konflikt aufgerollt, der zwischen den charaktervollen Bekehrten und denen, die wieder Apostaten werden, obwaltet. In den Todeskampf des

untergehenden Römischen Reiches mit der jungen Germanenwelt führt der auf dem Boden Heidelbergs spielende Roman Jetta (1884). Das reiche und gelehrte Beiwerk umrahmt die Geschichte einer römischen Jungfrau, die einen Alemannenfürsten heiratet. Die Ehe aber leidet Schiffbruch an den Charaktereigenschaften der beiden Gatten, die sich aus ihrer Zugehörigkeit zu zwei grundverschiedenen Völkern ergeben. Unerquicklich wirkt das konfessionelle Gezänk in der Novelle Klytia (1881), die uns in die Zeit der großen Religionskämpfe in der Pfalz versetzt, insbesondere die Gegenreformation der Jesuiten schildert und zum eigentlichen Helden der Handlung einen Wiedertäufer hat. Im Reformationszeitalter spielt auch der Roman Pater Maternus (1898). Eine Menge äußerlicher, recht theatermäßiger Geschehnisse und Gestalten, die sich mit dem Faltenwurf einer abgeblaßten Romantik drapieren, wechseln mit Schilderungen Roms und seiner Umgebung, denen bei manchem Trefflichen doch das Letzte und Nötigste fehlt: die künstlerische Prägnanz. Mehr noch als in den anderen Romanen zeigt sich hier das Ausgeklügelte. Der Humor dieses Romans erquickt uns so wenig, als die Tragik zu ergreifen vermag, denn die Schilderung der Seelenkämpfe des jungen Priesters, der sich vom katholischen Glauben loslöst, ist viel zu wenig vertieft, um den Leser zu packen. Zwischen den beiden zuletzt genannten Romanen steht die Erzählung Die Albigenserin (1902), die, wahrscheinlich aus des Verfassers Studien über die Weltverbesserer des Mittelalters erwachsen, den Gegensatz der Albigenser und Katholiken schildert, eine belebte Darstellung aufweist, aber die ganze Geschichte von dem Mönche Gottschalk, seine Flucht aus dem Kloster, die Heirat mit der Albigenserin, deren Tod auf dem Scheiterhaufen, die Bekehrung ihres Gatten und dessen Rückkehr in das Kloster Lorsch im Odenwald ist geschmacklos, abenteuerlich und unglaublich. Ein einziger Roman Hausraths, Elfriede (1896), spielt in der Neuzeit und behandelt ein Seelenproblem, ähnlich dem der Goetheschen „Wahlverwandtschaften". Nicht Erzählungen, wie der Titel besagt, sondern drei Bilder, die, durch Leisten getrennt, in einen Rahmen gefaßt sind, bietet das Buch Unter dem Katalpenbaum (1899), das nach den alten Traummotiven aus der griechischen und arabischen Poesie und nach anderen berühmten Mustern dieselben Personen im Spiele der Palingenesie immer wiederkehren läßt. Schlimm kommt bei der Schilderung der drei Kulturepochen (Junkerwirtschaft, Mittelalter, Altertum) das katholische Mittelalter weg. Fragen wir nach dem die drei Traumbilder verbindenden Gedanken, so gibt uns der alte Rektor Timotheus die Antwort: „Was wir heute sind, sind wir nicht aus eigener Kraft, sondern hundert und hundert Generationen mußten ringen, kämpfen, leiden, bis nur der mäßige Zustand des Rechtsgefühls und der Sittlichkeit erreicht ward, dessen wir uns heute erfreuen." So eilt denn auch Timotheus, aus dem Traume erwacht, seine Pflicht als „Bürger unseres glücklichen Jahrhunderts" zu erfüllen und gibt seine Stimme dem Fortschrittler Rollmops.

In die Schar der Verfasser archäologischer Romane mischte sich auch der Journalist Ernst Eckstein (geb. 1845 zu Gießen, gest. 1900 in Dresden). In die Öffentlichkeit führte er sich in den siebziger Jahren als munterer Satiriker und ausgelassener Humorist ein und pflegte insbesondere die Gymnasialhumoreske („Besuch im Karzer", „Das hohe Lied vom deutschen Professor", „Schulhumor"), durchweg Schriften ohne Tiefe, aber in der Form anständigen Umgangs und nur zuweilen von starker Ausgelassenheit („Schach der Königin"). Als dann der archäologische Roman Mode wurde, zeigte er in seinen Romanen Die Claudier (1881), Prusias, Aphrodite, Nero (1889), daß er auch hier auf der Höhe stehe, mochte ihm auch das Gebiet innerlich noch so fremd sein. Seine Römerromane zeichnen mit Geschick die alte Kulturwelt, indem sie aus dem Mosaik der Handbücher der Altertumskunde brillante Bilder zusammenstellen. Die Sklavenaufstände im alten Rom, die Christenverfolgungen unter Domitian und Nero boten hier der Phantasie eine Menge der seltsamsten Ereignisse und Charaktere, die schon durch ihre Farbenkontraste wirkten; wenig kam es ihm darauf an, wie sich die Handlungen im einzelnen psychologisch motivieren ließen. Eckstein ist im Aufbau seiner Erzählungen gründlicher als Ebers und übertrifft ihn durch den Glanz der Sprache, im übrigen aber fehlt auch ihm die schöpferische Kraft des Poeten und seine archäologischen Romane sind im Grunde nur Gartenlauberomane in das antike Kostüm verlegt und gepfeffert mit den Greueltaten des Cäsarenwahnsinns; ein wenig Süßigkeit und ein wenig Lüsternheit kitzelten sanft, wenn die mit aller Ausführlichkeit geschilderten Haupt- und Staatsaktionen das Blut des Lesers erregt hatten. Als dann die Moderne ihre Triumphe zu feiern begann, sattelte Eckstein abermals um und versuchte in der Familie Hartwig (1894), Roderich Löhr (1897) und anderen Romanen, von denen Die Klosterschülerin geradezu widerlich wirkt, und Jorinde nach unerfreulichen französischen Mustern verfaßt ist, sein Können auch in der neuen realistischen Tonart. Von angenehmerer Wirkung sind seine Novellen (Abb. S. 1531).

Mit mehr Temperament und stärkerer individualisierender Kraft hat Wilhelm Walloth (geb. 1856 in Darmstadt, lebt in München) das antike Leben darzustellen vermocht. Sein Rom ist nicht mehr die versunkene Stadt, die von dem mühsamen Schweiß der Moderomandichter aus dem Staube gelehrter Bibliotheken ausgegraben ward, ihm ist Rom so modern wie Paris und Berlin und er führt den Leser durch dessen Straßen, als umgebe ihn selbst noch das Wogen und Treiben auf der Via Appia. Diese Anschaulichkeit in der Darstellung, dann auch die Vorliebe für erotische Probleme und die grüblerische Zergliederung der Seelenvorgänge in seinen Helden offenbaren die neue realistische Richtung, die Walloth dem archäologischen Romane gegeben hat.

Er begann mit einem Roman aus dem alten Ägypten, dem Schatzhaus des Königs (1883), dann schilderte er das dekadente Rom in den klar und einfach komponierten Romanen Oktavia (1885), Paris, der Mime, Der Gladiator, Ovid und Tiberius (1889), seiner besten Schöpfung. In das

griechische Altertum versetzt uns Eros (1906). Vergleicht man diese Romane mit denen Ebers', so springt der gewaltige Unterschied, der zwischen dem geschickten Dekorateur und dem Beobachter innerer Vorgänge besteht, unverkennbar in die Augen. Die große Lebensnervosität, die sich in ermüdeten und erschöpften Kulturen herausbildet, will Walloth in den Helden dieser Romane in charakteristischen Exemplaren herausstellen, und zwar ist es nicht das bibliothekarische Wissen, das ihm den Weg zu dem längst Vermoderten bahnt, sondern das eigene instinktive Mit- und Nachempfinden. Dieses versagt ihm auch dann nicht, wenn es sich um die Schilderung heutiger Alltäglichkeit handelt, aber, was sich in jenen psychologischen Altertumsstudien pikant und intim ausnimmt, bekommt in den Romanen moderner Stoffwelt gar leicht das Gepräge des Gewöhnlichen und Trivialen. Daran leiden besonders seine Romane Der Dämon des Neides (1888) und Im Banne der Hypnose (1897), der geradezu langweilt, und auch die Romane Seelenrätsel, Ein Liebespaar (1892), Im Schatten des Todes (1908) und Ein Messias (1911), „Neid" (1922) sind von diesen Mängeln nicht frei. Eine eigenartige geistige Kurzsichtigkeit, die für die Nahbetrachtung in unheimliche Scharfsichtigkeit umschlägt, verhindert ihn am Aufzeigen von Perspektiven; er bleibt in der Zustandsschilderung stecken. Weil es ihm nicht gegeben scheint, am Ende des zurückgelegten Weges das Ganze noch einmal zu überschauen und mit der Fackel der Idee zu beleuchten, fallen die Schlußkapitel seiner Romane meist so dürftig, so enttäuschend aus. Dieser Mangel an Konzentration, diese Unfähigkeit, sich zu Gipfeln und hohen Warten aufzuschwingen, wird auch dem Dramatiker Walloth schädlich. Wo der Detailkünstler, der Stimmungsmensch in ihm aufhört, beginnt eben nichts anderes, beginnt nicht das, was die Seele über den Jammer des Daseins zu höheren Regionen entrückt. Immerhin sind seine Dramen Johann von Schwaben (1886), Marino Falieri, Semiramis, Alboin, Das Opfer (1891) reich an schönen Einzelszenen, obwohl sie keinen starken Totaleindruck zurücklassen. In Walloths Gedichten, die vielfach an Goethes Elegien und Lenaus Schilflieder erinnern, überwiegt die müde Schwermut das sieghafte und streitbare Lebensgefühl der Jugend. Viel von der krankhaften Schönheit des Antinousblickes spricht aus diesen Liedern. Feurig aber sind seine Kriegslieder „Im Völkersturm" (1915).

Außer Dramen („Kriemhildens Rache" 1854, „Penelope" 1858, „Galileo Galilei" 1858) und kulturhistorischen Novellen verfaßte Adolf Glaser (geboren 1829 in Wiesbaden, lange Zeit Redakteur der „Westermannschen Monatshefte") auch einige schlichte historische Romane „Schlitzwang" 1878, „Wulfhilde" (1880) und die kulturhistorischen Romane „Savonarola" (1882) und „Masaniello" (1888). Zahlreich sind seine Übersetzungen aus dem Holländischen.

Ein guter Erzähler, aber ohne ausgeprägte dichterische Eigenart ist Gerhard von Amyntor, eigentlich Dagobert von Gerhardt (geb. 1831 zu Liegnitz, gest. 1910 als Major a. D. in Potsdam). Begeisterung für das Deutschtum, Festhalten an der christlichen Religion, Ernst und Gediegenheit zeichnen seine Schriften aus und über diesen Vorzügen nimmt man die zu häufigen Reflexionen gern in den Kauf. Die Stoffe zu seinen Romanen entnimmt er mit Vorliebe dem deutschen Städteleben, so in Frauenlob, einem Mainzer Kulturbild aus dem dreizehnten und vierzehnten Jahrhundert, in Gerke Suteminne, einem märkischen Kulturbilde aus der Zeit der ersten Hohenzollern (1885), und in Gisellis (1888). Wie diese Schriften verdienen auch Amyntors Novellen („Quidams Rheinfahrt", „Caritas"), ferner die „Lieder eines deutschen Nachtwächters" (1878), „Der neue Romanzero", „Aus dem letzten Jahrzehnt des großen Kaisers" (Zeitgedichte 1897) und das „Skizzenbuch meines Lebens" (1893—1898) mehr Verbreitung, als sie bisher gefunden haben.

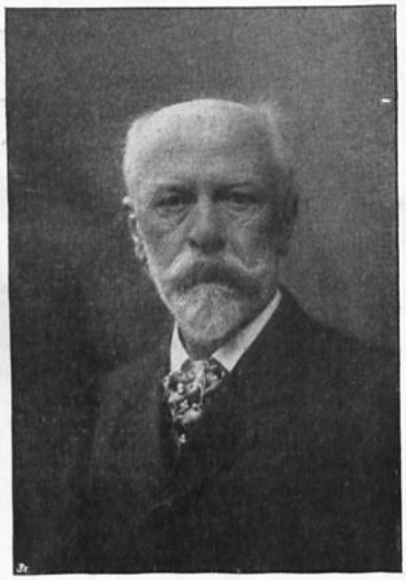
Mit religiösen Erzählungen („Geschichte von der Geburt des Herrn" 1873) begann Heinrich Steinhausen, wandte sich aber dann der frommen Erzählung mit freier Erfindung, mit historischem Kolorit und zum Teile leicht humoristischer Färbung zu. In Sorau 1836 geboren, ward er, nachdem er in Berlin Theologie und Philologie studiert hatte, Erzieher am Potsdamer Kadettenkorps und dann evangelischer Pfarrer an verschiedenen Orten, zuletzt in Podelzig (Oderbruch) und starb 1917.

Mit der Schrift „Memphis in Leipzig" (1880) trat er gegen Ebers auf und 1881 gab er seine Irmela, eine Geschichte aus alter Zeit, heraus, die 1916 in 28. Auflage erschien und von vielen über Webers „Dreizehnlinden" gestellt wird. Ihr Schauplatz ist das Zisterzienserkloster Maulbronn, die Zeit das vierzehnte Jahrhundert, den Inhalt bildet die Jugendgeschichte des greisen Klosterbruders Diether, die dieser selbst erzählt. Die Stimmung der alten Zeit ist gut getroffen, der Zauber der Romantik durchweht die tragisch endende Liebesgeschichte. Künstlerisch höher, aber weniger erfolgreich waren Steinhausens spätere Erzählungen, deren Wert die behaglich-humoristische Zeichnung still romantischer Interieurs bildet; seltsame Käuze mit jeanpaulschem Anflug bewegen sich in Geschichten von altertümlicher Romanhaftigkeit ihrem glücklichen Ausgange zu („Markus Zeisleins großer Tag" 1883, „Der Konrektor", „Herr Moffs kauft sein Buch" 1889, „Entsagen und Finden" 1898). Wie ein Idyll aus längst vergangenen Tagen wirkt des Dichters letzte Geschichte, „Heinrich Zwiesels Ängste" (1899), mit ihren in Weichheit zerfließenden Figuren auf der einen und den karikierten Schurken auf der anderen Seite. Die angeborene Menschengüte, das wollte der Dichter zeigen, entfaltet sich gerade unter den bedeutendsten äußeren Bedrängnissen am reinsten und für die Lösung dieser Aufgabe findet er die ergreifendsten Töne, hierin, wie in der Weichheit der Charaktere, an Jean Paul erinnernd.

Nicht immer spricht die hohe Ziffer der Auflagen für den künstlerischen Wert eines Buches. Dies sehen wir an den Werken Julius Wolffs, die, wie zur Zeit ihres ersten Erscheinens,

auch in der Gegenwart in den breiten Massen noch immer ein zahlreiches Lesepublikum finden, obwohl jene, die eines Namens literarische Geltung prägen, über sie längst den Stab gebrochen haben. Will man die Art dieses von getreuen Lesern immer hochgehaltenen, zuletzt von der Ungunst fast aller literarischen Sippungen umschwirrten, deutschtümelnden Romantikers billigerweise klarlegen, dann darf man nicht übersehen, aus welcher Zeit er zu uns gekommen ist. Julius Wolff stammt aus jenem deutschen Erdstrich, der an deutschen Singvögeln im buchstäblichen Sinne stets am reichsten gewesen, aus dem Harz. Blättert man jetzt in seinen so bunten Schriften, dann erfährt man aus mancher Historie, aus mancher krausen Ballade, wo er unmittelbar daheim gewesen — in Quedlinburg, der ehrwürdigen deutschen Stadt, noch immer umschirmt von betürmten Mauern, gekrönt von der verwitternden Burg auf dem Felsen. In dieser so recht in das ritterlich romantische Herz Deutschlands gebetteten Stadt wurde er 1834 als der Sohn eines Fabrikanten geboren. In Berlin studierte er Philosophie und Staatswissenschaften, eignete sich hierauf durch Übung und Reisen die technische Ausbildung an, deren er zur Übernahme des väterlichen Geschäftes bedurfte, und ward dann dessen Leiter. Doch 1869 gab er es auf und redigierte die „Harzzeitung", bis ihn der Krieg von 1870 zu den Waffen rief. Als Landwehroffizier, der vor Toul dekoriert wurde, kehrte er in die Heimat zurück, ließ sich, nur der Schriftstellerei lebend, zuerst in Berlin, später in Charlottenburg nieder und starb hier 1910.

