

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

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

#### a) Dekadenz und Pessimismus.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



Friedrich Spielhagen.

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

Seinen Namen verdankt er in erster Linie seinem Roman Erzählungen eines Effendi (1896), der mit einem Schlage seinen Ruf begründete. Von seinen sonstigen Werken seien hier genannt: „Robert Ashton“, „Liquidiert“ (1877), „Gordon Baldwin“ (1878), die sprichwörtlich gewordene „Kleine Welt“ (1879), „Gute Gesellschaft“ (1880), „Der Gast“ (1883), „Zwei Seelen“ (1887), „Der lange Holländer“ (1888), „Martha“ (1892), „Hirt“ (1894), „Türkische Geschichten“ (1897 und 1903), wohl auf echten türkischen Geschichten beruhend, „Der Janar und der Maysar“ (1898), „Ein unglückliches Volk“ (1903), „Liebesheiraten“, „Die Hochzeitsreise“ und andere. Es begreift sich, daß er durch seinen langen Aufenthalt

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



Die Lustspiele.

An H. B. Braggner.

Ein Freund voll liebender Erfahrung,  
 Trübs mit mir in Harmonie;  
 Ein Widernoch das feilgnd Gönner  
 Ein Hinabtrags, Preis!  
 Ich fand prafte Löw' nützlich  
 Ein Lager, die Speise: Die Finnt.  
 Und Lustspiel singt aus dem Dichtend,  
 Ein Gönner das in Lieder gefinnt

Hast ich, für'ich Dich bewinnung  
 Hast mir mit Gönner dem Lieder füllt.  
 Hast Lieder bewinnend. Du so Lieder,  
 Hast Lieder Lieder bewinnend füllt? -  
 Hast Lieder Lieder bewinnend füllt?  
 Hast Lieder Lieder bewinnend füllt?  
 Hast Lieder Lieder bewinnend füllt?  
 Hast Lieder Lieder bewinnend füllt?

Ein Gedicht von Robert Hamerling.

Aus M. Rabenlechner, Hamerlings Jugend.



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

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

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

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

Neronischen Roms abschreckend wirken; aber er hat die Laster mit so greller Deutlichkeit und sinnverwirrender Beleuchtung geschildert, daß die üppigen Bilder, mit denen seine überreizte Phantasie spielte, nicht abschreckend, sondern aufstachelnd, auf nicht gefestigte Leser verführerisch, auf reife peinigend wirken. Weniger als die Schilderungen fesselt der ideelle Gehalt der Dichtung, die Gegenüberstellung der unermessenen Todessehnsucht und des unermessenen Lebensdranges, so deutlich er auch allenthalben in breiten Reflexionen hervorbricht. Ahasver ist bei Hamerling nicht der ewige Jude, sondern die Menschheit selber,



Carl Hamerling

die seit Cain qualvoll ringt und strebt und deren Sehnsucht nach Ruhe im Tode nie erfüllt wird, da die Menschheit als solche unsterblich ist. „Nach diesem letzten Ruheziele strebt Es (das Geschöpf) hin voll Unruh — und der einzelne, Er findet's doch im Tod, die Menschheit aber Muß leben, streben, ringen immerdar. Und ich, ich bin's, der diese Qual der Menschheit, Des unbefriedigt-ruhelosen Daseins Begleiten muß durch die Jahrtausende!“ So klagt Ahasver. Weil er als Mörder Abels den Tod in die Welt gebracht, verschont er ihn dafür, „zum Dank, zur Strafe“. „Dich will ich übrig lassen! Im Wandelbaren sei das Bleibende, Im Sterblichen sei das Unsterbliche.“ Ahasver, als dem Vertreter der unsterblichen Menschheit, steht ein einzelner Sterblicher gegenüber, der von einem titanisch sich aufbäumenden Lebensdrang erfüllt ist, Kaiser Nero mit seiner Gemüthsucht, für alle Zeiten eine Grauererscheinung, und doch im tiefsten nur ein Spiegelbild des ewigen Götterdranges in der Menschenbrust, als ob es dem Menschen eine Naturnotwendigkeit sei, sich als seinen eigenen Gott zu achten und zu betätigen. „Und was der wüthte Nero sein gewollt, der Sterbliche, der Mann des bleichen Tod's, Das bin nur ich; — mit schnödem Eigendünkel Wollt er sein zeitgebund'nes Erdendasein Aufblähen zur Unendlichkeit, und sinnlos hat er gesehelt an dem Weibenden! Er wollte sein, was nur die Menschheit selbst ist, Und ich, ihr Spiegelbild — unsterblich, göttlich!“ „Wie sollt' ich mich vor einem Gotte beugen! Götter kommen Und schwinden — ewig wandert Ahasver!“ Zunächst verkündet Ahasver den

