

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 franken 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, Hofegger wurde der gefeierte Volkschriftsteller 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 Lamentstücke verfaßt und die Tragödie „Berthold Schwarz“ 1840 auf die öfener 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 feines.“

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 Duzend 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 Kobebue und Ziffand 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 Aktenschlüsseln, 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 Späß und Nüchternheit 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 verschmigte Tölpel vom Lande, weiter nichts, und er hatte seine Aufgabe vollkommen erfüllt, wenn das städtische Publikum über seine drolligen Anekdoten, 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 Leserschaft, 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 andererseits 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 in Dörfern nicht so idyllisch sei, wie es die Poeten glauben machen wollten; man entdeckte Konflikte mannigfacher Art, die ebenso sehr 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 ungefragt bleiben, daß er bei der Gestaltung seiner Bauertypen sehr viel aus Eigenem hinzutrat, 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 bleibe. Als Kofegger seinem Freunde Anzengruber einmal schrieb, daß ihm etliche von dessen Bauernfiguren zu wenig natürlich erschienen und zu sehr von Anzengrubercher 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 Phantasie, aber nicht die Wiedergabe der nackten fahlen 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 Koseit, 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. Kofegger, 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 Bauern dramen 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 leitet 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 besehdet, die Priester als unglückliche und unfreie Geschöpfe oder als herrschsüchtige Bolterer, Erbschleicher und Unfriedensstifter gezeichnet. An den fittlichen 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



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

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 „Kreuzschreibern“ 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 Herrbilder 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 Anzengruber 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.

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, verzieht er und gewährt auf dessen Bitte seiner Mutter, die im Irzinn Hand an sich gelegt hat, ein kirchliches Begräbnis. Der Wurzelsepp, der auch einmal ein lutherisches Mädchen heiraten wollte, durch das Einsichreiten der Geistlichkeit aber darum gekommen und darüber zum Pessimisten, zum glühenden Hasser, Gottesleugner und Lasterer geworden war, befehrt 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 eingeseget 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, stirbt drauß; die grün' Wiesen breit' dir a weiche Tüchel unter und d' Sonn' druckt dir die Augen zu, du schlafst ein und wirst nimmer munter, der Tod is nur a Bremser, was kann dir g'schehn! . . . Du g'hörst zu dem all'n und dös all' g'hört zu dir! Es kann dir nir g'schehn! — Und dös war so lustig, daß ich's all' andern ruid herum zug'lauchzt hab: Es kann dir nir g'schehn! — Zujuju! 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 Ultratholizismus 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 „Dirndl“ anzukleifen, 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 Wohnheim in den Tod getriebenen Brenninger. Man pflegt die „Kreuzelschreiber“ ein Seitenstück zur „Lysistrata“ des Aristophanes zu nennen; es ist ein Kulturkampf-drama und sollte zeigen, wie derartige Bauernadressen zustande kommen und wie das Dogma von der Unfehlbarkeit des Papstes dem Bauer etwas Unverständliches und an sich „Varisari“ sei. Während im „Pfarrer“ die Charakteristik noch nicht zur Individualisierung vorgebrungen und alles im Sinne der Theaterkonvention Anstöße 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 schweigt 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 lehtwillig zu seinen Erben ein: sein habgieriger, 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 Losprechung 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 freigeitlige Bürgerles, 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 Habgier 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 Wurm doktor Dufierer, 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 vermachte. 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 erbtschleichenden Wurm doktor 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 Abgeschlossenheit 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 Doppel-selbstmord* (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, angitvoll 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 Wirtstube 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 Burichen durch Hänseleien zu zeigen, bis ihr der Rechte begegnet, den sie zum Manne nimmt. In manchem Betracht ist die „Trutzige“, die Liesel Hübner, eine Art weiblichen Gegenstückes zum Steinflopperhans. 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 dürrig 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 Charakterisken in dramatischer Form bietet, ferner die unvollendete Tragödie „*Bertha von Frankreich*“ (1874), voll von polemischen Spizen 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, Salommenschen 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 Nuancen, 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 beschränkten 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 Theaterindrücke von den Volksbühnen empfangen. Schon im achtzehnten Jahrhundert

brachte Philipp Hafner nicht etwa bloß spaßhaft gehaltene Genregehaltene, sondern echt realistische Figuren auf die Bühne, und er war der erste Wiener Possendichter, der im tollsten Übermüte nicht vergaß, den Wienern die Schwächen und Gebrechen ihres Lebens 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 Frasser“ 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 Vorkämpfer 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, begte 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 „Kreuzschreiber“ als „Auerbach“, „Defregger“ oder von allzu überschwenglichen Kritikern gar als „Shakespeare des Bauern Dramas“ eingefächert erdienen.

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 genußlüchtige Mutter, der jähohnige Sohn Martin, die leichtsinnige Tochter Pepi und die alte ehrwürdige Großmutter Herwig. Auf der anderen Seite lernen wir die reiche Hausbesitzersfamilie Hutterer kennen: den prozhaften 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 Gesamtsitte 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 Gefellen 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 Hezer und Kläffer, der den eigenen Sohn im Rausch zu Zank und Todschlag aufreißt, dabei jederzeit bereit, die Schuld an aller Mißwirtschaft daheim auf das Weib zu schieben. Dieses ist ihres Mannes würdig, ohne Halt und Pflichtgefühl, lüsterig, 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 Armenüberzelle ihres als Mörder gerichteten Sohnes um Einlaß flehen, werden sie von dem die eigene Schuld tief Bereuenden mit den Worten abgewiesen: „Mein, 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 „Haußherrn 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 Robeit 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 Vereinzelt, 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 echtwienerscher 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 Trost, 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 „Heim'sunden“ (1885), die uns darstellt, wie die Weihnachtsstimmung ein verirrtes, verstörtes Menschenkind und der Zauber treuherziger Bruder- und Mutterliebe eine zwiespältige Natur belehrt und bezingt. 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 festsche, resolute Wienerin vor, die in kluger Weise, ohne Tyrannie 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.



Anzengruber

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, Theaterförmigkeit und lebhaften Wiener Kindern. Wie Grillparzer das Wien des Vormärz, so hat Anzengruber das schöne wie das häßliche Neu-Wien am besten dargestellt. Er ist Neus 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 Wortsinne 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 („Herzogtschnitzer von Oberammergau“, „Prozeßhansl“, „Geigenmacher von Mittenwald“, „Weyerwally“) mit ihrer Verbindung von Schupplattler, Jodler, Gtanzln 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 Wigblatt „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 im 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

[Faint, illegible handwriting]

[Faint, illegible handwriting]

[Faint, illegible handwriting]

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 Vorgängen 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 („Düftere Grabchrift“, „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 Vorgänge (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, Dorfartüßler in allen Spielarten, urwüchsige Schwänke, Liebeshändel und Wirtshauskämpfe, dies und anderes mehr verdichtete Anzengruber in seinen Geschichten, die ihm kein anderer vor- und nachmachte. Nur einige seien genannt: „Der gottüberlegene Jakob“, „Der Simmierer“, „Der Einsam“, das köstliche „Treff-Ab“, die läppische „Potteriefepherl“, „Valentin, der Gott verloren“, „Das Sündkind“, die humorvollen „Schahgräber“, der Schwank „Wenn einer es zu schlau macht“, die Historie vom „starken Pantraz und der schwachen Eva“, die Kriminalgeschichte „Wissen macht — Herzwieb“, „Der Verschollene“, „Die Heimkehr“, „Diebs-Munzel“, das Nachtstück „Die Herzalte“, 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 Stäbtern, zumal wenn er hochdeutsch redet.

Wieder in das Dorfleben führen uns Anzengrubers zwei bedeutsame Romane. Von diesen erzählt *Der Schandfleck* (1877) den Lebenslauf eines „Sündkinds“, der Frucht späten Ehebruchs, 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; Sternhofsbäuerin 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 Nebenweib 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 Trugbündnis zum Gedeihen des Sternsteinhofes. Wen erinnert dieses Weib nicht an die meistgenannten Gestalten des modernen Romans von der George Sand und der Eliot 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 „Kreuzschreiber“ 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 „Vorgängen“ 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 Pseudonym L. Gruber im Stadttheater in Graz aufgeführt. Eine Besprechung des Stückes, die es mit

einigen Worten abtat und auf den Autodidakten Hofegger als Verfasser gemünzt war, reizte diesen zu einem von heller Begeisterung für das Drama getragenen Gegenansatz. Damit war die Freundschaft zwischen Anzengruber und Hofegger angebahnt. Mancherlei verwandte Züge verbanden sie miteinander. Beide verfolgten eine volkstümliche und erzieherische Richtung, jener vorwiegend mit Dramen, dieser mit Erzählungen und Schilderungen. Das Dörflerleben 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 Hofegger ebenso wenig 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 teures 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 Hofegger 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 abgezeichnet, 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 Gunft 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 Hofegger, der sich seit 1894 als Peter Hofegger 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, Wohlthätigkeit 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 Alpeennatur 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 lautete 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

Liebblingsneigungen 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 Lobspprüche und Ratschläge veranlaßt, schickte Kofegger „fünfzehn Büchlein 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 Stiflers „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 Stiflerschen Geiste.“ Nun erst ging ihm das Auge recht auf für die Schönheit der Natur und er lernte sie farbenprächtigt 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 Räte 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 Kofegger unter dem Titel Stoansteirisch die dritte Dialektfammlung. 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 Kofegger 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 heimatische Scholle. Seine Schriften erwarben ihm in Österreich und Deutschland eine nach vielen Tausenden zählende Gemeinde, die Heidelberger Universität ernannte den Volksdichter zu seinem sechzigsten Geburtstag 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 Kofeggers 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 erzeugen, wie es im Wesen des Romans und der Novelle liegt, nur unser Gemüt will er ergreifen und unser Herz erwärmen. So geht die Handlung meistens langsam vorwärts, Betrachtungen und beschauliche Gedanken werden eingefügt, Schilderungen großen Stils unterbrechen sie nicht selten. Daneben dann wieder behagliche, oft schalkhafte Blandereien, wie wir es bei unserem



Peter Rosegger.

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.

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 Düsternste noch in ein freundliches Licht taucht, hat sich Rosegger die meisten Freunde erworben. Neben der neckisch-heitern 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 Mützen und Sorgen hausen und doch so rein an der Heimat hängen. So verkündet 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 Kofegger 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.

Kofeggers 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 Äpler (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 Halbe, den Jäger, den Wurzner, den Böckelmann und alle die anderen typischen Gestalten, auch die finsternen Gefellen, die draußen in der Wildnis ein lichtscheues Leben führen. Was Kofegger 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 Kofegger 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 Dorfugenden, 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 Uner schöpfliche 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 Geschichtsbuch 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), Nixnuzig Volk (1907), Alpenfommer (1909), Lasset uns von Liebe reden (1910).

Von den größeren Erzählungen stehen an der Spitze Die Schriften des Waldschulmeisters (1875), Kofeggers 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 Kunstreinheit im ganzen und in den einzelnen Teilen. Was uns in dem Buche fesselt, ist das geheimnisvolle Waldleben und Waldweben, der Duft von Liebe und Herzengüte, der es durchweht. Alle Vorzüge der Kunst Kofeggers 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 Rohheit und Sittenlosigkeit in mächtigen und tief ergreifenden Zügen darstellt. Das Ganze trägt einen romantischen Schimmer, wie denn Kofeggers 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 Kofegger 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 wichtige 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 übergeben 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 Kosegger sein Glaubensbekenntnis darlegt.

Ohne an einen objektiv gegebenen Glaubensinhalt sich zu binden, bildet sich Kosegger selbst eine Religion, die seinem subjektiven Empfinden eben entspricht, im Grunde aber nur ein Gemisch ist von ästhetisch-rationalistischen und pantheistierenden Ideen, philosophischem Humanismus und pietistischer Gefühlschwelgerei. Kosegger 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 Würzburg erbauten Heilandskirche rein verfinstert werden soll.

Mit seinen religiösen Anschauungen glaubt sich Kosegger 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 Kosegger 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 Tolstojs 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 Koseggers 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 Koseggers Geistliche stupide, unter ihrem Joche seufzende, hartberzige, 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 Jesuiten 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 Einzelsfälle ein allgemeines Urteil zu fällen.

Neben der Religion ist die Zukunft der Bauern ein Herzensproblem Koseggers. 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 heimatischen 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 Kosegger 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 Anlage hineinfallt 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 auszuröden 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 Beshöl-Maz 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, das mit dem sie innig verklunden ist. Der Schmiede-Rolf (Kofegger) 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 häuerliche 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 Ratfuchenden sendet. Noch eine Frage! Wenn schon, gleich dem Pfarrer von Torwald, an manchen Orten einzelne Priester dem Anstrome 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 bewahrt?

In den kroatischen Wäldern spielt der Roman Martin der Mann (1891), eigentlich ein realistisch gehaltenes, tragisch schließendes Märchen, das wieder prächtige Natur Schilderungen 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 Erbsiegen (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 Dorfmadchen im Gebirge eine Bauernwirtschaft begründet, durch den Erbsiegen geheilt von der Stadttrankheit. Das alles klingt romantisch und gerade diese Romantik hat neben dem Idyllenhaften und der pikanten Liebesgeschichte Barbels das Buch neben dem „Waldschulmeister“ zu dem gelehrtesten Werke Kofeggers gemacht.

Auch der Erbsiegen, der Aufenthalt auf dem Lande, vermag jenem nicht mehr zu heilen, der vom Stadtleben vergiftet ist. Kommt aber ein so durchsuchter 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 Abschamm 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 „Erbsiegen“ nicht wirken kann; sie enden im Krankenhaus, im Zuchthaus, im Irrenhaus. Nicht minder peinlich wirkt Das Sünderglöckel (1904), das wieder gegen die Laster der Städte gerichtet ist und allerlei an der katholischen Kirche reformieren will. Alles, was der Dichter an Ubelständen 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 Kofegger vor allem in den Gesprächen des Freundespaars Rufmann-Michel; doch geschieht es nicht so aufdringlich. Dies gilt auch von seinem Romane „Die beiden Hälse“ (1911), in dem er uns die Lebensschicksale erzählt, die zwei Freunde, der eine als Pfarrer, der andere als Weltmann, erfahren haben.

Aus einer Novelle erwuchs Kofeggers 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. Kofegger ist eben doch kein Dramatiker, sondern Erzähler, an Wucht der Darstellung von dem Schweizer Gottlieb, an psychologischer Vertiefung von Anzengruber übertroffen, aber anmutend und fesselnd als Meister der Dorfnovelle.