Als Dichter war J. Wolff in der Technik wie in der Popularität der Erbe Scheffels, für dessen Werke auch erst in den siebziger Jahren die Zeit des Massenabsatzes begann. Die junge Reichsstimmung kam den episch-lyrischen Sängen und Mären, die unter Scheffels Vortritt von J. Wolff, Baumbach und anderen gedichtet wurden, entgegen und brachte sie ebenso in Mode wie die historisch-archäologischen Romane. Saure Wochen hatte das deutsche Volk lange getragen; es begehrte nach frohen Festen. Gewiß, es war nur eine dürftige Aushilfe, wenn man sich von der Alltäglichkeit in die kostümierte Festwelt der Künstlerfeste, Festzüge, Vereinsfeiern flüchtete. Dazu kam der üble Luxus der Gründerjahre; auch in Wolffs Dichtungen fehlt es nicht an Luxus: Schellenklang der Reime, falsche Edelsteine der Archaismen, cuivre poli der Lautnachahmungen, Künstelei in den Versverschlingungen. Aber die Grundstimmung bleibt echt. Der Dichter war ehrlich und hatte eine ehrliche Freude an diesen prunkvollen Arrangements; er fühlte sich als ein Bruder des Hans Makart, des Lorenz Gedon und als Festdichter des Jahrzehnts nach dem großen Kriege wird er historische Bedeutung erhalten. Die Leser Wolffs und anderer Dichter seiner Art erfreuten sich an deren keckem Übermut, an den schönen Klängen, Rhythmen und Gestalten, an der Wiederkehr des Motivs von Wein, Weib und Gesang und kamen darüber nicht zum Bewußtsein, daß diese ganze Poesie innerlich unwahr und ebenso spielerisch sei wie die Butzenscheiben, mit denen man die modernen Wohnräume zu schmücken begann. Als „Butzenscheibenlyrik" hat denn auch P. Heyse boshaft diese mittelalterliche Poesie bezeichnet und es begreift sich, daß die in der Wirklichkeit wurzelnde Dichtergeneration der „Moderne" vor allem gegen diese oft phantastische, ein falsches Gefühlsleben weckende und nährende Richtung ihre Waffen richtete. Im blinden Kampfeseifer aber haben die jungen Kritiker übersehen, daß bei allem Ungesunden und Unwahren in dieser Art Poesie doch etwas liegen müsse, was die Gemüter bezaubert und ihnen selbst unerreichbar war, und daß die Geschmacklosigkeit der Zeitgenossen



Julius Wolff.
(W. Fechner, Berlin, phot.)

allein die großen Erfolge nicht zu erklären vermöge. Es war der Zauber der Romantik, der, mochte es auch nur ein Schimmer der echten sein, auf die Leser ebenso wirkte wie die Minnedichtungen der Münchener Neuromantik, in der eben Wolff und Baumbach wurzeln. (Abb. S. 1534.)

Gleich mit seiner ersten Gedichtsammlung Aus dem Felde (1871), insbesondere mit dem Liede über die den 61ern bei Dijon entrissene Fahne, erregte J. Wolff Aufsehen. Dann aber kam des Dichters alte fröhliche Burschennatur, die er als Student stets hervorgekehrt hatte, zum Durchbruch und die feuchtfröhliche Weltanschauung des alten Burschen tönt von da ab aus fast allen seinen Dichtungen wider. Aus Erinnerungen, Einwirkungen und Erlebnissen setzt sich sein dichterisches Wesen zusammen, immer ist er, gleich seiner Vaterstadt, von einem romantischen Schimmer umspielt. Die mittelalterlichen und sagenhaften Gestalten, die er mit geschicktem Griff und zu allgemeinem Ergötzen in seine leicht, nur allzu leicht gleitenden Verse zwingt, die Minnespiele, die Turniere, die Fehden, die er so farbenreich schildert, das Wandern und Lieben seiner Helden, alles schwebt in den Schleiern der Dämmerung um die im roten Schein des Sonnenunterganges wie in einer fernen Erinnerung erglühenden Giebel und Zinnen seiner Heimatburg. Eben diese allzu glatte, der tiefen dichterischen Verinnerlichung und Vertiefung entbehrende Manier, mit der dieser neue Minnepoet die alten Themen der Romantik abwandelt, hat ihm manchen üblen Vermerk der jüngeren kritischen Tabulatur zugezogen. Und in der Tat, seine Gestalten sind nur kostümierte Puppen ohne eigenen Schnitt, ohne eigenes Gesicht. Seine Fabeln entbehren der Umformung durch eine neue eigentümliche Betrachtung und des geschlossenen Baues. Da schildert er z. B. in dem „Schelmenliede" Till Eulenspiegel redivivus (1874) eine Sommerreise mit dem wiederauferstandenen Schalk; diese Schilderung gibt kein geschlossenes Bild, sondern ein phantastisch äußerliches Gewirre von Feensälen, Elfen, Sylphiden und Nixen in der Johannisnacht. Auch in dem Rattenfänger von Hameln (1875) ist diese in ihrer Dämonie sehr spannende, gespensterhafte Gestalt stark schablonisiert, zum „Spielmann" degradiert worden. In dem „Minnesang" Tannhäuser wird die eigentliche, psychologisch fesselnde, noch halb sehnsüchtige und halb müde Figur nirgends sicher umrissen; statt dieser Fundierung steigt ein Kulturbild von nur dekorativem Schimmer empor. Im Wilden Jäger erzählt Wolff eine „Weidmannsmär", ohne jedoch die schon von Bürger in seinem „Wild- und Rheingrafen" bearbeitete Sage psychologisch zu vertiefen, und in den Pappenheimern singt er ein frisches, zuweilen bänkelsängerisch klingendes Reiterlied. Was er sonst noch an Volkserzählungen gedichtet hat, bedeutet keine Steigerung seines dichterischen Schaffens, nicht einmal eine Behauptung des Erreichten. Wir nennen davon „Lurlei, eine Romanze", „Renata, eine Dichtung", „Der fliegende Holländer, eine Seemannssage", „Assalide, Dichtung aus der Zeit der provenzalischen Troubadours", „Der Landsknecht von Cochem, ein Sang von der Mosel" und Der fahrende Schüler (1900). Was am meisten an Wolffs Dichtungen gefiel, war die leichte Art des Fabulierens, der zuweilen aufleuchtende gesunde Humor, die prächtigen Naturschilderungen, und vor allem eroberten ihm die in die Aventiuren, Romanzen und Sänge eingestreuten Lieder, in denen er nicht ohne Glück mit dem echten alten deutschen Volksliede zu wetteifern versuchte, viele Herzen. Dabei verschlug es nichts, daß er in den Liedern eigentlich nur dieselben Themen variierte; auch in den Motiven seiner Mären hat er sich wiederholt; die Sprache verfiel mit der Vielschreiberei immer mehr in das Streben nach äußerer Wirkung, die mit Archaismen aufgeputzte Ausdrucksweise wurde zur Manier, die Empfindung verweichlichte und eine süßliche, halb verhüllte oder offene heiße Sinnlichkeit trat bedenklich hervor; so insbesondere im „Tannhäuser", in „Lurlei", „Renata", „Singuf" und im „Holländer". Von dem echten Geist des Mittelalters spiegelt sich blutwenig in Wolffs Dichtungen; seine Ritter, Kaufleute und Edeldamen sind verkleidete moderne Menschen und von den katholischen Priestern weiß er nicht mehr zu melden als die Grützner'schen Bilder mit ihren ewig lustigen Mönchsgestalten. Aber gerade des Dichters Haß gegen alles Katholische und sein kulturkämpferisch angehauchter Liberalismus, der allenthalben und insbesondere in dem satirisch-humoristischen „Eulenspiegel" zum Ausdruck kommt, entsprachen der Stimmung vieler Zeitgenossen und hoben ihn auf den Schild.

Rudolf Baumbach.
(F. Bengut, Triest, phot.)

Die Freunde echter Kunst haben längst erkannt, daß Wolffs epische Dichtungen durch ihren äußeren Glanz zwar blenden, aber dem Gemüte nichts sagen; gleichwohl leben sie in manchen Kreisen noch fort und auch seine Romane erscheinen noch immer in neuen Auflagen. In den Romanen erweist er sich als Kenner des Lebens in den alten Reichsstädten und entwirft von ihm anschauliche Bilder. So schildert er im Sülfmeister (1883) das mittelalterliche Treiben der Zünfte und Handwerker und ihr starres, oft geradezu lächerliches Formelwesen bis in die kleinsten Einzelheiten hinein, so daß durch dieses Beiwerk und durch die zahlreichen Episoden die Geschichte selbst fast erdrückt wird. Zu diesem Mangel an Strammheit in der Führung der Handlung, an dem auch die anderen Romane leiden, kommt die Unfähigkeit, lebensvolle und zeitgetreue Charaktere zu gestalten. Immer sind es zwei Arten von Menschen, die die Handlung mühsam fortführen, obligate Bühnenbösewichter und tugendhafte oder beschränkte Menschen; der Versuch, das Seelenleben seiner Helden zu zeichnen, mißlingt ihm; so im „Raubgrafen, einer Geschichte aus dem Harzgau". Nicht besser steht es mit dem Roman Das Recht der Hagestolze, einer Heiratsgeschichte aus dem Neckartal. Auch die Erzählung aus dem Bauernkrieg, die den packenden Titel Das schwarze Weib (1894) führt und Franz von Sickingen als einen

Mann mit lebendigem, offenem Sinne für großartige Ideen schildert, die Hohkönigsburg eine Fehdegeschichte aus dem Wasgau, und die Zweifel der Liebe (1904), ein Roman aus der Gegenwart, weisen die genannten Mängel auf. Für den Kulturhistoriker durch das aufgehäufte Material nicht ohne Bedeutung, können Wolffs nicht selten tendenziös gefärbte Romane auf dichterischen Wert keinen Anspruch erheben. Wolff war eine lyrische Natur und diese trat in den Versepen, mehr als gut war, hervor; vollständig versagte seine Kraft auf dem Gebiete des Dramas, des Lustspieles („Die Junggesellensteuer" 1877, „Drohende Wolken" 1879), wie des Trauerspieles („Kambyses" 1876, mit dem bekannten Käferliede).

Neben J. Wolff war Rudolf Baumbach ein Liebling seiner Zeitgenossen und dauernder als jener hat er sich mit seinen Liedern in das Herz des Volkes gesungen. Er stammte aus Kranichfeld in Thüringen (geb. 1840), besuchte das Gymnasium in Meiningen, studierte auf den Hochschulen Leipzig, Würzburg und Heidelberg Naturwissenschaften, setzte dieses Studium in Freiburg und Wien fort, war dann Haus- und Privatlehrer an verschiedenen Orten, zuletzt in Triest, gab nach seinen ersten literarischen Erfolgen diesen Beruf auf und zog sich, nachdem er schier ganz Europa durchwandert hatte, nach Meiningen zurück, wo er 1905 als Hofrat starb. Seine Dichtungen aber leben fort, und bieten sie auch keine hohe Poesie, so werden die Lieder dieses liebenswürdigen und sangesfrohen Poeten mit dem ewig jungen, unstillbaren Herzen doch so manchem den Kummer verscheuchen und ihn verjüngen, indem sie ihn in die Zeiten locken, in denen Sänger und Scholaren die Lande durchzogen und überall ihre frohen und frischen Weisen erklingen ließen. Baumbach ist ein sonnig heiteres Talent, eine echte Singvogelnatur, die dem Leben stets eine heitere Seite abgewinnen und anderen das Auge hell machen will, so wehe ihm auch oft ums eigene Herz sein mag. „Ich singe frohe Lieder Von Lenz und Lustbarkeit, sie hallen im Lande wider — Mein Herz trägt heimliches Leid." Oft hat man auf Baumbachs Ähnlichkeit mit J. V. Scheffel hingewiesen; im Grunde aber besteht sie fast einzig darin, daß es dem sangesfrohen thüringischen Lyriker und Erzähler gelegentlich gefiel, die Maske des fahrenden Gesellen und Spielmanns vorzubinden, die auch Scheffel als Erbschaft der mittelalterlichen Vagantenpoesie übernommen hatte. (Abb. S. 1535.)

Baumbachs Lieder eines fahrenden Gesellen (1878 und 1879), Spielmannslieder, Mein Frühjahr, Von der Landstraße, Wanderlieder aus den Alpen (1883), Krug und Tintenfaß, Thüringer Lieder, Bunte Blätter (1897), sie alle schlagen den gleichen kecken, jugendfrohen und hellen Ton an, der die Lieder der Vaganten durchdrungen hat, und spiegeln des Dichters Freude an der Natur, an Wein, Weib und Gesang in froher Laune wider. Tiefe Gedanken wird man darin freilich nur wenige finden; manchen bewußten oder unbewußten Ausfall gegen die Kirche möchte man gerne missen, aber immer wird man sich freuen an dem melodiösen Klang der Sprache, dem leichten Spiel der Reime, dem einschmeichelnden Fluß des Rhythmus und der Harmonie von Form und Inhalt. Unleugbar gehört er zu den besten archaisierenden Lyrikern unserer Zeit, und sollte ihm die Zukunft auch diesen Ruhm streitig machen, so hat er sich im Kommersbuch der deutschen Studentenschaft zahlreiche Denkmäler gesetzt, die sein Andenken fortleben lassen werden, so lange noch bei frohem Becherklang ein Lied ertönt. Und darüber hinaus ist manches seiner Lieder, so z. B. „Keinen Tropfen im Becher mehr", geradezu zum Volksliede geworden.

Reizvoll ist die Darstellung auch in Baumbachs Verserzählungen, von denen das anmutige Epos Frau Holde (1880), gesungen in Triest als ein „Wandergruß des fahrenden Gesellen" an das „grüne Werratal", alle Vorzüge der Kunst seines Schöpfers aufweist. Natur- und Sittenschilderung, Charakteristik und Gestalten, Verlauf der Geschichte und lyrischer Ausdruck der Empfindung, alles schimmert von tauiger Frische, duftet vom Wald- und Wiesenhauch der thüringischen Berge, nach denen es den Wanderer im Hochgebirg und im sonnigen Süden immer wieder zurückzog. Mit der heimatlichen Sage von Frau Holde ist in dem Epos eine ergreifende Liebesgeschichte verbunden und die ganze Märe verkörpert den Gedanken: Erprobte Treue findet ihren Lohn. Nicht Reichtum, sondern die Wiedergabe des Augenlichtes für den von böser Hand geblendeten Bräutigam wünscht Ilsens Herz. Darum bricht sie die Schlüsselblume und entwurzelt sie nicht. Und als dann das Hochzeitspaar, Frieder wieder mit leuchtenden Augen, durch die herbstliche Landschaft zu dem ihnen beschiedenen stattlichen Bauerngute fährt, macht es am Holdestein Halt und ruft Frau Holde, um ihr zu danken; doch:

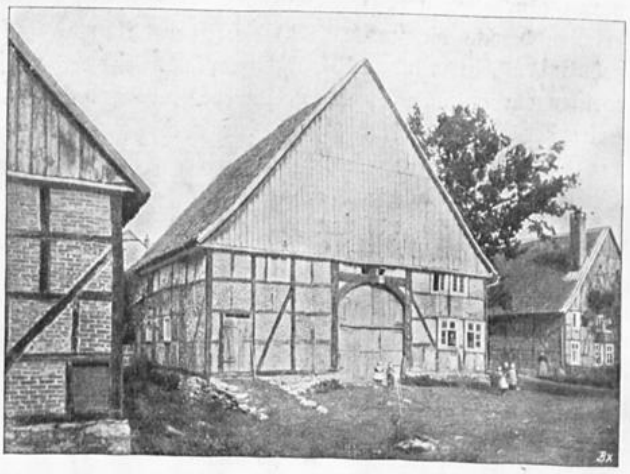
Sie stehen stumm, sie stehen still,
Sie harren unverdrossen,
Kein Wunder mehr geschehen will,
Der Felsen bleibt verschlossen.