Christen, er habe den Fall Neros deshalb zum schnellen Ausschlag gebracht, damit im neuen Sein die Menschheit zur Ruhe komme und auch ihm eine kurze Rast winkle. Er will in Germaniens Wälder wandern, wo die junge Zukunft schon sich machtvoll vorbereitet in der Stille. Und wenn sich dann nach dem Sturze des römischen Reiches „das Herz der Menschheit hebt zu neuer Lebensfrische, Dann will zu euch ich, o ihr Männer, kommen Und, müde von der langen Pilgerschaft, Will ich im Schatten eines Kreuzes mich Hinstrecken, nicht auf ewig auszuruhn — Zu sanfter Rast ein wenig einzuschlummern.“ Das Christentum also, dessen weltumgestaltende Kraft Nero ahnte, erscheint Ahasver nur als ein vorübergehendes Stadium in der Geschichte der Menschheit und diese allein als Gott und unsterblich. Ein pantheistischer Zug weht durch die Reden Ahasvers und Nero wird in seiner pessimistisch tüpfelnden Philosophie zum Schüler Schopenhauers. „Vernunft? Was ist das? Ist's mein eignes Ich? O nein, mein Wille nur, das bin ich selbst!“

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Preis der XVIII. Gattung: Dantons Traum.

Auf tiefem Punkte des Feingebirges, und sie  
 so leuchtend, untrüblich, unangenehm, und all  
 tief und tiefes Trauer. Ziemlich bleibend und Feingebirg:  
 das zeigt, ein toller und ein Trauer zum Feingebirg  
 Feingebirg, mit einem blüht zum Feingebirg  
 Die Laufen der Feingebirg benutzend.  
 Und tief: ein tief, ein tief, ein tief!  
 Ginz, dort fahst tief' tief Feingebirg ein Feingebirg und Feingebirg  
 Und Feingebirg, ein Feingebirg, ein Feingebirg des  
 Feingebirg ein Feingebirg tief Feingebirg und Feingebirg.  
 Und tief die Feingebirg Feingebirg ein Feingebirg  
 Und Feingebirg, ein Feingebirg Feingebirg Feingebirg  
 Und Feingebirg - tief Feingebirg zu Feingebirg mit Feingebirg  
 Feingebirg des Feingebirg ein Feingebirg Feingebirg.  
 Feingebirg ein Feingebirg Feingebirg, ein Feingebirg  
 Feingebirg, ein Feingebirg Feingebirg Feingebirg  
 Feingebirg Feingebirg ein Feingebirg Feingebirg, ein Feingebirg  
 Die Feingebirg Feingebirg Feingebirg Feingebirg  
 Feingebirg zu Feingebirg... Feingebirg Feingebirg Feingebirg  
 Feingebirg ein Feingebirg Feingebirg Feingebirg Feingebirg  
 Feingebirg - Feingebirg Feingebirg, ein Feingebirg.  
 Feingebirg Feingebirg Feingebirg Feingebirg Feingebirg Feingebirg  
 Feingebirg? Und Feingebirg - Feingebirg:  
 "Feingebirg Feingebirg Feingebirg"

Aus dem „Robespierre“ der Marie Eugénie delle Grazie.

Von ihr mir gütigst zur Reproduktion zur Verfügung gestellt.