Zu gleicher Zeit mit Anzengruber und Kofegger trat Maria Frein 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 Kofeggers entfernt ist, fehlt es ihr doch an dem richtigen Verständnis, 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 „Unfühubar“ nicht mehr; da wird geradezu die Behauptung ausgesprochen, daß sittlicher Wert vom Glauben völlig unabhängig 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 Blaustrompf“ 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 „Himmels Glaubens“ und dessen Vertreter findet darin keinen unlöslichen 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 schwirren, 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

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, erfährt 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, Henje, 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 Gemeindelind“). 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 Geben und Benehmen die Ideen der Dichterin verwirklichen, und selbst wo sie Prediger, Lehrer, Erzieher unmittelbar dosieren 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: „Erzhüttern 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 Beisatz, 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 Zbislavic in Mähren als Tochter des Grafen Duböky 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 Verkehr 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 siebenzigsten 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 „Unfühbar“ 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, Halm's 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. Keifer und tiefer ist die zweite Tragödie, Maria Roland, die zur Zeit der französischen Revolution spielt und die Befehung 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 Weilchen“) errang, konnte sie für das Fehlschlagen ihrer großen Dramen nicht entschädigen. Ubrigens hatte sie die Schule der geschlossenen 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 Menschenjäckel 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 Bozena (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 Sätze 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. Michael, Wien.
Verlag von Artaria & Co., Wien.



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

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

In der Novelle „Ein Spätgeborener“ hatte die Dichterin die Leiden und Enttäuschungen ihrer eigenen Künstlerentwicklung dargelegt und in Halwig, dem Helden der Novelle „Lotti“, entfaltet sie ihr poetisches Ideal. „Er war von Begeisterung durchglüht, von Talent getragen; eine Unendlichkeit wogte in seiner Seele. Für Ernst und Schmerz, für Zorn und Wehmut, Haß und Liebe, für jede Stimmung und Empfindung der menschlichen Brust lag das Verständnis in seinem Herzen und der Ausdruck auf seinen Lippen.“ Im literarischen Frondienst aber verkommt allmählich diese edel angelegte Natur und sinkt schließlich hinab zur Fabrikation von Sensationsromanen, dieser „kläglichen Mißgeburt des schreiblustigen Jahrhunderts“. Vergeblich sucht ihn Lotti, die Uhrmacherstochter, aus dem literarischen Sumpfe durch den Verkauf der vom Vater ererbten Uhrensammlung zu retten. Lotti, die einst seine Phantasie für kurze Zeit gefesselt, ihn aber frei gegeben hatte, erntet für das in edler Absicht gebrachte Opfer als Lohn den Frieden ihres Herzens und kann den Geliebten vergessen. So reiht sich Lotti jenen Charaktergestalten der Ebner an, die erst nach Leiden und Opfern zum Glücke gelangen. Wie in der „Lotti“ übte deren Verfasserin auch in den neunziger Jahren, als die jungen Stürmer und Dränger eine neue Kunst schaffen wollten, die literarische Satire mit der Künstlernovelle Vertram Vogelweid (1896) und nicht mehr mit satirischem Humor, sondern mit Ingrimme geschrieben ist die Novelle Verschollen: „Den Ruhm des Cinquecento haben Greife 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 Anfälle 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 Kabinettsstücke 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 Herzengeschichte. 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 Somberg, 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 Fruchtbare zu tun gelernt haben und sich zu Tode langweilen. Solange die Lehrerin Claire durch ihre Heiterkeit Abwechslung in die Ode bringt, ist sie beliebt; als ihr aber ein Herzereignis 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 Unverständene 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 durchsezt und festigt zu reiner Hingabe und Liebe. Diesem Beispiele der Selbsterziehung sieht 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, Günst und Ungünst gebrauchend, den armen Häuslerssohn Wischka nur immer tiefer ins Elend. Dieses grell gemalte Bild, den Kontrast zwischen verlogener Pastoraltündelei nach oben und äußerster Brutalität nach unten konnte nur eine Frau schaffen, die als kleines Kind die ihrer toten Mutter treu anhängenden 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



Ferdinand von Saar.

sich in der Sammlung „Aus Spätherbsttagen“ (1900) findet. Mit Meisterkraft 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.

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 Gemeindefind (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 „Gemeindefind“ 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 gemeinlich zu lächeln pflegen, gegen dieses Lächeln in Schutz, wie sie es in der kunstreichen Erzählung Overs-

berg 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 Bozena aufgeworfene Frage, ob die Schuld einer Frau gesühnt werden könne. „Neue ist keine Sühne“; dieses Bewußtsein bestimmte Bozena, 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 schwere Atmosphäre des High-life, in die wir geführt werden, wirkt dieser Növelroman peinlich; aber auch in rein künstlerischem Betracht steht er hinter dem „Gemeindefind“ mit seinem Erdgeruch, der sicheren Ursprünglichkeit und gewaltigen Leidenschaft zurück. Zu sehr merken wir überall die berechnende Künstlerin und daher sind auch die einzelnen Aristokratienbilder 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 herov
des Meeres branden und rauschen.

Marie v. Ebner-Eschenbach.



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 Glück 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 Stoffreife 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 Hofegger hatten schon Erfolge errungen, als Saar nach einem Eintagsserfolge 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 Orjowa (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 darbedenden 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 Bate bei einem Idyll „Elisbeth“, 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 Doppel drama *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 *Tassilo*, 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 einzusflößen. 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 niedererschlagendste Wirkung: jetzt erst recht konnte er sich selbst nicht genügen und nicht fertig werden. Erst 1872 erschien seine nächste Novelle („*Marianne*“) und von da an ist Saar fast alljährlich mit einer kurzen Novelle hervorgetreten.

Saars Novellen stellen sich zum großen Teile als selbst erlebte dar. Über die unerläßliche Belebung durch inneren Anteil, Anschauung und Temperament des Dichters hinaus sind sie zum großen Teile Icherzählungen, das heißt, sie erscheinen als äußere Erlebnisse und Erinnerungen, in denen der Dichter selbst handelnd, leidend oder auch bloß beobachtend auftritt. Landschaften und sonstige Szenerien seiner Novellen sind angeschaut, und auch wenn die Hauptfammlung dieser feinsinnigen und eigentümlichen Gebilde nicht den Titel *Novellen aus Oesterreich* (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 Willen 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 schwärme 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 verzieht er uns in einer Gruppe seiner besten Novellen in seine Soldatentage zurück. Ihnen entspringt *Innocens*, der als Briefler auf dem Wschesrad bei Prag lebt und die Reihe der josenförmig gestimmten, aufgeklärten Geistlichen eröffnet, die in der Zeit des Konkordatskreites 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, Verzeiselnde mit leiser Hand ins Leben zurückzuweisen. Tiefere Blick ins Leben, in erschütternde Geschehnisse, 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 Nüchternheit. 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 Sberzählung an und auch darin begegnen sich der norddeutsche und der süddeutsche Novellist, daß sie zumeist bei düsteren Geschichten 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 fettet und schließlich verweisend 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 Berührung und Fall eines großen und stolzen Hauses, zusammen und die Art, wie hier in den zufälligsten Eindrücken des Alltags, den schlichsten Zügen Charaktere, Beziehungen, Geschehnisse der Menschen gefaltet zutage treten, ist außerordentlich fein. Der *Erzleutnant* (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 unläuiert sind, schuldig zu werden.

„Der *Erzleutnant*“ 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 Souveränen, die im Mittelpunkt einiger Novellen Saars stehen. Es sind halbe Narren, die dem Zwange der Verhältnisse, für Ideen, blinder Triebe erliegen. Von diesen unglücklichen Menschen kennen wir bereits den adelsüchtigen „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 „Giar“ Seligmann Hirsch (1888). In allen diesen Novellen bewährt sich am besten die Gabe Saars, feinste Beobachtungen unaufbringlich und Glauben erzwingend wiederzugeben und ohne überflüssige Mißfälligkeit 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 dramatischer Wacher 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 „*Innocenz*“ 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 Glück. Die Gestalten der mißhandelten Fertscha 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 belebtesten des Dichters. Die Novelle ist ein Triumph realistischer Kunst, die es vermag, ohne gemeine Mittel die Gemeinheit, Laster und Glend in vollendeter Lebenstreue zu schildern. Nicht einmal des Dialektes bedurfte der Dichter, um seine Gestalten wahr und glaubhaft zu machen; durch die Darstellung allein mußte 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 Pfändernern (1906) die Folie gibt.

In fast allen Novellen Saars steht eine Liebesgeschichte im Vordergrund, 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 Kolette 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 Verührtsein 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 „Troglopytin“, 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 über ich die Altes Sion,
 Das es die Partan trauen Sion,
 Das es der die die gesellen Sion,
 Das Sion die Sion Sion Sion.*

fratim, von Saar

Wien-Wobling.

November 1902.

Original im Besitze des Verfassers dieses Buches.

lungen 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, winkligen und gartenreichen Altwiens schildert, in dem die Mehrzahl seiner Novellen lokalisiert ist.

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.

das ehebrecherische Weib, sondern der betrogene Mann im Vordergrund 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 Schaltheit ihres Wesens und Lebens zugrunde gehen, dann wieder ergrauernde 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 Hand-

Bedeutend höher steht die Idylle Hermann und Dorothea (1902), eine Parodie zu Goethes Meisterwerk, mit dem sie es aber bei aller Unmut 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 auszus schöpfen und in immer neue Bilder und Vergleiche zu fassen. Die Lyrik Grillparzers, Grünss 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 Schummerlied 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 spätem 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 Glend des Tagelöhnerfindes, beobachtet den trozigen Haß des Proletariats 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 Blüten 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 spätem 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 unfangbar 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 wehmütvoller 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 „Kinges“, neu bewundernd, gesteht der Dichter doch ein, daß ihm die neue Prachtstadt nicht mehr so zum Herzen spreche wie die alte, wallungürtete, 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 veröhnt 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 Novellenammlung *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,



Adolf Pichler.

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 Ruffstein 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. Wadernell 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.

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

Schonen 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 Bichler, aber die alldeutsche Strömung der neunziger Jahre weckte aufs neue seine Begeisterung und mit feurigem Angestium wetterte er in seinen „Spätfrüchten“, in den Zeitschriften „Scherer“ und „Ödin“ gegen die Tschechen, in denen er Bundesgenossen der „Amerikalen“ erblickte. Gegen den Merus 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 einspöhten. Doch ist auch der rein literarische Wert seiner Schöpfungen beträchtlich. Freilich gehörte er nicht zu jenen Schriftstellern, die der Leserschaft 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 Bichler 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 Geschmaek 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 Ausdruck verhilft. Bichler 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 Bichler 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 Sachs'schen Knittelversen, „Seume“, „Die Vertreibung der Billertaler“; 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.

Bichlers Lyrik ist vor allem Gedankendichtung und zu charaktärschwer, 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 Bichler ist so sehr von der Herrlichkeit der Idee erfüllt, daß er sie überall mit poetischer Kraft zu weden versteht und nicht erst in die Gestalten hineinzufragen

braucht. Auch das Landschaftliche bildet nicht einen leblosen Hintergrund, sondern erscheint belebt und vor 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 Enttäuung 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 Wohlflange 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 befehlet er denn auch alles, was ihm in Literatur, Kunst und Leben als tödlich 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 wohlklingend und selten hat die Enttäuung so männlich gefaßten, schlichten und ergreifenden Ausdruck gefunden. Häufiger gelang ihm der Sinnspruch, die symbolisierte Fabel, das satirische Zeitbild; so z. B. wenn er das pomphaste 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 erwachsen 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 anstehend, eine Schwäche der Zeit beleuchtend oder eigene Lebensansichten vertretend. Trotzdem werden dadurch die Erzählungen nicht subjektiv, im Gegenteil erhalten sie einen ausgesprochen objektiven Charakter, als seien sie nicht erfunden, sondern erlebt und gewinnen überdies einen Zusatz von schalkhafter Laune und wohlthuender 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 Vorzügen Auerbachs und seiner Nachfolger unterscheiden sich Pichlers Novellen dadurch, daß er bei aller Vorliebe für die Einfachheit bäuerlicher 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. Vereint 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 schmiegliche Form für realistische Schilderung sich besonders geeignet erweist. Auch die Berserzählungen, aus dem Heimatboden erwachsen, bringen seine Charakterzeichnungen einfacher Bergnaturen, deren starkes Wollen und sittliche Größe ergreift, und wie in den Prosa-Geschichten 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 geschleucht, aus des Einsiedlers, Schützen oder Bauerns Wunde deren Lebensgeschichte erfährt. So treibt ihn auf einem geologischen Ausfluge der Zufall in die verfeimte 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 jugenlösenden Wein, was den Mann in die Wildnis hinaufgejagt hat. Wie dieser sucht auch Fra Serafico (1879), um sein Lebensglück gebracht, den Trost der Berggemeinschaft. 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. Wählt 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 tief-sinnigen 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 verführenden Grundzuges der Dichtung, wie denn auch im „Hexenmeister“ die Zeichnung der umgebenden Natur, die wilde Felszenerie der Karwendelschlucht und der Gewitteraufruhr des Hochgebirgs trefflich der Seelenstimmung des Helden der Erzählung angepaßt ist. Diesem Zwecke dient das Landschaftliche auch in der Berserzählung 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 Berserzählungen, 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 Mloyfi (1880), des Dichters Humor offenbart sich in Des Esels Kindern (1870), seine Komik wird zum Grotesken in dem Faschingsmärchen Ede (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 Berserzählungen und Novellen führte Pichler nun auch zur Verwertung des volkstümlichen Bierzeilers, und derselbe Dichter, der in den „Hymnen“ moderne Stoffe im antiken Versmaße so trefflich zu meistern verstand, konnte in dem urwüchsigen Faschingsherz'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 Marterpoesie schließt sich Pichler an in den Sammlungen In der Weise des H. Holbein 1876—1886 und Aus den Totentänzen (1892—1895).

Obgleich 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 Verköstigers und noch von Rückert und Gutzkow gepriesenen Dornovellisten 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 Pseudonym Robert Waldmüller mit Glück als Dichter hervorgetreten. Diese frischen und lebenswürdigen Idyllen betätigten bereits sein poetisches, dem Realismus stark zugeneigtes Talent, das sich in den *Berserzählungen 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“, „Batengang“). 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 *Klänge 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 versetzt, so holt er sich auch für seine Romane und Novellen den Stoff mit Vorliebe aus den fremden Ländern. Am liebsten weilt er in Spanien, Italien und Südfrankreich („*Somosierra*“, „*Um eine Perle*“), doch auch in slavischer Gegend („*Daria*“, „*Bermächtnis einer Millionärin*“), in Deutschland („*Unterm Krummstab*“) und Osterreich („*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 trauersam sein, wie es der Humorist eben liebt, mag er auch oft, vom Rechte der früheren Romantekunst 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, wenigleich 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 *Dahem*“ (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 Niehls, der in unermüdlicher wissenschaftlicher und künstlerischer Gestaltungskraft ein Feld des Forschens und Sinnens behaute, viel ausgedehnter und mannigfaltiger, als heute beim Überwiegen der Einzelforschung irgendein Feld wissenschaftlicher Arbeit bemessen ist. Wie er selbst in seinen religiösen Studien eines *Weltkinds* (1894) bekennt, waren es sein Vater und sein Großvater mütterlicherseits, von denen er die entscheidendsten Einflüsse erfuhr. In diesen beiden Männern erblickte Niehl 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. Zener, zuerst Schulmeister, dann nassauischer Haushofmeister, war ein weitgereifter Mann und eine schlichte, tiefreligiöse Natur, ein überzeugter Lutheraner, der in das empfängliche Gemüt des aufgeweckten Enkels den frommen Sinn und jene Wanderlust pflanzte, die diesen bis an sein Lebensende nicht verließ. Auch Niehls 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, Niehls Mutter, eine bescheidene, gottergebene Frau, während der Vater die Vorliebe für Musik, den Unabhängigkeitsinn, den gesunden Humor und die Neigung zur Kulturgeschichte in dem Sohne erweckte.

