

Siebente Periode.

Der Dreißigjährige Krieg und die Neugestaltung der staatlichen und gesellschaftlichen Verhältnisse.

Die deutsche Renaissancepoesie und Ansätze zur selbständigen Neugestaltung der deutschen Nationalliteratur.



Aus einer deutschen Bibel.
Augsburg, Günther Zainer 1477.

Die deutsche Prosa im sechzehnten Jahrhundert, die auf allen Gebieten einen großen Aufschwung nahm, trat in dem folgenden Zeitraum wieder zurück, denn die Mehrzahl der Talente und deren größere Fruchtbarkeit fielen wieder der Dichtung zu, und die Prosa teilte keineswegs alle Fortschritte, die jene unter dem Zusammenwirken verschiedener Einflüsse machte. Gegenüber dem Streben der Dichter nach einer leichten Gefälligkeit und Sorgfalt des Stils gestatteten sich die Prosaisker die größte Nachlässigkeit oder übertrugen auf alles die steife, schleppende Darstellung des Kanzleideutsch, das trotz seiner Sprachmengerei noch immer als Muster galt. Daher keine Leistung von höherer Vollendung weder in der Geschichtschreibung noch in der Beredsamkeit, und die lehrhafte Prosa griff wieder zum Lateinischen oder zog dem Deutschen die neue Weltsprache, das Französische, vor. Nur jene Art Prosa, die ihrem Wesen nach der Dichtung zunächst steht, der Roman, kam über die Vorgänger des sechzehnten

Jahrhunderts hinaus und hielt Schritt mit allen Entwicklungen, die die Dichtung und das ganze Geschmacks- und Sittenleben der Zeit durchlief.

Es ist die Zeit des Dreißigjährigen Krieges und des ihm folgenden höfischen Absolutismus. Unter dem Feldgeschrei der Religion hatte man zu den Waffen gegriffen; doch bald fiel die Maske und es ward klar, daß, obgleich Freibenter und Eroberer noch immer das Banner der gefährdeten Religion aufpflanzten, es sich nicht um diese handle, sondern um den Sturz der habsburgischen Macht und um die Befriedigung der Forderungen der einzelnen deutschen Fürsten und der Eroberungssucht ausländischer Mächte. Tief krank hatte Deutschland den unglückseligen Krieg begonnen; zu Tode erschöpft stand es an dessen Ende und der Friede (1648) konnte die Erschöpfung ebensowenig beheben als die tiefen Wunden heilen, die der Krieg dem Volksleben geschlagen hatte. Sie klangen noch lange fort und manche von ihnen sind bis zur Stunde nicht vernarbt. Das ganze Land war verheert, die Zahl der Bevölkerung um die Hälfte vermindert, der Wohlstand auf Jahrhunderte empfindlich geschädigt, die Sitte durch die wüste Soldateska, durch die Erweckung der niedrigen und selbstfüchtigen Leidenschaften wie durch den Kampf um des Lebens Notdurst entfesselt und verwildert. Ärger als die Hunnen hatten, zumal nach Gustav

Adolfs Tode (1632), die zügellosen Horden im Norden, Sengen, Rauben und in haarsträubenden Schandtaten gehaust. Kein Wunder, daß beim Anblick all dieses Elends die Besten des Volkes von tiefem Weh erfüllt wurden und, wie Friedrich von Logau, Moscherosch und Grimmlshausen, es in ihren Schriften zum Ausdruck brachten. Kostbare Kunstgegenstände, wertvolle Handschriften wanderten nach Schweden; der überseeische Handel ging an die Niederländer und Engländer über, Handel und Landwirtschaft stockten, das Gewerbe lag darnieder, die Kunst ward brotlos, die Hörsäle der Wissenschaften standen leer, geistige Verrohung und Zuchtlosigkeit überall. An die Stelle des Glaubens trat der krasseste Aberglaube; Schwarzkünstler, Geldmacher, Wahrsager und Segensprediger benutzten die allgemeine Verwirrung, um Hohe und Niedrige zu betrügen, und zu alledem kam der wie eine Seuche sich verbreitende Hexenglaube, dem Tausende von denen zum Opfer fielen, die der Krieg und die ihn begleitende Pest verschont hatten.

Durch den Westfälischen Frieden wurde die monarchische Gewalt des Kaisertums vernichtet, das alte Staatswesen zertrümmert. Deutschland hörte auf, in Wahrheit Deutschland zu sein; es ward zu „einer erlauchten Republik von Fürsten mit einem gewählten Oberhaupt an der Spitze“. Die deutsche Reichseinheit, schon seit dem Passauer Vertrag nur mehr ein Schatten, war nun vollends dahin und mit ihr die äußere Machtstellung Deutschlands. Dessen Schicksal bestimmte fortan Frankreich und dieses sorgte durch seine gewalttätigen Übergriffe und Raubkriege dafür, daß jenes aus seiner Ohnmacht sich nicht erheben konnte. Und wie sehr das Dahinschwinden des Machtbewußtseins die Liebe zum Vaterlande und das volkstümliche Selbstbewußtsein vernichtete, kann man daraus ersehen, daß selbst Männer wie Hermann Conring, der berühmte Heimstätten Staatsrechtslehrer und Polyhistor, und sogar Leibniz eine Zeitlang in Ludwig XIV. den Mann erblickten, der berufen sei, Deutschland vor den Gefahren des Ostens wie vor Österreichs politischen Bestrebungen zu beschützen. Schon der Friede war nicht von der einheitlichen Macht des Reiches, sondern von den einzelnen Fürsten geschlossen worden. Durch ihn erhielten die einzelnen Reichsstände die Landeshoheit in geistlichen und weltlichen Angelegenheiten, das Recht, Kriege zu führen und unter sich und mit dem Auslande Frieden zu schließen. Damit war die Ehre der deutschen Waffen den Händen der einzelnen Fürsten anvertraut. Diese aber mußten sie zunächst in die wenig zuverlässigen Hände der aus aller Herren Ländern zusammengewürfelten Söldner legen, denn seitdem die deutschen Fürsten dem Kaiser nicht mehr Heeresfolge leisteten, entboten sie auch ihre Vasallen nicht mehr zum Kriegsdienste und die Wehrhaftmachung des Volkes, zu der die Landesherren nach Frankreichs Vorbild schritten, war erst in ihrer Entwicklung begriffen. Die Söldner aber, ein gottvergeßenes Gefindel voll Raub- und Rauflust, dem wenig an dem Rechte und Zwecke eines Krieges, nichts an Religion und Vaterland, alles am Beutemachen lag, haben der Kriegsführung jenen grausamen Charakter gegeben, von der uns die Chronisten Schaudermären erzählen. Der Kaiser konnte aus eigenen Mitteln keine starke Heeresmacht aufbieten, um seinem Willen Nachdruck zu verleihen, und doch beruhte auf ihr allein alle Macht. Daher blieb er auch ohne erheblichen Einfluß auf den jetzt „immerwährenden“ Reichstag, der wegen seiner tatenlosen Schwerfälligkeit dem Lande ebensowenig zum Segen gereichte wie die schutzlose und schwache Reichsverfassung und die schleppende Reichsjustiz.

Mit dem Verfall der obersten Reichsgewalt stieg die Selbständigkeit der einzelnen Landeshoheiten. Ihre Territorien wurden zu Staaten, die „Libertet“ der Fürsten zur Souveränität und jeder dieser auf 360 und etwas mehr sich belaufenden „Fürsten von Gottes Gnaden“ betrachtete sein Land als persönliches Eigentum, in dem er mit der Vollgewalt eines Kaisers über das Leben seiner Bürger herrschen könne. Die Landstände dürfen weiterhin keinen Einspruch bei der Steuererhebung machen; die Kameral- und Steuerverwaltung allein sorgt für die Beschaffung der äußeren Mittel und ein stehendes Heer bildet das Rückgrat der neuen Staatsgewalt. Es ist der moderne Staat mit seinen Militär- und Zivilbeamten, die des Fürsten Willen vollziehen, der, sein Vorbild in dem französischen König Ludwig XIV. erblickend, seinen Hofhalt auf das prunkvollste zu gestalten strebt. Dem Winke des Allmächtigen folgte die zu jeder

Schmeichelei und Lobhudelei bereite Schar der Höflinge und wohlgefällig nimmt jener ihre Huldigungen entgegen, wie z. B. der Landgraf Ernst Ludwig von Hessen die Widmungsrede des Hamburger Komponisten Mattheson: „Wenn Gott nicht Gott wäre, wer sollte billiger Gott sein als Ew. Hochfürstliche Durchlaucht?“

Mit der endgültigen Begründung des modernen Fürstenstaates kam auch eine seit dem Ausgang des Mittelalters vorbereitete Wandlung in der Gesellschaft zum Abschluß. Noch zu Beginn des sechzehnten Jahrhunderts hatten die Städte und das Bürgertum die führende Stelle gehabt, Humanismus und Reformation trieben hier ihre stärksten Wurzeln. Zu einer politischen Machtstellung aber hatten sie sich nicht aufschwingen können; seit der Mitte des sechzehnten Jahrhunderts waren sie auch in ökonomisch-sozialer Beziehung im Niedergange und durch den großen Krieg verloren sie vollends alle ihre Bedeutung. Die führende Rolle nimmt in den auf den Krieg folgenden anderthalb Jahrhunderten der Adel in seine Hand, der hohe als anerkannte Souveränität, der niedere als Hof- und Dienstadt im Besitz aller höheren Stellen in der Militär- und Zivilverwaltung. Daneben bestand noch ein ökonomisch gut gestellter Landadel, die Ausläufer des am Ende des fünfzehnten Jahrhunderts verarmten Rittertums, jetzt Großgrundbesitzer und zur Umgebung des Fürsten gehörig. Die Bürger und Bauern waren zur Masse herabgedrückt; jene, eingepfercht in die kleinen Verhältnisse armseligere Kleinstaaten, verloren mit der selbständigen Wehrkraft und Gemeindeverwaltung allen inneren Schwung und die Weite des Blickes und damit den einst so mannhafte Bürgerstolz. Das Gebieten war ja Sache des Fürsten, die Untertanen hatten nur zu gehorchen und zu diesen gehörten auch die Bauern, die, im Verhältnisse der Hörigkeit stehend und mit Lasten überbürdet, ein recht freundloses Dasein führten. Steuern zahlen, Frondienste leisten und für die Armee das Menschenmaterial liefern, war die Aufgabe der Bauern und Bürger. So blieben die sozialen Verhältnisse, bis ungefähr seit der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts das Bürgertum wieder emporstieg, um im neunzehnten Jahrhundert aufs neue das Übergewicht zu erlangen und die adelig-höfische Bildung durch die gelehrte-bürgerliche des Neuhumanismus zurückzudrängen.

Die fürstlichen Residenzstädte wurden jetzt die Mittelpunkte der Kulturbewegung, von denen jeder Fortschritt seine Anregung erhielt, während die alten Bürgerstädte Nürnberg, Augsburg, Straßburg usw. zu Landstädten herabsanken. Von den Höfen aus wurde nach dem furchtbaren Zerstörungswerke des Krieges mit der allmählichen Wiederanpflanzung der Kultur begonnen, und mochte auch noch so viel Ungehöriges, lächerlicher Größenwahn, hohle Prunkfucht, nichtswürdige Maitressenwirtschaft, Vergeudung der Mittel des Landes und anderes nebenbei herlaufen und die kulturelle Entwicklung hemmen, so hat das Fürstentum doch im allgemeinen seine Aufgabe gelöst und den Anschluß Deutschlands an die weit fortgeschrittene Kulturbewegung des Westens vermittelt. Schon die Rücksicht auf die eigene Macht, die doch nur in der Leistungsfähigkeit der Bürger bestand, spornte die Landesherren an, Handel und Gewerbesleiß zu heben, für Rechtssicherheit und geordnete Verwaltung zu sorgen, und weil auch Wissen Macht ist, so mußte der moderne Staat nicht minder den Wissenschaften und dem Schulwesen seine Fürsorge zuwenden und um den Glanz der Hofhaltung zu erhöhen, durften auch die Künste nicht fehlen.

Dem politischen und sozialen Umschwunge entsprach auch eine Wandlung in der geistigen und wissenschaftlichen Welt. Durch den Westfälischen Frieden wurde die Gleichberechtigung der Katholiken und der augsburgischen Konfessionsverwandten mit Einschluß der Reformierten verkündet und damit die kirchliche Spaltung Deutschlands festgelegt. Der Kampf aber zwischen der alten Kirche und den neuen Kirchen war dadurch nicht ausgetragen und auch die Streitigkeiten innerhalb der protestantischen Religionsgemeinschaften verstummten nicht. Doch mußte sich deren Kampfplatz allmählich auf die Schulen einschränken, seitdem an den Höfen, die im sechzehnten Jahrhundert für theologische Kontroversen sich so warm begeistert hatten, die Freude daran geschwunden war. Ja, der Serenissimus wurde sogar ärgerlich, wenn sie politischen Interessen zuwiderliefen, und an diesen scheiterten auch die von lutherischen Theologen wiederholt unternommenen Versuche, Lutheraner, Reformierte und Katholiken auf eine Einheit zurückzuführen. Dem Willen des

Fürsten mußten die Theologen sich fügen, denn er besaß neben der weltlichen auch die oberste geistliche Gewalt.

So wenigstens in der protestantischen Kirche; anders lagen die Dinge in der katholischen, die vom Anfang an Freiheit und Unabhängigkeit forderte, ohne sich deshalb mit der Überzeugung von der göttlichen Anordnung der staatlichen Gewalt in Widerspruch zu setzen. Die katholischen Fürsten wagten es daher, obzwar auch sie von dem Wahne der absoluten Staatsgewalt befangen waren, dennoch nicht, diese auch auf das kirchliche Gebiet auszudehnen, suchten aber die kirchlichen Rechte, die sie schon aus früherer Zeit besaßen, zu erweitern und führten damit den kirchlichen Particularismus herbei, den wir als Gallitanismus unter Ludwig XIV. (1643—1715) in Frankreich, in der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts als Hebronianismus in Deutschland, als Josefianismus in Oesterreich in seiner Ausbildung treffen.