Reif aus der Jugend ?" ist's Stabilität, die ich,  
Abgefall' das blut'ge Leibes Lang gesungen,  
Aus 's' Of' der Welt... Mit einem gelben Haare  
Grußes, dem Haare's ungeschickte. Nicht ist es  
Verrückte. Er ist allein. Man weiß, was die  
die Welt, das sie gekannt, sind die Gefährten:  
Man weiß, was sie ist, wie sie ist, wie sie ist,  
von der Welt, was sie ist, wie sie ist, wie sie ist!  
Nicht ist es, wie sie ist, wie sie ist, wie sie ist,  
Und gibt mich einen Laich, wie sie ist, wie sie ist -  
Er trägt, wie sie ist, wie sie ist, wie sie ist -  
Gibt sie in 's' Laich, in die Welt, die er  
Sie hat' besetzt, wie sie ist, wie sie ist, wie sie ist,  
Es heißt, daß sie in der Welt, wie sie ist, wie sie ist,  
Und weiß, was sie ist, wie sie ist, wie sie ist,  
Lustig, wie sie ist, wie sie ist, wie sie ist...



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

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

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

tum. In Tiberius erblickt sie einen Typus der Menschheit („In jeder Menschenbrust lacht ein Tiber“) und läßt ihn über die christliche Kultur triumphieren; „Ein öd Gefild“ gemahnt an Grillparzers „Die Ruinen des Campo vaccino“. Übertrieben ist es, wenn sie in den „Gespenstern des Palatin“ dem Despotenfeinde zuruft: „Denn sie waren Willensriesen Und wir — werden nur gewollt.“ Neben der erschütternden Scirocco-Phantasia, der Nachdichtung des „Moses“ von Michelangelo, den ergreifenden „zwei Wahnsinnigen“ (Tasso und Nietzsche) und der Vergangenheit und Fortschritt darstellenden Bignette „Im Klosterfrieden“ entwirft die Dichterin auch köstliche Genrebilder aus dem modernen Italien und würzt sie mit Humor, Schalkhaftigkeit und Sarkasmus. Ein Jahr nach den „Gedichten“ veröffentlichte sie „Hermann ein Heldengedicht in zwölf Gesängen“. Die Bewältigung des weltgeschichtlichen Stoffes, die Kraft und Lebendigkeit, mit der die Schlacht am Teutoburger Wald geschildert wird, die plastische Zeichnung der