Es rauscht der Tannenbaum im Wind
Und Nadeln rieseln nieder;
Sie sinken auf das Schäferkind
Und auf den Spielmann Frieder.

So endet die liebliche Dichtung; schade, daß der Dichter von Frau Holde sich selber bezaubern läßt und ihr zuliebe recht unzart von der Gottesmutter Maria spricht. Nicht so geschlossen im Bau ist Zlatorog (1877), die erste und bekannteste unter Baumbachs kleineren epischen Dichtungen. Von Triest aus hatte

der Dichter oft den Triglav und die Julischen Alpen bestiegen und hier die slovenische Sage kennen gelernt, die er in dem Epos in reimlosen jambischen und trochäischen Versen anmutig erzählt. Zlatorog ist der Gemsbock mit den „goldenen Krickeln"; wer ihn erlegt, gewinnt große Schätze. Ein Jäger aus dem Trentotale liebt erst die Sennerin Spela, dann das Wirtstöchterlein Jerica. Doch von dieser wegen seiner Armut bald verachtet, wagt er, um sie wiederzugewinnen, trotz aller Warnung den Schuß auf den Zlatorog, den er doch nicht töten kann. Er kehrt nicht wieder; Jericas Tränen fließen vergeblich, Spela stürzt sich in den Waldstrom, der den Leichnam des Jägers zutal wälzt. Überaus zart ist das Epos Horand und Hilde (1879), die poetische Bearbeitung einer Hegelingensage. Alpenerinnerungen und Eindrücke von Volksdichtungen des sechzehnten Jahrhunderts, das gefährliche Abenteuer Kaiser Maximilians auf der Martinswand und Hans Sachsens Erzählung, daß er eine Zeitlang der Weidmannschaft des Kaisers angehört habe, all das ist verbunden in der farbenreichen poetischen Erzählung Kaiser Max und sein Jäger (1888). Geschichten aus dem vierzehnten und fünfzehnten Jahrhundert, „alten Meistern nacherzählt", bringt Baumbach in den Abenteuern und Schwänken (1883). An Altüberliefertes knüpfte er zum Teile auch in seinen verschiedenen Prosa-Märchen an. Nicht alle sind von gleichem Werte, die besten aber von ihnen entzücken durch die glückliche Erfindungskraft und die Rückwendung zur kindlichen Weltauffassung, die in jedem poetisch empfänglichen Menschen fortwirkt. So wird niemand, der die Sammlung Sommermärchen (1881) gelesen hat, die reizenden Märchen „Der Teufel auf der Himmelswiese", „Schleierweiß", „Das Wasser des Vergessens", „Warum die Großmutter nicht schreiben kann", „Der Kobold im Keller" je wieder vergessen. Von den Märchen Es war einmal (1890) verdienen „Undank", „Bruder Klaus und die treuen Tiere", „Die stumme Königstochter", „Die Siebenmeilenstiefel" den Preis. Je freier Baumbach selbst erfindet, desto glücklicher ist er in der Rundung und eindringlichen Kürze seiner Märchen. Wo er an Überliefertes anknüpft, vermag er nicht die gleiche Wirkung zu erzielen; so auch nicht, wenn er im Paten des Todes (1884) einen uralten Märchenstoff in einem größeren Gedichte behandelt. Dagegen enthalten die Erzählungen und Märchen (1885) und die Neuen Märchen (1896) wieder echte Perlen moderner Märchendichtung. Baumbachs humoristisches Talent, das sich besonders in den „Abenteuern" offenbart, erhellt auch die Novelle Truggold, die das pedantische Schuldrama des siebzehnten Jahrhunderts und den alchimistischen Aberglauben verspottet, und voll Humor, aber wenig eigenartig ist jede der vier Geschichten, die er 1895 unter dem Titel Aus meiner Jugendzeit veröffentlichte.

Weitaus die künstlerisch bedeutendste Persönlichkeit unter den Lyrikern und Epikern der archäologischen Richtung ist Friedrich Wilhelm Weber. Er wurde am 26. Dezember 1813 in Alhausen bei Driburg in Westfalen als Sohn eines Försters geboren. (Abb. S. 1537.) Vom Vater hatte er die Liebe zur Natur, von der Mutter den Sinn für das Hohe und Schöne, die Weichheit und Tiefe der Empfindung, die fruchtbare, leicht erregbare Phantasie, die Liebe zur Musik und die Lust zum Fabulieren geerbt. Schon als Gymnasiast in Paderborn pflegte er seine dichterischen Neigungen und durfte sein Gedicht „Thuiskonas Klage" vor der versammelten Prima vortragen. Die Zahl seiner Gedichte wuchs während seiner Hochschuljahre in Greifswald, aber keines von ihnen, auch nicht der Romanzenzyklus „Lieder von Teutoburg", ist in die Öffentlichkeit gedrungen. In Breslau, wo er seine medizinischen Studien fortsetzte, gewann er an G. Freytag einen Freund und den ersten Kritiker seines poetischen Schaffens. „Mir erschien er", schreibt dieser in seinen Lebenserinnerungen, „als das Ideal eines Dichters, weit mehr als mein Professor (Hoffmann von Fallersleben), und ich sah mit großer Hochachtung auf ihn." Nachdem Weber 1838 in Greifswald zum Doktor der Medizin promoviert war und 1840 in Berlin das Staatsexamen abgelegt hatte, reiste er als Begleiter des Dr. Quistorp nach Italien und Frankreich und ließ sich dann in seinem Heimatdorfe Alhausen als praktischer Arzt nieder. Doch schon 1842 siedelte er nach Driburg über und war, seit 1850 mit der künstlerisch begabten



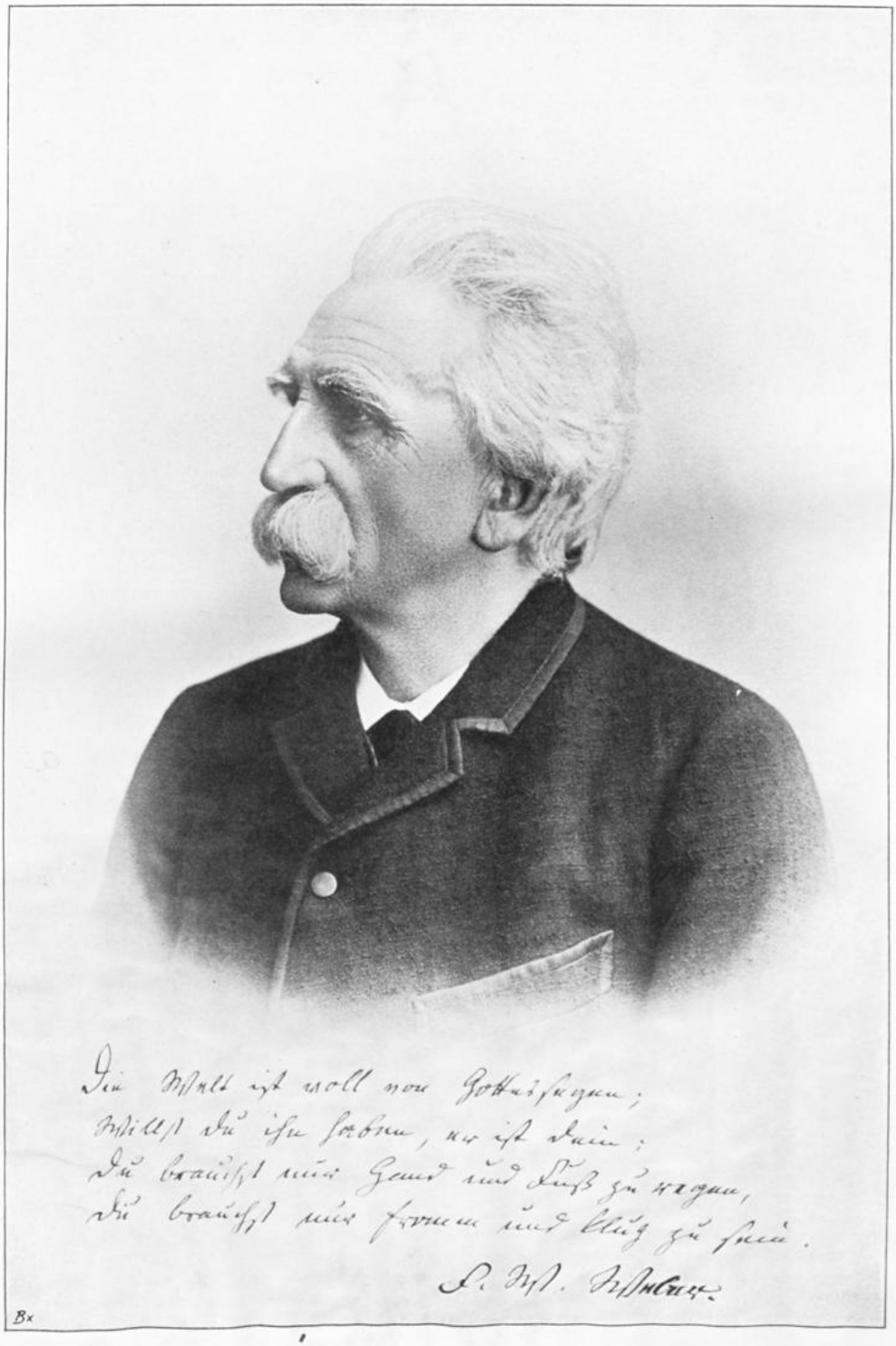
Webers Geburtshaus.

Anna Gipperich vermählt, neun Jahre während der Saison in dem Badeorte Lippspringe als Arzt tätig. Die ärztliche Pflicht blieb ihm zeitlebens die höchste, der alle seine Interessen und poetischen Liebhabereien sich unterordnen mußten. Seine Berufstätigkeit, die ihm so oft die Nachtseiten des Lebens zeigte, trübe Erfahrungen und Naturanlage wirkten zusammen, daß sich durch seine Gedichte der Frühzeit ein elegischer Ton zieht, der zuweilen sogar weltschmerzlich klingt. Aber er hat sich von den Anwandlungen des modernen Pessimismus zum christlichen Ideal durchgerungen, zur Weltverklärung und Weltversöhnung, und was Weber seit der Mitte der fünfziger Jahre geschrieben, trägt ein edles, einheitliches, christliches Gepräge. Wie die Erfahrungen des Lebens seine religiösen Gesinnungen vertieften und stärkten, so änderten sie auch seine politischen Anschauungen. Bei den Landtagswahlen 1861 wurde ihm das Mandat für den Wahlkreis Warburg-Höxter übertragen und im folgenden Jahre trat er ins preußische Abgeordnetenhaus, dem er über 30 Jahre als Mitglied der Zentrumspartei angehörte.

Rücksicht auf die Gesundheit bewog den Sanitätsrat Weber, seine Stelle als Badearzt in Lippspringe niederzulegen und der Einladung seines Freundes Guido Freiherrn von Haxthausen zu folgen, in dessen uraltem Schlosse Thienhausen Wohnung zu nehmen (1867). Das war so recht ein Dichtersitz nach Webers Herzen. Hier, im Turmzimmer des Erdgeschosses, lag Webers Arbeitszimmer, in dem die wichtigsten Teile seines Hauptwerkes entstanden. Hier auf dem alten „Habichtshofe" ließ er Elmar, den Helden seiner Dichtung, hausen, und hier, im Nethegau, spielt sich vorwiegend die Handlung von „Dreizehnlinden" ab, wie Weber das altehrwürdige westfälische Benediktinerstift Corvey in dichterischer Freiheit taufte. (Abb. S. 1541.) Auf der Rückseite von Parlamentsakten niedergeschrieben, wurde die Dichtung während der parlamentarischen Arbeiten in Berlin noch einmal gründlich überarbeitet und 1877 legte sie Weber seiner Tochter unter den Weihnachtsbaum, nachdem er sieben Jahre lang mit Fleiß und Hingebung daran gearbeitet, aber viel länger die Idee dazu in sich getragen hatte. Im September 1878 erschien bereits die zweite, 1880 die siebente Auflage und um die Jahrhundertwende war „Dreizehnlinden" in rund 100000 Exemplaren in der deutschen Leserwelt verbreitet und in die meisten europäischen Sprachen übersetzt. Niemand aber nahm den Erfolg vorsichtiger und zurückhaltender auf als Weber selbst, der auch den günstigen Zeitungskritiken nicht trauen wollte, bis die Tatsachen endlich dem bescheidenen Mann bewiesen, wie hoch das deutsche Volk seine Gabe bewerte. (Beilage 174.)

Weber schildert in seinem „Sang von Dreizehnlinden" eine Episode aus der Zeit des Kampfes zwischen dem Christentum und dem Heidentum im Sachsenlande um das Jahr 829. Dabei ist er der Versuchung aus dem Wege gegangen, die großen geschichtlichen Ereignisse selbst in den Mittelpunkt zu stellen, wie es Ebers und Dahn zu tun pflegten. Als ein im guten Sinne moderner Dichter schildert er vielmehr Menschenschicksale, denen die großen historischen Ereignisse nur als Hintergrund dienen, ähnlich wie Goethe in „Hermann und Dorothea" die Zeit der französischen Revolution nur am Horizont aufleuchten läßt, ohne durch grelle Farben die Wirkung der im Vordergrunde stehenden Personen zu beeinträchtigen. Nicht die Zeit der Sachsenkriege, die zur Schilderung von gewaltigen Schlachten Gelegenheit geboten hätten, fesselt den Dichter, sondern der geistige Moment jenes blutigen Ringens, das erst unter des großen Karl Nachfolger rein und erhebend in die Erscheinung tritt. Daher setzt die Handlung erst ein, wo dem Wüten des Schwertes die friedliche und versöhnliche Arbeit des christlichen Bekehrers folgt. Dichter und Kulturhistoriker reichen sich in „Dreizehnlinden" die Hand. Schon die Anmerkungen dazu verraten uns, wie der Dichter durch langjähriges Studium sich bemühte, für den Hintergrund des Epos die echte historische Färbung zu gewinnen. Nur die genaue Kenntnis der politischen Vorgänge, der Mythologie, der Rechtsgebräuche, des Klosterlebens, der alten Heldensagen, des Götterkultes und der im altsächsischen „Heliand" geschilderten Aufnahme der neuen Lehre bei den Sachsen machte es dem Dichter möglich, die Zustände, Sitten und Glaubenssymbole der alten Sachsen, das Leben an den Höfen der Edelinge und in den Klöstern so anschaulich zu schildern. Daß er hierbei durch Freytags „Bilder aus deutscher Vergangenheit" und durch die ersten Teile der „Ahnen" gefördert wurde, hat er jederzeit dankbar anerkannt.

Die auf dem gewaltigen Hintergrunde sich vollziehende Handlung ist frei erfunden, in ihren Motiven einfach und durchsichtig. Sie spielt unter Ludwig dem Frommen in Sachsen, das noch immer das fränkische Joch nicht tragen will und auch dem Christentum noch nicht ganz gewonnen ist. Elmar, Herr des Habichtshofes, noch Heide, ist in Liebe zu der schönen Hildegunde, der Tochter des fränkischen Gaugrafen Bodo, entbrannt, wird aber von seinem Rivalen und Widersacher, dem fränkischen Königsboten Gero, in Bodos Haus durch Schmähungen derart herausgefordert, daß er den Lästerer mit der Waffe bedroht und darob Bodos Haus verlassen muß. Noch an demselben Tage rettet er Hildegunde aus dem brennenden Hause



Friedrich Wilhelm Weber.