Die Reunionsversuche waren nur dadurch möglich geworden, daß an den protestantischen Höfen Deutschlands seit der Mitte des siebzehnten Jahrhunderts eine gewisse Gleichgültigkeit gegen konfessionelle Unterschiede eingetreten war. Damit verlor auch die Schultheologie als Wissenschaft an Ansehen; das Interesse der Fürsten wandte sich mehr der Naturwissenschaft und den neuen Staatswissenschaften zu. Die Hoftheologen, bisher die Führer in geistigen Angelegenheiten, mußten jetzt Männern weichen, die das natürliche Weltbild und die philosophische Weltanschauung neu gebildet hatten. Die zweite Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts und das achtzehnte, das Zeitalter der Aufklärung, erblickte die Väter seines Denkens in Kepler, Galilei, Newton, Bacon, Hobbes, Descartes, Locke, Spinoza, Leibniz, Pufendorf, Thomajus und Chr. Wolff. Diese Aufklärung aber führte zur Abwendung vom Christentum und wurde durch die vielen Entdeckungen der Naturwissenschaft unterstützt, und mochten auch Männer wie Kepler, Galilei, Newton u. a. durch sie in ihrem religiösen Leben gefördert werden, die Mehrzahl der führenden Geister gab sich ganz dem Naturleben und seinen Erscheinungen hin und vergaß darüber das Übersinnliche. Die Naturreligion und der Rationalismus suchten den Sieg über die herkömmliche Theologie und das Christentum zu erringen. Chr. Thomajus

(gest. 1728) war ein Hauptvertreter dieser antichristlichen Aufklärung in Deutschland.

Noch wirksamer als die religiöse Aufklärung führte die gleichzeitige Entwicklung der mit ihr vielfach in Wechselbeziehung stehenden theoretischen Philosophie zur Abkehr von dem christlichen Gedanken, und zwar deshalb, weil sie mit ihrer gegenfälligen Stellung zum historischen Christentum auch auf die Erörterung praktischer Probleme, wie z. B. der Staatsauffassung, der kirchenpolitischen Verhältnisse, der sozialen Frage usw. großen Einfluß gewann.

Die von René Descartes (gest. 1520 zu Stockholm) gegebene Anregung, die naturwissenschaftliche Bewegung seiner Zeit zu einer Neubegründung des Rationalismus zusammenzufassen, fand ihren Abschluß in Deutschland, und zwar in dem metaphysischen System von Leibniz (gest. 1716), dem Erfinder der Differentialrechnung. Das Leitmotiv seines Denkens bildete die Versöhnung der mechanischen und der teleologischen Weltanschauung und damit die Vereinbarung des wissenschaftlichen und des religiösen Interesses seiner Zeit. Daher trat er auch lebhaft für die Unionsbestrebungen ein, freute sich, ein Gebet erfunden zu haben, das nicht nur jeder Christ, sondern auch der Jude und Mohammedaner beten könne, und schuf eine allerdings vom positiven Christentum losgelöste Philosophie auf



Gottfried Wilhelm von Leibniz.
Stich von F. Sicquet.

Grund der Seins- und Lebensverwandtschaft, „der prästabilierten Harmonie“ zwischen Geist und Materie, sowie des metaphysischen Übels und des Optimismus. Leibnizens System steht einzig da durch die Allseitigkeit seiner Motive und durch seine ausgleichende Kombinationskraft und vereinigt mit tiefem Verständnis die Zuegänge der antiken und mittelalterlichen Philosophie mit den Begriffsbildungen der modernen Naturforschung. Leibniz hat sich von den Universitäten fern gehalten; er war Hofphilosoph und nur an Fürsten und Würdenträger waren seine Schriften gerichtet. (Abb. S. 460.) Dagegen war Christian Thomafius unablässig bemüht, die Wissenschaft im Universitätsbetrieb im Sinne der modernen Denk- und Lehrweise umzugestalten. An den hochgestimmten und gelehrten Leibniz aber reichte der Aufklärer Thomafius mit seinem nüchternen und praktischen Verstande nicht heran und auch der etwas jüngere Christian Wolff (gest. 1754) blieb hinter ihm zurück. Ein sicheres Gefühl aber für die intellektuellen und praktischen Bestrebungen der Zeit und seine erstaunliche Arbeitskraft haben Wolff zu einer Wirksamkeit emporgehoben, wie sie seit Melandthron kein deutscher Universitätslehrer geübt hatte. Wolffs System beruht im Gegensatz zu der älteren Schulphilosophie auf der Abfage an allen Autoritätsglauben; als „Vernünftige Gedanken“, d. h. nicht bloß als objektiv vernünftige, sondern allein auf Vernunft beruhende Gedanken kündigen sich seine ersten, in deutscher Sprache geschriebenen Lehrbücher an. Mit ihnen gelangte die moderne, auf den neuen mathematisch-naturwissenschaftlichen Forschungen und den neuen rechts- und staatswissenschaftlichen Anschauungen beruhende Philosophie an den Universitäten zu allgemeiner Anerkennung und Herrschaft. Damit hatte der Rationalismus, der nur als wahr erkennt, was bei freier Prüfung vor der Vernunft besteht, den Sieg über den Idealismus Leibnizens davongetragen.

Die Einwirkung der theoretischen Philosophie auf die Behandlung praktischer Probleme zeigt sich hauptsächlich auf dem Gebiete der Rechtsphilosophie, die teils an die Anregungen der Humanisten anknüpft, teils diejenigen Interessen verallgemeinert, mit denen sich die weltlichen Staaten zu selbstherrlichen Lebensformen gestaltet haben. Die Lehre des Engländers Thomas Hobbes (gest. 1679), des absoluten Herrschers Wille sei die ausschließliche Quelle des Rechtes und der Sittlichkeit, das Staatsgesetz des Bürgers Gewissen im Weltlichen und Religiösen, wurde durch den Kurpfälzer Samuel Pufendorf (gest. 1694) und Chr. Thomafius auch nach Deutschland verpflanzt und damit die philosophische Theorie zu dem historischen *Cuius regio, illius religio* gegeben.

Im Gegensatz zur gelehrten Theologie hatte im ersten Drittel des siebzehnten Jahrhunderts eine mystische Richtung Platz gegriffen, die die Aufgabe der Reformation nicht in der Aufstellung eines neuen theologischen Lehrgebäudes, sondern in der Nachahmung des Lebens Christi erblickte. Aus diesem Mystizismus ging im letzten Viertel desselben Jahrhunderts der Pietismus hervor, dessen Hauptzüge die innere Abneigung gegen die Streittheologie und die Hinwendung zum Erbaulichen, zum praktischen Christentum, bildeten. Und gerade diesem Streben nach Verbesserung der Erziehung und der Sitten verdankt der Pietismus trotz seiner Verfolgung vonseiten der Schultheologen bald Freunde und Gönner in den kirchlich-religiösen Kreisen und trug nicht weniger als die rationalistisch-kulturelle Richtung der höfischen Welt bei, die Theologie aus ihrer herrschenden Stellung zu verdrängen. Beide Richtungen nahmen gegen den humanistischen Schulbetrieb eine feindliche Stellung ein, der Pietismus, weil ihm die Erbauung höher stand als die heidnisch-humanistische Wissenschaft der Renaissance, die rationalistisch-kulturelle Richtung, weil sie, obgleich der Welt- und Lebensanschauung des klassischen Altertums verwandt, diesem in den Wissenschaften, insbesondere in der Mathematik und in den Naturwissenschaften, sich überlegen fühlte und daher die Alten zwar verehrte, aber nicht als die Vollender, sondern als die Anfänger. Stolz auf die durch Reisen und Schifffahrt erweiterte Kenntnis der äußeren Welt, lehnte man es ab, sich in der intellektuellen Welt von den engen Schranken der alten Klassiker festhalten zu lassen und erwartete mit Bacon, Descartes, Kepler, Newton alles Heil von der fortschreitenden Wissenschaft. Der Glanz der humanistischen Kunst und Wissenschaft verblaßte; es wurden zwar durch das ganze siebzehnte Jahrhundert hindurch noch lateinische und griechische Poemata verfaßt und sie gelangen einigen vortrefflich, aber für die große Welt hatten sie keine Bedeutung mehr. Die Poeten und Gelehrten hörten auf, ihre Namen in schön klingende lateinische umzubilden, und fügten ihrem Namen höchstens noch eine lateinische Endung bei; es erwacht das nationale Selbstgefühl und man erkennt, daß es zur Originalität gehöre, sich in der Literatur der eigenen Sprache zu bedienen. Hierin waren den Deutschen die romanischen Völker längst vorausgegangen: Italien, Frankreich und Spanien, aber auch die Niederlande be-

faßen zu Beginn des siebzehnten Jahrhunderts bereits eine aus dem Humanismus hervorge-
wachsene nationale Literatur. Auch die Deutschen strebten sie an und suchten sie nach dem Vor-
bild Frankreichs zu erreichen.

Der französische Staat, in der Hand eines starken Königtums zusammengefaßt, schien unter
Ludwig XIV. durch die Festigkeit seines Baues, durch die Sicherheit der Regierung und Ver-
waltung, die militärische und finanzielle Macht und die Herrlichkeit der äußeren Erscheinung alle

Staaten des Altertums zu übertreffen. Dazu er-
reichte die französische Sprache ihre vollendete
Ausbildung und erblühte eine reiche Literatur
mit feinsten Formentwicklungen. Nicht mit Unrecht
konnte daher Berrault, der Sänger des Jahr-
hunderts Ludwigs XIV., dieses dem Zeitalter
des Augustus gleichstellen. Was Wunder, wenn
die Deutschen, die während des Krieges verwildert
waren, zu den Franzosen in die Schule gingen?
Schon im sechzehnten Jahrhundert hatten sich
die Deutschen gewöhnt, auf alle Fragen des
wissenschaftlichen, literarischen und geselligen
Lebens die Antwort am liebsten bei den Fremden
zu holen und in den religiösen und politischen
Kämpfen die Unterstützung des Auslandes nach-
zuzufuchen. Frankreich und Italien, und später seit
der Verbindung, die die Geschichte Friedrichs V.
von der Pfalz mit England verknüpfte, und dem
neuen Glanze der Hochschule zu Leyden auch
England und die Niederlande wurden von den
deutschen Edelleuten und Gelehrten bereist und
schenkten Deutschland neue Moden und Trachten.
Schon damals begann die Unsitte der Gelehrten,
wenn sie überhaupt die deutsche Sprache an-
wandten, sie mit lateinischen und griechischen
Wörtern zu durchflechten, und der Hof- und Kriegs-
leute, mit Französischem, Italienischem und Spa-
nischem zu prunken. Noch ärger wurde die Nach-



Titelblatt zu den Epigrammen des Joh. W.
Goethe. 1630.

äfferei des Fremdländischen in Sprache und Sitte während des großen Krieges, denn alles,
was man redete oder schrieb, spickte man mit welschen, lateinischen, griechischen, italienischen und
spanischen Worten, so daß „ein Biedermann nicht erraten konnte, was es für ein Gespräch sei“.
Nach dem Westfälischen Frieden wirkte während des darauf folgenden Jahrhunderts die politische
Übermacht Frankreichs und die Überlegenheit seiner geistig-literarischen Bildung so sehr, daß das
zersplitterte und ohnmächtige Deutschland in volle Abhängigkeit geriet. Aus Frankreich holte die
vornehme deutsche Welt ihre Bildung und die Gelehrten und reicheren Bürger wetteiferten mit
dem Adel in hohler Ausländerei. Die französische Sprache ward zur Sprache des Staates und
der Gesellschaft, französische Sitten und Anschauungen allein gaben in den adeligen Kreisen den
Ton an, Frankreich galt als Vorbild für die Staatseinrichtung, für die Zivil- und Militär-
verwaltung, französische Literatur und Kunst beherrschten die deutschen Höfe. Jährlich wanderten
viele Deutsche nach Paris, um die Sprache und die Wissenschaften und vor allem die Konduite
zu lernen, das ist die Kenntnis vom Komplimentieren und Diskurieren, von Kleidern und Moden.
Aus Frankreich verschrieb man sich die Prinzenenerzieher, Tanz-, Fecht-, Sprach- und Stallmeister,
Küche und Schneider. Hohle Aufgeblasenheit, läppische Eitelkeit und Gespreiztheit, Lug und Trug,

wie die Reifröcke, die Halskrausen, die Schleier und Perücken sie nach außen verraten, zeigte sich bald wie am französischen Hofe auch an den Höfen der kleinen deutschen Souveräne im ganzen Auftreten, in Gang, Bewegung und Worten.

Das höfische Bildungsideal wurde auch von Bürgerlichen erfehnt und es gab für sie keine größere Auszeichnung als in den Herrenstand aufgenommen zu werden. Als gegen Ende des siebzehnten Jahrhunderts die Krönung lateinischer und deutscher Poeten ihre Bedeutung verloren, wurde es Brauch, auch die literarischen Leistungen der Gelehrten und Dichter mit dem Adelsbriefe zu bekräftigen. Damit war ihnen der Zutritt in die höfischen Kreise eröffnet, deren Tracht sie schon seit der Mitte des Jahrhunderts statt der bis dahin üblichen klerikalen gewählt hatten. Hierin und in kavaliérmäßigen Neigungen suchten auch die Studenten ihr Streben nach höheren Dingen kund zu tun. Es war eben das Zeitalter à la mode; aber: „Mamode-Kleider, Mamode-Sinnen: Wie sich's wandelt außen, wandelt sich's auch innen.“ So klagt bereits Logau (gest. 1655) und viele Edelgesinnte bejammern mit ihm das Schwinden der alten Mannheit, der alten deutschen Tapferkeit und Redlichkeit. Doch vergebens geißelt der Satiriker die Verwelschung, vergeblich will der ehrliche Prediger den „Teutsch-Welschen gepürlich teutsche Maulschellen klingen lassen“. „Narrenkappen samt den Schellen“ äßt der Deutsche ruhig weiter nach.