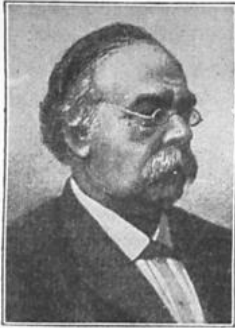
Wilhelm Niehl wurde 1823 als der Sohn des herzoglich nassauischen Schloßverwalters zu Bibrich am Rhein geboren, studierte zuerst Theologie, vertauschte sie aber dann mit der Kulturgeschichte und wurde 1863 von König Maximilian II. zu deren Professor an der staatswirtschaftlichen Fakultät in München ernannt.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

Niehl 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 Niehl 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 Niehls 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 Niehl 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 Niehl 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.

Niehl jagt 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 Niehl 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 Heise, 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“. Zudem 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. S. Niehl.

Während G. Freytag nur den Querschnitt von je zwei Jahrhunderten in seinen „Ahnen“ uns vorlegt, läßt Niehl 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 jingt er uns in den Traum der alten Zeit, daß die eigene Gegenwart uns verfinstert 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 Sängern, 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 wunderbar 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 Dach auf Lichtmeß“, „Die Gauerben“, „Der stumme Ratsherr“, „Das Spielmannskind“). Er macht uns mit den Humanisten belammt, führt uns in die Renaissance ein, entrollt uns Bilder von der Reformation und Gegenreformation und den düsteren Herenverfolgungen („Die Lehrjahre eines Humanisten“, „Die vierzehn Nothelfer“, „Vergelt's Gott“, „Jörg Muckenhuber“, „Mein Recht“, „Die zweite Bitte“, „Wanda Zaluska“). Mit Schauern 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 Fürstenthöfen 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 Väterlichen 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 Robeit so vieler Gewaltsherren auf Augenblicke vergessen und in starrer Schlummert gewaltige Kraft für die Zukunft. Darum sucht die moderne Poesie und Malerei ihre Stoffe so gerne bei den edigen Charakterköpfen jener Tage“ („Meiner Wein“, „Rheingauer Deutsch“, „Fürst und Kanzler“, „Der Leibmedicus“, „Der Stadtpfeifer“, „Burg Neided“, „Meister Martin Hildebrand“, „Ungeschriebene Briefe“). Doch weiter geht die Wanderung. Im

„Geisterlampen“ vernehmen wir das unheimliche Grollen der französischen Revolution, bis wir sie auch über deutsches Gebiet hereinfluten sehen („Der Kopf des Herrn Guillemain“, „Das Quartett“, „Trost um Trost“). Auch aus den dreißiger Jahren des 19. Jahrhunderts weiß uns Kiehl 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 Geneung“ 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 öhntlich gewesen ist „wie heute“ und eines sich immer gleich bleibt, „Die Gerechtigkeit Gottes“.

Niehls 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 genügt ihm, die Geschichte eines Menschenlebens vergangener Tage anschaulich und historisch getreu hervorzuzaubern. An Stelle des heroischen Schlachtenbildes setzte er das seine 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 Kiehl auch die Darstellung der Zeit entsprechend gefärbt, ohne dadurch die Einseitigkeit 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 hinein-zuleuchten, nie verweilt sie bei der sittlichen Häßlichkeit, dazu ist sie zu keusch und sitstam, wie denn Niehls Novellistil überhaupt bemüht ist, zu befriedigen und zu versöhnen. Darum hat er, wie er selbst erzählt, die Begebenheiten seiner Novellen am liebsten in eine Zeit verlegt, die selbst bereits Geschichte geworden ist; denn von selber breite die Geschichte Frieden und Versöhnung über den Kampf und er möchte nicht im Byronischen Sinne aufregen, sondern im Goethischen anregen. Dazu dienen auch die Grundgedanken, die Kiehl in geschichtlich treuer Einleitung 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 offenbaren Niehls Novellen nach Matthias' treffendem Urteile von den mannigfachen Seiten alle Eigenarten der deutschen Volksseele: Treue bis in den Tod und Liebe bis zur Selbstüberwindung, deutsche Gemütsiefe und Glaubensinnigkeit, Freimut und Unabhängigkeitsdrang, ungeschminkte Wahrhaftigkeit und derbe Kernhaftigkeit, schlichte Heldengröße und unerschütterlichen Dulberfium, freilich auch rechtshaberischen Eigensinn und vertrauenselig leichte Hingabe an alles Fremde.

Was uns aber Niehls 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 widerlingt in der Richtung der ganzen Kunstausfassung, den Leser mit sich, mit Gott und der Welt auszuföhnen. Welch köstlicher Humor, um nur einige Beispiele zu nennen, spielt in den Novellen „Der stumme Ratsherr“, „Lehrjahre eines Humanisten“, „Meiner Wein“, „Der Stadtpfeifer“, „Gradus ad Parnassum“, „Der Dachs auf Lichtmeß“, „Damals wie heute“, selbst in den ernstesten Novellen fehlt der Humor nicht ganz, so in „König Karl und Morolf“, „Vergeltts Gott!“, „Meister Martin Silberbrand“, „Der verrückte Holländer“. In gewissen Teilen ersterer 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 Kiehl 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 Niehls 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 Niehls ist beschränkt; denn die Poesie, auch die Novelle, hat noch andere Aufgaben zu erfüllen; den Dichtergrößen werden wir daher Kiehl nicht beizählen, aber ungerecht ist es, über ihn geringschätzig zu urteilen. Den religiösen Ertrag seines Lebens hat er in den Religiösen Studien eines Weltkinds (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 „weltfreundigen Glauben“, von dem Pessimismus, von verschiedenen eigentlichen Zeitfragen, wie vom Sozialismus, der Familie, der Bildung und anderen Dingen mehr. Niehl 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 verleugend.

Ein liebenswürdiger Novellist, freilich von weit geringerer Kraft und innerer Selbständigkeit, war Niehls Landsmann Hermann Presber (geb. 1830 zu Ridesheim am Rhein, gest. 1884 als Lehrer der Literatur und Geschichte in Frankfurt a. M.). Seine Novellen Wolfenluchsheim (1859) und Ein Anempfänger (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 zuverlässigen Glaubens an die Güte der menschlichen Natur durchleuchtet.

Auf den Pfaden W. Niehls wandelte Franz Hader (geb. 1836 in Rynphenburg, gest. 1894 als Hofkaplan in München), der unter dem Pseudonym 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 Gegenatz 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 unermüden 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 Hasen 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-hohenzollerischen 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 Gefinnung bedarf, Der Reichstanzler (1890), Dedi (1892) und Zollern-Nürnberg (1896), ferner die Novellen Schnee (1879), Im Sarazenturm (1881), in der uns der Dichter in anziehender Form ein Reiseabenteuer an der Riviera di Ponente erzählt, Eigener-Rofel (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 auszeichnete Zwischen Pflicht und Reizung (1887). Prächtige Bilder aus dem Kulturleben und lebensvoll dargestellte Charaktere zeichnen Zingelers kulturhistorische Erzählungen aus; so: Friedrich von Zollern, der Dtinger (1897), Der Münsterbaumeister von Straßburg (1900) und Die Bumüller (1908).

Unter dem Namen M. Ludolff veröffentlichte Louise Guyn (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 tief sittliche Tendenz. Reiche Erfindungsgabe, gründliche Bildung, Kenntnis der Welt und Natur verbinden sich mit einer vornehmen Darstellungsweise, die freilich oft jene warme und

gefühlvolle Teilnahme vermischen 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 Geschichte 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 Geschichten einer Familie zur Zeit der französischen Revolution handelt der Roman *In sturmbelegter 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 Bagabunden*“ (1900), „*Vor 100 Jahren*“ (1902) und „*Dunkel 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, *Cinillo 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 heimatischen 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 Novellen Sammlungen *Aus der Heimat* (1871), in der die Erzählung „*Aus verschiedenen Lebenskreisen*“ den Preis verdient, dann in den Novellen „*An der Balkenfurt*“ und „*Kau 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. Misslingen ist der Roman *Trüber Morgen, goldner Tag* (1884), dagegen fesselt *Das Fräulein aus dem Sassenreich* (1876), eine Geschichte vom Niederrhein, durch die passende Schilderung des Kampfes zwischen Normannen und Sachsen und nicht minder anziehend ist die Darstellung altgermanischen und römischen Lebens in *Sunehild* (1879), deren Belehrung zum Christentum den Kern dieses im alten Trier spielenden Romans bildet, und lesenswert der Roman *Drückende Fesseln*.

Auffsehen erregte gegen Ende der achtziger Jahre Viktorine Endler (geb. 1853 in Trier) mit ihrem unter dem Pseudonym 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, Weifall gefunden und auch für die Erzählung *Der heilige Rod* (1891) mit ihren prächtigen Schilderungen aus dem alten Rom wurde ihr allmählich Anerkennung zuteil. Mehr Teilnahme aber brachte man dem Roman *Heze 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 Mittelpunkt des Kulturbildes, das die Dichterin in prächtigen Farben aus dem zehnten und elften Jahrhundert entwirft. Gesunder Humor spielt in den Erzählungen Der Verhafteter Doktor und Die Frier, die Sponheim (1902). Geschichtliches und Novellistisches verbunden sich in den anziehend geschriebenen Lebensbildern Charitas Birckheimer 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 Gegenätze, 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 Ausdruck.

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 Einnengung von Sagen und Legenden und einzelnen sprachlichen Wendungen nach dem Muster der mittelalterlichen Vorbilder. Von diesen haben insbesondere Buzbachs Wanderbüchlein, Platers Chronik und Grimmelehausens „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 Herenglauben 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, Rütger 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 Sidor 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 Gegensatz 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 Verleherin“, 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“, „Heldzeichen“ u. a.); aus der reichen Zahl größerer Erzählungen und Romane seien genannt die historischen Romane: Die Höllemaschinen, 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 Meisterschuh (1866). Besonderes Verdienst erwarb sich Proschko durch eine große Zahl von Jugendschriften; „Der Förster im Rienberg“ (1855), „Jahrbuch für die deutsche Jugend“ (1858), „Der Jugendfeierstunden“ (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 („Heimatlänge aus Österreich“ 1876), vaterländische Erzählungen („Der Hofkanzler“, „Der Halbmond vor Wien“, „Zu spät“) veröffentlicht, durchweg Liebe zu Kaiser und Reich bekundend.

Unter dem Pseudonym Konrad von Volanden 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 Geschichtsklüge aufklären“. Damit hat er sich selbst als Volkschriftsteller bezeichnet und als solcher hat er neben Alban Stolz den größten Anklang in katholischen Kreisen gefunden. In 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 Volandens 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 Volandens 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. Volandens aber setzte sich andere Ziele; seine Muse reichte sich den streitbaren Mäusen an, deren Zahl in den siebziger und achtziger Jahren Legion war. Was da, vom Dorfpöbel 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 erkönte, was Meißel und Stift, Pinsel und Grabstichel



schufen, was im leichten Novellen- und im faltenreichen Romantikleide zum Kampfe zog und den Saiten der Lyra entklang, wer könnte das alles heutzutage noch übersehen? Und dies alles fand Beifall und ward, falls es den Gehegen der Kunst halbwegs entsprach, als Meisterwerk gepriesen. Und da soll man es Volandens 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 Mäusen zuhülfe rief? Gewiß, seine Werke sind Tendenzschriften, aber im guten Sinne, und daher muß ihnen auch der Literaturhistoriker 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 Volandens 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; Volandens 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 Volandens 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 Volandens 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 geübte 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 Lagerzuzüge 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 sieht 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 Irmenide 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 in „Sidingen“, nach ihm Siegfried in „Canossa“ und Giesebert in „Königin Berta“. Man merkt die Freude, mit der der Dichter diese redenhaften 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 Bestimmte 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 geschichtlichen 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 Sidingen (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 Sidingen stehen. Wie kaum eine andere Gestalt seiner Romane hat Bolanden uns Sidingen nahe gebracht. Mit innigem Anteil 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 grandiossten 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 Gewaltthaber veretzt uns der Roman Bantrott (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 vorand, 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 Buspredigers 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 Todeschatten und König Rathodo (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 Noheit 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) festgelegt. Der „seine Sinn fürs Detail“, den Hebel 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 Schlags 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 Volanden.

Die fortwährende Übung der gebundenen Rede ließ unseren Dichter auch in der Prosa Novelle zu äußerer und innerer Formvollendung gelangen. Als Novellist setzte Stern, obgleich er seine ästhetischen Grundanschauungen mit Hebel und Otto Ludwig teilte, das Werk Dicks, des Schöpfers der modernen Novelle, fort, indem er die einfache Form des Meisters im ganzen beibehielt und danach strebte, die Totalität des Lebens in seinen Novellen in Erscheinung treten zu lassen, damit das epische Element darin rein hervorscheinen und nicht durch Stimmung und psychologische Kleinmalerei überwuchert werde. Nicht alle Novellen, die uns Stern von 1863 bis 1891 in sechs Sammlungen geboten hat, sind gleichwertig, aber „Am Wildbach“, „Vor Leyden“, „Glück in Versailles“, „Die Wiedertäufer“, „Et ego in Arcadia“, „Die Flut des Lebens“, „Violanda Robustella“, „Die Schuldlosen“, „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 Dick 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 Versuch, 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. In 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 aufblühen 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 Bestie 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 trübren Quellen geschöpft.

Sterns Schilderkunst 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 hervorragten. 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 Wilmars 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 Niehl 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 Schweizer 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 Seegelande 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, Röschly, 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 „Hutten's letzte Tage.““ Diefem 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 Nilsberg, 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,



Dr. Cardanus (Kerner).

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 tiefersten 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 Königfelden bei Brugg zu suchen. Wohl kehrte er nach sechzehn Monaten als hergestellt aus diesem Kurort in sein Land-

haus 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.)

In der Gruppe der großen Schweizer Dichter, von denen wir Gottlieb und G. Keller bereits gewürdigt haben, ist F. A. Meyer der jüngste, zugleich auch der bewußteste und in seinem Stil abgeschlossenste Künstler, den schweizerischen Ursprung nicht verleugnend, aber am wenigsten hervorkührend, 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 währenden 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 Effektikern 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 Rückführender. „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 Künsterei, 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 Mérimée 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, schliif 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 wahr, 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 Schluß berechtigen, in Meyer habe ein dramatisches Talent geschlummert. Wohl hatte er sich zeitweilen 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 konnte, 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 geistliche, 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 Reformationzeit 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 verkehrend wirkt es auf jeden katholischen Leser, wenn er fast in allen Werken Meyers seine Kirche und seine Priester angegriffen und in den Not gezerret 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 Rüscher an den Dichter, mit dem er auch nach seinem Übertritte zum Katholizismus in Freundschaft verbunden blieb, über dessen Prosaerwerke, 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 verhasst habe, und mahnt den vielversprechenden Poeten, er möge seine Saaten künftighin auf einem anderen Felde ausstreuen, da das Priesterfeld dichterisch von ihm gründlich abgewirft 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 Grundanschauung bestimmten, mögen seinen bedauerlichen Haß gegen die katholische Kirche geweckt und genährt haben.