Nach einer Photographie. Mit Autograph und Namensunterschrift.

ihres Vaters, wofür ihm dieser bloß mit kühlen Worten dankt. Gero aber lenkt auf Elmar den Verdacht, das Haus des Gaugrafen aus Rache angezündet zu haben, und als Elmar einsam durch das Dunkel der Nacht dahinschreitet, trifft ihn hinterrücks ein Pfeil seines Gegners. Gero aber verdreht den Vorgang, klagt Elmar des Mordanfalles an und auf seinen Schwur hin wird Elmar, der Sproß eines der vornehmsten und ältesten Sachsengeschlechter, des Landes verwiesen und als vogelfrei erklärt. Von der schmerzhaften Wunde gepeinigt und an seinen Göttern verzweifelnd, eilt der Geächtete von dannen und sinkt schließlich vor der Pforte des Klosters Dreizehnlinden von seinem getreuen Roß. Die Diener des Christengottes nehmen ihn auf und ein Trank der Swanahild rettet ihm das Leben. Im Kloster weilend, wird er von den Schönheiten des christlichen Glaubens gefangen genommen und schließlich, als er eben scheiden will, siegt die göttliche Erleuchtung über den Sachsentroß und Elmar bittet um die Taufe. Inzwischen hat sich Graf Bodo von Elmars Unschuld überzeugt, und da er selbst krank ist, eilt Elmars Freund, Rab der Eschenburger, nach Aachen zum Kaiser und erreicht von ihm nicht nur die Lösung des Bannes, sondern auch Elmars Bestellung zum Gaugrafen, falls Bodo sterben sollte. Elmar eilt zu dem sterbenden Grafen und erhält von ihm Hildegunde zum Weibe.

Das ist in den Hauptzügen die Handlung in Webers „Dreizehnlinden"; aber sie ist von einer manchmal schier erdrückenden Fülle weisheitsvoller Aussprüche und allgemeiner Betrachtungen umrankt und von zahlreichen Episoden durchflochten, so daß es nicht an Stimmen gefehlt hat, die eine strammere Führung der Handlung wünschten. Das mag bei einer oberflächlichen Betrachtung berechtigt sein; wer sich aber liebevoll in die Schönheiten der Dichtung versenkt, wird nicht einen Vers entbehren wollen. Die eingeflochtenen Episoden zumal sind kein überflüssiger Zierat, sondern dienen zur Entwicklung und Verstärkung der Haupthandlung, beleben und erweitern den Hintergrund der Dichtung und sind für die Zeichnung der Figuren unentbehrlich. Diese selbst sind keine blutlosen Schemen, mit allen ihren Leiden und Kämpfen stehen sie anschaulich vor uns als Individuen und doch auch als Typen ihres Stammes, dessen Eigenart im Denken und Fühlen durch Jahrhunderte sich erhalten hat. So ist Elmar der typische Ehrenheld des sächsischen Stammes; als Sachse steht er dem Frankentum, als Heide dem Christentum feindlich gegenüber, in seiner Bekehrung und Verbindung mit der fränkischen Grafentochter spiegelt sich symbolisch die Verschmelzung der germanischen Stämme durch die ideale Macht des Christentums. Diese Grundidee durchzieht die ganze Dichtung, bestimmt die Stellung der Personen zur Handlung und den Aufbau des Epos. In wirksamen Gegensätzen spielt die Handlung vom zweiten Abschnitte an bald in den Kreisen der Sachsen, bald bei den Franken, bis dann im sechsten Abschnitte die feindlichen Kreise ineinander greifen und der eigentliche Konflikt beginnt. So erweitert sich der Widerstreit der Einzelpersonen zum Widerstreite zweier allgemeiner Richtungen in der Entwicklung der Zeit und der Menschheit und als Endzweck der ganzen Dichtung erscheint die Verherrlichung der versöhnenden Macht des Christentums.

Was uns des weiteren an der Dichtung fesselt, ist der wunderbar poetische Duft und Hauch, in den der Dichter seine Gestalten getaucht hat, ferner die schalkhafte Ironie, das feine Naturverständnis, der einschmeichelnde und doch kraftvolle Rhythmus der Verse und die reizenden Schilderungen der Landschaft. Die Vorgänge in der Natur werden in symbolische Beziehung zu den Schicksalen der Menschen gesetzt, indem sie diese vorbereiten, begleiten oder poetisch verklären. Hierin zeigt sich Weber als Stimmungskünstler und noch mehr, er weiß auch die Sprache der jeweiligen Situation und redenden Person vortrefflich anzupassen. Sie klingt lehrhaft in den Lehrsprüchen des Priors, weich in den Liedern Hildegundens, feierlich in den Worten Swanahilds, pathetisch in Elmars Rede auf der Dingstätte, nie prunkvoll und überladen und doch reich an Bildern, anschaulich und bestimmt, voll Gesang und Melodie. Die Vergangenheit steht auf, nicht sklavisch, nach Art anderer archaisierender Poeten, den Quellen nacherzählt, sondern bei aller historischen Treue durch das Auge des Dichters betrachtet. Die Lehrsprüche, die von den handelnden Personen, bald von Tieren und Bäumen gebracht werden, sind von dauerndem Werte, so insbesondere die Antworten auf das Gekrächze des alten Uhu, der als Kosmopolit den Patriotismus, als Materialist jeden Glauben verhöhnt. Die symbolische Verwendung von weltbeobachtenden Tieren in Dichtungen zu satirischen Zwecken findet sich auch sonst und Scheffels Hiddigeigei hatte bereits einen Vorgänger in dem Schoßhündchen Pompejus, das in der „Geschichte von Pompejus dem Kleinen" (1751) sein Leben erzählt. Übrigens war es ein ganz äußerer Anlaß, daß Weber gerade einen Uhu zur sinnbildlichen Verkörperung der dunklen, verneinenden Mächte der Zeit wählte. Nicht selten störte ihn, wenn er in seinem Turmzimmer arbeitete, der mißtönige Ruf der Eulen, die, aus dem Schlosse durch seinen Einzug vertrieben, in dem dunklen Nadelholze des Parkes ihr Quartier aufgeschlagen hatten. Da lag es nahe, daß der sinnende Dichter diesen unheimlichen Nachtvogel mit seinem mißtönigen Rufen zu einem Symbol des materialistischen Zeitgeistes machte und die Parabasen des Uhus in die Dichtung einfügte, um seinem Zorn über die materialistisch glaubenslose Richtung der Kulturkampf- und Gründerzeit offen Ausdruck zu geben. Mögen die dunklen Mächte der Zeit die Tempel des Ideals umstürzen, der Sänger verteidigt, getreu seiner göttlichen Sendung, die ewigen Heiligtümer des Herzens.

Der Uhu war also keine Nachbildung des Hiddigeigei Scheffels und auch sonst ist eine Abhängigkeit „Dreizehnlindens" von Scheffel nicht nachweisbar. Die freie episch-lyrische Form, auf die man gern hinweist, war bereits vor Scheffel vorhanden und die Wahl des Trochäus als Versmaß wurde vielmehr durch Lenaus Romanzen „Klara Hebert" und „Ziska" bestimmt. Um den Trochäus zum Künstlerischen zu gestalten, hat ihm Weber das Reimspiel beigesellt und eine aus trochäischen Vierfüßlern bestehende vierzeilige Strophe mit klingenden Versausgängen und dem Endreim in der zweiten und vierten Zeile gebildet. Diese Strophe wird auch in den lyrischen Abschnitten der Dichtung beibehalten, während Redwitz, Scheffel, Wolff und Tegnér das gewählte epische Grundmaß durch Liedereinlagen in verschiedenen Versmaßen unterbrechen. Nicht ganz ohne Einwirkung auf Webers „Dreizehnlinden" scheint Tegnérs „Frithjofsage" gewesen zu sein;

wenigstens finden sich in beiden ähnliche Motive; deren Verarbeitung aber ist bei Weber selbständig und eigenartig und dann überragt seine Dichtung die Tegnérsche weit durch die Tiefe ihres ethischen Gehaltes.

Wie Scheffels „Trompeter" zum Vater eines Geschlechtes von Singuſs wurde, so hat auch Webers „Dreizehnlinden" ein Heer von Nachahmern ins Leben gerufen, ohne daß einer dem Meister gleichgekommen wäre. Aus allen Ländern wurden dem Dichter Huldigungen dargebracht: bescheiden nahm er sie entgegen, immer betonend, daß er vor allem Arzt sei, und bis zu seinem Tode hat er treu den ärztlichen Beruf zum Wohle der leidenden Menschheit ausgeübt. Seine Tochter Elisabeth war die Vertraute seines Geistes, seine Vorleserin, Sekretärin und seit 1890 seine Assistentin im ärztlichen Sprechzimmer. Mit väterlicher Liebe und Obsorge begleitete er die Entwicklung seines Sohnes und es gereichte ihm zur großen Freude, als dieser die Medizin zum Lebensberuf erwählte. Was die Berufsgeschäfte dem Arzte und Abgeordneten Weber an Zeit übrig ließen, war der Poesie und dem Verkehr mit lieben Freunden gewidmet. Im Winter begann Weber eine Auswahl seiner Gedichte zusammenzustellen, die dann, nachdem sie Freund Hüffer in Paderborn durchgesehen hatte, 1881 veröffentlicht wurde. Über dem Epiker Weber beachtet man häufig zu wenig den Lyriker und doch haben feinsinnige Kritiker erklärt, daß dieser jenem zum mindesten ebenbürtig sei. Freilich die reine Lyrik, das einfache Lied, ist nicht sein eigenstes Gebiet; sein Bestes bietet er vielmehr in der betrachtenden Lyrik, die aber immer aus dem Borne tiefster Empfindung geschöpft ist, und in der Romanze und Ballade. „Alles, was ich gedichtet," sagte er zu Schwering, „ist wahr, innerlich und oft auch äußerlich erlebt." Aber wie jeder echte Dichter erhebt Weber das Empfundene und Erlebte in den Bereich des Allgemeingültigen und nie verliert er sich in das Traumhafte und Zerflossene, seine Poesie ist stets plastisch und gestaltenreich. (Beilage 176.)

Es sind mannigfache Töne, die er seiner Harfe entlockt, feierliche und erhabene wechseln mit kindlich einfachen, rührenden und schalkhaften. Er singt von „Scheiden und Meiden", von der echten Liebe, der taubenmilden, der opfermutigen, der reinen und makellosen. Im belebenden Hauch des Frühlings fühlt er sich wie neugeboren, er lacht in die sonnige und wonnige Welt hinein und fordert die Knaben und Mädchen auf, sich zu bekränzen und sich zum Tanze um die Dorflinde zu gesellen. Ein bald freudiges, bald wehmütiges Mitleben mit der Außenwelt, wie es sich in den Frühlingsliedern offenbart, finden wir in allen Naturliedern Webers. Nie malt er die Natur um ihrer selbst willen, immer ist es ihm um deren geheimnisvolle Wirkung auf die menschliche Seele zu tun. („Sommerabend", „Im Juni", „Zwergfrau"). Ganz im Stile des Volksliedes gehalten ist eine Gruppe von Liedern („Verrauscht und Verronnen", „Gretleins Trauer"). Geschichte und Sage bieten Weber den Stoff zu prächtigen Romanzen und Balladen („Sachsentroß", „Eine Leichenwacht", „Gerd Vogel", „Tristans Tod", „In der Sommernacht"), die Liebe zum Vaterlande begeistert ihn zu feurigen Liedern („Der Gladiator", „Den Streitenden") und der Patriotismus war es, der ihm während des Kulturkampfes bitterernste und strafende Worte auf die Zunge legte („Mahnung", „Was blieb übrig?"). Doch auch humoristische, rührende und schalkhafte Genrebilder weiß unser Dichter zu entwerfen („Vor der Himmelstür", „Der Handschuh", „Pechvogel"), und wie es bei der zur Gedankenlyrik neigenden Anlage des Dichters zu erwarten ist, hat er der Spruchdichtung eine besondere Pflege gewidmet. Seine Sinnsprüche, von der Anschauung und Erfahrung ausgehend, wenden sich an das Gemüt und bringen eine Fülle von Lebensweisheit. Gewaltig packen die Seele die Gedichte, die Nachtstücke des modernen Lebens behandeln („Zwischen Halde und Heerweg", „Im finsteren Grunde", „Seemannswitwe"). Im Stilleben des Alters entfaltete Webers poetische Natur ihre schönsten Gaben; zu ihnen gehören die Marienblumen, von tiefem Gefühle durchwehte lyrische Betrachtungen, die sich zum Teile an den Englischen Gruß anschließen und zu sechs Ittenbachschen Madonnenbildern gedichtet wurden. Als weitere religiöse Dichtung reihte sich das Vaterunser zu Bildern von Thumann und 1892 erschien Das Leiden unseres Heilandes, zwölf Albertypien zu Kartons von P. Molitor, wozu Weber die erläuternden Dichtungen geschrieben hat.

Vor der „Passion", im Frühjahr 1892, hatte Weber das epische Idyll Goliath der Öffentlichkeit übergeben. Abweichend von „Dreizehnlinden" verzichtete er darin auf den Reim und schrieb es in fünffüßigen reimlosen Jamben.

Den Stoff dazu verdankte er einem Freunde, dem norwegischen Landschaftsmaler Magnus von Bagge, der einst selbst die beiden Hauptpersonen der Handlung kennen gelernt hatte und die Begebenheit nicht erzählen konnte, ohne daß ihm die Tränen über die Wangen rollten. Olaf, der Sohn norwegischer, in einfachen Verhältnissen lebender Eltern, verliert diese durch ein Elementarereignis, wird von dem reichen Bauer Knud in sein Haus aufgenommen, entbrennt, zum mächtigen Jüngling („Goliath") herangewachsen, in Liebe zu Margit, der Tochter seines Wohltäters, muß aber, als er um ihre Hand anhält, den Hof verlassen. Knud stirbt, Goliath glaubt sich am Ziele seiner Wünsche, wird aber enttäuscht, da Margit, dem Gebote des Toten gehorchend, den ehelichen Bund nicht eingeht. Beide entsagen und begnügen sich

fortan alljährlich mit einem kurzen, harmlosen Wiedersehn. So die einfache Erzählung Bagges. Es gehörte die ganze geniale Erfindungs- und Gestaltungskraft Webers dazu, sie zu dem Werke zu formen, das wir in seinem Epos bewundern.

Der Schluß der Dichtung, die Auffassung des vierten Gebotes in solcher Strenge, gefiel einem großen Teile des Publikums nicht und selbst Kritiker vom Fach haben es dem Dichter vorerst verübelt, daß er das Glück der Liebe an einer brutalen Grille des Vaters scheitern läßt. Später freilich erkannten sie die strenge und keusche Schönheit des Werkes und bemerkten, daß sich Weber mit einem versöhnlichen Ausgange des Epos auf die Stufe des Feuilletonromans gestellt hätte, und der Dichter selbst schreibt darüber an seinen Freund Graf Matuschka: „Es ist ein recht armes und anspruchsloses Buch, das in vielen Worten nicht mehr und nicht weniger sagt als: Du sollst Vater und Mutter ehren usw. Das weiß freilich alle Welt, aber es schadet nicht, wenn es einigen in aller Welt nochmal gesagt wird — und darum habe ich das arme Buch geschrieben." „Arm" ist nun freilich das Buch keineswegs; ja, in der straffen Linienführung der Handlung und in der kernigen, markigen Sprache übertrifft es sogar „Dreizehnlinden". Und welch herrliche Bilder bietet uns der Dichter! Wie leibhaftig steht die nordische Welt vor uns mit ihren Fjorden, ihren von Wildbächen durchschäumten Riesenschluchten, ihren waldbekränzten Seen, verlassenen Gletscherhöhen und mächtigen Schneefeldern, die selbst der heißen Julisonne trotzen. Und wie anschaulich heben sich von diesem Hintergrunde die Gestalten ab! Der riesenhafte, wetterfeste und etwas schwermütige Goliath, der in der Schule des Leidens heranwächst und von vornherein auf den Ton des Schmerzes und der Entsagung gestimmt ist, rührend durch seine Kindeseinfalt und sein Gottvertrauen, dann Margit, die ernste, kluge und dem väterlichen Gebote, das ihr als Gottes Wille gilt, getreue Jungfrau, obschon der Gehorsam ihr Lebensglück fordert, ferner der geizige Knud, die gemütsvolle und stille Bäuerin Kari, der edle Priester, der humorvolle Geiger Nils, sie alle sind als echte Kinder des Volkes mit unvergleichlicher Kunst gezeichnet und erinnern in ihrer Lebensauffassung und Gestaltung an Tennysons „Enoch Arden", den Weber nebst „Aylmersfield" ins Deutsche übertragen hat.