Und doch wurde die Ausländerei, so sonderbar es auch klingen mag, für die deutsche Dichtung der Grund zu ihrer Rettung. Durch das Eindringen fremder Bildungselemente kam das stockende Leben wieder in Fluß, wurden Männer, denen Deutschlands Ehre noch nicht gleichgültig geworden war, mit Entsetzen vor der eignen Nichtigkeit erfüllt und durch das Bedürfnis reicheren Geisteslebens zur Tatkraft frischen Aufstrebens angespornt. Eine Zeit ernstern Ringens brach an, reich an Irrungen, aber auch an unsäglicher Mühe, ein Suchen nach der Dichtung und ein Nachspüren auf den verschiedensten Wegen mit gutem Willen und kläglichem Erfolge. Wer daher nur poetischen Genuß sucht, wird die Epoche von Opiz bis zu den Vorläufern Klopstocks recht unerquicklich finden, denn nur nach Mustern aus aller Herren Ländern und nach geistlosen und unrichtigen Vorschriften hat man Dichtungen verfertigt und außer einzelnen geistlichen und weltlichen Liedern, Epigrammen und dem kulturhistorisch bedeutsamen Simplicissimus nichts geschaffen, was sich bis in die Gegenwart als lebensfähig erweist. Können wir uns aber dazu entschließen, nicht an dem Gewordenen Kritik zu üben, sondern unsere Aufmerksamkeit dem Werden zu schenken, dann wird auch diese Zeit der Neugestaltung der deutschen Dichtung Teilnahme erwecken und unser Urteil über die Leistungen zugunsten jener Pflanzsucher und Bahnbrecher umstimmen. Dabei aber verlangt die geschichtliche Billigkeit und Gerechtigkeit, daß wir uns mit jenen Strebenden auf ihren Ausgangspunkt stellen und nie aus dem Auge verlieren, was ihnen gegeben war und unter welch ungünstigen Verhältnissen sie das Rettungswerk der deutschen Poesie unternommen haben. Nur die Anstrengungen und Irrtümer jener Männer haben es zuwege gebracht, daß Deutschland aus dem Verfall sich wieder erhob und in Kunst und Wissenschaft mit den anderen gebildeten Nationen allmählich gleichen Schritt gewann. In die Dichtung flüchtete sich, was seine Liebe zur deutschen Sprache und Sitte noch bewahrt hatte; aus der Literatur erscholl immer wieder der Ruf zum Kampfe gegen die „Seuche der Fälscherei“ auf allen Gebieten.

Schon 1617 vereinigten sich Adelige und Gelehrte aus bürgerlichem Stande zur Schöpfung einer reinen und guten deutschen Rede und zur Pflege deutscher Dichtung. Die Bemühungen der älteren deutschen Grammatiker fanden eine Fortsetzung in den pädagogischen Reformbestrebungen des Holsteiners Wolfgang Ratichius (gest. 1635), des Hessen Christoph Helvicus (gest. 1617), des Mährers Joh. Amos Comenius (gest. 1671), des Hamburger Predigers Balthasar Schupp (gest. 1661). Diese Männer drangen darauf, daß alle Schulbildung mit dem Unterricht in Deutschen und in deutscher Sprache begonnen werde; Schottelius suchte durch seine ausführliche Arbeit von der teutschen Hauptsprache (1668) das Befehmäßige der Schriftsprache festzulegen und damit deren Studium wissenschaftlich

zu vertiefen. Es folgen zahlreiche praktische Grammatiken, von denen die Johann Bödikers, Grundzüge der deutschen Sprache (1690), ein dauerndes, durch die Bearbeitung von Johann Leonhard Frisch (1723) erhöhtes Ansehen erhielt. Gestützt auf eine reiche Kenntnis der deutschen Mundarten und der Nachbarnsprachen verfaßte Frisch unter Heranziehung der älteren Schriftdenkmäler ein Deutsch-Lateinisches Wörterbuch (Berlin 1741), das in manchen Dingen noch bis heute seinen Wert behauptet hat. Alle Grammatiker und die Mitglieder der literarischen Gesellschaften weisen voll Bewunderung auf die Vorzüge, die Bildsamkeit und Ausdrucksfähigkeit der „uralten Helden sprache“ hin, Leibniz mahnt in seinen „Unvorgreiflichen Gedanken betreffend die Ausübung und Verbesserung der deutschen Sprache“ (1697) zum Gebrauch des Deutschen in der Wissenschaft und Thomajus hält 1688 an der Leipziger Universität die ersten Vorlesungen in deutscher Sprache. Deren Grundlage blieb, zumal da das literarische Leben sich hauptsächlich dem Nordosten zuwandte, die Sprache Luthers, mochte sich auch ihr Wortvorrat durch Aufnahme von Worten aus den Mundarten oder durch Neubildungen bedeutend vermehrt haben.

Hand in Hand mit dem wissenschaftlichen Betribe der deutschen Sprache ging die Erforschung der Altertümer der eignen wie der verwandten Sprachen des germanischen Stammes. Gelehrte, wie Marquard Freher, Melchior Goldast von Haiminsfeld, Martin Opitz und vor allen Franz Junius (geb. 1589 zu Heidelberg, gest. 1677 zu Windsor), wenden durch die Herausgabe literarischer Denkmäler den Blick der Deutschen ihrer eignen Vergangenheit zu. So werden Wulfilas Bibelübersetzung und Caedmons Dichtungen durch Junius, die Edda von Snorri durch Johann Peter Resenius veröffentlicht; der Kieler Polyhistor Daniel Georg Morhof (geb. 1639 zu Wismar, gest. 1691 zu Lübeck) und Leibniz verwerten die gedruckten germanischen Denkmäler in ihren literarhistorischen und sprachwissenschaftlichen Studien; als minder bedeutend reihen sich ihnen die Kompilatoren Johannes Schilter, Professor zu Straßburg, und sein Nachfolger Johann Georg Scherz an. Später arbeiten die Schweizer durch ihre Bemühungen um die mittelalterliche Literatur der Germanistik vor.

Man blieb aber nicht bei der Wissenschaft des Deutschen stehen, sondern suchte auch eine deutsche Literatur zu schaffen, um den anderen Nationen ebenbürtig entgegenzutreten zu können. In Frankreich hatte sich um die Mitte des sechzehnten Jahrhunderts „Jungfrankreich“, die sogenannte Plejade, unter Führung Ronsards zusammengetan, um durch Vernählung der antiken und der heimischen Literatur die nationale Sprache und Dichtung zu läutern und zu einer ebenbürtigen Rivalin der Antike auszugestalten. Auch die Niederlande, die sich im Kampfe gegen Spanien zu einer Großmacht aufgeschwungen hatten, besaßen bereits gegen Ende des sechzehnten Jahrhunderts eine durch die klassischen Studien veredelte und durch ein starkes Gemeinwesen getragene Literatur. In Italien, dem Heimatlande der Antike und des neuen Humanismus, machte sich die Verbindung des Volkstümlichen mit den gelehrten Kunstforderungen auf allen Gebieten des geistigen Lebens geltend. Die Lyrik zeigt sie in Petrarcas Kanzoneen und Sonetten, die profaische Epik in Boccaccios Novellen, in denen die umlaufenden Schwänke und Erzählungen klassische Gestaltung fanden, und Pulcis, Bojardos, Ariosts und Tassos Orlando-Open bringen in kunstgemäßer Form, was an Erinnerungen an Karls des Großen Waladine im Volke noch lebendig war. Spaniens und Englands geistige Schöpfungen hatten trotz des Einflusses der Renaissance die Fühlung mit dem Volke nicht verloren.

Auch in Deutschland hat der Humanismus im sechzehnten Jahrhundert in das geistige Leben eingegriffen und eine reiche neulateinische Literatur hervorgerufen; zu einer Verbindung aber des Volkstümlichen und der neuen Kunstform, zu einer deutschen Renaissance, ist es nicht gekommen; die noch mangelhafte Entwicklung der deutschen Sprache und die Dürftigkeit der Metrik haben es neben dem schon lange vorbereiteten Untergang des deutschen Staatswesens und den Verschiebungen des sechzehnten Jahrhunderts unmöglich gemacht. Und das damals Versäumte konnte das siebzehnte Jahrhundert nicht nachholen; weit in dieses hinein noch gingen

die lateinische und die volksmäßige Dichtung ihre eignen Wege. Zwar begann, angeregt durch den literarischen Verkehr mit den Franzosen und Italienern, um die Wende vom sechzehnten zum siebzehnten Jahrhundert im südwestlichen Deutschland ein Wettkampf mit jenen auf dem Gebiete der nationalen Literatur und es schien, als sollte eine frische Renaissance erblühen. Doch der Dreißigjährige Krieg hemmte das verheißungsvolle Streben, und als es wieder aufgenommen wurde, waren die letzten Triebe volkstümlicher Dichtung verdorrt und obendrein die politischen und sozialen Verhältnisse dazu wenig geeignet. Nach dem Auslande stand der Deutschen Sinnen und von dessen Nachahmung erhofften selbst die patriotisch gesinnten Poeten alles Heil für die deutsche Dichtung. So folgte denn statt einer harmonischen Vereinigung volkstümlicher Elemente und klassischer Kunstform eine Renaissance, die, von Gelehrten ausgehend und für Gelehrte bestimmt, das der Nation Eigenartige nicht beachtete, ja selbst verachtete, alle möglichen fremden Muster nachahmte, gestaltungs- und farbenlos sich dahinschleppte und in einseitiger Betonung des Formalen sich verlor. Mit dem Erstarken des deutschen Geisteslebens in der ersten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts fand man zwar eine neue Kunstform, um sie aber mit geistigem Gehalt erfüllen zu können, mußte man wieder zu Ausländern in die Schule gehen. Endlich war mit Klopstocks Auftreten erreicht, wonach die Gelehrten durch Jahrhunderte sich zerquält und zermartert hatten: die Verbindung deutschen Geistes und klassischer Schönheit.

Der Weg dahin ward erst nach vielem Herumirren gefunden. Die Renaissance durchlief in Deutschland im siebzehnten und im ersten Viertel des achtzehnten Jahrhunderts dieselben Entwicklungsstufen, die sie, damals bereits verfallend und entartend, auch in anderen Literaturen durchlief (Renaissance, Barock, Rokoko), nur daß sie nicht, wie in diesen, eine selbständige und eigenartige Umbildung im nationalen Geiste erfuhr, sondern bloß äußerlich nachgeahmt wurde. Den Ruhm des Begründers der deutschen Renaissanceedichtung hat sich Martin Opitz von Boberfeld mit seinem Buch von der deutschen Poeterei (1624) erworben, durch das er für mehr denn ein Jahrhundert zum Gesetzgeber der Renaissanceedichtung geworden ist. Muster für alle Dichtungsgattungen bis herab zum Gelegenheitsgedicht folgten. Er empfiehlt die Nachahmung der Alten, steht aber selbst unter dem Einflusse der Niederländer und der französischen Dichter der Plejade. Die neulateinische Dichtung durch eine auf derselben Grundlage beruhende und ebenbürtige in deutscher Sprache zu verdrängen, ist sein und seiner zumeist aus Schlesien und Sachsen stammenden Anhänger Ziel (Erste schlesische Schule). Doch unterscheidet die deutsche Sprache allein des gelehrten Schlesiens Dichtungen von denen der lateinischen Humanistenpoesie. Opitzens Rücksternheit suchte eine jüngere Dichtergeneration (die sogenannte Zweite schlesische Schule) durch gehäufte Gleichnisse, gesuchte Beinwörter und lüsterne Schilderungen zu sinnlichem Reize zu steigern und fand ihre Vorbilder in der schwülstigen und sinnenreichen Manieriertheit des neapolitanischen Kavaliers Marino, die zuvor schon in Frankreich zur Herrschaft gelangt war. Als dann hier zwischen 1669 und 1674 Boileau Despréaux in seiner Poetik die Gesetze des französischen Klassizismus verkündet hatte, ward durch die Hofpoeten Canitz und Besser auch in Deutschland die korrekte, elegante französische Dichtweise eingeführt. Das Auftreten der Philosophen Leibniz, Thomasius und Wolff kündete den Anbruch einer neuen Zeit an. Die von Wolff geforderte verstandesmäßige Klarheit wollte Gottsched auch in der Literatur zur Geltung bringen und stellte Boileaus Regeln, da sie seinem Wunsche entsprachen, als Kanon für die deutsche Dichtung auf. Unbefriedigt aber durch die pedantische Professorendichtung, suchte man lebenswarme Vorbilder und fand sie bei den Engländern und Spaniern, und ehe noch der literarische Streit zwischen Gottsched und den Schweizern beendet war, schlug die deutsche Dichtung jene Richtung ein, die zur selbständigen Erneuerung der deutschen Nationalliteratur führte und in Klopstock ihren ersten Klassiker gefunden hat.

Verschiedene Ursachen wirkten zusammen, der Lyrik den vordersten Rang zu verschaffen. In dieser Dichtart offenbarte sich bereits in der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts der später allein herrschende Geschmack der Mischung deutscher und französischer Dichtweise, denn