*M. M. M. M.*

Charaktere, die Kunst, mit der in ihnen die Seele des freiheitsliebenden, abgehärteten Germanen und die des verweidlichten Römers zum Ausdruck gebracht wird, die innige Beziehung, die zwischen den Naturschilderungen und den Personen obwaltet, die bald sanft, bald feierlich dahinflutenden Verse, die farbigen Bilder und über das Ganze der Zauber der Romantik ausgegossen, dies alles reißt das Epos trotz einiger Schwächen den besten Dichtungen an, in denen der Cheruskerfürst seit den Tagen des Humanismus besungen wurde. Der Dichterin Lieblingsgestalt im Epos ist Albruna, die Wodanspriesterin, in deren traurigem Geschick sich das ihre widerspiegelt und es ist bezeichnend, daß sie gerade dieser den Hymnus auf den weltgeschichtlichen Beruf des deutschen Volkes in den Mund legt. Fast gleichzeitig mit dem Preisliede auf Deutschland erschien das Drama Saul (1884), in dem der Gegensatz zwischen Kirche und Staat, und zwar nicht in freundlicher Gefinnung gegen die Kirche, unter dem Bilde des Kampfes der jüdischen Könige Saul und David dargestellt wird. Es folgten im Leben der Dichterin Jahre eifrigen Studiums und als Frucht davon erschien 1894 „Robespierre. Ein modernes Epos“, in 24 Gesängen. Zehn Jahre hat die Dichterin auf das Epos verwendet und alles, was die Geschichtsschreiber und Soziologen über die französische Revolution geschrieben haben, studiert, ehe sie an die Ausführung des Wertes schritt. Nicht alles stimmt darin mit der geschichtlichen Ueberlieferung; einzelne Personen sind erfunden, auch die zeitliche Aufeinanderfolge ist nicht genau beachtet, aber jedes der farbenprächtigen Bilder ist in sich abgeschlossen und steht mit den vorausgehenden und folgenden in innigen Zusammenhänge. Phantasia, Gestaltungsraft und die tief schürfende Kunst, in der Erscheinungen Flucht die treibenden Ideen zu erkennen und sie in lebenswahren Gestalten zur Darstellung zu bringen, wirkten bei der Abfassung dieses modernen, in fünfzig reinlosen Versen geschriebenen Epos zusammen. Mit Recht konnte die Dichterin es so nennen, denn es sind die unsere Zeit bewegenden Kämpfe der philosophischen und sozialen Ideen, die sie in typischen Vertretern uns vorführt. An die moderne Dichtweise gemahnt die bis in die feinsten Regungen geführte Analyse der Seelenzustände und die Realistik, mit der sie, um nur ein paar Beispiele zu nennen, in dem Gesänge „Saint Antoine“ so ganz aus dem Leben gegriffene Bilder aus den ersten Tagen des Judentums der Revolution entwirft und in den „Mysterien der Menschheit“ mit dem Griffel eines Naturalisten die erschütternden Szenen zeichnet. Claude Fauchet, ein katholischer Priester, ist an seinem Verufe irre und zu einem Prediger der Empörung geworden, deren Verechtigung er im Sinne des Menschentums, der Humanität versucht. Er erucht um Aufnahme in den Illuminatenorden im Jakobinerkloster und sieht in einer Vision an einigen typischen Persönlichkeiten der Geschichte (Semiramis, Christus) im Lichte der Entwicklungslehre, daß dieselben Ideen und Ereignisse sich wiederholen: „Zu jeder Gottheit führt Ein Blutpfad, doch zum Priestertum des Menschen Ein sonniger, der sich Erbarmen nennt.“ „Natur hat mühsam uns, doch frei geschaffen, Erst uns're Götzen schufen — unsere Schuld.“ Unter diesen aber sind die Führer der Menschheit verstanden, die, wenn sie die von ihnen verkochten Ideen nicht richtig verstehen oder absichtlich entstellen, zum Verderben der Menschheit werden. Die tiefesimistische Weltanschauung kommt in diesem Gesänge ganz besonders zum Ausdruck und wir bedauern Claude Fauchet, weil er die Lehre Christi von der Lehre der Kirche unterscheidet, jene preist, diese aber durch ihre Priester entstellt findet. Wohin jene vielgepriesene, die ganze Welt umfassende Liebe ohne Dogmenglauben führt, hat die Revolution zur Genüge gezeigt. Durch die Lebenswahrheit ihrer Gestalten unterscheidet sich delle Grazie von Hamerling, mit dem sie die Liebe zur farbenglühenden Malerei gemeinsam hat; doch übertrifft sie durch das Ausmalen wilden Sinnentauwells, wofür sie eine Vorliebe zeigt, und durch die oft verletzende, unweibliche Rücksichtslosigkeit die grellsten Szenen ihres Vorbildes. Der modernen Zeit entspricht ihre Auffassung der französischen Revo-

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

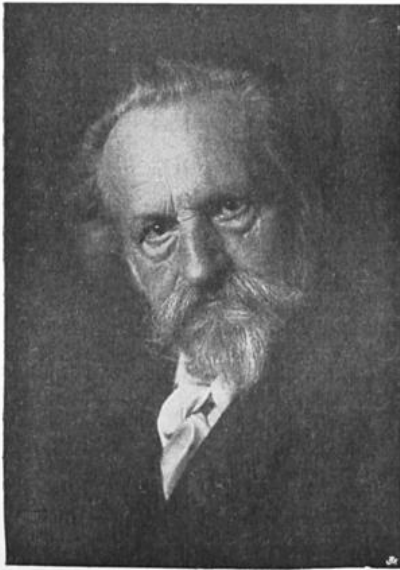
„Das Leben ist nicht wert, gelebt zu werden,“ das ist der Refrain der Dichtungen des Schweizergenerals Ferdinand von Schmid (geb. 1823, gest. 1880 in Bern), der lange in Brasilien lebte, in langer kaufmännischer Tätigkeit es zu großem Vermögen brachte und dann in der Heimat unter dem Pseudonym Dramor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