H. 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 gebeuchelten 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 Gedichtbände 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, sein gehauenen Marmorgruppen vergleichbar.

Eine solche Gruppe bietet das Gedicht „Erntegewitter“; von einer seltenen Plastik sind das „Heute“, „Die Jungfrau“, wie gemaiselte Reihen heben sich im „Nachtgeräusche“ die Gleichnisse vom Hintergrunde des Stimmungsbildes ab. Zuweilen faßt der Dichter das Wesen ganzer Jahrhunderte verkündend 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 Sistine“, „Michelangelo und seine Statuen“, „Michelangelos Gebet“). Plastische Sprachgewalt, ein starkes inneres Leben, von Welt- und Reiseeindrücken gewedt, die sich die Natur- und Architekturbilder, die ihr ins Auge fallen, alsbald mit Vorgängen und Gestalten belebt („Der tote Achill“, „Die gezeihelte Psyche“), endlich als subjektives 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, Heimatfium, Kunstfium, herrlich!“ So schrieb L. François an Meyer über seine Gedichte und das „Hochzeitlied“, „Am Himmelsthor“, „Liederfeelen“, „Maientag“ und viele andere bestätigen die Richtigkeit des Urtheiles der feinfühligen Dichterin. In der Natur findet er Sinnbilder für seelische Vorgänge („Mövenflug“, „Auf dem Canal grande“, „Gesang des Meeres“), er hofft, daß die Menschen einer freudigen Zukunft entgegengehen („Alle“), und schließt sich ohne Haß von der Welt ab („Eingelegte Rüben“, „Abendwolke.“) Seinen Liebesliedern liegt eine tiefe Auffassung der Liebe zugrunde; er tändelt nicht mit den Locken und Küffen der Geliebten; die Liebe ist ihm ein plötzliches Aufhellen des Lebensrätsels, das nur allzubald wieder verdunkelt wird („Stapfen“, „Wetterleuchten“, „Vethe“).

Meyer ist ohne Zweifel einer der bedeutendsten Balladen- und Romanzendichter der Gegenwart. Wenn „König Ghels Tod“ und „Galaswinte“ noch den bekannten Ton der Nlamländischen Balladen anschlagen und „Die Söhne Haruns“, „Das kaiserliche Schreiben“, „Kaiser Friedrich der Zweite“, „Der Mönch von Bonifazio“ durch Sprache und Wendung an die Balladen Platens mahnen, sind „Konradins Knappe“, „Thibaut von Champagne“, „Wetterballade“, „Die Gaultler“, „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 breitpurig, 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 klappt freilich ein großer Widerspruch zwischen der politischen Aktualität der Ereignisse und dem Stoff, der als ihr historisches Gleichnis genommen wurde. Hutten, der streitbare Held von Schwert und Feder, erreicht seinen letzten Zufluchtsort, das kleine, grüne Eiland im Zürichersee, findet gastliche Aufnahme beim heilkundigen Pfarrer und läßt nun, durch die Eindrücke der weltstillen Umgebung zugleich beruhigt und erregt, sein kampfreiches Leben durch die Erinnerung gleiten. In Huttens Empfindungen spricht der Dichter seine eigene, vom Geiste der Reformation durchglühte Gesinnung aus und in dieser hat er das Charakteristische an dem Helden hervorgehoben und innerlich gesteigert. Zur scharfsantigen, trohigen, zuweilen herben Sprache Huttens paßt trefflich die zweiseitige, 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 Stimmungslirismen; 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 hervorstechen, 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 Thuzis, 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 Joch sind. Er erschlägt den Führer der Katholiken, Pompejus Planta, den Vater seiner Jugendgeliebten Lutretia. 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 Osterreich-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 Verrätherthat; seine einstige Jugendgeliebte Lutretia 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 slog über seine Züge“. Dieser Abschluß der Erzählung wurde von G. Keller getadelt und auch uns erscheint Lutretias letzter „erlösender“ Beispruch 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 Lutretia 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 Lutretias ist ein Element kräftigen Zusammenhaltes des weitfichtigen 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 loder, die Teile, an sich sehr schön, sind in keinen festen Zusammenhang gebracht. Dafür aber sind einzelne Stellen Muster der epischen Kunst, und fesselnd wirkt die grandios gezeichnete Landschaft: hier die Bündnerwelt in starrer Pracht, dort Venedig in leuchtenden Farben des Lebens und der Kunst.

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

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

ein „neuer Charakter“ entstand, der mit dem geschichtlichen Heiligen wenig gemeinsam hat. Fügen wir noch hinzu, daß der Dichter, wie er selbst sagt, darin das Mittelalter gründlich verspottet, so haben wir das Werk nach seinem Verhältnisse zu dem Heiligen der katholischen Kirche gekennzeichnet. Aus der Überlieferung, die Thomas Bedets Vater Gilbert einen Angelsachsen, seine Mutter eine Sarazenin sein läßt, nahm Meyer Bedets Liebe zu den Angelsachsen und zur orientalischen Welt; die Geschichte lieferte ihm Bedets Ernennung zum königlichen Kanzler und zum Erzbischof von Canterbury wie auch die freventliche Ermordung. Den Dichter reizte es, die Umwandlung Bedets 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 Bedets 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 verlezt, 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. Bognier, 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 Chorberrn Burdhard erzählt. Wie der Armbruster, „der Engländer“ genannt, im Schneegebirge durch den Rennweg in Zürich einreitet, mit dem Chorberrn 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 Bedet 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. Obgleich 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 Bedet 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 Bedet 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 Normannentolzes mißachtet und mißverstehet König Heinrich den Ruf des Kanzlers und setzt ihn halb mit Gewalt aus den Stuhl des Primas von England. Und nun folgt die Wendung, daß der frühere Skeptiker und halbe Sarazene sich strengster Entsaugung weicht. 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 Angelsachsen, 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 Veröhnung 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 Bogniers oft dramatisch sich gestaltender Bericht vor allem auf Thomas a Bedet; 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 Gebräuge annahm, aber in mittelalterlicher Hülle trägt Hans der Armbruster gar oft des Dichters eigene Gedanken vor. Die Sprache ist mit Bildern gefättigt und reich an treffenden Vergleichlichen. Keller pflegte Meyers Sprache „Brokat“ zu nennen. Der Name dieses kostbaren, schweren, kunstvollen Gewandstoffes ist in der That zutreffend, vor allem für die melodiose und markige Sprache, in die der „Heilige“ eingeleidet 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 Foggio, wie er bei Gelegenheit des Konstanzer Konzils durch List im Kloster Monasterlingen, dem Brigittchen von Trogen als Äbtissin vorstand, eine Klautushandschrift 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 wohlthuender 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* schöpft Meyer aus den *Memoires du duc de Saint-Simon*. Wieder die Form der Rahmen-erzählung wählend, läßt der Dichter die Geschichte den Leibarzt Jagon vor Ludwig XIV. und der Maintenon vortragen. Jagon 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 Weisheit 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 gefälligen 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 Mordstahl 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 hineingesflochten 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 düsternen und leidenschaftlichen Novelle *Die Richterin* (1885) seine endliche Gestaltung gefunden hat. Jetzt in den Tagen Karls des Großen, des eben zum römischen Kaiser Gefrönten, 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 sieben-tägiger Ehe vergiftet. Vor dieser Ehe hatte sie sich einem gelehrten Schüler Altuins 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 Jubicatrix, ist unter allen Frauengestalten Meyers die Gewaltigste; es lebt noch etwas von der ausklingenden Heldenfage, 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. Stierlis-Hauser

18 Aug. 1890.

Ich bin sehr dankbar, dass Sie mir
 ein Wort des Wohlwollens schreiben
 lassen. Ich bin in der That sehr
 dankbar, dass Sie mir die
 Besichtigung des Berges, welche
 ich sehr gerne machen möchte,
 ermöglichen. Ich bin sehr dankbar,
 dass Sie mir die Besichtigung
 des Berges ermöglichen. Ich bin
 sehr dankbar, dass Sie mir die
 Besichtigung des Berges ermöglichen.

Ich bin sehr dankbar, dass Sie mir
 die Besichtigung des Berges
 ermöglichen. Ich bin sehr dankbar,
 dass Sie mir die Besichtigung
 des Berges ermöglichen. Ich bin
 sehr dankbar, dass Sie mir die
 Besichtigung des Berges ermöglichen.



Weise reden und begeistert für die Reformation eintreten läßt, für Stimmung und Milieu dürfte des Dichters Freund Johann Burckhardt mit seiner „Kultur der Renaissance“ das Meiste geliefert haben. Der Held der Novelle ist jener Francesco Pescara (gest. 1525), der Sieger von Pavia, den die vom Papste Clemens VII. zur Herstellung des politischen Gleichgewichtes in Italien mit den Venetianern und Mailändern geschlossene Liga von seinem Kaiser Karl V. abtrünnig machen wollte. Meyers Pescara schwankt nie; ruhig weist er die Versuche ab, ruhig, wie ein Sterbender; und der ist er: er weiß, daß eine bei Pavia empfangene Wunde ihn töten wird. Darum vermag nichts von seiner Treue ihn wegzuwenden, nicht Morone, der schlaue Kanzler des Sforza von Mailand, nicht einmal die edle, schöne, geliebte, für die Freiheit Italiens glühende Gattin Victoria Colonna. Pescara kann das; denn er „gehörte nicht sich; er stand außerhalb der Dinge“, seine „Gottheit hat den Sturm rings um seine Ruder befestigt“; diese Gottheit ist der Tod; sie gibt ihm die Kraft, sich getreu zu bleiben. Er erobert seinem Kaiser Mailand, empfiehlt den Herzog und Morone in dessen Gnade und erbittet den Oberbefehl für seinen Freund, den Comnetable 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 vielaliederigen 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, obgleich 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 abshweifenden 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 Ubersäuerung 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 Belebungs-kraft. 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 gefunden 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 Graußigen 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. (Weilage 127 a.)

R. F. Meyer regte durch die formale Höhe seiner Kunst zur Nachahmung 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 R. 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 Entfugung sich durchgerungen hat.

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

sondern nach erlangter Fassung gelungen, 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 Tränner, die sich in der Dämmerstunde seine Lieder vorjagen („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 Reigung (1898) nur mit einem halben Erfolge gegeben. Wie in diesen beiden Dramen ist auch in dem romantisch-symbolischen Schauspiel 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 Frühjahrs (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 fatalistische Weltanschauung vor: Alles ist Schicksal, der Mensch muß hinnehmen, was über ihn kommt, der eine ist verworfen, er kann nichts dagegen tun, jeder muß den vom Geschehe 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 Jüngling eigener böser Erlebnisse in dem trostlosen, an russische Manier mahnenden Roman Am Wege sterben von seiner traurigsten Seite dargestellt, freilich nicht ohne zu einem lichterem kampffrohen Epilog vorzudringen. In dem Roman Das Blut (1891), der die Macht des erbten Blutes, die verderblichen Wirkungen willkürlichen Eingreifens in fremdes Schicksal nach eigenen schmerzlichen Erfahrungen darstellt, ist es der strenge Calvinismus 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 Heimats Erinnerungen 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 defadenten Patrizertum zur aufstrebenden Herrschaft einer nur kirchlich 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 Schmerzes und Gekreistes, die gegen Ende seines Lebens dem geschwächten Geiste nicht mehr gehorcht und ihre sonstige übersichtliche Klarheit verliert.

Als Schülerin K. F. Meyers pflegt man Sofie 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 „Novellenklub des Auslands“ 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 unmelodiose 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 Holde, einer freien Weltanschauung huldigend, an die höchsten Fragen, das Problem der Theodizee heranwagt. Kraftvolle Töne schlägt sie an in den Kriegsgebichten „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 Menschennatur aufsteigenden Konflikte, die Schwäche, weil manches gekünstelt erscheint und uns kalt läßt. Gleichzeitig mit den Renaissance-Novellen erschienen die Phantasien und Märchen, heitere tief sinnige 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 Holde Kurz wieder der Wirklichkeit zu und führt uns eine Reihe von italienischen Volkscharakteren vor („Pensa“, „Die Glücksummern“, „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 Novellenammlung Von dazumal (1900). Eigenartige Probleme werden in den in einem Bande vereinigten Erzählungen „Genehmung“, „Sein Todfeind“ und „Gedanken Schuld“ (1902) wie auch in einigen Stücken des Novellenbandes Lebensfluten (1907) mit tief spärender Seelenkunde behandelt. Einige aber wirken abstoßend und mißlingen ist der Versuch, mit dem „Gedichte“ „Die Kinder der Pflanz“ (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 erlauchteter 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 A. 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 A. F. Meyer in regem Verkehr und erwarb sich, später Universitätsprofessor daselbst, durch seine literarhistorischen Arbeiten über Haller, Salis-Seewis, G. Keller, J. Frey, A. Böcklin u. a. große Verdienste. Seine lebensfrischen Gedichte (1886 und 1913), die Kantate Winkelrieds Heimfahrt, die Lieder eines Freihartbuben, der schweizerische Geschichtsroman Die Jungfrau von Wattenwill (1912) und die durch Basels alte Kunstschöpfungen angeregte gedankenschwere Dichtung Totentanz (1895) fesseln durch ihren eigenartigen schweizerischen Gehalt, aber die „Größe und Schönheit der Form“ bezwingt nicht immer den Inhalt. Auf dramatischem Gebiete versuchte sich A. Frey mit der von warmem Patriotismus getragenen, aber der packenden Momente entbehrenden Tragödie Erni Winkelried (1893); mit den Festspielen zur Bundesfeier (1891) und den Züricher Festspielen (1900) trat er in die Reihe der vaterländischen Festspiel-dichter seines Landes.

Solche 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 zukunfts voll 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 Allerfeinsten bezeichnete „köstliche, unvergleichliche Naivität eines starken Herzens“. Einen „elementaren Lyriker“ hat ihn daher Adolf Bayerdorfer, 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 besetzt 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 Greifskultus“. 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 Kritikafern, er lernte warten und fand seinen Trost in der Gewißheit: „Wahrhaft Echtes ist spätem Schätzens wert!“ Und endlich kam seine Stunde, endlich drückte ihm die Muse, der er vertraut, den vollen Lorbeer in das erbleichte Haar: Den siebenzigsten Geburtstag des Poeten umglänzte der Schimmer äußerer Ehren und die hell aufblühende Liebe bewundernder



Walter 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 univervellen Welt dichtern 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 Maiber dazu angestoprt, auf, um sich ganz der Poesie und Schriftstellerei zu widmen. Schon während des Garnisonsdienstes in Stuttgart durch A. F. 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 Ruffstein verstorben. (Weilage 170.)