Die Poeten, die sie zuerst pflegten, waren eben Lyriker. Auch erwies sich die Lyrik mit ihren leichter und schneller vorübergehenden Schöpfungen am geeignetsten, wenn die Dichter in der Kunstübung Erholung oder Ausfüllung der Stunden gelegentlicher Muße suchten. Freilich dichteten nur wenige aus innerem Drange, die meisten taten es bloß, weil eben die Mode oder der Stand eines Gelehrten es verlangte. Daher fehlt der deutschen Kunstlyrik dieses Zeitalters zumeist die Unmittelbarkeit und innere Wahrheit. Sie ist weder der Niederschlag des Seelenlebens der Dichter noch die Versinnlichung geistiger Eindrücke oder innerer Vorgänge, sondern eine angelehnte und anempfundene Dichtung, die Seelenstimmungen in konventionell gefärbter Weise schildert, Motive, Stoffe und Formen dazu aus der Literatur fremder Völker und der Neulateiner entlehnt. Geschicklichkeit in der Hantierung mit dem poetischen Apparate, Gewandtheit im Gebrauch der Bildersprache, unbefangenes Vorgehen und fleißige Benutzung der vorhandenen oder vom Dichter selbst angelegten Sammlungen von Beispielen und Auszügen ersetzten die eigene freie Geistestätigkeit und verschafften so manchem Kompilator die Dichterkrone, Sitz und Stimme auf dem deutschen Barnas. Aus dem Mangel innerer Erfahrung folgte auch die Möglichkeit, auf die Bestellung anderer hin zu dichten, und so erwuchs jene Fülle von Gelegenheitsdichtungen, die den Hauptteil der Gedichtsammlungen des siebzehnten Jahrhunderts ausmachen. Die Vermählung etwa eines Freundes oder Gönners, eine Kindstaufe, ein Namenstag, eine Leichenfeier, eine Beförderung gab dem Poeten, mochte er dadurch innerlich auch gar nicht bewegt sein, den Anlaß, ein Gedicht zu verfertigen, und nur wenige waren imstande, über das bestimmte Ereignis hinaus zu einer höheren Allgemeinheit sich zu erheben. Dort aber, wo nicht eine besondere Gelegenheit den Dichter zur Abfassung eines Poems lockte, wie in den „Vermischten Liedern“, „Oden“ und in den „Verliebten Gedichten“, begnügte er sich mit der Übersetzung oder Nachbildung eines aus fremder Literatur stammenden Gedichtes. Von den Schöpfungen der eigentlichen Kunstlyrik heben sich jene ab, in denen die neue Kunstform durch das Volkslied befruchtet erscheint. Das alte Volkslied (S. 404) überdauerte auch die Schrecken des großen Krieges und verließ in seiner jüngeren Form als Gesellschaftslied (S. 424) dem Kunstliede frisches Leben. Aus dieser wechselseitigen Einwirkung von Volks- und Kunstdichtung entwickelte sich das volkstümliche Kunstlied, in dem mit der volksmäßigen Art der Darstellung und Wahl des Stoffes ein durch die Renaissance gebildeter Formensinn und eine durch die italienische und französische Literatur geschulte Kunstübung des Dichters sich verband. Diese neue Gattung Lieder drang, oft wider den Willen ihrer Verfasser, auch in breitere Gesellschaftsschichten, um, wie es dem Volksgeschmacke eben entsprach, umgebildet und geändert zu werden und so zum Autor wieder zurückzuführen. Schon diese Art der Lyrik drängte das echte Volkslied zurück; noch mehr geschah es, als der Einfluß der fremden Literaturen auf die deutsche Lyrik nachhaltiger zu wirken begann und diese durch das Hasten nach gesuchten Darstellungsmitteln in Künstelei ausartete. Schließlich trug die sogenannte galante Lyrik den Sieg über alle Gattungen davon, die mit dem frischen Quell der Volkspoesie noch irgend eine Fühlung hatten. Damit war der Gegensatz zwischen Leben und Dichtung geschärft, und beide wieder in Beziehung zu bringen, war die Aufgabe der die klassische Periode vorbereitenden Lyriker. Mit ihnen schwand auch die neulateinische Dichtung, die von den bedeutendsten Poeten des siebzehnten Jahrhunderts neben der deutschen noch immer gepflegt wurde und dieser oft als Vorbild diente.

Da es an der vollen und unmittelbaren Wechselwirkung zwischen Leben und Kunst und obendrein an einem starken und freudigen Volkstum fehlte, konnte es die Epik nicht über unbedeutende Versuche bringen. Verschiedene Stoffe zwar, fremde und einheimische, weltliche und biblische, suchte man in das epische Gewand zu hüllen, aber eine eigentliche Epopöe, ein Epos im höheren Sinne, kam trotz der Vorbilder, die man in der Aeneide und in den italienischen Heldengedichten hatte, dennoch nicht mehr zustande. Viel lieber wählten die gelehrten Dichter, die episches Talent besaßen, die jetzt im Abendlande übliche Form des Romans, da er der Erfindung einen weiten Spielraum gewährte und eine Darstellung selbst des alltäglichen Lebens

gestattete. Mit dem Verfall der Epik hing es zusammen, daß auch die im sechzehnten Jahrhundert so reich gepflegte Fabel nur mehr selten in gebundener oder ungebundener Redeform hervortrat. Dagegen wurden von dem Volke noch immer historische Lieder gesungen und auch die Zeitungs- oder Waisenfänger fanden beim Vortrage von Zeitgedichten („Zeitungen“) stets ein dankbares Publikum.

Während in der früheren Zeit die Grenze zwischen Epik und Didaktik oft schwer zu ziehen war, nimmt jetzt die Lyrik, wenn sie nicht in Tändelei mit unwirklichen Empfindungen aufgeht, das Lehrhafte in sich auf. Die fremden Vorbilder förderten, wozu die Dichter ihre eigene Neigung trieb. Daher entstehen nur wenige rein belehrende Gedichte und diese erscheinen, den Zeitverhältnissen entsprechend, in der Form der Satire, des satirischen Epigramms, wozu Juvenal und Martial, der englische Lateiner Owen (lat. *Owenus*, gest. 1623), später der minder scharfe Boileau die Muster lieferten. Nebenher lief aber auch, wieder nach dem Vorgange fremder Literaturen, die unsatirische, zum Teile volksmäßige Spruchdichtung und selbst die Priamel hat sich in dieses Zeitalter hinübergerettet.

Das siebzehnte Jahrhundert schuf auf allen Gebieten für die neuhochdeutsche Literatur die Grundlagen; so auch im Drama. Doch kam es über diese nicht hinaus. Es fehlte an hervorragenden Talenten und der Mangel einer innigen Beziehung zwischen Poesie und Leben machte sich gerade bei dieser Dichtart, die eine möglichst lebendige Wirklichkeit der Gestaltung fordert, am meisten fühlbar. Dazu kam, daß mit der Beseitigung des alten Volksschauspiels der geschichtliche Zusammenhang mit der Vergangenheit unterbrochen wurde und für die Weiterbildung erst ein neuer Boden gewonnen werden mußte. Die alte Welt wie die moderne (England, die Niederlande, Italien, Frankreich) mußten auch hier die Muster liefern. Außer dem lateinischen Jesuitendrama sehen wir das Schauspiel zwei verschiedene Richtungen einschlagen. Von ihnen hängt die von herumziehenden Schauspielertruppen gepflegte mit der Vergangenheit noch zusammen und erscheint nach Anlage und Ausführung als eine Fortsetzung des Schauspiels der englischen Komödianten (Haupt- und Staatsaktionen). Diesem für die Massen berechneten Drama steht das kunstmäßige der Gelehrten gegenüber, dem Seneka und das Schauspiel der schon genannten Länder, und zwar in vorzüglicher Weise die Tragödie, als Vorbild dienten. Seine Zuhörer suchte es in den höfischen und gelehrten Kreisen und dort bürgerten sich auch zuerst die Oper, das Singspiel und dessen geistliches Gegenstück, das Oratorium, ein. Die Höfe, die an der Musik und der Lyrik sich erfreuten, gern in verträumten Schäferwelten weilten und es liebten, die Hoffestlichkeiten durch Prunk zu erhöhen, förderten diese aus Italien eingeführten neuen Gattungen, in denen mit der Musik, Lyrik und Dramatik auch die Architektur und Malerei sich vereinten. Dagegen mußte das Volksdrama, vergeblich eine Veredlung durch die berufenen Dichter erwartend, immer mehr zurückweichen. Diese aber gerieten seit Gottsched vollständig unter den Einfluß Frankreichs. Erst Lessing überwand ihn, füllte die klassische Form mit frischem Leben und wurde so zum Gründer des deutschen nationalen Dramas.

Während des Mittelalters hatte die deutsche Literatur, zumal die poetische, vorzugsweise im Süden ihre Pflege gefunden; im Zeitalter der Reformation fand sie, wie diese selbst, ihren günstigsten Boden in den mittleren Gegenden; jetzt aber wendet sich, an die Vorgänge am Oberrhein und in Schwaben nur durch den ersten Anstoß angeknüpft, das literarische Leben hauptsächlich Schlessien und Sachsen zu, um dann auch die nördlichen und mittleren Länder in seine Kreise zu ziehen und weiter südlich nur in Nürnberg sich ein Heim zu gründen. Diese Änderung in den Pflegestätten der Poesie erfolgte, seitdem diese zu einer rein gelehrten geworden und dadurch in Abhängigkeit von der Schul- und Universitätsbildung gekommen war. Da jedoch die Universitäten und Schulen der Länder, in denen die Poesie aufs neue erblühte, dem Protestantismus anheimgefallen waren, ging ihre Pflege fast völlig in die Hände der Protestanten über. Ganz aber ohne Teilnahme an dem schöngeistigen Leben blieb auch der Süden nicht. Wir wissen bereits, daß in dessen katholischen Ländern seit der Gegenreformation als Fortsetzung des Huma-

nismus das italienische Barock durch die Jesuiten und die älteren Orden wie in der Baukunst, so auch in der Dichtung eifrig gepflegt wurde und in Österreich eine eigenartige barocke Volksliteratur hervorrief. Auch mit den französischen Vorbilder nachahmenden Renaissancebestrebungen der nördlichen und mittleren deutschen Lande blieb der Süden in Fühlung. Weber die Richtung der ersten Schlesier noch die der zweiten blieben hier ohne Wirkung und gegen die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts hin siegte auch in Österreich, besonders durch den Prinzen Eugen, der französische Klassizismus über das Barock, die italienische Oper nahm allmählich den Charakter der französischen Tragödie an. Damit war, nachdem die Schweiz schon früher in den Gang der Literatur wieder eingegriffen hatte, die Vereinigung aller deutschen Länder zu poetischem Schaffen angebahnt.

Als eine der Hauptursachen, warum die poetischen Talente im siebzehnten Jahrhundert so wenig Großes geschaffen haben, läßt sich der Mangel an einer die zersprengten poetischen Kräfte einigenden Hauptstadt anführen, in der sie sich durch persönliches Wettstreiten gesteigert und gefunden hätten, was sie zu ihrem Schaffen brauchten, Anregung und Teilnahme eines großen Publikums. Die Bemühungen einzelner kleiner Fürstenhöfe genügten nicht, die deutsche Literatur auf die Höhe zu heben, deren sie sich in London oder Paris erfreute. Auch die deutschen Dichter fühlten, daß nur eine Hauptstadt der Literatur eine bedeutsame Stellung und ihren Schöpfungen den rechten Schwung geben könne. Geeignet dazu erschien ihnen die Kaiserstadt an der Donau. Zu ihr traten denn auch die Führer des Geisteslebens in Deutschland in Beziehung; der Hofpoet Heräus wollte sie nach dem Vorbilde der deutschen Sprachgesellschaften zum Mittelpunkt einer deutschübenden Gesellschaft machen und Leibniz hegte den Plan, sie zum Hauptsitze des Geisteslebens Deutschlands zu erheben. Und in der Tat war Wien die einzige Stadt, die für solche Bestrebungen eine Pflanzstätte hätte bilden können. Durch Einwohnerzahl die anderen Städte überragend und allein vom Kriege verschont, hätte sie das für die Dichter als Hintergrund notwendige Publikum geboten; durch Größe und Glanz des Hofes, Reichtum und Ansehen des Adels wären sie in ihrem Schaffen gefördert worden und die weltgeschichtliche Bedeutung der Stadt als Hüterin der europäisch-christlichen Kultur gegen die Osmanen und als Vormacht gegen die Weltherrschaftsgelüste Frankreichs hätte den Poeten ein höheres Ziel gesetzt. Außerdem wären auch andere Bedingungen für eine gedeihliche Entwicklung der Dichtung vorhanden gewesen. Noch wirkte der Humanismus, der in Wien geblüht hatte, fort in den Gelehrten Athanasius Kircher und Peter Lambeck und für die Musik hatte die alte Musikstadt die Grundlage geschaffen, auf der die deutsche Musik zur Klassizität emporstieg. Daß trotz alledem die Verwirklichung des angestrebten Planes zum Schaden des geistigen Lebens in Österreich und in Deutschland nicht zustande kam, lag in der Verschiedenheit der religiösen Weltanschauung beider und in der politischen Zersplitterung Deutschlands begründet.

1. Die Vorläufer der deutschen Renaissancedichtung. Die Sprachgesellschaften.

Die deutschen Gelehrten hatten auf ihren Reisen in Italien, Frankreich und in den Niederlanden gesehen, daß ihre Fachgenossen zwar den antiken Geist in die Literatur aufgenommen haben, aber doch in der Volkssprache schreiben und diese veredeln. Auch der literarische Verkehr mit den genannten Ländern mußte den Deutschen den gewaltigen Abstand in der Geltung ihrer einheimischen Literatur von der ausländischen zum Bewußtsein bringen und sie mit dem Wunsche nach einer Renaissanceliteratur in deutscher Sprache statt der lateinischen erfüllen. So fragte bereits 1601 Theobald Höck in seiner Gedichtsammlung *Schönes Blumenfeld*: „Warumb sollen wir den unser Teutsche Sprachen In gewisse Form und Maß nit auch mögen machen Vnd Deutsches Carmen schreiben, Die Kunst zutreiben (angesehen machen) Bey Mann und Weiben?“

Nicht durch die Pflege fremder Sprachen hätten die alten Dichter Ovid und Vergil „so künstlich Vers und Meisterstück getrieben“, sondern in der eigenen Mutterzunge. Nun dürfe sich freilich niemand

einen Poeten nennen. „wer d' Griechisch vnd Lateinisch Sprach nit kennet“, aber über der sehr lobenswerten Beschäftigung mit den fremden Sprachen sollten die Deutschen nicht zu bescheiden von der eigenen denken, denn sie gestatte, daß wir darin allerlei Materien „so wol und artlich“ als im Italiänischen und Französischen behandeln können. Höck will neue Stoffe in die deutsche Dichtung einführen, um die „lähren Fabeln“ zu verdrängen. „darin du vmb sonst die Kunst willst ergrabeln“, als da seien: Schimof und Ernst, das Kollwagenbüchlein, die Gartengesellschaft, das Nachtbüchlein, Wendunmuth, Fortunat, Faust, der Pfaff vom Kalenberg, der Hirnen Seyfried mit seinem kleinen Zwerge, Marfolf, der Eulenspiegel, die Centonovellen, das Narrenschiff, Pantagruel und „Aller Prack kmeter“, womit er wohl auf die in Fischarts „Aller Pracktif Großmutter“ verspottete Kalendermacherei anspielt.

Und doch steht Höck in seinem Dichten trotz allen seinen Neuerungen mit „der alten Welt“, insbesondere mit den Meisterfingern, noch im Zusammenhange, an deren Singschulen er teilnahm, ehe er dem politischen Leben sich widmete. Geboren 1573 in der Umgegend von Zweibrücken in der Rheinpfalz, genoß er eine sorgfältige Erziehung, lernte auf seinen Reisen die klassischen und lebende fremde Sprachen und hatte schon verschiedenen deutschen Fürsten, auch dem Kaiser Rudolf II., gedient, ehe er an den Hof des Peter Wolf, des letzten männlichen Sprossen der Rosenberg, nach Wittingau in Böhmen kam. Als dessen Sekretär wurde er in die leidenschaftlichen religiösen und politischen Kämpfe verwickelt, die unter Kaiser Rudolf II. entbrannten und in ihrem weiteren Verlaufe zur Einsetzung des kalvinischen Kurfürsten Friedrich V. von der Pfalz zum König von Böhmen („Winterkönig“) und zur Schlacht am Weißen Berge (1620) führten. Wann er sein vielbewegtes, in den letzten Jahren durch allerlei Mißgeschick verbittertes Leben beschloßen hat, wissen wir nicht; einzelnes davon können wir aus seinen Gedichten entnehmen, denn sie sind wirklich erlebt, das Spiegelbild eines an Enttäuschungen und Leiden reichen und nur selten von der Sonne des Glücks beschiienenen Lebens.