Schloß Thienhausen.

Die Muse ist Weber allezeit getreu geblieben und bis in seine letzten Tage hat er, soweit es der ärztliche Beruf gestattete, ihrem Dienste seine Kräfte geweiht. Eine neue Folge lyrischer Gedichte, die er bescheiden Herbstblätter nannte, sollte sein Vermächtnis an die Welt sein. Es war ihm aber nicht mehr gegönnt, es zu vollenden. Am 4. April 1894 ist er in Nieheim, wo er sich 1887 ein eigenes Haus gegründet hatte, gestorben. (Abb. S. 1542.) Zwei Jahre später gab seine Tochter die „Herbstblätter" heraus.

Webers poetisches Schaffen hat viele Kritiker zum Studium seiner Werke angeregt. Das schönste Denkmal hat ihm sein Freund und Landsmann, der als Literarhistoriker, Ästhetiker und Lyriker („Lieder und Bilder") bekannte Universitätsprofessor in Münster Julius Schwering (geb. 1863 in Ibbenbüren) in dem Buche „Fr. W. Weber, sein Leben und seine Werke" gesetzt, das wir unserer Darstellung zugrunde legten. Weber nahm es ernst mit seinem Dichterberufe; nicht um die Menge zu ergötzen und ihren Wünschen zu dienen, hat er gedichtet, sondern um sie sittlich zu heben und ihr die unvergänglichen Lebensideale vor Augen zu stellen. So hat er als überzeugungstreuer Katholik das Ideal seiner Kirche in seiner Schönheit künstlerisch dargestellt und bei allem Ernste, mit dem er der Tragik des Daseins ins Auge schaute, den Pessimismus überwunden, eine frohe, tüchtige Lebensbejahung verkündet, die Poesie des Glaubens und der Freudigkeit wieder volkstümlich gemacht. Er war Heimatdichter, aber über die Grenzen seines lieben Westfalen erhob sich seine Liebe zum deutschen Vaterlande. Er war ein echter Romantiker; das hat M. Speyer in ihrem Werke „Fr. Weber und die Romantik" (1910) bis ins einzelnste nachgewiesen. Lange währte es, bis er seine künstlerische Eigenart fand. War auch

sein Können auf die Epik und Lyrik beschränkt, auf diesen Gebieten wird er immer einen Ehrenplatz in der Literaturgeschichte behaupten, und nennt man jene Männer, die die skandinavische und englische Poesie in Deutschland heimisch gemacht haben, dann darf auch Webers Name nicht fehlen. (Beilage 175.)

Im Gefolge des Dreizehnlindensängers steht der Realgymnasiumlehrer Ludwig Brill (geb 1838 zu Emlicheim, einem Dorfe in der Grafschaft Bentheim, gest. 1887 zu Quackenbrück). Ein Freund des Singens und Sagens und eine von Haus aus poetische Natur, übte er sich lange Jahre in Versbau und Reimkunst, ehe er mit seiner lyrisch-epischen Dichtung Der Singschwan (1882) hervortrat, zu der ihm Leben und Sage aus der Heimat die Anregung gaben. Der Inhalt der Dichtung ist, auch abgesehen von dem Wunderbaren, nicht frei von einer gewissen Künstelei und Unwahrscheinlichkeit; die Sprache ist reich an lieblichen Bildern und Vergleichen, prächtig sind die Schilderungen der Natur und der Schlacht vor Belgrad (1456) und wohltuend wirkt der christliche Geist, der die sanft klingenden Stanzen der Dichtung durchweht. Nicht fremde Schuld, wie Raimund im „Singschwan", sondern die eigene büßt Bertram Gomez, der Held des gleichnamigen Epos (1884), dessen Dreizehnlindenstrophen uns nach Venedig führen und zu Zeugen der Kämpfe der Türken um Nikosia auf Cypern machen. Lyrische Klänge wie in den beiden genannten Dichtungen vernehmen wir auch in dem kleinen romantischen Epos Waldenhorst und wieder sind Schuld und Buße die treibenden Motive und bildet der erlangte Seelenfriede den Abschluß.

Webers Wohnhaus in Nieheim.

Nicht ein geborener Sachse, sondern ein Rheinländer, trat Wilhelm Weeningh (eigentlich W. Brands, geb. 1831) mit seinem Epos Wittekind (1883) in Wettkampf mit dem Dichter von Dreizehnlinden, ohne aber mehr als einen Zyklus von schönen Bildern zu bieten, denen die einheitliche und organische Gliederung zu einem Epos fehlt; der Inhalt und Zweck der Dichtung sind im Grunde dieselben wie in „Dreizehnlinden"; doch reicht sie an diese nicht hinan. Unter dem Titel Der Sachsenherzog hat Weeningh den Stoff später dramatisiert und dazwischen die Gedichtsammlung Vom heiligen Christ (1892) veröffentlicht, die manche hochpoetische Nummer enthält.

An „Dreizehnlinden" mahnt durch den Vers und anderes das kleine Epos Edeltrude (1885) des Leiters der katholischen Stadtschule in Ratingen bei Düsseldorf Adam Josef Cüppers (geb. 1850 zu Doveren bei Erkelenz). Es bietet eine Verherrlichung der ehelichen Treue und Liebe aus der Normannenzeit. Die älteste nordische Gestalt der deutschen Siegfriedsage gab dem Dichter den Stoff zu seinem gehaltvollen Epos Helge und Sigrun (1881) und in die Zeit der Kämpfe des deutschen Ritterordens gegen die damals noch wilden Preußen versetzt uns das Epos „Romeda, die Braut des Preußenfürsten" (1897). — Wie in der gebundenen Redeform, so zeigt sich Cüppers auch in der Prosa als ein Meister. So in den elf Bänden historischer, für die Jugend berechneter Erzählungen („Der Gotenfürst", „Die Königin der Rugier", „Robert von Saverny", „Delphine von Neuville"). Andere historische Erzählungen und Romane, darunter „Leibeigen", „Im Banne der Wiedertäufer" und die „Königin von Palmyra" (1905), sind für weitere Kreise bestimmt. Der bedeutendste von ihnen ist der zuletzt genannte, in dem uns das unglückliche Geschick der morgenländischen, ruhmreichen, maßlos ehrgeizigen und hoch gebildeten Königin Zenobia vorgeführt wird. Als Gefangene des Kaisers Aurelian muß sie dessen Triumphzug verherrlichen und stirbt als Christin fern von ihrem Lande. Auf der gleichen Höhe stehen seine Romane Hilde, Gudrun und Die Heilige (1923). Überall, auch in seinen Volkserzählungen zeigt sich Cüppers als gewandter Erzähler, und daß es ihm auch nicht an dramatischer Charakterisierungskunst fehlt, beweist sein König von Sion (1900). Seine Oratorientexte („Arminius", „Die heilige Cäcilia", „Die heilige Agnes", „Der heilige Bonifatius") wurden von Wiltenberger, Max Bruch und anderen in Musik gesetzt.

Ein in sozialer Beziehung sehr verdienter Fraktionsgenosse Fr. W. Webers, Franz Josef Freiherr v. Gruben (1829—1888), veröffentlichte unter dem Hehlnamen W. v. Born seine zwei religiösen Epen Johannes der Täufer und Bonifatius, beide ausgezeichnet durch tief religiöse Stimmung und poetische Darstellung, die besonders in Schilderungen oft geradezu meisterhaft genannt werden muß. Dies gilt auch von den beiden Hauptwerken Wilhelm Josef Biestens (geb. 1844 in dem Eifelflecken Speicher, lebt jetzt als Pfarrer i. R. in Boppard a. Rhein).

In dem Bilderzyklus Romfahrt (1889) hat er die auf seiner Reise in die Ewige Stadt gewonnenen Eindrücke poetisch dargestellt. Die heiligen Personen und Stätten, an denen er weilte, gewinnen durch geschichtliche Rückschau und Fernblicke Leben und Anschaulichkeit und tröstlich klingt durch die Gedichte der Gedanke, daß über allem Vergehen das Werk des Erlösers bestehe. Von derselben tiefgläubigen Gesinnung durchweht ist das im neueren Nibelungenverse geschriebene erzählende Gedicht St. Helenas Heiltum (1895), das die Geschichte des heiligen Rockes von Trier zum Inhalte hat und durch die Kunst der Naturschilderung wie durch die Plastik und Lebenswahrheit in der Zeichnung der Charaktere den besten poetischen Erzeugnissen dieser Art sich anreiht.

An „Dreizehnlinden" gemahnt das Epos Theodulf (1888) der Malerin Franziska Kiotte (geb. 1845 in Grünstadt). Von den eingestreuten Liedern sind manche sehr ansprechend. Die Frische des Tones in der Erzählung traf die Dichterin nicht minder in den Glocken von Vineta (1898) und auch der Roman Hermione (1893) und einzelne Novellen bekunden ihr episches Talent. Nicht besonders glücklich war Thekla Schneider (geboren 1854 in Ravensburg, lebt in Stuttgart) mit ihrer Konradindichtung Aus alten Tagen (1885); besser gelang Frau Wendelgard (1893), zu der sie gleichfalls den Stoff aus der schwäbischen Heimatgeschichte nimmt, und der Roman Irmentrud (1897), in dem sie die bekannte Sage von der Welfengräfin mit den zwölf Kindern behandelt.

Unter dem Einflusse von „Dreizehnlinden" steht der frische Sang aus den Freiheitskriegen Gretchen, mit dem der Westfale Theodor Herold (geb. 1871 zu Herzfeld, Gymnasialoberlehrer in Düsseldorf) uns 1895 erfreute. Zart und innig erzählt er in seinem Liederbuch für stille Menschen Du und ich (1902) die Geschichte einer jungen Liebe.

Die Bekanntschaft eines Poeten von hohem Streben und schönem Können vermitteln uns die Gedichte (1891) des Oberjustizrates Eduard Eggert (geboren 1852 zu Ludwigsburg, lebt i. R. in Friedrichshafen a. Bodensee), der dem schweren, von ihm ideal aufgefaßten und ausgeübten Beruf eines Zuchthausdirektors in Stuttgart Muße für die Pflege der Künste und Wissenschaften abzuringen wußte. Die meisten seiner „Gedichte" sind ausgezeichnet durch Reichtum und Schönheit der Gedanken, durch eine edle, nach Vollendung ringende Formgestaltung und durch das Streben, von dem Alltäglichen sich loszureißen, von höheren Gesichtspunkten aus das Leben poetisch zu beobachten und entsprechend zu verwerten. Mehr noch als durch seine Lyrik hat er durch zwei Schöpfungen erzählender Art seinem Namen einen guten Klang verliehen.

Von diesen erzählt der in kurzen, frischen Reimpaaren geschriebene, durch lebenswarme Charakteristik und Anschaulichkeit der Naturschilderung ausgezeichnete, der Geschlossenheit der Handlung aber etwas entbehrende oberschwäbische Sang Der Bauernjörg (1893) die Schicksale des Georg Truchseß von Waldburg (später dramatisiert), der in dem Bauernkriege die Ordnung in den deutschen Landen wieder herstellte. Die im hohen und reinen Epenstil gehaltene, von orientalischer Glut und Leidenschaft durchwärmte Dichtung Der letzte Prophet (1894) gibt das Schicksal Johannis des Täufers in poetischer Verklärung wieder. Wie hier bewundern wir Eggerts kühne Erfindungsgabe und hervorragende Kraft der Charakteristik auch in seinem Drama „Simson" (1910), obwohl man mit der Darstellung von Delilas Verhältnis zu Simson und mit der Zeichnung des letzteren als bloßen Drauflosgehers nicht ganz einverstanden sein kann; dagegen war er nicht glücklich mit dem düsteren Tendenzdrama aus dem Verbrecherleben „Gerechtigkeit", das für die Abschaffung der Todesstrafe Stimmung machen sollte; erfreulich ist das Heimatspiel „Frau Wendelgard" (1925).

In die romantische Welt mit all ihrem Zauber versetzt uns Wilhelm August Berberich (geb. 1861 zu Nüssigheim im badischen Bezirksamt Tauberbischofsheim), ehemals Vorstand des badischen katholischen Lehrervereins und Hauptlehrer in Karlsruhe, seit 1924 im Ruhestand, mit zwei epischen Dichtungen, die mit Recht gleich nach ihrem Erscheinen eine günstige Beurteilung erfahren haben; „Tannenburg, ein Sang vom Spessart" (1899) ist die eine, „Der Ritter von Hohenrode, eine Dichtung aus dem Schwarzwalde" (1901) die andere betitelt. In beiden triumphiert nach vielen Leiden und Prüfungen die Liebe und Treue, die Tugend wird belohnt, das Laster bestraft. Die Themen sind zwar nicht neu, die Behandlung aber verrät einen echten Poeten, der Vers und Sprache beherrscht, mit seinen Gestalten fühlt und in dem Leser die notwendige Stimmung zu wecken weiß. Wir freuen uns an seinen Schilderungen der Natur, des Lebens auf den Burgen, des segensreichen Wirkens der Kirche und über dieser Detailmalerei übersehen wir gern, daß dadurch die Handlung in „Tannenburg" zuweilen ins Stocken gerät, und möchten fast diesem Epos den Vorzug vor „Hohenrode" geben, das auf das liebliche Beiwerk verzichtet, die Handlung straffer spannt und wuchtiger wirkt. Die unter dem Titel „Im Hochwald" erschienene Gesamtausgabe der poetischen Werke Berberichs (1926) bringt in dem Abschnitte „Bunte Blätter" kleine Erzählungen und Stimmungsbilder, alle reich an poetischem Duft.

Viel zu wenig gewürdigt wird der Schwabe Ernst Edler von Planitz. Er stammt aus einem der ältesten Adelsgeschlechter, das für die Verbreitung der Reformation von entscheidender Bedeutung war; er selbst aber wurde katholisch erzogen. Auf einer Weltreise seiner Eltern wurde er 1857 zu Norwich in Nordamerika geboren; mit 3 Jahren kam er in die schwäbische Heimat zurück und verlebte nach dem Tode des Vaters die Knabenzeit mit der Mutter

in einem Frauenkloster. Nachdem er hierauf in Ellwangen und Ehingen das Gymnasium besucht hatte, oblag er in München (1876) und Paris den Universitätsstudien und machte dann seine weithin bekannt gewordenen Studienreisen, die ihn als Berichterstatter deutscher Zeitungen durch alle europäischen Länder und darüber hinaus, z. B. nach Afrika führten. Die vielen Erfahrungen und Kenntnisse, die er sich hier sammelte, bilden vielfach den Untergrund zu seinen zahlreichen Werken und erklären die Schärfe seiner Beobachtungsgabe und die Sicherheit des Urteils. Nach Begründung der „Deutschen Warte" (1890) war er einige Zeit deren erster Redakteur und lebt seitdem als unabhängiger Schriftsteller in Berlin-Kaulsdorf. Als Dichter ging er seine eigenen Wege und trat mit aller Entschiedenheit dem Naturalismus entgegen, in dem er keine Höhenentwicklung der deutschen Kunst, sondern einen jähen Ruck in die Tiefe erblickte. Von seinen poetischen Werken reihen sich die epischen den besten der neueren Zeit an; unberührt von dem Tageslärm, verschmilzt er in ihnen Idealismus und Realismus, Schillersche und Goethesche Elemente, Romantik und echten Realismus miteinander.