Unabhängig, auf sich selbst gestellt, vereinigte Greif, wie W. Koch 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. Zudem Greif die innere Fülle des Erlebten, die Goethes Lyrik auszeichnet, mit der kühnen Mystik einer alles durchdringenden Naturbeseelung im Sinne du Prels und Fehners 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

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“:

Rum flöret die Ähren im Felde	Es ist, als ahnten sie alle,
Ein leiser Hauch.	Der Sichel Schnitt —
Wenn eine sich beugt, so bebet	Die Blumen und fremden Halme
Die andere auch.	Erzittern mit.

Von den anderen Stücken dieser Kleinkunst Greifs seien noch genannt: „Turmhoral“, „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 Welterschmerzler geworden und der Pessimismus gewann keine Macht über seine Seele. Auch aus den düster gestimmten seiner Lieder dringt noch immer ein hoffnungsfreudiger Ausblick hervor und die Natur bietet ihm da manch willkommenes Gleichnis („Wunsch am Abend“, „Himmlicher 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 Wylady“, „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 („Wein Jägerwirts“, „Das zerbrochene Krüglein“, „Ihr Grab“, „Jugendliebe“, „Morgengang“, „Zuminächte“, „Das Matrosenlied“, „Barbarazweige“, „Karfreitagstudien“, „Husarenmarsch“). Alle die Lieder tragen das Gepräge edelster Volkspoese und entwickeln einen musikalischen Sinn, der schon manchen Ländlicher, 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 Stanzas gedichtet, einen Platz neben Goethes „Zueignung“ und Walthers „Klage“ verdienen. Am liebsten bedient sich Greif der vierzeiligen Reimstrophe, 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 Weibgesang „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 tief sinnigen Betrachtungen, beseelten Vorkommnissen aus den Sphären des Volkslebens, in echtem Volksliedston, oft voll Humor, schmucklos berichtend, eine Art Übergang von der Stimmungslirik zur epischen Dichtung („Auf dem Jahrmarkt“, „Ein Brautschatz“, „Der Verlassenen Traum“, „Das Klinglein“, „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“, „Galderon“, „Das Mahl ohne Brot“, „Der Krieg der Heinriche“, „Das Kind von Hebrbellin“, „Der Sieger von Torgau“, „Camoëns Ende“), oder aus der Sage („Jäger und Magd“, „Der Wildschütz“, „Dieterich von Bern“, „Schneelenore“, „Der Werwolf“, „König Hakon I.“) oder aus eigener Erfindung („Der Ring“, „Das Brünlein“, „Kinglein“). Dramatischer Aufbau, Reichtum an Handlung und Volksmäßigkeit zeichnen Greifs Balladen aus. Volkstümlich in Stoff und Form ist auch die erschütternde Mär vom jingenden Totenbein, Das klagende Lied, ein Romanzenranz 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 zylischen 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 Belehrung (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 Wideracher, spricht positiv ästhetische Grundfänge aus und auch seine Liebe zur Natur und zum Volke, seine Gottergebenheit und warme Menschlichkeit findet berebten Ausdruck. (Weilage 171.)

Reiche Gestaltungs-gabe 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 Greißs 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 Problem drama 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 Verzickung wieder einem einheitlichen, einem weniger spekulativen, als vielmehr konkret aus der historischen Entwicklung sich ergebenden Lebens- und Volksebegriff zusteuern. So sehen wir in Greiß, im Gegensatz 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 Greißs dramatische Entwicklung von Shakespeare, zu dessen realistisch-er Art er schon in dem gehaltvollen Aufsatz über „Das neue Drama“ (1871) hinneigt, und der Briten 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 Greiß 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 Greißs 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 Leonore 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 Greiß 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 blickt es in der Nacht des Wahnsinns, die Nero umfängt, hell auf, und zerknirscht erkennt er seine sittliche Verworfenheit und seine Verlassenheit. „Rein 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 dich! Die Liebe herrscht!“ Vertärend 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 Greißs 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 Greiß das Nero problem kunstvoller gelöst als alle die anderen Dichter, die damit sich befaßt haben.

Auch der Stoff des nächsten Dramas Greißs, 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. Hitzler (1886), Wilhelm Walloth (1887) und den Romantiker Hoffmann zu seiner berühmten Erzählung „Doge und Dogareffa“ angeregt. Greißs Drama unterscheidet sich von allen anderen vorteilhaft dadurch, daß es von dem Dogen Marino Falieri jeden Zug lächerlicher Eifersucht fernhält und ihn als einen in sich geschlossenen, tatkräftigen und ehrenfesten Menschen darstellt. Die Historie spielt 1353 in Venedig und handelt von der geschädigten Familienlehre 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 Ansätze 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 Greiß vorbehalten. Die siegreiche Macht der Liebe verherrlicht auch Greißs „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

Ornung zum Himmel

Mein Himmel liegt im Lichte
Sonne und Mond nicht allzuweit,
Und ich sitze hier zu schauen
Auf dem Hügel das Erdreich

Was das Tag sehen im Fortschritt
Und mich zu schauen auf dem Hügel
Will ich schauen auf dem Hügel
Doch mein Blick ist schon vorwärts

Martin Greif

Faksimile-Wiedergabe eines Gedichtes von Martin Greif.

Das Original im Besitze des Verfassers der „All. Geschichte der deutschen Literatur“.

Handwritten text, possibly a name or title, appearing as a faint, curved line.

Handwritten text, appearing as a faint, horizontal line.

Handwritten text, appearing as a faint, horizontal line.

Handwritten text, appearing as a faint, horizontal line.

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 getränkten Frauenehre Marias, streckt den tödlichen Pancalieri im Zweikampfe nieder und erhält die Hand der Geliebten. Das klingt alles romantisch und alle die Verwicklungen, 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 Schauspiel“ 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 Bewingung Belgrads, des größten Bollwerkes der Türkenmacht, vorbereitet (1717), als ein Handschreiben des Kaisers ihm den Rückzug des Heeres anbefiehlt. Die spanische Heerpartei, die Prinz Eugen verdrängen will, hat es veranlaßt. Der Held aber, seiner Unerzergung 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 martigen 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 Vestings „Werner“ erinnernde Sergeant Eschenauer, das zartfüßige gedachte und in die Kriegssaktion verwickelte Liebesverhältnis der kindlich reizenden Stefanie und des ritterlichen Grafen Hamilton, die pedantischen Generale Schlad und Starhemberg, der böswillige Goltz, die listige Gräfin Althan und der brunnige General Heister, stimmungsvolle Massenbilder von naturgetreuer Lokalfarbe, wie die Praterszene im letzten Akt, machen das Schauspiel zu einem echten Volksdrama.

Mit den drei Hohenstaufen dramen 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 geschicht 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 Entfaltung 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 Schauspiel 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. Geschicht 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 frühe, feste 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 Rurhard kommen zur lebendigsten Entfaltung und rufen im Verein mit dem wunderbaren Zauber der Rheinlandschaft eine Wirkung von be rauschender 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,

dem 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 Erbtorene meines Herzens sein“. Damit entscheidet er über sein Schicksal. Bis in den kleinsten Zug ausgearbeitet ist diese haß- und liebedurchglühete Italienerin, die anfangs Konradin mit tödlichem Haß 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 lebensschäftlichen 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 loderen Aufbau an „Göb“ erinnernd, in der Form aber eigen, ist es von dem Gedanken „Die Treue ist des Deutschen höchster Schatz“ durchzogen, den der Dichter Friedrich von Zöllern 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 Griechischen 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 Väterstochter 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 Erbildungsstraft entspringen. Schon 1780 hat Töring-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 Gegensatz zu Hebbels Ideendrama folgt Greifs Jambentragödie bis auf den kleinsten Zug der Volksüberlieferung und beschäftigt sich nur mit den Schicksalen der unglücklichen Väterstochter. Das Frenn 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 Viede sich der Gottesmutter empfiehlt. Dies alles findet in Greifs Drama eine echt volkstümliche, vom Dufte mittelalterlicher Romantik unwobene 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 Bischof Heinrich Kothafft gegen die der Hereerei beschuldigte Väterstochter 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.

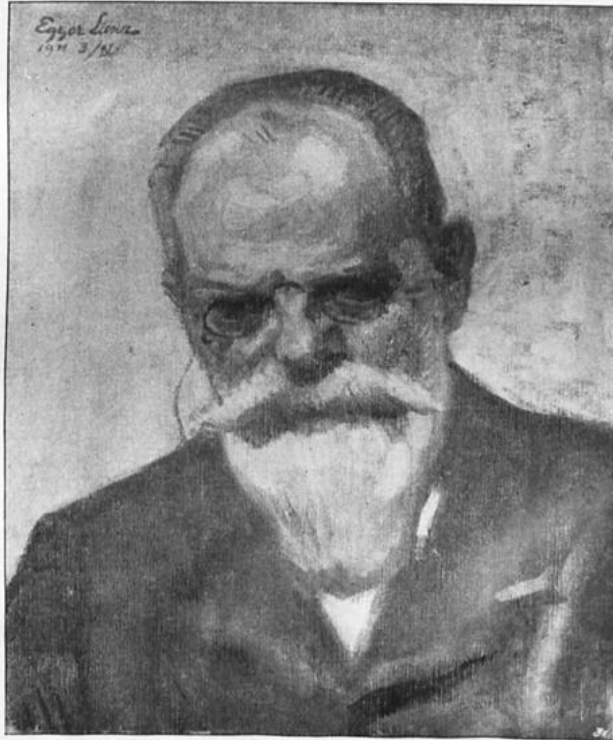
Echt volkstümlicher Ton herrscht auch in dem Volksstücke Hans Sachs, das Greif schon während seiner Leutnantszeit verfaßte, aber erst 1894 in die endgültige Form brachte. In Knittelversen stellt er darin Sachsens Lehr- und Wanderjahre bis zu dessen Anerkennung als Meistersinger und zur Vermählung mit seiner heißgeliebten Kunigunde dar. Die weltgeschichtlichen Bewegungen bilden den Hintergrund zu dem Bilde, das uns der Dichter von dem deutschen Völkertum, 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 Volkschauspiele. 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 Taurroggen den Neutralitätsvertrag mit Rußland ab, wodurch die der Deckung beraubten Franzosen zu raschem Rückzuge über die Elbe genötigt werden. Damit war das deutsch-französische Zwangsbindnis 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 unter

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 Mittelpunkt 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 Korfen. 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 Volkszene 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.

„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,



Karl Domanig.

Nach einem Gemälde von Egger-Lienz.

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. Dörner 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 Titul* (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 *Brant 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 Willen 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 Ansgenruberischem 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 Bollton 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 sturmbelegten 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 Gerechtigkeitsinn 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 wendet Domanig auf die Zeichnung Hofers, in dessen Wesen sich zum guten Teil sein eigenes altüberliefertes Tirolertum widerspiegelt. Die unerlöschliche Rechtfertigung, 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

Väuterung, 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 Gyl 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 Gegensatz zwischen dem alten Volkstum der deutschen Gebirgstäler und dem sich aufdrängenden Geldproletariat, 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 fösslicher 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 Selbstbefinnung 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 Naturdichtung 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 gemütvollerem 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 hängen, 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 haufen 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 Schachgräber“ 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 steigenden 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. Geschichte 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 führen 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. Dörner 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 heranreichen, den Weg zum Herzen des Volkes gefunden.

Dieser Erfolg mußte dem Andre Hofer (1902) des tirolischen Dramatikers Franz Kranewitter, geb. 1862 in Naffereith) verlagert bleiben, weil sein Held nicht dem Bilde entspricht, das sich die Geschichte und das deutsche Volk vom Sanowirt aus Passauer entworfen haben. Wie Kranewitters Michel Gaislmair (1899), der Held seiner zur Zeit des Tiroler Bauernkrieges (1525) spielenden Tragödie, ist auch sein „Hofer“ ein Bauernrebell, der an seinen Gott mehr glaubt, um den Kaiser sich nicht kümmert, vom Alerus, 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 Untergang 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 Todsfünden (1905 bis 1925), Bruder Ubalduz (1919) ferner „Enla“ und die Komödien „Der Honigflug“ und „Das Esförl“. Neben den Dramen verfaßte Kranewitter eine epische Dichtung Kulturkampf (1890) und einen Band lezenswerter Gedichte Fresken (1888).

Mit unserer Darstellung in Tirol weiland, 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 weiblichem 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 Wolfenstein (1890) an, von denen jene das traurige Schicksal des Kautenbauers 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 Trugmühle (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), „Schnadahüpfeln aus den Alpen“ (1881), „Grabchriften 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 Grassberger suchte sein Freund und Landsmann P. Kosegger durch ein empfehlendes Vorwort, mit dem er eine Auswahl von dessen Werken einleitete (1905), der Leserschaft aufs neue nahe zu rücken. Grassberger (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 „Sonnetten 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), „Floderjam Geitling'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 Deutsches" (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 beigezeichnet 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 Heineses sind der Novellensammlung „Ein junger Mann" (1895) des mährischen Dichters Philipp Langmann vorgelegt 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 Turajer (1898) seinen Siegeslauf über die Bühnen antrat. Der Held des Dramas und dessen andere Personen sind arme Leute, „lämtliche mit schwarzen Händen" und im dürftigsten Winkel spielt sich ihr Geschick ab. Die äußere Handlung ist dürftig, die innere Entwicklung, zumal Bartel Turajers, 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 besfreiender Gewalt aus seiner Seele empor. Gegenüber dem „Turajer" bedeuten die folgenden Dramen „Die vier Gewinner", „Unser Tedaldo" (1898), „Corporal Stöhr" (1901), „Die Herzmark" (1902), ein Doppeldrama, in dem dargestellt wird, wie das Eingreifen amerikanischer Trübs eine deutsche Fabrik zugrunde richtet, ferner „Gerwins Liebestod", „Anna von Kidell" (1905), „Prinzessin von Trapezunt" (1908), „Der Statthalter von Seeland" (1911) einen Abfall. Der „Gertrud Antleb" (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 Geronus", „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 Muß" (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 Eichlam 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 siebenzig 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 Alplern, 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 Erbe, und seine durch nichts getrübe 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 erziehllich 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 aneignen, an den ererbten Sitten und Gebräuchen, an der alten Frömmigkeit, an Mundart und Volksgefang festzuhalten. In dieser Absicht erweitert er die Erzählungen durch die Einschaltung von Volksliedern und Märschen 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 Erfursen 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 eigenes 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 „Dorfsparret“ 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 Mantner-Flant“ (1889) und die zu Kulturbildern sich erweiternden Erzählungen „Der Herrgottsmantel“ (1882), „Glasmacherleut“ (1869), „Hancida, das Chodenmädchen“ (1893) und „Die Künischen Freibauern“ (1895), in denen der Dichter auf Grund umfassender Quellenstudien die Schicksale der von den böhmischen Königen angegliederten Grenzkolonien erzählt. Seine Wanderungen in Oberbayern regten ihn an, auch dieses durch Dorfgeschichten zu erbellen, 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 Hantelzer und Trinker ein braver Bursch geworden ist, schenkt sie ihm ihre Liebe. Denn sie sieht das Glück nur im Bewußtsein redlich erfüllter Pflicht. „s gibt ja nix Schöner's, als sei'm Geschäft mit Leib und Seel anz'g'hör'n, da vadriast eahn loa' Arbeit von der Jriah' bis auf d' Nacht und mei' Di' sagt allemal: 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 Musitant von Tegernsee“, „Die Knappenlied vom Kaufsberg“, „Die Blinde von Kunterweg“, „Der Georgitaler“, „Zuggeiß“, „Die Jadenauer in Griechenland“, „s Liserl vom Ammersee“, „Der Leonhardsritt“, „Hochlandsbilder“, ferner die zu Kulturbildern erweiterten „Die Miesebacher“, „Der Reismüller“, „Der Bubenrichter von Mittenwald“. Dazu kommen die in Nordtirol spielenden „Zuntaler Geschichten“, und wer „Waldschmidts“ köstlichen Humor ganz kennen lernen und daran sich ergötzen will, der lese dessen „Humor“ und „Luftige Geschichten“.