Es weht ein pessimistischer Zug durch alle seine Gedichte und nur selten erklingen Töne lebensfrohen Humors. Überall aber offenbart sich der echte Lyriker, der mit seinem subjektiven Denken und Empfinden die Welt und die Dinge ergreift und durch dieses Herausstreten des Dichterindividuums allein schon den Beginn einer neuen Kunstlyrik ankündigt. Deren Notwendigkeit hat er als einer der ersten gefühlt und auch den ersten Versuch gemacht, sie nach fremden Vorbildern zu schaffen. Und nicht bloß die Mannigfaltigkeit des Inhalts der romanischen Dichtung hat er in die deutsche eingeführt, sondern auch deren Form nach jener zu läutern begonnen. Darin liegt seine literaturgeschichtliche Bedeutung, und wenn auch der Bau seiner Gedichte noch weit von den Kunstregeln Opizens und von einer regelmäßigen Anwendung der poetischen Technik des Auslandes absteht, so kommt Höck doch über den bloß rhythmisierenden Versbau hinaus, wie er denn auch statt der künstlichen Reimverstränkungen der Meisterfinger für die Strophenbildung lieber fremde Muster wählt. Seine Begeisterung für die Hebung der deutschen Literatur und Sprache zeigt er auch in einer Reihe von allerdings recht meisterfingerlich gereimten Gedichten, in denen er unter Benutzung von Aventins bayerischer Chronik und einer anderen Quelle über der alten Deutschen Gesetz und Sitten berichtet und mit sichtlich Liebe bei der deutschen Sprache und Schrift verweilt. Armins Verherrlichung war in der Renaissancezeit allgemeine Gepflogenheit. Die Römer, in allem die Vorbilder der Gelehrten, haben zuerst es getan und die Deutschen, hierin voll stolzen Selbstbewußtseins, folgten Tacitus, dem Lobredner deutscher Sitte. So haben seit dem sechzehnten Jahrhundert Dichter, Historiker und Staatsmänner die alten Germanen verherrlicht; bei Opiß, Mojscherofsch, Schottel und Lohenstein erklingt der Ton wieder und er setzt sich fort in Bodmers und Klopstocks Dramen, bis die strenge Wissenschaft dem barocken poetischen Schwärmen ein Ende machte.

Sonderbarerweise war Höck mit seinen bescheidenen poetischen Reformbestrebungen seinen Nachfolgern nicht bekannt oder ward doch von keinem genannt und anerkannt. Wenige Jahre nach der Veröffentlichung seines „Blumenfeldes“ trat ein Schwabe auf, der mit größerer Bestimmtheit die deutsche Dichtkunst in die Bahnen der Renaissance zu lenken suchte. Es war dies Georg Rudolf (Rodolf) Weckerlin, von dem noch 1650 der Pfälzer Mojscherofsch rühmend sagt: „Der redlicher vnd vmb vnser Teutsche Sprach hochverdienter Rodolff Weckerlein, welcher

wie auch Herr Isaac Habrecht, lange Zeit vor dem sonst ewig lobwürdigen Herrn Opitz, die teutsche Sprach mit zierlicher eygenfindiger Reymen-Kunst herrlich gemacht haben.“ Und in der That hat Weckherlin die später durch Opitz und seine Anhänger zur Mode gewordene Poesie begründet, zwar noch nicht durch formelle Behandlung des Verses oder der Sprache, aber doch dadurch, daß er mit vollem Bewußtsein den volksmäßigen Charakter aufgab und wie Horaz, „gar nicht allen“, sondern nur „wenigen“ gefallen wollte. Diese aber suchte er in den bevorzugten Klassen der Gesellschaft und daher zielte sein Streben dahin ab, nach Art der an den ausländischen Höfen gepflegten Renaissancepoesie in den Landessprachen auch die deutsche Dichtung hoffähig zu machen. Darum fleht er die Muse an, „seine Worte so zu stellen, daß sie die götter selbst ergözen.“ Unter den Göttern aber und Göttinnen, Helden und Nymphen verstand er die hochweisen Fürsten und Fürstinnen, die Gelehrten und Gebildeten. (Abb. S. 470.)



Georg Rudolf Weckherlin.
Nach D. M. Mytens gestochen von
W. Voithorne.

Schon in seiner Jugend war Weckherlin zu den Göttern dieser Erde in Beziehung getreten. Denn 1584 aus einer vom Kaiser Rudolf II. geadelten Familie in Stuttgart geboren, knüpfte er bereits in Tübingen, wo er den Rechtsstudien oblag, mit verschiedenen Prinzen und anderen vornehmen jungen Herren, die das mit der Universität verbundene Collegium illustre besuchten, für seine Zukunft förderliche Verbindungen an. Wahrscheinlich in einer diplomatischen Sendung ging er, nachdem er sich zuvor in Mittel- und Norddeutschland umgesehen hatte, 1606 nach Frankreich und lebte dann drei Jahre in England, wo er mit den adeligen Kreisen und dem Hofe, insbesondere mit der Prinzessin Elisabeth, der nachmaligen Gemahlin des Kurfürsten Friedrich V. von der Pfalz, viel verkehrte. Die im Auslande erworbene Sprachkenntnis verschaffte ihm gegen 1616 eine Stelle als Sekretär und Dolmetsch am Hofe zu Württemberg, dessen Regierung sein ehemaliger Studiengenosse Johann Friedrich übernommen hatte. Als aber mit der Vertreibung des „Winterkönigs“ aus Böhmen auch die protestantischen Höfe des Südwestens mitbetroffen wurden, ging Weckherlin um 1620 nach England und wirkte hier in einer für das Land so stürmischen Zeit als Unterstaatssekretär unter vier „fürnembsten“ Staatssekretären. 1649 folgte ihm in dieser Stellung der berühmte Dichter Milton; als jedoch dieser allmählich erblindete, wurde er ihm 1652 als Assistent beigegeben. In dem darauffolgenden Jahre ist er in London gestorben.

Weckherlin fühlte sich zum Reformator der deutschen Poesie berufen und hoffte schon 1610 durch seiner Ode Süßigkeit „die Torheit derer kund zu machen, die mit schimpf und unsinnigkeit die teutsche Poesie verlachen“. Apollo (Montmartin) habe ihn bestimmt, daß er sich unterfing, „der erst mit ungezwungenem klang, die götter auf der Griechen saiten teutschlieblich spielend auszubreiten.“ Seine natürlichen Talente, seine Gelehrsamkeit, sein Bildungsgang, die Kenntnis fremder Sprachen und der höfischen Renaissancepoesie des Auslandes wie sein westmännisches (galantes), im Verkehr mit großen Herren, Fürsten und Königen gelerntes Auftreten machten ihn zu dem geeigneten Manne, auch an den deutschen Höfen der neuen Kunst Geltung zu verschaffen. Deren Wertschätzung von seiten der Adelligen hatte er während seines Aufenthaltes in der Fremde kennen gelernt und es ließ sich erwarten, daß auch die höfischen Kreise in Deutschland ihr gern ein Heim bereiten würden. Denn durfte man auch den „Göttern, Helden und Nymphen“ beim persönlichen Verkehr nur mit der französischen, italienischen und englischen Sprache nahen, so war es ihnen doch erwünscht, wenn bei prunkvollen Hoffesten die Dichter dem über fürstliche Verschwendung und Exzesse seufzenden Volke durch Beschreibungen und Gedichte in deutscher Sprache zu Gemüte führten, daß in den prächtigen Aufzügen, Ringelrennen,

Stechen und Schmäusen der eigentliche Ruhm seiner irdischen Gottheiten bestehe. Derartige Festlichkeiten nun hat Weckherlin mit Gedichten ausgestattet, in denen die deutsche Sprache zum ersten Male hoffähig erklang, und bald konnte man auch an Dichtungen, die nicht zu einem Festaufzuge gehörten, die „neue Kunst“ bewundern. Ihr Wesen bestand nicht in dem schöpferischen Walten der Phantasie, noch in der Tiefe und Fülle der Empfindung, sondern in geistreichen Gedanken und Wendungen, in überraschenden Zusammenstellungen von Ausdrücken und Bildern, in klugen Erfindungen und gelehrten Anspielungen auf die antike Mythologie, in einer gewählten Sprache und in einem kunstvollen Strophenbau statt der alten Reimpaare.

Für die Strophen- und Versformen lieferte ihm durchweg die Renaissancepoesie, insbesondere die französische, die Muster. Es sind allerlei Strophenformen, die er anwandte oder zuerst in die deutsche Dichtung einführte; neben einfachen lyrischen Formen finden wir die pindarische Ode, die Sestine, das Rondeau und besonders oft das Sonett, dem er nach einzelnen älteren Versuchen das Bürgerrecht in der deutschen Dichtung verschafft hat. Hier verwendet er den der französischen Poesie nachgebildeten Alexandriner, einen sechsfüßigen jambischen Vers mit einem Einschnitte in der Mitte, bedient sich aber seiner auch in anderen Strophenbildungen. Die Mehrzahl seiner Verse zeigt jambischen oder trochäischen Rhythmus, aber seine Verse ganz nach der von Opiß festgelegten Regel des regelmäßigen Wechsels von betonten und unbetonten Silben zu bilden, konnte er sich, obgleich er ihn in einem Sonette mit vollem Lobe begrüßte, nicht entschließen. Die Reformen des Schleglers aber drangen durch und Weckherlin war trotz der Bemühungen der aufrichtigen Lammengesellschaft in Straßburg schon in den vierziger Jahren in den Schatten gestellt und wurde nur in Süddeutschland, das seit 1624 auf lange Zeit seinen Einfluß auf die deutsche Literatur verloren hat, gelesen. Erst Bodmer und Herder brachten ihn als Dichter wieder zu Ehren und die neue Zeit hat ihn wohl überschätzt.

Die Höfe von Württemberg, Baden und der Pfalz waren die ersten, die dieser neuen Form der Poesie die Tore öffneten und statt der Pfründmeister, die bis dahin teils als Spruchdichter, teils als Lustigmacher in Gesellschaft der Diener ihres Amtes walteten, gelehrte Hofpoeten in ihren Dienst nahmen. In Stuttgart, wo er 40 Jahre früher lateinische Festgedichte vortragen hatte, besang 1616 Weckherlin die Taufe des Prinzen Friedrich in vierzehn Gedichten („Triumph“), denen verschiedene Hofgedichte, Cartellen und Erklärungen von Auszügen und Balletten folgten. Sie alle sind fremden, insbesondere französischen Mustern nachgebildet, wie sie Nonnard und Genossen verfaßt hatten, und wieder sind es die Dichter des Siebengebirns (S. 464), unter deren Einfluß seine Oden und Gesänge stehen, von denen der erste Band 1618, der zweite im folgenden Jahre folgte.

Da begrüßt er mit feierlichen Klängen, wie man sie bis dahin in Deutschland nicht vernommen hatte, „die glückselige Heimführung der Kurfürstin Elisabeth“ (1613), des „Wunders Albions“, denn „sie kam allein | mit keuschem unbeslecktem Schein | mehr dan Diana; und mit lehren | mehr dan Pallas; mit Lieblichkeit | mehr dan Cypris; mit Köstlichkeit | mehr dan Juno die Welt gewehren“. Er verherrlicht die Markgräfin zu Baden, den Markgrafen zu Hessen und andere große Herren, Gönner und fürstliche Frauen. Er besingt den „neuen Garten zu Stuttgart“, in dem die Herzogin Barbara Sophie die schönste Blume ist, gegen die alle anderen Blumen wie Gras erscheinen, er preist den Herzog Johann Friedrich und verheißt ihm ewigen, Erz und Marmorstein überdauernden Ruhm, wenn seine Kunst „die phöbische Saiten übergülbet“. Denn „der dundernde got, | sich zu retten von dem tod, | gab das Gold den potentaten — damit sie, den göttern gleich, | durch der Muselein wohlthaten | kämen nicht in Plutons reich, wie gemeinen solds Soldaten“.

Mit solchen Lob- und Brotgedichten hatte Weckherlin der Renaissanceedichtung in deutscher Sprache die Bahn gebrochen, und mit Recht konnte er in den Vorreden zu seinen 1641 und 1648 gesammelten geistlichen und weltlichen Gedichten den an Opiß sich anschließenden Oberhäuptern über die deutsche Poesie zurufen, daß viele seiner poetischen Stücke verfertigt worden seien, ehe man von der vermeinten Wissenschaft und Kunst jener etwas gewußt habe. Außer den Oden in ihrem erhabenen, oft gespreizten Stil sang Weckherlin auch Lieder voll tiefer Empfindung, so insbesondere jene, die seine Gefühle für Myrta (Elisabeth) zum Ausdruck bringen, die er aus England als Gemahlin heimführte. Dann wieder bildet er, wie später der Halle'sche Dichterkreis, anacreontische Trink- und Liebeslieder nach, oder schreibt Stücke im Geiste Horazischer Lebensweisheit, entwickelt aber zuweilen neben der hochstrebenden Auffassung und gewählten Ausdrucksweise auch starke Derbheit und Natürlichkeit und richtet gegen bestimmte Personen Epigramme voll Schärfe, der sogar das Hofleben nicht entgeht, wie er denn auch sonst bei aller

Lobhudelei den Fürsten ernst in das Gewissen redet. Außer der deutschen Sprache bediente sich Weckherlin der französischen, englischen und lateinischen für sein Dichten und in dem „Schwäbischen Bauern=Cartel“ hat er mit viel Geschick die schwäbische Mundart angewendet. Seine geistlichen Lieder sind zum größten Teile Bearbeitungen von Psalmen, doch gelang es keinem, in den Gemeindegesang aufgenommen zu werden. Mit den Tiden berühren sich durch innerliche Verwandtschaft zunächst die in Alexandrinerversen abgefaßten episch=lyrischen Preisgedichte, in denen er, obzwar in England lebend, seine Teilnahme an den Geschicken seines alten Vaterlandes während des großen Krieges bekundet, bald Deutschland zum Kampfe aufruft, bald die protestantischen Führer, vor allem Gustav Adolf, verherrlicht.