Wir stimmen Menne, dem Biographen Planitzens, bei, wenn er unter des Dichters epischen Dichtungen dem Dragoner von Gravelotte (1895) die Palme zuerkennt. In die Geschichte zweier edler Herzen, die von edelster Liebe zueinander beseelt sind, Baldurs, des Dragoners von Gravelotte, und der Reiterbraut Else, sind jene weltgeschichtlichen Ereignisse verflochten worden; aber auch die Vergangenheit Deutschlands ist in ihren Hauptvertretern hineinbezogen und mit dem Dichter blicken wir auch in die Zukunft des deutschen Volkes. Es ist wahr, der Gang der Handlung wird durch die breit ausgesponnene kulturpoetische Vision „Der letzte Königsumritt" gehemmt, aber ungern würden wir diesen phantasievollen Einbau missen. Erschütternd wie der Verlauf ist das Ende des Heldengedichtes. Beim Todesritt der deutschen und französischen Reiterregimenter ist auch Elsens jung angetrauter Gatte gefallen; sie sucht und findet den Toten; aber nicht lange, so soll auch sie mit ihm vereint sein. Vom tödlichen Blei getroffen, wankt sie „Und im Grase leis' verseufzend, sinkt und stirbt die Reiterbraut". Die Dichtung ist ein Preislied auf das geeinte Deutschland, reich an hochpoetischen Stellen; grausige Schlachtengemälde wechseln mit Bildern voll Zartsinn und Innigkeit, treffliche Vergleiche und Bilder erhöhen die Anschaulichkeit der Darstellung und gleichsam zur Erholung des Lesers von all dem Erschütternden sind viele humoristische Szenen eingeschoben. Ganz anders als im „Dragoner" ist der Ton in der reizenden Versdichtung Ein Königsmärchen (1887). Der Märchenkönig ist der bayerische König Ludwig II., dessen tragisches Ende im Starnbergersee in die Traum- und Märchenwelt entrückt wird. Den weltscheuen König, voll Sehnsucht nach Schönheit, zieht es in den Bann der Seenixe, bis er in den dunklen Fluten versinkt. Einen „Sang von Weiberlist und Weibertreu" nennt sich die epische Dichtung Die Weiber von Weinsberg (1897), in der Planitz die von Dichtern oft behandelte Tat der Weinsberger Frauen in fesselnder Sprache, mit historischer Treue und echt schwäbischem Humor verherrlicht. Doch nicht bloß um das Lob des heimatlichen Städtchens und seiner Frauen ist es dem Sänger zu tun, er entwirft zugleich ein großartiges Kulturgemälde jener frühmittelalterlichen Zeit mit einer stolzen Reihe der verschiedenartigsten Charaktere voll Leben und Wahrheit und mischt auch ein bißchen Zeitsatire hinein, wie z. B. die Persiflage auf die moderne Frauenemanzipation. Mehr Spielraum wird der Zeitsatire und der Phantasie gestattet in dem Epos Die Hexe von Goslar (1898), das den bezeichnenden Untertitel „Ein Spuk- und Zaubersang" führt. Was da an zauberhaftem Spuk erscheint, ist ein literarisches Hochgericht, das der Dichter über die kulturellen Verhältnisse der Gegenwart hält. Alle Probleme, die den Menschen bewegen, Religion, Kunst, Wissenschaft, Politik und Gesellschaft zieht Planitz in den Bereich seiner Betrachtungen, alles in Personen und Geschehnissen symbolisch-realistisch verkörpernd. Hell leuchtet des Dichters Humor in dem letzten Epos Der geprellte Teufel (1908).

Zu den epischen Dichtungen gehören auch die Melophantasmen, mit denen der Dichter eine neue Kunstform einführte, über deren Wesen die Schrift „Das Melophantasma" (1899) handelt. Er geht darin von dem Gedanken aus, daß die im gesprochenen Wort liegende Stimmung durch Musik geweckt und gesteigert werden soll, und so erklärt er das Melophantasma als „eine epische (nicht dramatische) Rezitation, die unter Absperrung aller ablenkenden Äußerlichkeiten, vor allem unter Entziehung des Lichtes, getragen durch musikalische und andere, den inneren Sinn anregende Mittel, einen künstlerischen Genuß zu erreichen sucht . . . kurz als einen potenzierten epischen Vortrag unter Zuhilfenahme technischer, ausschließlich auf die Phantasie wirkender Mittel". Planitz dichtete eine Reihe Melophantasmen: „Die Weihe des Reiches", „Der graue Reiter" (1899), „Der Sturm auf Vionville", „Der letzte Königsumritt" (1900, alle vier dem „Dragoner" entnommen), „Gebet im Sturm" (1899, aus der „Hexe"), „Die belagerte Kneipe" (aus „Weinsberg") und „Die letzten Buren" (1900). Nach den Plänen des Dichters wurden dafür in Berlin Rhapsodentheater eingerichtet und hier wie auch in anderen Städten Deutschlands damit große Erfolge erzielt.

Nebst dem epischen bebaute Planitz, wenn auch nicht mit gleichem Glücke, das dramatische Gebiet. Seine kleineren Bühnenspiele („Großmamas Weihnachten" 1901, „Heldentod" 1902, „Gebet einer Mutter" 1902, „Heimkehr des Geliebten" 1904) sind für Dilettantenbühnen geeignet; literarisch bedeutsamer ist Der Esel vor Gericht (1904), eine satirische Zopfkomödie, die mit den Auswüchsen einer vergangenen Zeit unter Seitenhieben auf moderne Zustände abrechnet, die Personen karikiert und ihre Stärke im Grotesk-

Im Herbst.

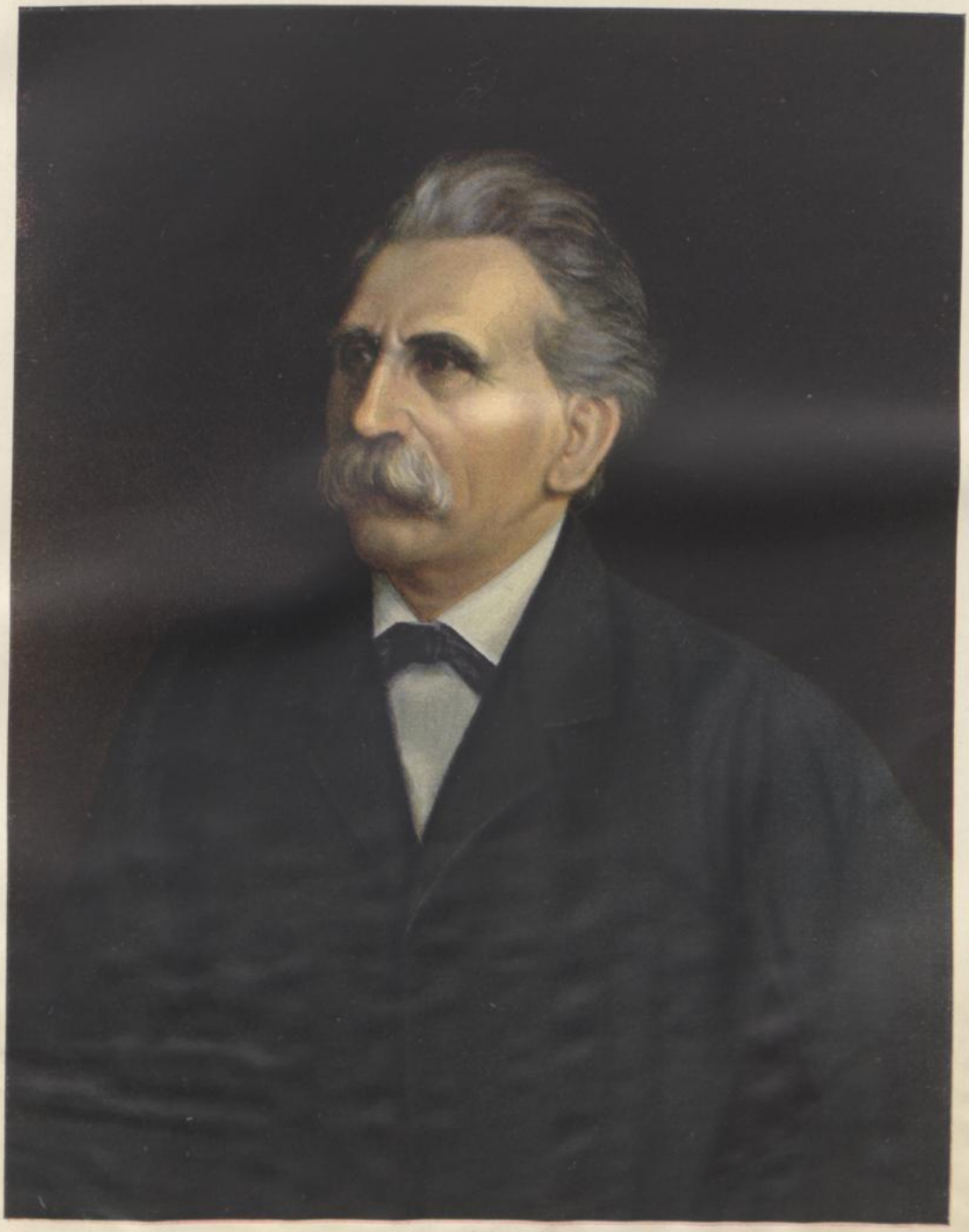
Es nun prangt das Feld mit goldnem Garben
Der Fruchtbaum hat sich tief gebückt
Und mit des Jahres reifsten Früchten
Die Flur prangt nimmer sich geschmückt.

Des Sommers kalt die Abend weiche,
Die Sonne wird so krank und blass
Und leise rüttelt man an der Linde
Das welke Laub ins welke Grab.

Ich schau Mann das schwebende Rosen
Und gehe fort, so lang ich bin,
Für einen Sommer freudig ausgeschen
Das Herbstlob zwischen Kniehen hin.

Ein Gedicht von Fr. W. Weber.

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



Friedrich Wilhelm Weber.

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

Komischen hat. Mit dem vieraktigen Prosaschauspiele Sisyphus-Geschlecht (1905) versuchte sich Planitz im sozialen Drama, wie es Hauptmann geschaffen, unterscheidet sich aber von ihm dadurch, daß er sich nicht, wie dieser, damit begnügt, die Schäden und Wunden der Gesellschaft bloßzulegen, sondern auch auf das vorhandene Gute in den verschiedenen Schichten Bedacht nimmt. Die Charakteristik der Personen und die psychologische Vertiefung ihres Handelns verraten den bewußt schaffenden Künstler, als der er uns auch in dem ethischen Drama Hyänen der Liebe (1906) und in dem patriotischen Der Dank des Vaterlandes (1907) entgegentritt. Daß in Planitz auch eine volle lyrische Ader schlägt, zeigen uns schon die in die Epen, namentlich in „Weinsberg" und in den „Dragoner", eingelegten Lieder. Ein Büchlein tollster Studentenlaune sind seine kecken, oft derb drastischen Verschämten Lieder (1890). Doch weiß der Dichter auch ernste Töne seiner Harfe zu entlocken, wie uns die Sammlungen Minnelieder (1893), Buch der Balladen und Stimmen der Einsamkeit bezeugen. Als Prosaschriftsteller hat sich Planitz durch kritische Studien, Romane („Das Geheimnis der Frauenkirche" 1893, „Angelika" 1905), Novellen und historische Arbeiten einen Namen erworben.

Wieder in die westfälische „Sänger-Ecke" führt uns Antonie Jüngst (geb. 1843 zu Werne an der Lippe, gest. 1918). Ihre poetischen Versuche reichen bis in die Kindheit zurück; sie besaß ein nicht gewöhnliches Talent und hat in gebundener und ungebundener Redeform eine Reihe von Werken geschaffen, die mit vollem Rechte auf künstlerischen Wert Anspruch erheben können.

So ist unter ihren episch-lyrischen Dichtungen „Konradin der Staufe" (1883) ein sehr beachtenswerter Versuch, dem so oft bearbeiteten Stoffe neue Seiten abzugewinnen, und wenn die Dichtung auch nicht vollkommen gelungen ist, so weist sie doch viele Vorzüge auf und an der glücklichen Erfindung des dreizehnten Gesanges, an dessen kräftiger Ausführung, epischer Raschheit, anschaulicher Schilderung der Schlacht und Wucht der Sprache wird jeder Leser seine Freude haben und nicht minder werden ihn die folgenden fünf Gesänge fesseln. Doch hätte die Dichterin mit der Hinrichtung Konradins schließen sollen, denn was die beiden letzten Gesänge bringen, verwischt den gewonnenen tragischen Eindruck. Die eingelegten Lieder sind in verschiedenen Versmaßen, der epische Teil in vierfüßigen Trochäen geschrieben. Die gleiche Form hat das Epos „Unterm Krummstab (1889), ein Sang aus alter Zeit", das auf dem romantischen Hintergrunde der Kreuzzüge eine interessante, ihren äußeren Momenten nach historische Begebenheit erzählt und der Dichterin Liebe zu Münster und Westfalen bekundet. Das alte und ewig neue Lied vom Kampfe der Finsternis gegen das Licht, von dem Bedürfnis nach himmlischem Trost und göttlicher Erlösung inmitten der Unzulänglichkeiten dieses Lebens singt die Dichterin in dem mythologischen Epos Der Tod Balduns (1886), das den Stoff aus der Edda nimmt, ihn aber in ganz moderner Weise wirkungsvoll behandelt. Reich an stofflicher Abwechslung, mehr lyrisch als episch gehalten, ist „Bernhard Overberg, Bilder aus dem Leben eines katholischen Priesters und Schulmanns" (1906, in sechzehn Gesängen). Künstlerisch höher steht Maria von Magdala, eine innige, tiefromme Dichtung in 24 Bildern (1908), in denen die Lebensgeschicke Magdalenas vor den Augen des Lesers vorüberziehen. Der Dichterin frommes Gemüt offenbart auch der Gedichtzyklus Vater unser (1891), elf Gedichte, die im Anschlusse an das Gebet des Herrn je einen festumgrenzten Gedanken in verschiedenen Strophenformen, zuweilen zu thematisch, behandelt. Die poetische Veranlagung der Verfasserin drängt zur epischen Dichtung. Daher sprechen auch in ihren Gedichtsammlungen Leben und Weben (1894), Aus meiner Werkstatt (1902) und Sommerfäden (1911) die episch-lyrischen Gedichte mehr an als die rein lyrischen. Von ihrem scharfen Beobachtungsvermögen legen auch die Stimmungsbilder in Poesie und Prosa Zeugnis ab, die sie als literarischen Ertrag ihrer drei Reisen in die Ewige Stadt unter dem Titel Roma aeterna (1900) veröffentlichte. Scharfe Beobachtung, Neigung zur Reflexion, Lebenserfahrung, künstlerische Handhabung der Sprache, poetische Stimmung, fromme Gesinnung und erhabene Weltanschauung offenbaren sich in den Prosaschriften unserer Dichterin. Mag sie die Form der Tagebuchblätter wählen („Gesucht und Gefunden") oder die der Novelle („Wider Willen", „Strandgut des Lebens", „Schicksalswalten", „Wegwartblüten" 1912), über allen ihren Erzählungen liegt wie Sonnenschein die göttliche Führung. „Ein Schwarzwaldmärchen" nennt sich die natursymbolische Dichtung „Guta von Trimberg", märchenhaft romantisch klingt auch „Der Glocken Heimfahrt", mitten in das abenteuerliche und kriegerische Ritterleben führt uns die thüringische Weltgeschichte Reginald von Reinhardsbrunn, in derselben Zeit spielt die geschichtliche Erzählung aus dem vierzehnten Jahrhundert Consolatrix afflictorum; auf der Chronik des Schreibers von Rohrburg beruht die gegen Ende des Mittelalters spielende Erzählung Gebeugt, nicht gebrochen (1912) und in das Münsterland versetzt uns die Dorfgeschichte Die Eichhöfer.

Unter dem Einflusse der „Amaranth" Redwitzens schrieb Edmund Behringer (geb. 1828 in Bebenhausen, gest. 1909 als Gymnasialdirektor in Aschaffenburg) das lyrisch-epische Epos „Das Felsenkreuz" (1854).