In der Einleitung zu Hählings historischer Erzählung „Das Erbe der Helsensteiner“ schreibt H. Kimmell: „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 Heimatdorfe 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 Reuters Tod (1898) das Amt des Chefredakteurs des weltbekannten „Deutschen Hauschatzes“ 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.

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 Gesehene und Gehörte auch poetisch zu erfassen, zu verkörpern und zu befeelen. Seine Bauern sind wahr, so leben und denken, so fühlen und handeln sie. Es sind durchaus nicht alle hochgesimte 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. („Stafi“ 1890, „Die Teufelsgrill“ 1895, „D' Marei vom Brandstättler Hof“, „Der Hirnonhopper von Bischofsmais“,



Otto von Schaching, (Fr. Otto Denk)

1897, „Waldehrauschen“, „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. („Widufind, der Sachsenheld“ 1898, „Bayerntreue“ 1896, „Der Bettler von Ajjisi“, „Das Mädchen von Spinges“.) Zu den Bildern der alten Zeit, die uns der Dichter entwirft, paßt trefflich die archaisch gefärbte Sprache und die Zeichnung der Gebirgler gewinnt an Natürlichkeit durch den Dialekt, dessen sie sich bedienen. Doch ist dieser so beschnitten und gepulvt, 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 sanftesten Walten wie in ihren Schreden zu malen versteht, so haben wir in den Hauptzügen sein literarisches Bild, wie es uns in seinen Prosaerwerken entgegentritt, entworfen. (Abb. S. 1489.)

Auch Heinrich Reiter (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 Literaturgeschichte 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 ausblühende 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 Bienenfleiß 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 verbielt; der Mangel einer religiösen Erziehung rächte sich in Glaubenszweifeln, die den jungen Schriftsteller eine Zeitlang seiner Kirche entfremdeten, 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 Hauschahes“ 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 Literatur-industrialismus verfallen wäre und sich zu einer ungesund, 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 Hirn“, „Fröhlich Gejaid“). Wo aber Achleitner, wie z. B. in seinen Priesterromanen, an größere Aufgaben sich wagt, verlagert seine Kraft.

Zu viel gelehrtes Beiwerk enthält Der Radmeister von Vorderberg, mißlungen ist die „Familie Eugmüller“ (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 Bähle, 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 „Lavinienpfarrer“, 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“, „Büchsenpanner“, „Im grünen Rod“, die viele Auflagen erlebten.

Wieder in das Hochland führt uns Ludwig Ganghofer. Er wurde als Sohn eines hohen Forstbeamten 1855 zu Kaufbeuren im Allgäu geboren, und als der Vater nach Augsburg veretzt 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 Volksstück „Der Herrgottschmiger von Ammergau“ in Berlin einen großen Erfolg. Dadurch wurde Zauner, 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 Berichtserstatter von den Kriegsergebnissen 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 Leserschaft 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,



Ludwig Ganghofer

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 Bayern, Jäger, wie sie nur im bayerischen und österreichischen Hochgebirge wachsen können, aber immer finden wir jene gewissen malerisch-typischen Ähnlichkeiten, die nicht so sehr den Charakter des Individuums als die Handführung, die Manier des Malers kennzeichnen. Dazu kommt, daß seine Bauerngestalten trotz vieler wahrer Züge und hoher Vorzüge zu weichlich und rührselig sind und dadurch an Naturwahrheit und Volksechtheit verlieren. Frei von sentimentalen Zügen wird Ganghofers Zeichnung, wenn er ohne Beigabe, ohne Zuschnitt und Zugeständnis einzelne Originale seiner „Jäger“ der Wirklichkeit nachbildet und seine ursprünglich bergfrische Natur ungebrochen in seine dichterischen Gestalten hinüberströmen läßt.

Ganghofer hat sich unter den deutschen Dichtern der Gegenwart zum Optimisten gestempelt und in der Vorrede zur Volksausgabe seiner Werke verkündet er seine „im Rauschen und Schweigen des Waldes“ geformten Glaubenssätze von „der Unsterblichkeit des Frühlings und der Freude“, vom „ewigen Frühlingswillen“, und wie ein erhöhter Steinklopferhans versichert er im Seelenbesitz 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 Glaubensbekenntnis 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 inlande 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 Wohlklang 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 hinübergereitet und dies trübt den Gemuß, 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 gewahren, 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 obenrein einer recht unzutreffenden Schilderung kirchlicher Gottesdiensthandlungen. So fehlt der Note Ganghofers die Harmonie und der Edelklang.

Ganghofers Stärke liegt in der Prosaerzählung. Die Bühne war nicht das Arbeitsfeld Ganghofers. Es fehlt in seinen Bühnenwerken nicht an Szenen von echt dramatischer Wirkung, auch die Zeichnung der Charaktere, die Schilderung des Milieus und die äußere Gestaltung der Handlung sind ihm gelungen, aber tiefere psychologische Konflikte finden wir nicht und keines seiner Stücke weist die poetische Kraft Anzengrubers auf, obschon er diesen in Wien sogar eine Zeitlang verdrängte. Außer dem „Herrgottschnitzer“ 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. gestattet, im Leibgehege zu jagen, konnte er nun auch der ererbten Lust am Weidwerk fröhnen, 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 ungechlachter Hülle eine zarte und weiche Seele wohnt. Weitere Sammlungen von kleinen Geschichten sind Aus Heimat und Fremde, Ulmer und Jägerleut, Hochlandsgeschichten. Außerst romantisch und reich an poetischen Schönheiten ist der Roman Der Edelweißkönig (1886), etwas rührselig, aber wirksam Der Herrgottschnitzer von Ammergau. Eine Lieblingslektüre der Jäger bildet der Roman Schloß Hubertus (1895), in dessen Mittelpunkt ein gewaltiger Rimrod, der alte Graf Egge-Sennefeld, steht.

Die Jagdleidenenschaft läßt ihn nicht aus, er kommt nicht los aus seiner Jagdhütte hoch oben im Gebirge, ob drinnen 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 gelesebenen 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 Lebensweder dieses Kindes — Aberglauben und Roheit seine Totengräber. Ein hilfloses Kind der Liebe hatte sich ausgewachsen zu einem Riesen und Berserker des Jornes.“ 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 josephinisch-weisenbergianisch gemint, 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 Unbank der Leute abzubringen sucht. Um den leidenden Haupthelden, der viel weint und wirklich ergreifende Züge aufweist, gruppieren sich die „truzigen 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 manchen Betracht ein Gegenstück zum „Dorfapostel". Dagegen wirkt erschütternd die *Fadelljungfrau* (1893), eine romantisch angelegte, auf einer alten Sage aufgebaute Geschichte. Die Schilderung des Kampfes einer armen Bauernfamilie, deren Häuschen ein Vergnügen 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 Göttertrauens 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 Vollenbung 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 „*Phigeneie*" 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 mühevollte 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, *Waldrusch* (1908) mit seinen schönen Schilderungen des Lebens im Walde, die freilich oft zu einem Naturkulte werden, und *Die Truhe von Truzberg* (1915).

Am Königssee reiste in Ganghofer auch der Plan zu dem Romanzyklus *Die Wazmannkinder*; in neun Romanen soll, wie sein Freund und Biograph Vinzenz Chiavacci erzählt, „die tausendjährige Kulturentwicklung eines vom großen Strom des Lebens abgetrennten Tales und seiner Menschen geschildert werden". Diesen größeren, zumeist in Verthesgadener spielenden Romanen verbannt Ganghofer hauptsächlich seinen Ruhm und unleugbar hat er damit seine Begabung als Romanschriftsteller glänzend bewiesen. Den Naturhintergrund der *Wazmannsgeschichten* 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 Lesewelt 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 *Verthesgadener* 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 *Verthesgadener Landes*. Die herrlichste Poesie, Ammutsvolles und bezaubernd Schönes steht hier neben tief Verlegendem. 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 Gauen. 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 volkstümlich. Auch in diesem Werke taucht Ganghofer die verklungenen 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 Werbens entwirft Ganghofer in dem Lebenslauf eines Optimisten (1907 bis 1911). Darin ist vieles breit geraten und manches hätte, da es nichts Individuelles bringt, wegleiben sollen; vor allem hätte das Tatgefühl, 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 Welben als ein schmächtig bestedtes 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 Vösel von Schliersee“*) geschrieben, darin aber mehr Bühnenroutine als echten Dichtergeist offenbart. 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 Bettern“*, *„Des Schmüllers Recht“*) und durch ihren sonnigen Humor (*„Humoristische Bilder aus Alt-Bayern“*, *„Die falschen Tiroler“*) den Leser erfreut. Die psychologischen Ergebnisse, die sie als Lehrerin mit den kleinen Schülern sammelte, gestaltete sie zu feinen 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 umspunnenen 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 andere“* (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 *Hasver* 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 mientwegt Aus einem in das andere Jahrhundert. Daß sich der Fels, auf dem er ruht, verwundet.“ Ein „geisterhafter Greis, Erlösung suchend, Mit glüh'ndem Blick sich und die Welt verfluchend“, schwankt *Hasver* 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 einzuschleiden. Wir treffen ihn wieder auf dem Gipfel des Sinai, die Trümmer der Gesetzstafeln Moses mit Hohn übergießend. Am Ufer des Roten Meeres ergeht die Ladung an ihn, eine neue Blut- und Feuerreligion zu gründen; mit spöttischem Wächeln weist er den werdenden 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 Karitäsensammler kennen ihn die kunstfreundigen Kardinalre der Renaissance. In der Gegenwart leiht er Markus Schwarz, Rentier aus Leyden, ist ein charmanter, älterer Herr, sehr beliebt wegen seines Reichthums und seines wüthigen Tiefsinns. Mit ihm wandeln und verwandeln sich durch Jahrtausende Minne, Sälbe und Aventure, in jeder neuen Gestalt die uralte 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 Erdenglüdes“ beklagt. Dabei steht ihm eine ganze Stufenleiter von Tönen zur Verfügung: von der erschütterndsten Tragik bis zum grotesken, ja dämonischen Humor am Schluß 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 ungezügelt Phantasie des Dichters in den tollsten Einfällen ergeht. Ubrigens ist die Trilogie trotz des Mangels eines kraftvollen und einheitlichen Aufbaues und trotz des opernhafsten und bizarren Einbruchs, den sie in einzelnen Abschnitten hervorruft, dennoch ein Markstein in der Geschichte der zahlreichen *Hasver*-Verdichtungen. 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, schwermüthige Reflexionen in stimmungsvollem, novellistischem Gewande über das Sterben und die Art und Weise, mit der der „falsche, 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 Sternemärchen *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 irdischen Himmelskörper im Jahre 2000 knapp vorüberführende „*Zukunftsroman*“ *Planetenerdbeur*, 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, frischfeder Satire und bezauberndem Humor (1906).

In dem heimischen „*Vodengefährtle*“, 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 Staatsammlung 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 Geschautes und Empfundnen oder Erlebten in ernstem 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 übertriffen 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 Wohlklang 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. Tief Ernst 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 Glend 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 Doppelrolle 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. Vereint sind diese drei Dichtungen in Drei Künstlerleben (1900). Aus demselben Jahre stammt Der Alte von Hohenneuffen, ein Zyklus von „Vergliedern“, in deren Mittelpunkt der Hohe Neuffen, jenes prächtigste unter den burggetrönten 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 Oxtident (1901) vereinigten Dichtungen; tief empfundene Lieder und Elegien ersten 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 kein stilisierte patriotische Gelegenheitsgedichte verfaßte, hat Paulus einen liebevollen Biographen gefunden. Auch von einem anderen Schwaben, von Theobald Kerner (geb. 1817 in Gaildorf, 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 Prosa Schriften, 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 Schwebungen eines stark barocken Humors unter Einfreuung von Lyrischem. Mehr als die Lyrik erinnert diese Scherz und Ernst überschriebene Prosa an die Art der Romantik in den „Reiseshatten“ 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 Gassenjungenbild.

Die schwarzbraunzott'ge Ziegenherde zieht zum Stall.
 Ein ausgelass'ner Junge, drall und puttenhaft,
 Der best'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 entwischer kann,
 Indes behend die Linke nach dem Euter greift;
 Die spitze Zitze fängt er in der 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 hurtig aus antiken Marmorbasrelief,
 Bocksförmig hüpfend, ins moderne Leben springt.

Heinrich Vierordt

Faksimilehandschrift von Heinrich Vierordt.

(Original im Besitze des Verfassers dieses Buches.)

Wissenschaftslehre

Die Wissenschaften sind in zwei Hauptgruppen zu unterteilen: die Naturwissenschaften und die Geisteswissenschaften. Die Naturwissenschaften beschäftigen sich mit der Erforschung der natürlichen Welt, während die Geisteswissenschaften sich mit der Erforschung des menschlichen Geistes und seiner Handlungen befassen. Die Naturwissenschaften sind weiter unterteilt in die Physik, die Chemie, die Biologie und die Astronomie. Die Geisteswissenschaften sind weiter unterteilt in die Philosophie, die Psychologie, die Soziologie, die Anthropologie und die Sprachwissenschaften. Die Naturwissenschaften sind in der Regel empirisch, d.h. sie beruhen auf der Beobachtung und dem Experiment. Die Geisteswissenschaften sind in der Regel theoretisch, d.h. sie beruhen auf der Reflexion und der Interpretation.

Die Naturwissenschaften sind in der Regel empirisch, d.h. sie beruhen auf der Beobachtung und dem Experiment. Die Geisteswissenschaften sind in der Regel theoretisch, d.h. sie beruhen auf der Reflexion und der Interpretation.

Die Naturwissenschaften sind in der Regel empirisch, d.h. sie beruhen auf der Beobachtung und dem Experiment. Die Geisteswissenschaften sind in der Regel theoretisch, d.h. sie beruhen auf der Reflexion und der Interpretation.