Weckherlin hat seinen Dichterruhm am Neckar und Oberrhein begründet und fast alle Anregungen zur Erneuerung der deutschen Poesie sind von den Gegenden am Mittel- und Oberrhein und von Schwaben ausgegangen. Die Nähe Frankreichs vermittelte gerade in jenen Landstrichen am leichtesten den Einfluß der romanischen Kunst und dieser war seit der Mitte des sechzehnten Jahrhunderts um so reger, da die Höfe des reformierten Bekenntnisses, besonders Heidelberg und Kassel, seit dieser Zeit in engen politischen Beziehungen zu Frankreich standen; die Fürsten nahmen französischen Sold und sprachen französische Sprache, sie schickten ihre Söhne und ihren Adel an die französischen Universitäten, von denen sie nicht bloß die römische Rechtswissenschaft, sondern auch Frankreichs Sprache und Sitten heimbrachten. Nicht minder gerieten die Gelehrten unter des Nachbarstaates Einfluß und da war es von großer Wichtigkeit für die Entwicklung der deutschen Dichtung, daß in jenen Gegenden sich Poeten niederließen, die, den Vorrang der französischen Poesie gewahrend, es als Ehrensache betrachteten, eine deutsche Dichtung zu gründen, die deutsche Art und fremde Kunst in sich vereinigte. Heidelberg, wo das schönste Baudenkmal deutscher Renaissance, das Schloß, erstand, Konrad Celtes die Rhonana gegründet hatte und Wimphelings und Neuchlins humanistische Dramen aufgeführt wurden, bildete den örtlichen Mittelpunkt für den reformatorischen Dichterkreis, der um den als Gelehrten, lateinischen Dichter und Staatsmann berühmten Dichter Paulus Melissus (Schede) (geboren 1539 zu Mellrichstadt in Franken, gestorben 1602 als Bibliothekar in Heidelberg) sich schloß und den bewunderten Philologen Janus Gruterus, die kurfürstlichen Räte Petrus Denaisius (1560—1610), bekannt als Humanist und Poet, und Jörg Michael Lingelsheim zu seinen Mitgliedern zählte. Von ihnen dichtete Melissus neben lateinischen Poemen und deutschen Psalmenliedern (S. 377) auch weltliche Lieder in deutscher Sprache, die, frisch und innig, wie z. B. „Rot Nöslein wollt ich brechen“, noch immer wirksam sich erweisen, und Denaisius schlug in seinem „Hochzeitlied“ denselben Ton des innigen Volksliedes an. Beide Dichter zeigen eben das richtige Renaissancebestreben, von der Volkspoesie aus eine lyrische Entwicklung, eine Verschmelzung nationaler Art mit dem neuen Ton zu versuchen. Melissus übersetzte die französischen Psalmen des Clément Marot mit Beobachtung der Cäsur (1572) und führte die Terzine in unsere Literatur ein. (Abb. S. 377.) Diese Anregungen wirkten auch in dem jüngeren Heidelberger Poetenkreise fort, der in Zinkgreff sein Oberhaupt und im Lingelsheimischen Hause seinen geistigen Sammelplatz hatte. Mit Eifer und jugendlichem Mute ging man an die Neugründung der deutschen Poesie durch die Antike, wobei die französischen Bestrebungen der Plejade den größten Einfluß ausübten. Reinheit der deutschen Sprache, Bervollkommnung der Form nach Art der Italiener und Franzosen, möglichst naher Anschluß an die Dichtungen des Altertums und Verquickung der angestrebten Kunstform mit Elementen aus der Volksdichtung galten als die Leitsterne jener Männer.

Ihr Führer, Julius Wilhelm Zinkgreff, war 1591 zu Heidelberg geboren und hatte sich nach Vollendung seiner juristischen Studien auf Reisen in der Schweiz, Frankreich, England und in den Niederlanden gebildet, ehe er in seiner Vaterstadt Doktor der Rechte ward. Sein Wesen war grunddeutsch, seine Lyrik ist aus dem Volksliede hervorgegangen, durch die Aufnahme neuer Formen aber, wie des Sonetts, des Alexandriners usw. bereichert worden; die klassische Poesie verarbeitete er in freier Weise und „stellte“ zwar seine Vermanung zur Davfferkeit

„nach form und art der Elegien des Griechischen Poeten Tyrtæus“, erfüllte aber sein in Alexandrinern geschriebenes Gedicht mit jenem Mut und Feuer, das in den Heidelberger Truppen, mit denen er als ihr Auditor die Belagerung mitzumachen hatte, und auch sonst in den Soldaten des großen Krieges so oft emporloderte. In diesem Gedichte tritt uns Zinkgref als der eigentliche deutsche Renaissancepoet entgegen; verschiedene Umstände wirkten zusammen, daß seine Art, von echt deutschem Wesen aus durch die antiken Elemente eine Erhöhung der deutschen Poesie zu erzielen, ebensowenig durchdrang als die des höfisch-lyrischen Weckherlin. Über beide trug die viel flachere, aber umfassendere Art Opitzens in der Folgezeit den Sieg davon. In seiner Jugend hatte auch dieser in die Weisen der Heidelberger eingestimmt und es sind seine frischesten Lieder, die er damals gesungen hat. Als Student war er 1619 nach Heidelberg gewandert und bald hatte er die Freunde Zinkgref, Barth, Venator, Hamilton und die älteren Förderer der literarischen Bestrebungen durch seine Geistesbeweglichkeit und Klarheit hinsichtlich des einzuschlagenden Weges für sich gewonnen. Er erfüllte alle mit Selbstbewußtsein, brachte frisches Leben in den Dichterkreis und setzte durch sein formales Talent alle in Erstaunen. Leider machte dem mutigen und emsigen Streben dieses ersten Dichterbundes in unserer Literatur der Krieg ein frühzeitiges Ende. Die Schlacht am Weißen Berge war geschlagen (1620), der Winterkönig flüchtig, der Feind rückte in die Pfalz ein und näherte sich Heidelberg. Die Dichter stoben auseinander; Opitz ging mit seinem Freunde Hamilton in dessen schleswig-holsteinische Heimat, bewahrte aber seiner Studienzeit in Heidelberg stets eine freundliche Erinnerung. Zinkgref sang sein Tyrtæuslied und ward in die Wirren des Krieges hineingerissen. Doch auch zersprengt, blieben die Dichter, die als eine neue Schule sich fühlten, noch eine Zeitlang im Verkehr. 1624 gab Zinkgref in Straßburg, wo er als Dolmetscher bei der französischen Gesandtschaft angestellt war, Opitzens „deutsche Poemata“ heraus, die ihm dieser vor seinem Weggange handschriftlich überlassen hatte. Um aber dem „lieben Teutschen“ zu zeigen, wie auch andere gleichzeitige und ältere Dichter sich bemüht hätten, in einer der Alten und anderer Nationen würdigen Weise zu dichten, und um ein „Muster vund Fürbild“ aufzustellen, wonach er sich in seiner „Teutschen Poeterei hinfüro etlicher massen zu regulieren“ habe, fügte er am Schlusse den „Anhang vnderchiedlicher außgesuchter Gedichten anderer mehr teutschen Poeten“ bei.

Verschieden nach ihrem ästhetischen Wert zeigen alle diese Gedichte mehr oder minder den Charakter der Gelehrtendichtung des siebzehnten Jahrhunderts, wie wir ihn schon geschildert haben, und weisen nur durch den bloß rhythmisierenden Versbau nach rückwärts. Selbst Opitzens Poemata sind noch nicht nach der strengen Versmessung gebaut, mit der er in demselben Jahre, in dem Zinkgrefs Ausgabe erschien, als Lehrmeister der deutschen Dichtkunst auftrat. Da mißfielen ihm die Gedichte seiner Jugend, schon wegen des in einzelnen herrschenden festen Tons, mehr aber noch, weil sie den neuen Regeln seiner Metrik nicht entsprachen. Daher arbeitete er sie nach ihnen um und gab sie 1625 in dieser Gestalt heraus. Fortan ging er seine eignen Wege und löste sich von den Bestrebungen der Dichter des südwestlichen Deutschland, die im Grunde tiefer und poetischer als die seinen waren, ihr Ziel aber nicht erreichten. Zinkgref, durch den Krieg umhergetrieben, begann aus verschiedenen Schriften Anekdoten und Aussprüche geschichtlicher Personen zu sammeln und gab diese bald sehr berühmt gewordene und später durch seinen Schwager Johann Leonhard Weidner vermehrte Sammlung unter dem Titel „Der Teutschen Scharpsinnige Kluge Sprüch Apophtegmata genannt“ in Straßburg (1628) heraus. Er wollte damit etwas liefern, das ähnlichen Büchern der Ausländer an die Seite gestellt werden könnte. 1635 ist er in St. Goar an einer pestartigen Krankheit gestorben.

In den Heidelbergern war zum ersten Male eine literarische Vereinigung für eine bestimmte Richtung der Poesie eingetreten. Außer ihnen und den schon früher genannten Männern gab es noch andere, die frei und unabhängig voneinander, im Stile der deutschen Renaissance dichteten, ehe noch Opitz die Herrschaft angetreten hatte. So hoffte der als Gelehrter und Lateindichter berühmte Leipziger Professor Kaspar Barth (1587—1658) in seinem Gedichte Teutscher Phönix (Frankfurt 1626) gleich Homer, Maro, Orpheus „in die Vers voll Kunst und Weisheit der Blum untödtliche Lieblichkeit auszudrücken“.

In Wirklichkeit aber ist sein in holperigen Alexandrinern abgefaßtes philosophisch-mythologisch-religiöses Gedicht ein Gemisch von Gutem und Geschmacklosem. Verschieden von diesem Gelehrten ist der Kavalier Diederich von dem Werder, der Vertreter der deutschen Renaissance in Hessen unter Moriz I. Geboren 1584 zu Werbershausen, wurde er Page des Herzogs und in dessen Hochschule zu Marburg in den alten und modernen Sprachen wie in den Staatswissenschaften und ritterlichen Künsten gebildet, worauf er als Hofbeamter, Stallmeister, Soldat, Hofmarschall, Diplomat und Botschafter am Hofe zu Kassel diente, dann als Oberst eines Regiments für die Schweden kämpfte, später anhaltischer Staatsbeamter wurde und 1657 auf seinem Gute starb. Als Dichter stand er in reger Beziehung zum Palmenorden, als dessen Mitglied („Der Vielgeförnte“) er Tobias Hübner den Ruhm des ersten von ihm gekannten Alexandrinerdichters zuspricht. In rhythmisierenden Alexandrinern und unter Beibehaltung der Stanzform hat auch Werder noch vor seiner Bekanntschaft mit Opizens Poetik Tassos befreites Jerusalem in freier Weise übersezt und unter dem Titel Gottfried von Bulljon oder das erlösete Jerusalem 1626 veröffentlicht, worauf er einige Jahre später die Verdeutschung der ersten dreißig Gesänge von Ariosts Rasendem Roland folgen ließ. Die Wirkung war gering; die Zeit war eben gelehrt und nüchtern geworden, die Freude an christlichen Sagen des Abendlandes, mochten sie auch in kunstmäßiger Form behandelt sein, geschwunden. Daher konnte auch Werder mit seinen Übersetzungen trotz der in ihnen sich befindenden tiefen Nachempfindung und dem ausdrucksvollen Geiste, der in der Form waltet, nicht mehr durchdringen. Der vernünftigegelehrte französische Geschmack Opizens hatte die romantische Renaissance verdrängt und unter dem Druck des Krieges, der auf den Gemüthern lastete, konnten Ariosts und Tassos freiheitere oder schwärmerisch inbrünstige Ritterphantasien keinen Eindruck mehr machen. Nach einem eigenen wirksamen Stoffe vergeblich suchend, fand er dürftigen Ertrag an der beliebten religiösen Didaktik mit vornehm künstelndem Tändeln der Form und schrieb seinen Krieg und Sieg Christi in 100 Sonetten (1631), von denen jeder Vers mindestens einmal die Worte „Krieg und Sieg“ enthält. Trotz dieser Geschmacklosigkeit ist aus dem getragenen Ton der Darstellung der hochgebildete feine Geist des höfischen Dichters zu erkennen, der auf epischem Gebiete anstrebt, was Weckherlin, sein Geistesverwandter, auf lyrischem zu erreichen suchte, die Vereblung deutscher Poesie durch die Anwendung romantischer Kunstformen. Um dem Zeitgeschmacke zu huldigen, läßt er in seiner Übersetzung von Loredanos geschichtsallegorischem Roman Dianea auch Personen aus dem großen Kriege, unter Schäfernamen verkleidet, auftreten (1644).

Die Renaissancebestrebungen waren aus der Zeitströmung herausgewachsen; daher begegnen wir ihnen vor und neben Opiz nicht bloß in Mittel- und Westdeutschland, sondern auch an der Ost- und Nordsee. So dichtete Heinrich Hudemann, Pastor in Wevelsleth in Stormarn (gest. vor 1629), außer lateinischen Oden und anacreontischen Liedern auch deutsche Sonette in Alexandrinern, die, zwar noch nach der alten Betonung gebaut, doch in feinem Tone dahinfließen und des Dichters poetische Anschauung zeigen. Sein Landsmann, der Schleswig-Holsteiner Zacharias Lund (gest. 1667), der als Begleiter junger Adelige weit herumgekommen ist, hat aus anderen Sprachen, besonders aus dem Französischen, viel entlehnt und in seinen Sinngebüchten große Geschicklichkeit entfaltet. Als guter Beobachter verstand er für seine Apophthegmata mehr Stoff aus den täglichen Gesprächen als aus Büchern zu schöpfen. Im Nordosten zeigt sich Johann Flavius nicht bloß mit den modernen Versformen vertraut, sondern versuchte sich auch in freien metrischen Formen. Aus seinen Trauer- und Treugebüchten (Danzig 1636) spricht nicht minder wahre Empfindung wie aus den Liedern, die er, wie Opiz, nach französischen Melodien gefungen hat.