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

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

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

Sophokleische und Euripideische Stücke für die Bühne und übersetzte Dramen Shakespeares. In Deutschland, Österreich, Italien und Frankreich sah er ein Stück Welt; seit 1871 lebte er in Wien und schrieb nun in überquellender Fruchtbarkeit Lustspiele, Novellen, Romane und Dramen. Von 1881 bis 1887 leitete er das Burgtheater, und wenn er auch für diese Aufgabe eine zu innerliche Natur war, so bewahrte es doch unter seiner Leitung den Ruhm einer hohen literarischen Kunststätte und durch die Bühneneinrichtung des zweiten Teiles von Goethes „Faust“ hat er sich ein bleibendes Denkmal gesetzt. Nach Niederlegung seiner Direktion zog sich Wilbrandt in seine Vaterstadt Rostock zurück, wo er noch lange, in seinem Geiste die moderne Bildung über-



Adolf Wilbrandt.

Nach einer Photographie von Erwin Raupp,  
Berlin.

schauend, Werk auf Werk schuf, bis ihm am 10. Juni 1911 der Tod die Feder aus der Hand nahm. Als Dichter war Wilbrandt von der Münchener Schule ausgegangen, und mochte er auch später eigene Bahnen sich brechen, so weisen doch die Vornehmheit des Stils und die künstlerische Durchbildung der Stoffe auf jene zurück. Seinem ersten poetischen Werke, dem dreibändigen okkultistischen Romane Geister und Menschen (1864), der, unter Gutzkows Einfluß stehend, die damaligen Zeitfragen behandelt, ließ er Novellen aus der Heimat (1870 und 1882) folgen. Sie erinnern an Heyses Novellen, sind aber weniger gekünstelt, herzlicher, frohmütiger, träumerischer und gewinnen sich durch die Schlichtheit der Darstellung das Interesse des Lesers („Johann Olbrich“, „Der Lotfenskommandeur“, „Der Unschuldige“). Etwas schwül ist die Stimmung in der „Königin von Kastilien“ und krankhaft das Problem in der sonst poesievollen humoristischen Erzählung „Fridolins heimliche Ehe“. Kurz vor seinem Tode erschien seine Novellenammlung „Adonis und andere“. (Abb. S. 1408.)

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Wir wollen vom Haupt uns streifen  
Der Kränze fengenden Saum,  
Das fieberhaften Lustergreifen,  
Den großen Griechentraum.  
Wir wollen die Hand erfassen  
Des Schiffsherrn von Nazareth,  
Der, wenn die Sterne verblässen,  
Nachtwanbelud auf Meeren geht,

Der tief in Wellen und Winden  
Verlorenen Stimmen lauscht,  
Um Städte wieder zu finden,  
Darüber die Sündflut gerauscht,  
Der aus dem brausenden Leben,  
Drin unser Gut verscholl,  
Versunkene Tempel heben  
Und neu durchgöttern soll.

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

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

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

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

Schönaich-Carolath hat seine Dichtung gelebt. „Ein großes Werk schafft man aus Herzblut nur.“ Die verdiente Anerkennung hat er noch nicht gefunden; „er verlangt“, wie sein Biograph Burggraf sagt, „von seinen Lesern Teilnahme an seiner sehnachtschweren, ringenden Seele. Er lebt nicht der Gegenwart, er baut an der Zukunft. Das alles macht nicht populär.“

„Fort lebt mein Bild in meinem Lied!“ sagte ein anderer zu wenig gewürdigter Dichter, der Konvertit Georg Freiherr von Dyherrn. Er war 1848 in Groß-Glogau als Sohn eines Staatsbeamten geboren, studierte in Breslau Theologie, widmete sich aber nach einer schweren Krankheit eine Zeitlang der Landwirtschaft, dann der literarischen Tätigkeit, trat 1875 in Oberamnergau zur katholischen Kirche über und starb 1877 in Rothenburg.