Es spielt im ritterlichen Mittelalter zur Zeit der Kämpfe der Ungarn mit den Deutschen am Rhein, verherrlicht die treue Liebe Hirmings und Mariens und den Sieg des ersteren über sein rachedürstendes Herz. Wie in dieser Erstlingsdichtung offenbart sich das tiefe Verständnis für die Gottesnatur auch in der kleinen, gar zu weichen Dichtung Morgenopfer der Natur (1867). Nach den markigen politischen

Flugblättern Ein Kaiserwort (1871) und Ein Gotteswort (1872) folgte 1878 die episch-lyrische Dichtung Die Apostel des Herrn, in Wahrheit eine Welt- und Lebensdichtung. Am See Genesareth erscheinen dem überlebenden Johannes, „dem greisen Jüngling mit den Silberhaaren", die übrigen Apostel, erzählen von ihrem Bekehrungswerke und enthüllen in großartigen Visionen die Geschicke der Völker. Das weite Gebiet der Philosophie, der Theologie und Weltgeschichte hat der Dichter in seinen Rahmen gezogen; da entwirft Andreas, der Apostel der Germanen, prächtige Schilderungen von den Ländern und den Stämmen, bei denen er seine Missionstätigkeit entfaltete, öffnet aber auch seinen Mund zu bitterer Klage, daß Deutschland nach den großen Taten der Ahnen sich habe irre leiten lassen. Schrecklich klingt die Strafrede, die Thomas dem heidnischen Rom hält, erschütternd sind die Worte des Johannes über Christi Leiden, farbenprächtig das Idyll, das Jakobus von dem Leben der seligsten Jungfrau und den vom Weltheiland betretenen Stätten entwirft. Eine Fülle tiefsinniger Gedanken ist in der Dichtung niedergelegt; ihren Rahmen bildet das apostolische Glaubensbekenntnis, dem die Apostel je einen Artikel eingefügt haben, und die das Werk durchdringende Idee ist der endliche Sieg des Christentums, die Herrlichkeit der wahren Kirche. Großartige Vergleiche und Bilder schmücken die Dichtung, mächtig rauschen die Verse dahin, Stanzen und Terzinen wechseln mit achtfüßigen Trochäen und fünffüßigen Jamben. Als Ganzes aber entbehrt die im einzelnen gewaltige Dichtung der Übersichtlichkeit im Aufbau und der Klarheit in der Darstellung der Gedanken und nicht immer hat der Dichter der Form die notwendige Sorgfalt gewidmet. Von seinen anderen Schöpfungen feiert der liebliche Minnesang auf die Gottesmutter Der Königin des Rosenkranzes (1888) in je zehn Stanzen die fünfzehn Geheimnisse des Rosenkranzes und in ähnlicher Weise behandelt Das Vaterunser (1890) in 21 Stanzen die sieben Bitten des Vaterunsers. Drei Jahre zuvor wurde Behringer die ehrenvolle Aufgabe zuteil, die lateinischen Gedichte des Papstes Leo XIII. ins Deutsche zu übertragen. Als eine Art dichterischer Selbstbiographie stellt sich Ein Erdenwallen dar, eine Sammlung von Gedichten von seiner Jugend bis zu seinem „Greisenhochsitz", in denen sich Behringers ganzes, reiches, gottinniges Dichterleben spiegelt.

Den geistigen Entwicklungsgang eines Mannes auf dem breiten Grunde der damaligen Kulturwelt führt uns Hermann Laven (geb. 1844 in Trier, Pfarrer in Leiwen a. d. Mosel) in seinem historischen Gedichte „Jörg von Falkenstein" (1889) vor Augen. Künstlerisch höher steht Lavens Epos „Am Zauberborn", an dessen Helden, dem Ritter Tankred, jeder seine Freude haben wird, der sich aus dem modernen Treiben wieder einmal in die Welt der Romantik flüchten will. Auch im Drama hat sich Laven versucht; glücklicher auf diesem Gebiete war Johannes Weißbrodt (geb. 1830 zu Sayn, gest. 1893 als Ehrendomherr in Koblenz), dessen Tragödien Prinz Ferdinand, „Cäcilia" und „Gregor VII." (1856) durchweg den geborenen Dramatiker zeigen. Dagegen fällt seine episch-lyrische Dichtung „Genoveva" bedeutend ab. Dramatische Anlagen besaß auch der als Jurist und Parlamentarier bekannte Benedikt Waldeck (geb. 1802 in Münster, gest. 1870), wie seine gegen den unchristlichen Geist in Deutschland eifernden „Gedichte" (1883) und vor allem die Satire „Das Schicksal" beweist, in der er Schicksalstragödien voll Humor geißelt. Als echten Poeten bekundet sich Friedrich Wilhelm Hosäus (geb. 1827 in Dessau, gest. 1900) in seinen lyrischen und episch-lyrischen Gedichten und insbesondere in seinen Dramen „Die Amazone", „Kriemhild", „Absalon", dem vaterländischen Schauspiel „Prinz Louis Ferdinand", dem köstlichen Fastnachtspiel „Don Sylvios Brautfahrt", den geistlichen Spielen „Die Geburt Christi", „Die Auferstehung", „Die heilige Elisabeth" und „St. Bonifatius".

Übergangsepochen im Leben der Völker bieten dem Dichter, insbesondere dem Dramatiker, den reizendsten Stoff, weil sie ihm die notwendigsten Konflikte von selbst an die Hand geben. So wählte auch der um das Wiederaufleben der katholischen Literatur hoch verdiente Wilhelm Molitor (geb. 1819 zu Zweibrücken, gest. 1880 als Domkapitular in Speyer) die Stoffe für seine Dramen am liebsten aus der Zeit, wo das junge Christentum den Kampf gegen die heidnische Weltmacht todesmutig aufnahm und siegreich zu Ende führte; Märtyrer oder Bekenner sind daher vorzugsweise seine Helden.

Die Reihe seiner Dramen eröffnete er mit „Maria Magdalena, einem dramatischen Gedichte", das den Fortschritt der Heiligen nach ihrem inneren Läuterungsprozesse auf dem Wege zum Heile und Frieden darstellt (1863). Aus den Briefen des heiligen Paulus liest er heraus, daß in Neros Palast eine Christine weile und in dem Drama Die Freigelassene Neros macht er sie zu einer historischen Persönlichkeit. Wie das Streben des Individuums zermalmt wird von der allgemeinen Wahrheit, die ein Zeitalter durchdrungen hat, zeigt der Dichter an dem Entwicklungsgange Julian des Apostaten (1866), seinem besten „dramatischen Gedichte". Als „Tragödie" bezeichnet Molitor Des Kaisers Günstling (1874); der Kaiser ist Diokletian, der Günstling der Märtyrer Sebastian. Manchen lieben Zug enthält die dramatische Legende Die Blume von Sizilien (1880) in der Darstellung des Märtyrersieges des Knaben Titus. Trotz vieler Vorzüge, vor allem der meisterhaften Charakteristik und der feierlichen, an die antiken Dramen erinnernden Sprache sind Molitors große Dramen, zu denen noch Claudia Procula gehört, doch nur Buchdramen geblieben, sie sind mehr Gemälde, reich an Feinheit der Entwicklung der seelischen Vorgänge, aber arm an äußerer, packender und bewegter Handlung. Dagegen sind seine Festspiele und dramatischen Spiele („Schön Gundel", „Ein Weihnachtstraum") für Vereinsbühnen sehr geeignet. Klarheit und künstlerische Harmonie, Glaubensseligkeit und Liebe zu den Menschen spricht aus seinen lyrischen Gedichten.

Unter Molitors Einfluß schrieb Adolf von Berlichingen (geb. 1840 zu Stuttgart) geschichtliche

Dramen „Garcia Morenos Tod", dessen Charakter er mit psychologischer Feinheit herausarbeitete, ferner „Ozanam", „Die beiden Tilly", das an packenden Szenen reiche patriotische Stück „Die Befreier Wiens" (1893) und das Melodrama „Die heiligen drei Könige".

Die ersten drei Gesänge der Messiade Klopstocks wurden mit Jubel begrüßt, und wenn auch das Interesse mit dem Fortschreiten des Werkes abnahm und heutzutage niemand mehr in ihm ein Kunstwerk, geschweige denn ein Nationalepos erblickt, eine literarische Tat ersten Ranges ist es geblieben. Wie ganz anders erging es dem Dichter, der ungefähr hundert Jahre später einen neuen Versuch machte, das Leben des Gottmenschen und das Werk der Erlösung episch zu gestalten! Wohl wurde das Buch, die Frucht vierzigjähriger Arbeit, von einzelnen Kritikern günstig besprochen, aber von einem begeisterten Entgegenkommen von seiten des Publikums war keine Rede, man ließ den Dichter hungern und darben. Es war dies der Sänger des Jesus Messias, Friedrich Wilhelm Helle (geb. 1834 zu Boeckenford in Westfalen, gest. 1901 in München) der mehr denn Klopstock durch des Lebens Bitterkeit zu einem Messiasdichter geschult war.

Emilie Ringseis.
Nach einer Zeichnung von Bertha Arndts 1855; kopiert von Laurenz Herr 1859.

Als Dichter war Helle, eigentlich „in der Hellen", 1877 mit dem Epos Maria Antoinette hervorgetreten; in demselben Jahre erschienen die politischen Gedichte Mahnrufe an das deutsche Volk. Ein Jahr später veröffentlichte er das Epos Minneleben, dessen Stoff der Geschichte Meißens entnommen und in das als Episode der Kreuzzug Barbarossas eingeflochten ist. Außerdem schrieb er Weihnachtsmärchen (Christkindleins Wanderung), den Terzinenzyklus Glorie und Herrlichkeit der Liebe, die zarten Marienlieder (Marienpreis 1879) und allerlei durch Zeitverhältnisse veranlaßte Gedichte, die 1870—1891 in Zeitungen und Journalen, später in Sammlungen veröffentlicht wurden. Auf Grund von Überlieferungen eines mittelafrikanischen Volksstammes dichtete Helle, begeistert für die Negermission, Kalanyas Völkergesang (1894), einen gewaltigen Schöpfungsmythus. Sein Hauptwerk aber ist das grandiose Epos Jesus Messias (drei Bände, 1870—1886), das 1895 in neuer, vollständig umgearbeiteter Auflage erschien. Während Klopstock sich auf die Erlösungstat im engeren Sinn, d. h. auf die Leidenszeit, angefangen vom Gebet auf dem Ölberge, beschränkt, beginnt Helle mit der Erneuerung des Erlösungsbeschlusses in der Zeit und erzählt uns von der Geburt Mariens an alles, was auf die Person, das Leben, Lehren, Wirken, Leiden, Sterben und Auferstehen des Erlösers Bezug hat, ohne die höhere Einheit, die Person, das Leben und die Schicksale des Erlösers auch nur einen Augenblick aus dem Auge zu verlieren. Helles Werk ist nicht ein Epos im gewöhnlichen Sinn und passend hat er es als „eine christologische Epopöe" bezeichnet. Die ganze Folge der Ereignisse gruppiert der Dichter naturgemäß in drei Abteilungen: Bethlehem und Nazareth (17 Gesänge), das Jugendleben, Jordan und Kedron (35 Gesänge), das öffentliche Leben und Golgatha und Ölberg (29 Gesänge), die Auferstehung und die Himmelfahrt des Heilandes. Der altsächsische Helianddichter mußte, um das Interesse für seine Dichtung zu wecken, das orientalische Milieu und seine Helden germanisieren; anders der moderne Sänger; er versetzt seine Leser nach Palästina und in die Kultur jener Tage, in denen seine Personen handeln, und weckt die Teilnahme dadurch, daß er die uns längst vertrauten Gestalten in ihrer Umwelt vorführt und für sie durch die Darlegung der Volkssitten, Kulturzustände und landwirtschaftlichen Verhältnisse einen realistischen Landschaftshintergrund schafft. Ferner war er, ganz im Gegensatze zu Klopstock, ängstlich bestrebt, alles, was die Bibel, das Dogma, die Überlieferung, die Legende, die Privatoffenbarung darbot, zu verwerten, und nur zum geringsten Teile spielte dabei die Phantasie des Dichters eine Rolle. Die Hauptbedeutung aber der Messiade Helles liegt darin, daß sie die alles beherrschende, bedingende, beeinflussende, beurteilende Stellung des Gottmenschen den Lesern zu Gemüte führt und den ganzen Inhalt unseres Glaubens an Christus, in Christus und durch Christus darstellt, erläutert und bekräftigt. Um diesen Zweck zu erreichen, mußte er in die rein erzählenden Abschnitte auch lyrische und lyrisch-didaktische einflechten, die vor- oder rückblickend die große Idee des Christentums entwickeln. Es ist wahr, die lyrischen Partien, wie z. B. die Lobgesänge der Engel, ermüden durch ihre Länge, aber wir müssen anerkennen, daß der Dichter bei den dogmatischen Reflexionen und Erörterungen nie in den trockenen Lehrton verfällt. Sein Geist dringt in den Himmel und in die Hölle, um den ganzen Umkreis der Welt zu umspannen. Sprache und Darstellung sind des Gegenstandes würdig; der Ausdruck sucht bald durch schlichte Einfachheit, bald durch mächtige Akkorde, dann wieder durch den Zauber altkirchlicher Hymnik zu wirken. Daß Klopstocks Stil auf Helle nicht ohne Einfluß war, muß zugestanden werden; aber den Hexameter hat Helle künstlerischer beherrscht als sein glücklicherer Vorgänger.

Die Passion des Heilands gab auch Emilie Ringseis (geb. 1831 in München, ge-

storben 1895) den Stoff zu ihrem ersten poetischen Werke und mit der Verherrlichung seiner Glorie und der seiner jungfräulichen Mutter hat sie ihr dichterisches Schaffen abgeschlossen. Man sagt, es sei das größte, dem Menschen beschiedene Glück, mit reinen, großartigen und ausgezeichneten Charakteren in Berührung zu kommen; Emilie hat dieses Glück, zu dem sich die äußeren Vorteile ihrer Lebensstellung gesellten, in hohem Grade genossen. Ihr Elternhaus war der Sammelplatz der Aristokratie des Geistes und Blutes; Männer wie Cornelius, Brentano, Guido Görres, Schubert u. a. verkehrten daselbst. Für Münchens Geschichte war die Epoche zugleich die Blütezeit der Ära des hochsinnigen Königs Ludwig, in der nicht nur Kunst und Wissenschaft, sondern auch das kirchliche Leben neue Anregungen empfing. Schon im Elternhause wurden die künstlerischen Anlagen Emiliens geweckt und insbesondere der Sinn für das Dramatische entwickelt, indem die Mutter kleine Marionettenstücke, später kleine Komödien verfaßte und von ihren Kindern aufführen ließ. Da offenbarte sich denn Emiliens mimisches Talent, das dann durch den Besuch des Hoftheaters, des Oberammergauer Passionsspieles (1850) neue Nahrung erhielt und durch die berühmte Tragödin Sophie Schröder für die Bühne ausgebildet wurde. Doch kam es nicht zu einer berufsmäßigen Betätigung ihrer genialen mimischen Begabung; der Vater sowohl wie Alban Stolz bewogen sie, das Opfer ihrer liebsten Neigung zu bringen. Der dramatische Schaffensdrang aber blieb und bei einem Besuche in Linz fand er auch ein bestimmtes Ziel. Es entstand das Drama Veronika und 1856 ging es im Familienkreise, ein Jahr darauf im Museumssaale in Gegenwart des Königs Ludwig I. mit der Verfasserin in der Titelrolle unter großem Erfolge über die Bühne. Dadurch ermuntert, schritt sie auf der eingeschlagenen Bahn vorwärts. (Abb. S. 1547.)