Die Reihe der Voropizianer möge Ernst Schwabe von der Heyde beschließen, der in Frankfurt a. d. Oder tätig war und 1616 ein Büchlein drucken ließ, das aber bald so selten wurde, daß sich Zinkgraf 1624 vergeblich danach umgetan hatte. Was von seinen Gedichten Opiz in seinem Aristarch bringt, ist das einzige, was wir von ihm besitzen. Danach scheint es, daß er mit deutlicherem Bewußtsein als alle seine Vorgänger bei der Nachbildung einiger französischer Versmaße das deutsche Betonungsgefeß anwandte und dadurch Opizens metrischen Gesetzen am nächsten gekommen ist.

Einen ihrer vorzüglichsten Stütz- und Anhaltspunkte fand die deutsche Renaissancegedichtung in ihrer Entstehung und weiteren Entwicklung in den sogenannten Sprachgesellschaften. Es waren dies Vereine, die an verschiedenen Orten, zuerst von einigen Fürsten und Adligen, dann von einzelnen angesehenen Dichtern gegründet, alle den gemeinsamen Zweck hatten, die deutsche Sprache vor dem Eindringen fremdartiger Elemente zu bewahren, sie innerlich zu verbessern und ihr Ansehen nach außen zu heben und die deutsche Literatur, vorzüglich die poetische, in jeder Weise zu fördern. Der Entstehung nach die erste, durch den Rang und Ruhm ihrer Stifter und Mitglieder die vornehmste und angesehenste, durch den Einfluß, den sie auf die deutsche Literatur und auf die äußere Einrichtung der übrigen Gesellschaften dieser Art ausübte, weitaus die wichtigste war die fruchtbringende oder der Palmenorden, der nach dem Vorbilde der florentinischen Accademia della Crusca gegründet wurde. Es war dies einer der in Italien bereits im vierzehnten Jahrhundert bestehenden Gelehrtenvereine, die besonders zur Zeit des Humanismus unter der Gunst der Fürsten blühten, sich ursprünglich mit der alten Philosophie, vorzugsweise der platonischen, beschäftigten, dann überhaupt mit der Erforschung des Altertums sich abgaben und, seit dem lateinischen und italienischen Dichter Sannazaro (gest. 1530

in Neapel) durch eigene Schöpfungen veranlaßt, auch den Landessprachen ihre Aufmerksamkeit zuwandten, um sie wissenschaftlich zu behandeln, von ihren Fehlern und Mängeln zu säubern und diese Verbesserung, wenn möglich, durch Erzeugnisse in gebundener und ungebundener Rede durchzuführen. Eine Eigentümlichkeit dieser Akademien war es, daß die Mitglieder besondere Namen führten und sich Sinnbilder zulegten. So hat sich die Accademia della Crusca nach der Akeie benannt, weil sie alles, was nicht gut toskanisch war, auszumerzen suchte. Fürst Ludwig von Anhalt, der auf seiner italienischen Reise von ihr als Mitglied aufgenommen war (1609), hatte den Namen *Accesso* (der Entzündete), als „Gemälde“ eine brennende Stoppel und als Motto Petrarca's Vers: „Im Brennen mahnte mich's an mein Heil“ erhalten.

Die Bestrebungen der italienischen Akademien, durch den antiken Geist die heimische Sitte und Sprache zu veredeln, begeisterten den jungen Fürsten (geb. 1579 zu Dessau), der von Natur aus weder an den tollen Vergnügungen seiner Standesgenossen noch an der Kriegslust und dem Tatendrang seiner Brüder Freude hatte, dafür aber in wissenschaftlicher Tätigkeit Anregung für seinen Geist und sein Gemüt suchte. Im Gegensatz nun zu dem Auslande sah er, wie in seinem „von undeutschen Deutschen“ unterwühlten Vaterlande das Fremdwesen sich breit machte und durch den Einfluß des Pfälzers Friedrich IV. mit dem Fürsten Christian, ehemaligem Statthalter der Oberpfalz, französische Sitte und Sprache auch in Anhalt eingedrungen waren. Damit nicht einverstanden, suchte Ludwig, wo er nur konnte, seinen deutschen Sinn und seine Liebe zur deutschen Heimat zu betätigen. Als daher am 24. August 1617 nach der Beisezung seiner verunglückten Schwester, der Herzogin Dorothea Maria von Sachsen, auf dem weimarischen Schlosse Hornstein im Kreise von Verwandten, anderen Fürstlichkeiten und hohen Würdenträgern die Rede auf das zunehmende „alamodische“ Treiben des deutschen Volkes kam, wies Ludwig auf die vaterländischen Bestrebungen der italienischen Akademien hin. Der Gedanke wurde von dem weimarischen Geheimrat und Hofmarschall Kaspar von Teutleben, der sie auf seinen Reisen als Begleiter des Prinzen Johann Ernst d. J. gesehen hatte, sofort aufgenommen und man gründete auf seinen Vorschlag eine ähnliche Gesellschaft in der ausdrücklichen Absicht, durch die Wirksamkeit der Mitglieder vaterländische Sitte und Zucht und deutsches Wesen überhaupt zu wahren, insbesondere aber „die hochgeehrte Muttersprache in ihrem gründlichen Wesen und rechten Verstande, ohn Einmischung fremder ausländischer Flichwörter, sowohl in Reden, Schreiben, Getichten, außs allerzier- und deutlichste zu erhalten und auszuüben“. Zur äußeren Versinnlichung dieses Strebens nannte sich die Gesellschaft die fruchtbringende, „damit ein jeder Gesellschaftler überall Frucht zu schaffen äußerst beflissen sein solle“, und wählte den in allen seinen Teilen nützlichen „Indianischen Palmen- oder Nußbaum“ zum „Gemälde“, von dem sie auch den Wahlspruch „Alles zu Nutzen“ ableitete.

Diese erste Sprachgesellschaft hieß später auch die „Deutsche“ wegen des Anflanges von germana (deutsch) und germinans (sprossend) und in dieser Beziehung nannte sie Neumark, der „Erzschreinhalter“ (Archivar) und Verfasser der Ordensgeschichte, auch den „Neu-Sprossenden Palmbaum“. Zum Oberhaupt des Bundes wurde als der „Verheber solches Vortrags“ Teutleben gewählt und als Titularoberhaupt bis zu seinem Tode (1629) geehrt, obshon ihm seine Verhältnisse nicht gestatteten, sich sonderlich viel um die Stiftung zu kümmern und Ludwig von Anhalt schon lange als der eigentliche „Stifter und anfänger“ angesehen ward, ehe er noch den Namen eines Leiters der Stiftung führte. Sein Nachfolger, Wilhelm IV. von Sachsen-Weimar (1651—1662), verlegte den Sitz des Bundes von Köthen nach Weimar und das erst nach längerer Zwischenzeit gewählte dritte Oberhaupt, Herzog August von Sachsen (1667—1680), nach Halle, worauf er langsam einging, nachdem er während der ganzen Zeit seines Bestandes etwa 890 Mitglieder umfaßt hatte. Anfangs wurden in die Gesellschaft nur Fürsten und Adelige aufgenommen, später auch Gelehrte und Dichter aus dem bürgerlichen Stande, da der Fürst Ludwig erklärt hatte, daß „von wegen der freyen künste wissenschaft die gelehrten, auch edel, sowol als die erfarnen in waffen gehalten werden können, so doch die jeder am meisten führen müßten, nicht möchten ausgeschlossen sein“. Bald erachteten es diese als einen Vorzug, dem Kreise anzugehören, und suchten durch die Vermittlung eines hohen die Aufnahme zu erhalten. Mancher, wie z. B. der Breslauer Konrektor Christoph Köler (Colerus), ein Freund und der Biograph Opizens, hat sie nie erlangt und dieser selbst wurde erst 1629, vier Jahre nach seiner ersten Annäherung, in die Gesellschaft eingereicht.

Die Aufnahme (Einnehmung) in die Gesellschaft erfolgte unter allerlei Förmlichkeiten. Nach der „Einweihung“ wurde der Kandidat einer Prüfung unterzogen, wobei er bezeugen mußte, daß er „für

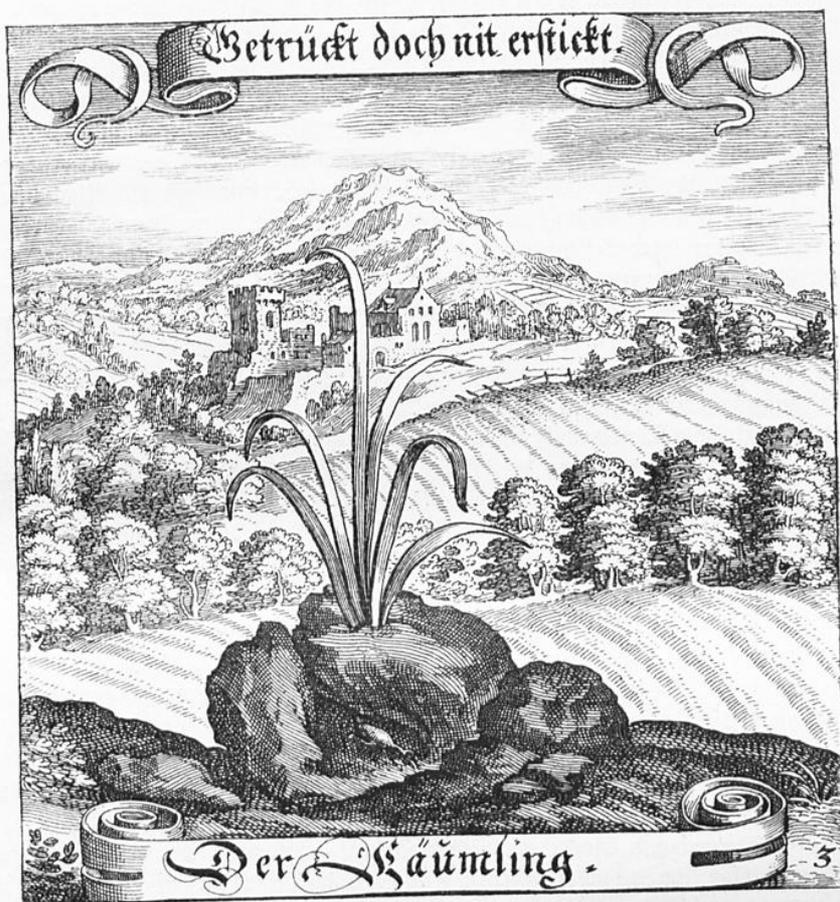
der einmischung fremder wörter in der Deutschen Muttersprache einen rechten abscheu tregt"; hierauf wurde zur „glückwünschung“ dem Neuling „mit bekanter gebühr von jedem Gesellschafters das einnehmungsglas zugetrunken“, was von ihm pflichtmäßig jedesmal beantwortet werden mußte. Endlich erhielt der so Aufgenommene noch seine äußeren Kenn- und Abzeichen, das Gemälde, Namen und Wort. Das „Gemälde“ oder „Bild“ wurde in Anlehnung an den Namen der „fruchtbringenden“ immer dem Pflanzenreiche entnommen, wobei dem Fürsten Ludwig, einem großen Freunde der Natur, seine auf den Reisen gewonnene Pflanzenkenntnis sehr zu statten kam. Mit Beziehung auf das „Gemälde“ wurde dann der Gesellschaftsname gebildet. So wählte Teutleben zum Gemälde den Weizen, der aus einem Sack in den Mahlkasten geschüttet wird, und nannte sich „Der Mahltreiche“; Fürst Ludwig entschied sich für das Bild eines nahrhaften Weizenbrotes und legte sich den für seine Tätigkeit im Orden bezeichnenden Namen „Der Nährende“ bei. Auch sonst wurde ein solcher Zusammenhang zwischen dem Namen und Wesen oder auch den Werken des Trägers gesucht. Da nannte sich Johann Ernst von Weimar, um sein kühnes Aufstreben aus dem Drucke der politischen Verhältnisse zu versinnbilden, „den Räumling“ (Reimling) und wählte als Gemälde „das Korn, so aus dem Erdenloß säume“. (Abb. S. 477.)

Opitz, der von Kaiser Ferdinand II. zum Poeten gekrönt war, hatte den Namen „Der Gefrönte“ und zum Gemälde einen Vorbeertranz bekommen. Dem frommen Lieberdichter Johann Rist gab man zum Gemälde „das heilige Holz, zu Harzen und Pfaltern oder dergleichen Seitenspielen dienlich“ und er wurde mit Hinweis auf seinen Familiennamen „Der Rüstige“ genannt. Im Hinblick auf seine „Gesprächspiele“ hieß Harsdörffer „Der Spielende“ und auch die Namen Schottels („Der Suchende“), Zesens („Der Wohlsehende“), des Satirikers Logau („Der Berkleinernde“) und Moscherohs („Der Träumende“), Homburgs („Der Reusche“, mit Beziehung auf seine Übersetzung von „Josefs Selbstreit“ aus dem Niederländischen), Gottfried Zamehls („Der Ronde“, wegen seiner Ringelgedichte) und anderer stehen mit ihrer schriftstellerischen Tätigkeit im Zusammenhang. Mit dem Namen und dem Gemälde erhielt jeder Gesellschafters das „Wort“, einen Sinnspruch, der zu jenen beiden Abzeichen paßte, und außerdem eine alle drei umfassende und erläuternde Strophe, das „Reimgesetz“, das aus acht Alexandrinern bestand, die ursprünglich paarweise gereimt waren, 1640 aber vom Fürsten Ludwig unter Mithilfe Diederichs von Werder in „gesprenkte“ umgearbeitet wurden.

Des Fürsten Ludwig „Wort“ lautete „Nichts Besseres“, das Johannes Ernst d. J. „Getrückt, doch mit erstickt“. Das Gemälde jedes Gesellschafters wurde auf eine Münze geprägt, deren andere Seite den Palmbaum, Namen und Wahlspruch der Gesellschaft zeigte. Diesen „Gesellschafts-“ oder „Gedächtnispfennig“ pflegte man an einem sittichgrünen Bande wie einen Orden zu tragen. Nach der Aufnahme feierlichkeit wurde dem Gesellschafters die „Befestigung seiner Einnehmung unter der Gesellschaft Ingefiel“ oder, wie es später hieß, das „Aufnahme-Diploma“ zugestellt, an dem das Gesellschaftsfiel in einer großen Kapsel hing. Das neue Mitglied bewies der Gesellschaft seinen Dank durch die Überendung eines Dankschreibens und seiner bisherigen Schriften, von denen je ein Exemplar im „Erzhofreim“ (Archiv) aufbewahrt wurde. Dessen Verwaltung besorgte seit 1653 Georg Neumark, von da an die Seele des Bundes. Seine Mitglieder wurden in das Stammbuch eingetragen, und zwar das Gemälde, über ihm das Wort, unter ihm der Gesellschaftsname, das Reimgesetz, das Jahr des Eintritts und die Anfangsbuchstaben des Geschlechtsnamens.