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

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

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

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

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

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



Carmen Sylva  
(Elisabeth, Königin von Rumänien).

Mit Schauerensation durchsetzt, siech, matt, icherbenhaft, und doch auf Knalleffekte arbeitend, tritt uns der Pessimismus bei Richard Voß entgegen. Der Bruch mit den althergebrachten Begriffen und Anschauungen in religiösen, politischen und sozialen Dingen fand in ihm einen begeistertsten Säger und Verkünder. Aber indem er sich dieser Idee mit Leidenschaft hingibt, wird er ungerecht gegen das historisch Gewordene und Berechtigte, und kann seine Leser für den Augenblick zwar fesseln, aber nicht durchdringen. Denn das Menschenherz verlangt in all seinem Stürmen und Drängen nach etwas Bleibendem und Positivem und das vermag Voß ihm nicht zu bieten. Wenn er z. B. in dem Schauspiel „Eva“ den Verführer Dühren durch die verführte Eva ohne Umstände niederschießen läßt, so sehen wir darin keine Sühne, sondern einen neuen Frevel und schauernd wenden wir uns ab von dem Gedanken, daß der Begriff vom gleichen Rechte der Geschlechter jemals in dieser Weise verwirklicht werden könnte. Derartige wider=

spruchsvolle Wirkungen finden sich in vielen seiner Werke, und Paul Heyse hat nicht so ganz unrecht, wenn er Voßens Dramen als „ekstatische Improvisationen“ bezeichnet. Er ist ein begabter Dichter, aber kein großer Künstler. Dazu fehlt ihm vor allem die innere Ruhe und Sammlung, der weite, ungetrübte Blick, der das Rechte vom Unrechten, das Wahre vom Unwahren, das Vergängliche vom Ewigen zu scheiden weiß. Ein Kind seiner nervösen Zeit, ist er selbst im höchsten Grade nervös, fieberhaft erregt, augenblicklichen Stimmungen kritiklos unterworfen und nur zu häufig wird dies alles in seinen Werken bemerkbar. Gleichwohl machten ihn seine Byronische Laßheit und sein Weltkessel, der ihn mit müder Hand Scherben auf dem Berg des Lebens suchen ließ, interessant und die Leidenschaftlichkeit, die aus seinen Werken spricht, und das heiße Pathos seiner oft berausenden Sprache rissen viele Leser mit sich fort. Seinen Weltschmerz und Menschenhaß bezeichnet er einmal als angeboren und in der Tat muß sein Pessimismus, der düstere, klagende Ton, der durch fast alle seine Dichtungen klingt, der grelle, nicht selten verzerrte Abglanz, den die Übel dieser Welt bei ihm finden, auf eine innere, angeborene Krankheit zurückgeführt oder als Kokettieren mit Lebensmüdigkeit und Weltleid angesehen werden. Die Erfahrung kann ihn nicht zum Pessimisten gemacht haben, denn Welt und Leben haben sich gerade ihm von ihren schöneren und besseren Seiten gezeigt.

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



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

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

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

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

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

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



Richard Wagner.

Wir schließen die Epoche mit dem Dichterkomponisten Richard Wagner. Wohl liegt seine Hauptbedeutung auf musikalischem Gebiete, aber die Wiederbelebung der poetischen Stoffwelt des Mittelalters und die Schaffung eines neuen und eigenartigen deutschen Dramas fordern es, diesem genialen Manne auch in der Literaturgeschichte ein Blatt zu widmen. Richard Wagner, am 22. Mai 1813 in Leipzig in bescheidenen Verhältnissen geboren, war kein musikalisches Wunderkind gleich Wolfgang Amadeus Mozart, der, sorgsam geleitet von der Hand eines gewissenhaften Vaters, schon in zartem Alter sich zum vollendeten Meister entwickelte. Wagner kam auf Umwegen zur Musik: von der Antike und Shakespeare angeregt, übte er sich als Gymnasiast in wilden Trauerspielen und entwarf, vierzehn Jahre alt, eine noch erhaltene monströse Tragödie „Leubald“, als ihn der gewaltige Eindruck von Beet-