So entstanden die Sibylle von Tibur, die, in klangschöner, kraftvoller Sprache geschrieben, die ahnende Sehnsucht des Heidentums nach dem Erlöser zum Ausdruck bringt, ferner Märchenspiele, das sinnige und reizvolle Die Getreue (1862), nach Grimms Erzählung vom Löweneckerlein, und Schneewittchen, von denen das erste die Frauentreue verherrlicht, dann der Dichterin Meisterdrama die allen Anforderungen der Kunst entsprechende Märtyrertragödie Sebastian (1868) und die „biblischen Handlungen“ Des Blindgeborenen Heilung und Der Königsmann. Strenge in ihrer ethischen Selbsterziehung, übte sie auch Selbstzucht in ihrem poetischen Schaffen, um ihren Werken Klarheit und Tiefe zu geben und deren äußere Form künstlerisch zu gestalten. Dies zeigen auch ihre lyrischen Schöpfungen („Gedichte“ 1879, „Neue Gedichte“), von denen die religiös gestimmten und geistlichen Lieder ihr Bestes bieten. Ihrem Vater, dem Obermedizinalrate Dr. Johann Ringseis, setzte sie mit dessen Biographie ein würdiges Denkmal, dem Andenken an die Mutter entsprang der Dichterin schönste poetische Frucht am Baume ihres Schaffens und zugleich ihr Schwanengesang, die grandiose, weihevolle episch-lyrische Dichtung Der Königin Lied. Es behandelt das Leben der Gottesmutter in natürlicher Verbindung mit dem Leben des Heilandes: „Mag nach der Mutter auch mein Lied sich nennen, in ihr den Sohn, im Sohn ich sie besinge, — zwei Flammen, so auf einer Schale brennen: getrost, mein Lied, entfalte drum die Schwinge!“ Die Dichtung ist „in neun Sänge, den neun Chören der Engel gewidmet“ und in drei Bücher eingeteilt: „Magnificat“, „Hosanna“ und „Kreuz und Halleluja“, oder wie die Verfasserin selbst sie auch bezeichnete, „Gabrielsbuch“, „Rafaelsbuch“, „Michaelsbuch“. Die Kenntnis der heiligen Geschichte wird als bekannt vorausgesetzt, daher läuft der epische Faden mehrfach unter der Oberfläche hin, indem der „Geist des Lesers das Unausgesprochene ergänzt“. Epik, Lyrik und Betrachtung sind innig ineinander verwoben, eine Variante der Nibelungenstrophe, in der auf sieben Zeilen mit drei Hebungen eine achte mit fünfen folgt. Die Sprache ist dem jeweiligen Inhalte angepaßt, bald wuchtig, bald zart, immer, trotz mancher Härten, eine gewaltige Künstlerindividualität verratend. Mit Recht hat man die Lieder und Anmutungen in ihrer glaubenswarmen Innigkeit mit der mittelalterlichen Gottesminne-Poesie verglichen; einzelne Gesänge, namentlich im ersten und dritten Buche, sind durch ihre poetische Schönheit und ihren erhabenen Gedankenflug von überwältigender Wirkung.

Von innigem Glauben beseelt, in tiefsinniger Allegorie die erhabensten Wahrheiten berührend und in stets mächtigem Schwung die verschiedensten Tonarten lyrischer Stimmung durchlaufend, reiht sich an der „Königin Lied“ würdig der „Wüstengesang“ Vom Nil zum Nebo, den Karl Macke (geb. 1849 in Duderstadt auf dem Eichsfeld, Professor in Siegburg, gest. 1915) der Leserwelt darbot (1894).

Die Größe und der Friede der Wüste, ihre Bewohner, Memphis mit den Karawanen in den Straßen, mit seinen Märkten und Hallen, seinen Priesterzügen, die zum Tempel wallen und dort fromme Lieder singen, das Strafgericht der zehn Plagen, der Zug der Israeliten durch die Wüste und zum Schlusse der Tod Mosis, all das wird in dem Epos mit einem staunenswerten Reichtum an plastischer Gestaltung,

und deskriptiver Malerei, an Farbensättigung und Tonarten im Anschlusse an das Buch Exodus der Bibel geschildert. Überall erkennen wir die Früchte der orientalischen Studien des Dichters, dem wir auch eine metrische Übersetzung der Hymnen Ephräms des Syrers verdanken. Mit seiner romantischen Dichtung Der Stromgeiger, die einen nordischen Stoff behandelt, tritt er in die Gefolgschaft Fr. W. Webers.

Unter dem Titel „Epheuranken" (1892) veröffentlichte Anna Esser (geboren 1850 zu Königslutter in Braunschweig, nach ihrer Verheiratung in Linz in Oberösterreich lebend) ihre innigen Lieder und Betrachtungen.

Nach Webers und Brills Tode entstand in Josef Seeber (geb. 1856 zu Bruneck im Pustertal, gest. 1919 als Professor i. R. in Enns) wieder ein bedeutender katholischer Epiker. Schon als Student auf dem Gebiete der Poesie sich versuchend, trat er 1883 in die Öffentlichkeit mit dem epischen Gedichte St. Elisabeth von Thüringen (1883), das er in der zweiten Auflage aus den fünffüßigen freien Reimtrochäen in den reimlosen vierfüßigen Trochäus umgoß und auch innerlich zu einer Neuschöpfung umgestaltete.

Es ist der Heiligen Weg durch Kreuz und Leiden zur Himmelskrone, den uns der Dichter in bald lieblichen, bald erschütternden Bildern darstellt. Die Charaktere atmen Leben, Naturbilder und zarte lyrische Einlagen erhöhen die poetische Stimmung. Echte Lyrik bietet auch die Sammlung „Ein fliegend Blatt". Mit psychologischer Richtigkeit aufgebaut ist das Trauerspiel Judas Ischarioth (1887) und doch hat es den Weg zur Bühne nicht gefunden. Ein besseres Schicksal war dem formschönen, sprach- und geistesgewaltigen Epos Der ewige Jude (1894) beschieden, in dem die Sagen vom ewigen Juden und vom Antichrist ineinander verwoben erscheinen. Es ist eine reiche Literatur über die beiden Sagen vorhanden und die Übersichten, die wir R. Fürst, Eschelbach, Kappstein und anderen verdanken, zeigen uns, wie sehr die Gestalt des fluchbeladenen Schusters von Jerusalem die Dichter neuerer Zeit angeregt hat. Einige suchten ihr anthropomorphistisch beizukommen, andere haben den ewigen Juden zum Träger der verschiedensten Ideen und Tendenzen gemacht, fast allen war er der edle, nach Erlösung und Bekehrung strebende Büßer, der mitleidswürdige Märtyrer seiner Schuld. Hundertfach haben sich die Gefühle der Zeit in der Gestalt des Ahasverus abgespiegelt und auch in Seebers Epos sind die Beziehungen auf die Zeit unschwer zu erkennen. Eigenartig und geistvoll ist seine auf der Bibel beruhende Erfassung des Problems. Ahasver ist ihm der Vertreter des altgläubigen Judentums, das seine nationalpolitische Anschauung vom Messias bewahrt hat und daher Jesus als Messias verwirft. Als Typus dieses Volkes kann Ahasver erst nach dem Auftreten des Antichrist zur Ruhe kommen, wann ganz Israel sich bekehrt, d. h. am Ende der Zeiten. Seebers Dichtung beginnt daher mit den Ereignissen der letzten Tage der antichristlichen Weltherrschaft und endet mit ihrem Sturze durch den wiederkehrenden Weltenrichter Christus. Während das Reich des Antichrist zusammenstürzt, findet der bekehrte Ahasverus am Fuße des neu errichteten Kreuzes den ewigen Frieden. „Sein Herz ist still, der müde Pilger schläft und seliger Friede ruht auf seinem Antlitz." So endet die sorgfältig gegliederte Dichtung mit einem großartigen Bilde vom Ende der Welt. Höher als durch die technische Vollendung steht die Dichtung durch ihren Gehalt; es ist der immerwährende Kampf zwischen Christus und Belial, den der Dichter in gewaltigen Zügen uns vorführt, und füglich könnte man die ganze Dichtung mit den Worten überschreiben: „Wer ist wie Gott?" Seinem Hauptwerke ließ Seeber in Spinges (1896) eine Reihe lose aneinander gefügter Skizzen aus den Freiheitskriegen Tirols (1796—1797) folgen. Nach langer Pause erschien das religiöse Epos Christus (1914), das sich würdig den Messiasdichtungen anderer Poeten anreiht. In dem Festgruß, der zur Säkularfeier der Bundeserneuerung Tirols mit dem göttlichen Herzen Jesu von heimischen Dichtern herausgegeben wurde, fehlt auch der Name Seebers nicht und mit dem Herz-Jesu-Bundesliede, das Mitterer vertonte, hat er sich vielen Tausenden für immer ins Herz gesungen.

Josef Seeber.

Viel beschäftigte sich der in seinem 79. Lebensjahre zu Ehrenbreitstein 1893 verstorbene Justizrat Franz Reinhard, zumal nachdem er sein Amt niedergelegt hatte, mit der Erklärung der heiligen Schriften, wie sie von den verschiedensten Autoren in kirchlichem Sinne gepflegt ward. Die Ergebnisse seiner Studien kleidete der Gelehrte und geborene Lyriker in poetische

Form, um sie auf diesem Wege den gebildeten Laien zugänglich zu machen. So entstand die poetische Bearbeitung des Buches Ruth (1874) und Reinhards Meisterwerk, der erst nach seinem Tode veröffentlichte Emmanuel (1899).

Der erste Teil dieses leider viel zu wenig gekannten Buches ist freilich trotz der Reimzeilen ein reines Lehrstück, im zweiten aber sind die Gedanken zur Poesie erhoben und in schlichter und anmutiger Sprache und in unerschöpflichem Wechsel der Formen zum Ausdrucke gebracht. Christus ist der Mittelpunkt der Weltgeschichte, das zeigt der Dichter an den Typen des Alten Testamentes, an den Symbolen der Natur und des heidnischen Mythus, an den Zielen der heiligen und profanen Geschichte, und darum soll der liebe kleine Gott in der Krippe auch den Mittelpunkt in dem Mikrokosmus unseres Herzens bilden. Mit der tiefen Macht echter Frömmigkeit und mit der geläuterten Einfachheit reiner Kunst ist das Erdenleben Jesu verklärt. Die Liedesblüten, um die Krippe des Erlösers gestreut, klingen ebenso zart und lieblich wie die Kreuzeslieder ergreifen. Mit einem Hymnus auf den Weltheiland schließt die Sammlung der Lieder harmonisch ab. „Dem Gotteskind von Bethlehem, Eh' von der Welt ich Abschied nehm', Möcht ich ein Lied noch singen. Vielleicht, ist auch die Kraft nur schwach, Vielleicht hilft Lieb' und Sehnsucht nach Und läßt's nicht ganz mißlingen." Die Dichtung ist nicht mißlungen, sondern hat, wie ihr feinsinniger Kritiker Pöllmann bemerkt, schon dadurch einen bleibenden Wert, daß sie mit ihrer großartigen, universalen Geschichtsauffassung und tiefen Überzeugung von dem vollen Werte der Erlösung unserer modernen und oberflächlichen Zeit einen reinen Spiegel vorhält, in dem sie sich beschauen und schämen mag.

Zur Mystik neigt Wilhelm Maier (geb. 1845 zu Wurmannsquick) in seinem umfangreichen Epos Moses, wenn er in dessen Leben und Handeln die Entwicklung der christlichen Kirche symbolisiert findet. Von anderen Verfassern religiöser Epen seien noch genannt Richard von Boxenberger, der Verfasser des formschönen epischen Gedichtes „Bonifatius, der Apostel der Deutschen" und Wilhelm von Gugern (d. h. W. Lüben), der in seinem „Winfried" (1880) dem hl. Bonifatius manch schönen Liederkranz weihte. Auch der Schwarzwaldpfarrer Leopold August Hoppensak (1820—1900), der Dichter meist religiöser „Lieder vom Schwarzwald", hat „Winfried Bonifatius" besungen, aber auch in weltlichen Epen („Prinz Eugenius", „Therese") sich mit Erfolg versucht und wie in ihnen so auch in seinen Erzählungen urwüchsige, von Humor begleitete Töne angeschlagen.

Zu den „Stillen im Lande", die nicht für ihre Arbeiten auf jede Weise Propaganda machen, sondern ohne Rücksicht auf die Volksgunst unentwegt ihre Bahnen wandeln, gehört Leo Tepe van Heemstede (geb 1842 zu Heemstede in Holland, seit 1886 in Oberlahnstein a. Rhein), der als Journalist, Kritiker und Dichter im Dienste der katholischen Kirche überaus segensreich wirkte. Trauer und Wehmut bilden die Grundlage der Gedichte, die er gelegentlich im „Schwarzen Blatt" veröffentlichte, aber nie hat ihn die Hoffnung auf den Sieg verlassen. Er war Mitarbeiter vieler holländischer und deutscher Zentrumsblätter und trat als wackerer Kämpe für Recht und Freiheit ein. Erst als die Wogen des Kulturkampfes sich verliefen, konnte er wieder der sanften Muse dienen. Bestrebt, der katholischen Literatur, die damals aufzublühen begann, eine Pflegestätte zu schaffen, übernahm er 1886 die Redaktion der „Neuen Sionsharfe", der Fortsetzung der von Johann Martin Schleyer von 1876 bis 1886 geleiteten „Sionsharfe", änderte aber 1887 den Titel in Dichterstimmen der Gegenwart und bis 1913 stand Tepe als Redakteur an der Spitze des Unternehmens.

Durch die Dichterstimmen hat er in trüber Zeit die Begeisterung für katholische Literaturideale geweckt und damit einen Sammelpunkt aller vom christlichen Geiste erfüllten Poeten geschaffen, junge Talente herangebildet, vergessene katholische Poeten ans Licht gezogen und so auch dem Literarhistoriker in die Hand gearbeitet. Diese Verdienste müssen vollauf und dankbarst auch von jenen gewürdigt werden, die den „Dichterstimmen" es verargen, daß sie zu den herrschenden Literaturströmungen nicht Stellung genommen, sondern an ihrem Programm unentwegt festgehalten haben. Als Dichter wirkte er am erfolgreichsten im Drama, doch auch in der Lyrik leistete er sehr Beachtenswertes und die Gabe poetischer Nachempfindung bekundete er in glänzender Weise in zahlreichen Übersetzungen.

Mit glänzendem Erfolge wurde sein Mysterienspiel Mathusala (1884) durch die Calderongesellschaft 1912 in Berlin auf der Bühne dargestellt. Es ist, mögen auch die Fäden, durch die der Held in die schließliche Katastrophe verwickelt wird, nicht klar genug entwickelt sein, eine großartige Dichtung, die, von dem Geiste der christlichen Weltanschauung getragen, in oft schwunghafter und pathetischer Sprache eine Fülle tiefer Gedanken, erschütternder und erhebender Szenen bringt und in dem Bilde patriarchalischer Urzeit zugleich ein Bild des Kampfes der Weltkinder gegen die Gotteskinder in der modernen Zeit entwirft. Beziehungen auf die Gegenwart finden sich auch in den einheitlicher gebauten Dramen Arnold von

Brescia (1889) und in der Rosenkranz-Trilogie, deren erster Teil „Simon von Montfort" (1907) zum Helden hat, der für die Einheit der Kirche gegen die Albigenser sein ritterliches Schwert zieht, während der zweite, „Katharina von Siena", die Leidensgeschichte der Kirche gegen Ende des babylonischen Exils vorführt und der dritte, „Lepanto" (1911), den Sieg der Christen über die Türken in herrlichen Bildern darstellt. Tepe schrieb seine Dramen für die Bühne und sie haben, insbesondere die dramatisierte Legende „Katharina von Siena" (1908) und Nimrod (1912), ihre Bühnenfähigkeit bewährt. Von religiösem Geiste, wie die Dramen, sind auch Tepes lyrische Gedichte getragen, von denen er unter dem Titel „Höhenluft" eine Auswahl veröffentlichte. Überall erblickt er in der Natur das Walten des Schöpfers und gern verweilt er, oft zu lange, betrachtend bei ihrem Walten. Das literarische Bild der literarischen Tätigkeit Tepes wäre nicht vollständig, erwähnten wir nicht, daß er sich auch im Roman und in der Novelle mit Erfolg versucht, und als Übersetzer der Werke Schaepmans, Vondels, der Romane Melatis von Java und des Dramas „Afrika" von Descamps eine anerkennenswerte Tätigkeit entfaltet hat.