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

Im Verein mit Paulus gab Karl Weitbrecht 1883 ein „Schwäbisches Dichterbuch“ heraus, in dem das damalige Schwaben ziemlich vollständig vertreten war (geb. 1847 in Neuhengstett, 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 Abirung 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 detadente 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“) entschiedenem Erfolg erzielte. Er weiß künstlerisch zu gestalten, frisch und lebendig zu erzählen, in psychologische Probleme einzudringen, und wie z. B. in der Novelle „Phalana, 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 Entfagen 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 in 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 („Geschichta'n aus'm Schwöbalanth 1877, „Römohl Schwöbagschichta“ 1882). Die Mehrzahl davon stammt von Richard Weitbrecht (geb. 1851 zu Heumaden bei Stuttgart, 1893 Pfarrer im heffischen Wimpfen, gest. 1911 in Heidelberg), der auch allein viele Schwabengesichten verfaßte und gleich dem Bruder als gründlichen Kenner des schwäbischen Dialektes und Volkscharakters sich erwies. Dem Vorleben und bäuerlichen Gedankentreifen 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 Kezgergericht“). 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 Bierordt (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“, „Alantbusblätter“), der reflektierenden Lyrik, der Allegorie („Deutsche Ruhmesschilder und Ehrentafeln“, „Das Büchlein der Träume“, „Vaterlandsgefänge“), und ganz besonders des beschreibenden Landschafts- und Genre-gedichtes („Fresken“, „Gemmen und Poffen“, „Kosmoslieder“, „Meilensteine“, „Badisches Heimatbüchlein“) zeigt sich Bierordt 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-

läufige Weiterentwicklung zu einer glänzenden Formbeherrschung ausgebildet. In seinen reifsten Gedichten steht er denn auch als Metriker und Rhythmiker auf einer kaum mehr zu steigenden 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 Bierordt 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 Taufrißche, das auf seinen ersten Gedichten (1880) lag, ist ihm später nicht mehr gelungen. Nicht gleichwertig sind die Deutschen Hobejspäne (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 vollstümlicher? 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 „gelebt 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 bescheidenlich 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 Fındkraft 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 Gegensatz 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 Urwürdigkeit 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 Hauptfache 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 „Felsbed 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 verkehrt, gerne geneigt und trotz allem Rasonieren doch wieder sympathisch, weil durch alle Berärgerung, Streitsucht und Widerspruchslust ein durch nichts umzubringender knorriger Humor und goldenes Gemüt, ein wahres Boetenberg 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 Rasonieren 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 „verstunkelt und verlogen“ und auch in Roseggerts Gestalten entdeckt er nur dessen eigene Natur. Am ehesten gleichen sich als Dichter Gottbels und Hansjakob; freilich darf man, abgesehen von dem konfessionellen Unterschiede, nicht außer acht lassen, daß dieser bloß das Poesische 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 Rinzigtale, geboren. Seine Mutter war eine echte Haslachlerin, 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 Kinderberg 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 Kirichen*. 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 Schluder „Valentin“, schiebt 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 Mauern. Dann kommt das Geschlecht der „Sandhafen“, 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 Mustermenschen alles gelegen 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 Bogt 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 Magdalenas Tod kniet an ihrem Grabe ein Kroatentorporal — der Delerjak, 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 *Ufra*, Hansjakobs zweite Dorfnovelle. Dramatisch gehalten und in ihren ersten Teilen künstlerisch aufgebaut, bringt sie eine düstere Liebesgeschichte, deren Heldin *Ufra* durch die Kraft des Leidens und Duldens nicht minder tragisch wirkt wie Magdalena im „Bogt auf dem Mühlstein“. An „*Ufra*“ reihen sich zwei Charakterbilder, „*Der Fürst von Teufelsstein*“, der Typus eines echten Waldmenschen, und „*Theodor, der Seisenieder*“. Eine Reihe Großbauern bilden die Helden in Hansjakobs letzter, Erzbauer n überschriebenen Sammlung (1898), doch reicht weder der „Bogtsbur“ 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 Geschichte eines Bürgerjohnes, 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 Helden Tod 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 verflücht. 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 Bicari*“ 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 Reiselwerke, 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 Hagauer Pfarzzeit 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 heimliche 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 Flug=schriften. 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 Jurisprudenz zu, vertauschte sie aber bald mit der Theologie und diese wieder mit dem Studium philosophischer Fächer in Heidelberg. Hier aber versiel er in schwere innere Kämpfe und erst, als er sich entschloß, der Autorität der Kirche sich vorbehaltlos 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 Schichten 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 herausgeholt. Er durchforscht seine Seele in allen ihren Tiefen und Reigungen, 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 blühenden, 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 hinein spricht. Mit Andacht gedenkt er vor solchen Sehnsuchtswassern des Symbols der neuschaffenden Taufgnade und der Herzträne, 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, fühnem 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 Zuständigkeit einer abgesehenen, leidlosen Seele. Eben darin fand er das Wesen der Poesie, „daß Beziehungen, tiefere Verwandtschaft gezeit wird zwischen der Natur und Zuständen und Begebenheiten in der überfinnlichen 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 Bitterungen 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 pöblichen 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 Volkschriftsteller 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 irdischen 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 Schröber, 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 Pfaffe 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 Gefuchten und gerade durch diese Einfachheit und Natürlichkeit des markigen Stils üben Stolz's 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 angewendet; er übte strenge Kritik an sich selbst, war unermüdet 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; seine größere Freude kennt er auf Erden, als, einsam wandelnd, auf die Schöpfung zu achten und nachzuspüren 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 Sternennwelt, des Werdens des Brotes vom Keimen des Fruchtkörnleins an können sich mit den besten Leistungen unserer Dichter getrost vergleichen. Was endlich Stolz's 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 herb 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 „Mixer 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 vollständig 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, Stolz's 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 Stolz's, namentlich einzelne Kalender wurden in verschiedene fremde Sprachen übertragen, und wenn auch eine ungläubige Presse noch so sehr gegen Stolz wettete, 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 lautereren 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



Karl Spitteler.

Nach Phot. von Baritas, München.

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 Vierlersee. 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.)

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 Pseudonym 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 trotzig, freie Seele bewahrt, der nicht „Zeit“ und „Reiz“ 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 Gefinnungslosigkeit 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 Spittellers 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. Spittellers „Prometheus“ hat Nietzsches „Zarathustra“ prälubiert, 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 Stenzen 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 Frühling“ abgefaßte Dichtung zeigen will, die Welt überwunden und das Gottesreich auf Erden gerettet. Prometheus verfährt sich mit seinem „Bruder“.

Während seiner Journalistenjahre wollte Spitteler „jedes Feld der Poesie und Schriftstellerei mit je einem Stein besetzen“. 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 abels stolzen Reigenpielen und bunt geschleckten Narrentänzen farbig hingauckeln. 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 Kabettenbüblein, 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 Bübchleins, das durch köstlichen Humor, seine Kenntnis der Kinderseele und reiches Leben jeden Leser erfreut. Die bedeutendste Prosaerzählung Spittellers aber ist Konrad der Leutnant (1898). Er schildert darin einen Sonntag in „Pfaun“ in Herlisdorf, der mit dem Tode des Wirtssohnes Konrad endet: ein Einzelschicksal vor dem Hintergrund schweizerischen Volkslebens. Einzelne Szenen dieser Dorftragödie, die Schilderung des Handgemenges, in dem der Held einem heimtückischen Messerfische erliegt, der Kampf der beiden Frauen an dem Sterbelager Konrads weden in uns tragischen Schauer und geben der Novelle den Charakter eines verkappten Dramas. Dagegen ist es mit Spittellers 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 Einflamen 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 Glend der Kleinarbeit“ wieder der epische und kosmische Dichter und, zu Balladen verkürzt, erscheinen jetzt die „auskomponierten“ Epen der Jugendzeit („Hochzeit des Theleus“, „Sterbefest“, „Die Titanen“), daneben symbolische Kunst- und Volksballaden („Der Jäger und das Wichtchen“). Auch anderen Dichtungen bietet das Balladenbuch Raum; so einem Zyklus Traumbildungen („Träume Jakobs des Auswanderers“), dem köstlichen Idyll des „Kommissionsfriedens“ mit der prächtigen Schilderung des Frühlingzaubers. 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 ähnde 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 verleibt den antiken Göttern nicht bloß eine neue, stark vernenschlichte Seele, sondern schafft vielmehr die gesamte antike Kosmogonie und Theogonie um. Nur im großen und ganzen beläßt er Namen 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 Weltjahr 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 finsternen 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 Erwaekten fügen, dunkel deuten die Sibyllen ihre Zukunft; „Denn in des Weltenschweigers Rätselbuch lautet verheilt 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 vorüberstreiten und trügerischem Scheine ihr Heil opern. 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 Klammengleich vor Zeus kniet, wie Zeus selber nicht im Wettkampf siegt, sondern durch Trug und argen Pakt den Erdenhron 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 ihre hohe Zeit überschrieben ist, wird das Weltenfrühlingsfest geschilbert.

Im dritten Teile, der Die hohe Zeit überschrieben ist, wird das Weltenfrühlingsfest geschilbert, das Moira wie Gorgo, Anankes Tochter und Hesperin, 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 uner schöpfliche Phantasie reizvoll erzählt. Da fahren Boreas und Harpalke auf ihrem Wolfenrücke beutegierig hin über die sturmgelegte Erde, um dann mit tausendfachem Raube die Rückfahrt zum Olymp anzutreten. Ajax bändig 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 tatendürftige Erdenfahrt seines Gengenpous Poseidon, des prozigen 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 Gegenfonne aus Kloakendunst und Sumpfgas gegen ihn aufgebaut haben, kommt Der hohen Zeit Ende.

Dem Versuche der loderen Aphrodite, die nach einer in ihrem Sinne erfolgreichen Erdenfahrt die Menschen dem Spotte der Olympier ausliefern will, tritt Hyante entgegen. Mögen die Menschen seine Haut fühlen, doch den Launen der lusternen „Schönen“ will er sie nicht preisgeben. Zeus aber verleidet er sein Liebespiel durch einen Ehezwitt und mahnt ihn an seine Herrscherpflichten. Dieser tritt nun als Weltkönig 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 ferkert 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 Bruderrieg 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 Pflanzgarten der Genesis die eigenwilligste Seele, Herakles, der zum „menschlichen Lügenfeind“, zum „Widerpart der Massenfeigheit und der Herdenbeugelei“ erzogen wird. Dem neuen Menschen aber erwacht 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 begleitet, ins Erdenland einzieht. Herakles erneuert das Gelöbniß und Zeus winkt ihm aus Thronesferne zu. Festen Tritts, mit Ruh und Maß betritt Herakles, dem ihm vorausweisenden Trobe 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, urgemundes Lachen an und die Lust, zu fabulieren, erreicht eine unerhörte Stärke. Das Ganze ist die in das Gewand des epischen Mythos gekleidete Sehnsuchts Geschichte 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 Sehnsens stumm verbirgt. Wann erfüllt sich die beseligende Sage von einem Helfertage? Die Antwort des Dichters ist nur eine Gegenfrage mit denselben schmerzgefüllten 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 unserm Dasein eine Form zu geben versucht. Dem gläubigen Christen aber lösen sich die Rätsel des Daseins im Lichte des beseligenden Glaubens an die Offenbarung. Ubrigens kann man das Epos, ohne den Gedankenfuss, den Spitteler hineingelegt hat, bis ins einzelste 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 reißt 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 Selbstständigkeit meistert er die Sprache, sie mit einer Fülle von prächtigen Neubildungen bereichernd. Lebensfreude aber wird man aus dieser pessimistischen Dichtung nicht schöpfen.

„Laso unter den Demokraten“ hat Spitteler als Inhalt seines Romans *Imago* (1906) angegeben; man könnte erläuternd hinzufügen „Jelky 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 geistigeelischer 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 *Glodenlieder* (1906) als „einen Erlösungsflug in die blaue Luft aus dem verhassten Schraubstock der Prosaarbeit“. Manches Originelles, viel Farbenslust und Klangfuss 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 Förbig). 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 lebenswürdig 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“ erregte sich großer Beliebtheit der Holsteiner Julius Stinde (geb. 1841 zu Kirch-Müchel, gest. 1905 in Olberg bei Kassel). Er hatte bereits mit seinen Theaterstücken („*Hamburger Leiden*“) große Erfolge erzielt, als er mit dem Buche *Die Familie Buchholz* mit einem Schläge 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*“. Aber 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 *Vienschens Brautfahrt* (1890), *Tante Konstanze* (1900), die ansprechenden Humoresken (1892) und die Waldnovellen. Prosaisches und Poetisches sind vereinigt in der Sammlung *Ut'n Knid* (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 „*Defamerone der Verkommenen*“ (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 Schffel erinnernden Scharzgedichte (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 reisenden „historischen Romanzen“, wie „*Des Edlen von Strolach Ausfahrt*“, kommt noch der realistische Humor seiner fasslichen 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 Klauerereien für gewöhnliche Leute (1893) und hell sprudelt sein Humor in dem Wustrower Königsschießen (1894). Scharfe Beobachtung bekunden die Skizzen Sammlungen 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), „Haus 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 Berlin in Mecklenburg, gest. 1906 in Großlichterfelde), einem gemütvollen Humoristen und Erzähler. Er ist ein zart empfindender Natur- und Seelenkennner, ein Idylliker, der den Irrungen und Wirrungen des Lebens und allen tiefsinnlichen oder gar überfinnlichen 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 leuchtenden, auf materiellen Gewinn und Genuß gestellten Zeit den Weg zu echten Freuden, „die im Genuße nicht verschwinden“. 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 feinen 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, Forinde und andere Geschichten (1881) erlebte erst nach Jahren eine zweite, 1898 aber bereits die 38. Auflage. Mit diesem entzündenden, 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 Berlin 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 Feiertagen 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, Amütiges 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 Naturfänger 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.