hovens „Egmont“ plötzlich bestimmte, sein Trauerspiel mit Musik zu versehen. Zu diesem Zweck studierte er Logiers Methode des Generalbasses und faßte, durch die Schwierigkeiten des Studiums gefesselt, den Entschluß, Musiker zu werden. Darin wurde er bestärkt durch den bezaubernden Eindruck von Webers „Freischütz“ und Beethovens Symphonien und so erschien dem jungen Wagner die Musik nun ganz im Sinne der von ihm leidenschaftlich gelesenen Schriften E. T. A Hoffmanns als eine dämonische Macht, der man durchaus nicht mit dem Maße irgendwelcher äußeren Form beikommen dürfe. Etwa mit siebzehn Jahren schrieb Wagner ein Schäferspiel, und zwar verfaßte er diesmal Musik und Verse zugleich. Hierauf in der Harmonielehre und im Kontrapunkte von verschiedenen Lehrern unterrichtet, verfaßte er eine Reihe rein musikalischer Werke und dichtete, noch nicht 20 Jahre alt, einen Operntext tragischen Inhaltes: Die Hochzeit. Da das Buch keinen Beifall fand, vernichtete er es, nahm aber daraus eine größere Anzahl von Personennamen in seine erste vollendete Oper Die Feen hinüber. Dieses Werk, zu dem er sich den Text nach einer Dichtung Gozzis schrieb, entstand 1833 in Würzburg, wo er ein Jahr lang am Theater als Korrepetitor tätig war. „Die Feen“ sind als „romantische Oper“ bezeichnet und gerade für diese Kunstgattung hatte Hoffmann Forderungen aufgestellt, deren Erfüllung der junge Wagner als seine Lebensaufgabe bezeichnen konnte.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

*Die letzte Symphonie Beethovens ist die Erlösung der Kunst, aus ihrem eigentümlichen Elemente heraus sich abzumachen: sie ist die ewige, ewigere evangelische Kunst, die sich nicht nur in der Form, sondern auch in der Sache selbst, in der sie die ewige Wahrheit darstellt. Das weltliche Kunstwerk der Zukunft, das alle geistlichen Drama folgen zu den von Beethoven den Künftigen freigegeben hat.*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

In musikalisch-dramatischen Dingen ist Wagner der Beherrscher seiner Zeit geworden; mit seinen letzten Schöpfungen schloß vorläufig die Geschichte des deutschen Musikdramas ab. Weder in dem älteren Stile noch in den neuen, von ihm geschaffenen Formen ist eine Leistung zutage getreten, die Neues in dramatischer Beziehung böte, und die Gegenwart zehrt durchaus von der Erbschaft des großen Zeitalters der Oper, das mit Gluck begann und, wie es scheint, mit Wagner geendet hat. So zeigen, um nur ein paar Tondichter zu nennen, Engelbert Humperdinck in seiner Oper „Hänsel und Gretel“ (1893) und selbst Giuseppe Verdi in seinen letzten Werken den Einfluß des Tonsetzers Wagner. Mit bewundernswerter Energie und Sachkenntnis hat Frau Kosima Wagner, die Tochter Liszts und geschiedene Frau Bülow, das Erbe ihres Gatten verwaltet und die Festspiele sogar in schlimmen Zeiten der Nation erhalten. Doch auch mit seinen Ideen für eine Wiedergeburt der künstlerischen und sittlichen Anschauung hat Wagner, freilich in engen Kreisen, Anklang gefunden. So fühlte sich Malwida von Meysenburg (geb. 1816 zu Kassel, gest. 1903 in Rom), die mit ihren „Memoiren einer Idealistin“ (1876) auf die Stellung und Bildung der Frauen einen großen Einfluß übte, zeitlebens als Schülerin des Schriftstellers und Dichterkomponisten Wagner. Dessen Lehre vom Mitleide für die Schmerzen der Menschheit durchzieht auch die Dichtungen „Helden und Welt“ (1883) des Philosophen Heinrich von Stein (geb. 1857 zu Koburg, gest. 1888 in Berlin), der nach dem Vorbilde der dramatischen Gerichtsszenen La Renaissance (1877) des französischen, für Wagner begeisterten Grafen Josef Artur von Gobineau (1816–1898) in seinen „Dramatischen Bildern und Erzählungen“ (1888) immer wiederkehrende Ideen der Menschheit in bedeutamen geschichtlichen Persönlichkeiten (hl. Elisabeth, Faust, Giordano Bruno, Alexander der Große, Luther, Cromwell, Friedrich der Große) in poetischer Verkörperung dem Leser vor Augen führte. Der Philosoph Freiherr Christian von Ehrenfels (geb. 1859 zu Rodaun in Niederösterreich) trat mit der Schrift „Zur Klärung der Wagnerkontroverse“ (1896) für die Sache des Meisters ein und verlangte für seine poesievollen „Allegorischen Dramen“ (1895) und „Die Stürmer“ (1905), insbesondere für die dichterisch bedeutsame Trilogie „Der Kampf des Prometheus“ zu ihrer Verlebenbigung ganz im Sinne Wagners die Mitwirkung der Musik. Mit „Parzifalmärchen“ (1900) und „Drei Bühnendichtungen“ (1900) führte sich Houston Stewart Chamberlain (geb. 1855 zu Portsmouth), der Wagners Persönlichkeit und Kunst in mehreren Schriften geistvoll zeichnete, auch als Dichter in die Literatur ein. Von den Dramen bietet der „Weinbauer“ eine erschütternde Darstellung des Niederganges des Bauernstandes in einer Reihe tief empfundener Szenen voll dramatischen Lebens, aber trotzdem sind diese Bauern stilisierte Rosenkätzchen-Figuren und der Held, wie auch in „Antonie“, ein überreizter Mensch und eine übersteigerte Figur, wie sie zum Glücke in Wirklichkeit nicht vorkommen, denn sie müßten mit ihrer exzentrischen Konsequenz die menschliche Gesellschaft sprengen. Erfüllt von den Ideen, die er aus den Schriften und Kunstwerken Wagners schöpfte, hat Chamberlain unter selbsttätiger Betrachtung der Geistesgeschichte und der Vergangenheit der europäischen Völker und unter dem Einflusse von Herbers „Ideen“ 1899 seine „Grundlagen des neunzehnten Jahrhunderts“ (4. A. 1922) geschrieben, die eine Art Philosophie der Geschichte sein wollen und in allgemeinen Zügen die Hauptphasen der Entwicklung unserer modernen Kultur zeichnen. Das Werk erregte großes Aufsehen, denn wie Wagners verschwommener Erlösungsmystizismus, so schmeichelte

auch Chamberlains dogmen- und kirchenloses Christentum mit mystischen Erhebungen und geheimnisvoll religiösen Gefühlen dem modernen Traum von einer „Zukunftsreligion“. Eine Regeneration des deutschen Volkes können die phantastischen und tendenziösen „Grundlagen“ Chamberlains, der 1908 als Gatte Eva Wagners von Wien nach Bayreuth übersiedelte, ebensowenig bewirken wie Wagners Weltanschauung, deren Geist in verschiedenen wesentlichen Beziehungen allzuviel Gemeinsames mit dem Geiste einer 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 Ofener Bühne gebracht. Von ihm erbte Ludwig das poetische Talent. In sehr bescheidenen Verhältnissen aufwachsend, trat er nach Vollendung der Unterrealschule als Lehrling in eine Buchhandlung ein, gab aber diesen Beruf bald auf und zog mit einer Schauspielertruppe über sechs Jahre kreuz und quer durch Österreich, machte dabei Studien an Land und Leuten, brachte es aber selbst bei den geringen Ansprüchen einer Schmiere nicht über die unbedeutendsten Leistungen hinaus. „Ich hatte als Menschendarsteller wenig Glück, als Dichter, denn ich führte dabei fleißig die Feder, gar 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