Wiel rascher und in ungleich höherem Maße als Heinrich Seidel erwarb sich der Dichter, Maler und Karikaturist Wilhelm Busch (geb. 1832 in dem hannoverschen Flecken Wiedensahl, gest. 1908) die Gunst der Leservelt. 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 Allerweltspaßmacher war der Frohgelaunte, der uns von bösen Buben und Affen, von groben Bauern und wichtigtuenden Philistern so Ergößliches 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 Väcklein 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 spähenendes Malerauge fand so viel närrische Gefellen und drollige Tölpel, so viele Vernegroße und Wichtigtuere, 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 ausjöhnte mit aller Verfehrtheit 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 nährliche Welt festgehalten, die nicht untergeht. Nicht auf dem Gebiete des stofflich neuen Gedankens, eines eigenartigen Problems, liegt Buschs Originalität. Stark und wurselfest 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 gesucht 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! Unererschöpflich ist seine Phantasie in der Erfindung drohlicher Figuren, im Ausdenken grotesker Situationen, in der Anhäufung der haarsträubendsten Mißgeschick und tollsten Übertreibungen, und mit wunderbarem Geschick weiß er alles in Bewegung zu setzen. Die Wirkung des Bildes, der gedanklich von einem schwerwiegenden, philosophischen Axiom erfüllt ist. Und dann wieder seine plattkomischen Sentenzen im Holzschnitt, in denen er Selbstverständliches oder aber höchst Ansehbares 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 Moriz, 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 Hudebein, der Unglücksrabe“, einer jener Charaktere von unergründlicher Bosheit, wie sie Busch fortan gerne gezeichnet hat, ferner Das Pustrohr, Die kühne Müllerstochter, ein prächtiges Räubermärchen, Das Bad am Samstag Abend, mit einer Fülle ungläublicher Verwicklungen, Der Schreihals, die alle 1868—1870 zuerst in der Zeitschrift „Über Land und Meer“ erschienen; für die „Illustrierte Welt“ liefert Busch 1869 Die Priße, für „Dabeim“ den Wurstdieb (1864). Eine prächtige Gabe, eine liebevolle Verehrung des Verfassers in das Tierleben, eine wundervolle Bezehung des Treibens und Lebens in einem Bieneutaate ist das Büchlein „Schnurrbiburr oder die Bienen“ (1869), vielleicht die lebenswürdigste aller Schriften von Busch, an deren gemütvollen 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 ungläublicher Verruchtheit, Grausamkeit und Scheinheiligkeit zeichnet, die darum in die Hölle fahren muß; die unsaubere Wallfahrtsgeschichte und der „heilige Better 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 ungläublich, was diesem „Jesuiten“ für Verbrechen angebidet 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 Jobfiade“, 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 Welken in der Heimat, das lustige Bilderbuch für große Kinder „Dieboldum“, die drei Heste, Abenteuer eines Junggesellen, „Herr und Frau Knopp und Zulchen“, 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 „Tipp der Affe“, einem Muster abgefeimter Bosheit und herzloser Grausamkeit, mehr aber mutet uns an „Pflisch und Plum“, eine Tier- und Menschengeschichte, ein sinniges Fabel- und Märchenbuch ist „Stippföhrchen für Anglein und Chrehen“; typisch illustrierten in grotesker Übertreibung des Künstlers Erdenwallen „Balduin Wählamm“, der verhinderte Dichter, und „Maler Kleckel“.

Unter dem Titel Wilhelm-Busch-Album (auch Humoristischer Hauschat 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 Sauerbranntwein: „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 Zauberwelt bewegt sich 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 insofern 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 Wiedenahl 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 Düsternste, mit ihrem unverwundlichen 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. Andererseits 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 Witzschuf. Besser gelangen dem Schlesier Sigmund Haber (geb. 1835 zu Reife, gest. 1870 in Berlin) seine Witzautomaten im „Alt“, 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 Gegensatz zu Busch blieb Julius Lohmeyer (geb. 1835 in Reife, gest. 1903 in Charlottenburg) trotz mancherlei Mißgeschicken zeitweilig 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 Leizner (geb. 1847 auf Schloß Saar in Mähren, gest. 1907 in Groß-Lichterfelde) auf die weitesten Kreise durch seine Schriften erziehllich einzuwirken. Schon während des Besuchs 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 Leizner einen Polyhistor zeigt, und allerlei Novellen. Wirkungsvoller als die ästhetischen waren Leizners 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 Niezsches 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 Leizner war ein bedeutender Lyriker, Klarheit und Schärfe der Zeichnung, ein ausgeprägter Formsin 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 jüdlischer, 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 graufiger 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 Liebe 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 Graufen der Natur, der Zauber alter Monumente und das moderne Volkstum, alles das klingt in den frischesten Weisen aus seinen Liedern („Junge Liebe“, „Täuschung“, „Neue“, „Neues Glück“, „Dahheim“), in denen auch die humoristischen Töne nicht fehlen („Vortschritt“, „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 Seelentampf des Geistlichen über Schuld oder Unschuld Gertruds und ihrer Leidgenossinnen. Durch Anmut entzückt die Episode vom Rosenkampf. Von der reizenden Fabelkunst und von dem Verständnis 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

Jüngere Gattinmorgen.

O Mädchen, wie bist du so schön!
 Wie glänzen die goldenen Locken!
 Ich hab' gepfeffert in die Luft hinein:
 Das soll dein schönster junger Mann sein.

O Mädchen, wie bist du so schön!
 Das ist mir der Waldjüngers Locken,
 Von manchen Gefallen die zürstetste Zeit,
 Und mein schönster Liebling zum Geringsten.

O Mädchen, wie bist du so schön!
 Wie klingeln die Glocken!
 Ein Mädchen hinein, ein Mädchen hinein,
 Gott segne die zürstetste blonde Jüngerszeit!!!

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 Korfuge Geschichten (1887), zu denen auch das düstere Bild religiösen Wahns „Die Getreuzigten“ 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 Henje an und versucht zuweilen seinen Witz, aber nicht mit Glück, an der katholischen Weltanschauung.

Zeigt sich in den Korfuge Geschichten 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 beller Humor, der Held aber leistet gar zu viel an Seltjamkeiten. 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 Lisbet, 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 Lehrereigenschaften 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 eingeführt und mit dessen landschaftlicher Schönheit, Geschichte und Sage vertraut gemacht hat, zeigen die humorvollen Bozener Märchen und Mären (1896), die, zum Teil im echten Märchentone 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 Ruß, des Rektors Bambanius und der Ursula, aber nicht geschlossen und klar im Aufbau der Handlung ist der dreibändige Roman Wider den Kurfürsten (1894). In allen Farben läßt der Dichter seinen Humor spielen in der Sammlung Allerlei Gelehrte (1897), zu denen er seine Erfahrungen in Gelehrtenkreisen aufs schönste verwertete. Keine neuen Züge weisen die noch folgenden kleinen Novellen und Erzählungen auf: Aus der Sommerfrische (1898), „Tante Frizchen (1899), Von Haff und Hafen (1902) und „Irene Mutterliebe“ (1900). Von den zwei unter diesem Titel vereinigten Novellen, die er P. Henje 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 ertredt 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 Wolffschild“, „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 hervorgewachsen. Panthenius entwickelte auch als Redakteur von Zeitschriften („Baltische Monatschrift“, „Daheim“) und als Mitherausgeber von Velhagen und Klafings 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 Sängertag 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 Säger der „Deutschen Weisen“ (1881) den besten unserer hochdeutschen Lyriker anreibe. (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. Echtheit und wahr sind die Töne, in denen er von der Liebe Freude 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 Heinel erinnern, bereitet 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 Liebersängerin“, „Der Tyroler“, „Der alte Oheim“). Grimme liebte die Kinder, wie uns die tief sinnigen 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 lebenswürdig 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 „Köstler“, „Vasteurs“, die „Dihms“ und „Moiertens“ 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 „Der Moirten imme Postwagen“ findet sich in der Sammlung Grain Tuig und der tollste aller Schwänke Grimmes, „Studenten Baib“, steht in dem Büchlein Galanterey-Waar (1867). Was der Dichter und sein Freund auf den Fahrten durch das Land erlebten, erzählt das Büchlein Lauf un twiäsh düär't Land. Der „Strunzerdüler“ 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“, „Jauft un Durtel oder de Kärmiffengand“, „De Kumpelmentenmafer oder Hai mott wier friggen“). (Weilage 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 Aussharren im Verufe („Handel und Wandel“, „Toms“, „Weib 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 lebenswürdigem Humor erhellt sind; oft aber tritt das Künstliche der Form und Einleitung zugunsten der Belehrung fast ganz zurück. Dagegen befinden die „Westfälischen Geschichten“ des Paderborner Gymnasiallehrers Albert Tenschhoff (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 kommunikativen Verbindung eine Zeitlang eingekerkert, seit 1870 wieder treuer Katholik, gest. 1897). Wasserburger, so hieß er im bürgerlichen Leben, erinnert in seinen Romanen an Voland, 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 Hineinwerben bedeutender Gedanken ein wirksames Relief gibt, und weiß in seinen Romanen, mag er nun die Sozialdemokratie und Freimaurerei („Klingende Mächte“, „Silvio“), das Judentum („Am Geld und Gut“), den Gründerswindel („Der Sonderling“), den Liberalismus („Das Haus Prozzius“) bekämpfen oder Geschichtsfälschungen aufklären („Kaiser oder Papst“, „Feder“, „Schwert und Hadel“), das Interesse für die Handlung und die plastisch gezeichneten Gestalten zu wecken. Schade, daß er fast in jedem Roman eine voy Natur aus moralisch-häßliche, nicht erst durch die Macht der Leidenschaft irgeleitete Person auftreten läßt. („Jrmg“).

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 lebenswürdig 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. Muttergütlich 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 reizend, daß wir die drolligen Gestalten vor uns lachen und scherzen zu sehen

glauben. Unvollendet blieb eine seiner heitersten Volkserzählungen. Glückliches Unglück, die er im Glende hilflosen Hinterbens in Davos schrieb, wo er vergebens Heilung von der Schwindbucht 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 Böhlinger (1897), ist im ganzen gelungen, doch hat er nicht zu seinem Vorteile den Einfluß des archaischen 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 Berratal, 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 biedereren 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 entseffelte, 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 trat. 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, Matthißen, 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, sagend 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 gefungen. 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 gestrichter 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, Follyn und Naturbetrachtungen. Lieber an Henriette, Soldaten- und Studentenlieder, sozialpolitische und kirchlich-religiöse Erörterungen, Elegien und lustige Geschichten, literarische und musicalische 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“ unfruchtbar 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 „Salomnovellen“ sprechen am meisten die lyrischen Teile an.

Aus der Bauernarbeit griff nach dem Lorbeer des Dichters der Borarlberger Franz Michael Felder (geb. 1839 zu Schopperrau 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 festelt 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 Nationalökonomern, 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 Geschichte von ein paar Schopperrauer 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 Sonderum 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 Carens verrät sich in dem tiefsten 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 Werke leider eine gewisse Unruhe und Überhastung herrscht und insbesondere der Schluß gewaltsam zusammengebrängt 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 Jahn, 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 Parteilichkeit, die alles Licht, alle Intelligenz, allen Edelmut und alle sonstigen hervorragenden Eigenschaften auf das Bürgertum, allen Schattens, 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 Gestaltenschatz 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 hochgeachtete 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 Goldelie (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 Wirstenbinder, 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 Pseudonym Wilhelmine Heimbürg 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 vergebens“, „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 Vafen.

Entschieden poetische Begabung weisen die Romane der Wilhelmine von Hillern, der Tochter der Birch-Kreifer, 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 Künstelei 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 Verführungen 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 Knobelsdorf-Brennenhoff 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 Gänselesel (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“, „Wären von Hohenesp“, „Verbotene Früchte“, „Mondscheinprinzesschen“, „Die Regimentstante“, „Von Gottes Gnaden“, „Sternschnuppen“, „Komödie“, „Der Stern des Glückes“ usw. noch immer neue Auflagen.

Im Gegensatz 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 Gejinnung 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 Bergkat“, „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 Schopenhauers 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 Meyßenbug (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 radikalere 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 verlor 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 Jbeles 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 Besten 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 Malvida 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 Berkeley'schen Konsequenzen verfocht: 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 Sofina Wagner, List, 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 Frauenvwelt und werden von der Hoffnung getragen, daß die Frau einst aufhören werde, ein Götzenbild, eine Puppe oder eine Slavine 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 Gegensatz 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 Waise Annetens 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

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 horchen, 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 Fitz und goldene Kreuze und lebenswürdige Nigürchen aus Eisenbein zu schaffen versteht. Anziehend sind Boy-Eds „Malergeschichten“ (1892); zwei hübsche dörfliche Humoresken („Der Dorfdiplomat“, „Ein Handel“) finden sich in der Novellenammlung *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 austrägt 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, Am Helena, „Die Schwestern“, „Ein Augenblick im Paradies“, „Eine Frau wie Du“. In der Sünden Hand steht die Frauenemanzipation im Vordergrund. 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 sündige Hand des Weibes auch in enger gezogenen Pflichtkreise austreuen 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 darsstellerisch-zwingende Kraft, uns von der Lebenswahrheit des lübbischen 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 Literaturhistoriker 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 E. François bildete („Aus der Chronik derer von Niffelshausen“, „Jonas Briccus“, ein religiöser Aufklärungsroman), und ihre Schwester Frieda nur in einzelnen Werten 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 *Bergib* und *Bergiß* lenkte Ernst Lingen (d. i. Elisabeth Schilling, geboren 1832 in Erkelenz im Rheinland, gestorben 1907) die Aufmerksamkeit auf ihr poetisches Schaffen. Tiefe und Janigkeit, 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 klar 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 verlenkt 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 Au der friesischen Küste zur Zeit der Franzosenkriege und die in dem Bändchen *Aus Dorf und Stadt* vereinigten Novellen, von denen einzelne geradezu Kabinettsstückchen 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 Novellenammlung 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 Premierleutnant 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 farbenfatten historischen Erzählungen „In Treue fest“, „Die Gräfin Wartemberg“, „Der Spinnhof“, „Der Welsche“, die Novellenammlung *Im Menschenbrodem* (1901), die hübschen Geschichten „Hochwasserlegen“, „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 Bedenried 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 feinsüßigen Studie über die Dichterin bemerkt, den Weg zur selbstschöpferischen Kunst. Vom Vater, der eine äußerst gewandte Feder führte, hatte sie eine farbengläubende, 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 Bedenried 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 rief 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 andererseits 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 Novellenammlung *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 Hirn 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) wichtige 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 Geschichte der Bewohner eines großstädtischen Miethauses vor Augen und verknüpft die einzelnen, etwas lose aneinanderhängenden Teile der Handlung durch die sieben Bitten des „Vaterunfers“. Im Mittelpunkt 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, Rohheit, Laster, aber auch dort, wo sie die heftigsten 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 feinfühligsten und tiefinnigsten 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 Wirklichkeitsinn für das praktische Leben, das sie in plastischer 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 Alpenlacs schlingt, ist reich an Grausigem und Schaurigem, nur in der Gestalt der Gloria kommt das Barte, fast Überarte der früheren Werke zum Vorschein. Auch ihre neueren Romane, „Rahels Liebe“ und „Bilda, die Hexe“ (1921) weisen, wie auch die Novellen („Von ewiger Liebe“, „Nächte der Königin“ 1924), die Vorzüge der früheren Werke auf. Kraftvolle Klarheit im Ausdruck, Schlichtheit und Unmittelbarkeit der Empfindung zeichnet auch die Lyrik J. Kaisers aus. Natur und Heimat, des Lebens Leid und Freud, Gott und Ewigkeit, das bildet den Inhalt ihrer melodischen, echt gegenständlichen Gedichte, die sie 1908 unter dem Titel Mein Herz veröffentlicht hat.

Frisch, ursprünglich und der Seele des Kindes angepaßt sind die „Geschichten für Kinder und solche, die Kinder lieb haben“ der Johanna Spyri (geb. 1829 in Hirzel bei Zürich, gest. 1901), der Tochter der sinnigen Dichterin Meta Heusser. Von ihr erbt Johanna die poetische Begabung, die den Zauber des Idealismus über die einfache Wirklichkeit ausgießt und uns mit dem Realismus ausföhnt, 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 Butareff) 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 Marich“ (1892), der 1812 spielt. Aus der großen Zahl ihrer Werke seien noch hervorgehoben die Novelle „Junge 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.

Bisher 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