Die Gesellschafters waren verpflichtet, im mündlichen und schriftlichen Verkehr, soweit es möglich war, sich der unvermengten deutschen Sprache zu bedienen. Um aber die „uralte deutsche Heldensprache“ auch in weiteren Kreisen wieder zu Ansehen zu bringen, mußten sie mit Dichtungen in deutscher Sprache vor sie hintreten. Und bald entstand ein reger Wettstreit in der Erzeugung von Gedichten; doch steht mit der Menge, die „zur auffnehmung und erweiterung unserer Deutschen land- und Muttersprache“ verfaßt wurden, ihre Trefflichkeit nicht im Verhältnisse. Der patriotische Eifer, der den Adel trieb, konnte eine wirklich dichterische Anlage nicht ersetzen und die Gelehrten, bisher nur geübt in der Verfertiigung lateinischer Poemata, lieferten nach diesen Mustern wohl tadellose Arbeiten, aber keine Dichtwerke von wirklichem Werte. Doch gab es ein Gebiet, auf dem selbst minder Begabte als Dichter sich mit Erfolg betätigen konnten, die Übersetzung und Bearbeitung ausländischer Schriften. Es war dies freilich nichts Neues; aber während die Übersetzer früherer Jahrhunderte bloß den Zweck verfolgten, dem Volke Unterhaltungsstoff zu liefern, verdeutschten die Fruchtbringenden ausländische Bücher früh's erste zur eigenen Schulung, dann aber auch, um den Lesern zu zeigen, daß die deutsche Sprache auch ohne fremdes Beiwerk zur Darstellung von Stoffen der verschiedensten Art geeignet sei. Hierin stimmten sie auch mit Leibniz überein, der in seinen „Unvorgreiflichen Gedanken“ den rechten Proberstein des Überflusses oder Mangels einer Sprache im Übersetzen guter Bücher aus anderen Sprachen findet. „Denn da zeigt sich, was fehlt, oder was vorhanden; daher haben die Herren Fruchtbringenden und ihre Nachfolger wohl getan, daß sie einige Übersetzungen vorgenommen, wiewohl nicht allemahl das Beste ausgewehlet worden.“

Der Palmenorden wollte in erster Linie nicht, wie spätere Vereinigungen, eine Dichter-, sondern eine Sprachgesellschaft mit mehr wissenschaftlichem Hintergrunde sein. Daher wandte er



Bas Körnlein zugedeckt mit erde/drunter säumt/
 Vom klofse wird es zwar gedruckt/doch nicht ersticket/
 Ja/es durchboret ihn/ und weg die schwere räumt:
 Der Name Käumling nun auff mich sehr wol sich schicket/
 Das Körnlein/wan es gut/zu kommen raus nicht säumt:
 Ein edel Herk gedruckt sich aufricht und erquicket/
 Ja wird es schon geprest/doch unterdruckt nicht bleibt/
 Mit nuken sich zur ehr und tugend höher treibt.
 J. E. D. J. h. B. S. W.

A üj

1617.

Wort, Gemälde, Gesellschaftsname und Heimgesetz Johannes Ernst d. J., Herzogs zu
 Sachsen-Weimar, dritten Mitbegründers (A III.) des Palmenordens. (Aus dem
 Stammbuche der Gesellschaft von 1629.)

seine besondere Sorgfalt der Regelung der Sprachlehre und der Rechtschreibung wie der Aus-
 merzung der Fremdwörter zu. Über den rührenden Fleiß, den die Fruchtbringenden dabei auf-
 wandten, geben uns die meistens lateinisch abgefaßten Briefe Aufschluß, die sie untereinander
 wechselten. Im Mittelpunkte dieser Bestrebungen sehen wir den Fürsten Ludwig. Er stand mit

den bedeutendsten Grammatikern und Philologen, wie mit Christian Queinz (gest. 1650 als Rektor des Gymnasiums in Halle), August Buchner (gest. 1661 als Universitätsprofessor in Wittenberg) und Justus Georg Schottelius (geb. 1612 zu Einbeck im Hannoverschen, Erzieher am Hofe zu Braunschweig, gest. 1676 als Hofkonsistorialrat in Wolfenbüttel) bereits in Verbindung, ehe sie noch dem Palmenorden beitraten. Freilich sind diese Männer, da ihnen mit der notwendigen Vorbildung auch die literarischen Hilfsmittel fehlten, oft Irrwege gewandelt, die sie von dem Ziele, der Abfassung einer allen deutschen Schriftstellern als Richtschnur dienenden Sprachlehre und Rechtschreibung, weit abführten, doch ihre „guten Bemühungen“ müssen anerkannt werden, einzelne ihrer Leistungen sind auch heute noch aller Beachtung wert. So schufen Schottels Arbeiten und vorzugsweise sein Hauptwerk Ausführliche Arbeit von der deutschen Hauptsprache (Braunschweig 1663), worin er die Ergebnisse aller seiner früheren Untersuchungen und Theorien über deutsche Sprache, Poetik und Metrik zusammenfaßte, den Boden für Leibnizens Vorschläge zur Verbesserung der deutschen Sprache und gaben bedeutsame von anderen aufgegriffene Anregungen für eine Wissenschaft der deutschen Sprache. Daher ist dieses Buch, ein stolzes Denkmal deutscher Gelehrtenarbeit, in der Geschichte der deutschen Philologie von nicht zu unterschätzender Bedeutung. Seines Verfassers Bemühen aber, dem Ganzen zu dienen, sein Forschungstrieb, sein weitausblickender Geist, seine treue, oft naive Freude an der Muttersprache, und sein Streben, sie dem Volke lieb und wert zu machen, haben ihm schon zu Lebzeiten freudige Anerkennung verschafft, die Harßdörffer in das aus Schottelius' Namen gebildete Paragramma Varro Teutonicus, vindex linguae fleidete.

Schottel hat in dem Gedichte Der nunmehr hinsterbenden Nymphen Germania elendeste Todesklage (1640) den Jammer und das Elend des verödeten und verheerten Vaterlandes und den „Spanisch=Welsch=Fransch=Teutschen Sinn“ seiner Zeitgenossen geschildert und mit wirkungsvollen patriotischen Strafreden gegeißelt. Jenen „Sinn“ der Zeit müssen wir vor Augen haben, wollen wir die Wirksamkeit des Palmenordens geziemend würdigen. Er arbeitete der Abkehr der höheren Stände von deutscher Art und Sitte entgegen, bekämpfte die bei dem Einflusse der französischen Diplomatie zunehmende Sprachmengerei und bildete, während der Krieg die Gelehrten und Dichter aus ihrer Heimat zerstreute, eine geistige Einheit, einen Hort und Sammelplatz für die verschiedenen Kräfte. Ohne Rücksicht auf das sonst trennende religiöse Bekenntnis umschlang ein einigendes Band Fürsten, Adelige und Bürgerliche, Gelehrte und Dichter zu gemeinsamem vaterländischem Streben, und wenn auch nicht jeder der Herzoge und Fürsten, Geheimräte und Hofobersten literarisch tätig war, so haben sie doch durch den Glanz ihres Namens und ihres Ansehens den Werken der Dichter in ihren Kreisen Eingang verschafft und so die deutsche Dichtung selbst gefördert. Dieser kam vor allem zu gute, was die Fruchtbringenden durch ihre wissenschaftlichen Studien errangen. Ihnen gebührt das Verdienst, nach langer Zeit wieder eine reine, deutsche Sprache für die Dichtung geschaffen und die Bildung einer allgemein gültigen Literatursprache wesentlich gefördert zu haben, insofern sie durch die an ihren Hauptstüben entstandenen Schriften und durch den Einfluß auf die von ihnen begünstigten Dichter der oberländischen Mundart das Übergewicht aufs neue sicherten, das ihr schon Luther auf einige Zeit gewonnen hatte. Den Versuchen aber, auch eine von Fremdwörtern freie Prosa zu schaffen, stellten sich noch unüberwindbare Hindernisse entgegen und daher herrschte hier noch immer die Mischsprache, wenn sie nicht durch das Lateinische ersetzt wurde. Durch „Handbietung der Lateinischen Sprache“ sicherte man seinen Werken auch eine größere Verbreitung, nicht nur im Auslande, sondern auch in Deutschland, da „einem Ungeübten solche Teutsche Kunstwörter oder termini artis etwa unvernehmlich kommen und erst erlernt werden müssen“.

Zu „reiner Erbauung unserer währten Muttersprache“ stifteten 1633 nach dem Vorbilde des Palmenordens Johann Matthias Schenuber und Esaias Kompler von Löwenhalt in Straßburg die Aufrichtige Gesellschaft von der Tannen, die auch Weckherlin zu ihren Mitgliedern zählte. Da sie nur kurze Zeit bestand und sich bloß auf die nächste Um-

gebung des Stiftungsortes beschränkt zu haben scheint, ist sie ohne Einfluß auf die Literatur geblieben. Einer weiteren Verbreitung erfreute sich die 1643 zu Hamburg durch Philipp von Zesen (den „Färtigen“) und zwei seiner Freunde, Dietrich Peterson (den „Verharrenden“) aus Hamburg und Johann Christoph von Liebenau (den „Ämsigen“) aus Preußen gestiftete Deutschgesinnte Genossenschaft, die, bis 1678 aus der „Rosenzunft“ allein bestehend, später durch die Lilienzunft, dann durch die Nägelezunft und zuletzt durch die Rautenzunft vergrößert wurde, von denen jede wieder in bestimmte Zunftstöße zerfiel. Etwa anderthalbhundert Genossen zählend, darunter auch Frauen, und bis 1708 nachweisbar, rief sie durch ihren zwar wohlgemeinten, aber irreführenden Eifer für die Reinigung der Muttersprache von allen Verwelschungen oder fremd klingenden Wörtern, mochten sie auch noch so eingebürgert sein, wie für die Einführung einer eigenartigen, im Grunde willkürlichen Rechtschreibung bei den einen Entrüstung, bei den anderen lautes Gelächter hervor.

Der gelehrte Sprachreifer der Zeit war damals eben groß und ließ Neuerungen nicht unbeachtet, selbst wenn sie, wie die Zesens, des Dürstigen und in den Niederlanden umhergetriebenen Literaten, wunderlich und geschmacklos klangen. Seiner Anlage nach eine dichterische Natur, verfiel er gleich zu Beginn seiner Schriftstellerei dem Wahne, ein Gelehrter, und zwar ein Sprachgelehrter zu sein. Doch fehlte ihm dazu die wissenschaftliche Grundlage und seine reiche Phantasie konnte sie ihm nicht ersetzen. Von ihr allein getragen, entbehrten seine sprachlichen Vorschläge des Kernes und konnten daher ebensowenig wie später Klopstocks schrullenhafte Deutschtümelei durchgreifenden Erfolg erzielen. Trotz der Versicherung auf dem Titel seines Rosenmänd (1651) hat er mit seiner Sprachlehre den „Wunderhacht zum unerfesslichen Stein der Weisen“ nicht eröffnet. Doch nützte er bei allen Verkehrtheiten der Prosa, in der man sich dem Klaunderwelschen ungestörter überließ, durch die Bekämpfung der Fremdwörter und gab auch mancherlei Anstoß zu wirklich trefflichen Wortbildungen, von denen er eine Reihe auch durchsetzte. So hat er die Worte: Lehrbegriff, Sinngedicht, Wechselgesang, Wortgepränge, Staatsmann, Heerschau, Luftwandeln usw. in die deutsche Sprache eingeführt.

Sonderbar aber mußten der ganz in der alten Mythologie lebenden Zeit die Umdeutschungen der Götternamen erscheinen, die er in seiner „Rosenmunde“ „rächt deutsch“ hat „gäben wollen“ und in einer Nachschrift dem „Läser“, weil er sie „nicht so bald verstehen könt“, erklärt. Da heißt Pallas Kluginne oder Blatinne (caesia virgo); Diana Weidinne, Jagdinne; Mars Heldreich; Vulcanus Gluthfang; Venus Lustinne, Libinne, Lachmund oder Schauminne; Cupido Liebreiz oder Lustkind; Juno Himmelinne; Neptunus Schwümmahrt oder Wasserreich; Actäon Weidmann. Von anderen Verdeutschungen und Umschreibungen seien angeführt: Papsi Grohszerwäter; status monarchicus, der einhäutige Stand oder Beherrschung; Minute Zeitblick; natura Zeugmutter, Ahrt, Eigenschaft; Teppiche Prumfrücher; Lieutenant Walthauptmann; masque Mumgesichte; pistohl Reitpuffer; Cabinet Beizimmer; Fänster Tageleuchter; Romeranze Goldansel; Opser Schlachtgabe; Altar Gottestisch; Nieber Zitterfucht oder Wechselweh usw. Viele seiner Neuwörter (Veshhorn für Nase, Schauglas für Spiegel) hat er nur scherzweise gebraucht; das hinderte aber seine Gegner nicht, ihn darob zu verhöhnen, und überdies setzte man auch noch die Erfindungen der Nachahmer auf seine Rechnung. Ubrigens forderte er schon mit der Behandlung seines Namens den Spott heraus; er nennt sich nicht nur wie sein Vater Caesius oder Coesius (blau), sondern auch „Zesa“, „Zesen“ und mit Übertragung auch des Vornamens (Philipp) „der blaue Ritter“, „Ritterhold von Blauen“, „Marhold“, auch „von Fürstenau“ mit Verdeutschung des Namens seiner Heimat (Priorau). Trotz allem Spotte über diesen Purismus erhielt sich die „Genossenschaft“ bis in das folgende Jahrhundert und lebte in Radlofs „Trefflichkeiten“ (1811) und in Wolkes „Anleit zur deutschen Gesamtsprach“ (1812) wieder auf.

Die phantastische Neuerungsucht Zesens vertrug sich nicht mit den wissenschaftlichen Bestrebungen der fruchtbringenden Gesellschaft, der er als „Der Wohlsehende“ angehörte, und wir begreifen, daß ihn Fürst Ludwig verwarnte, seine sprachreinigenden Schriften unter dem Namen der Gesellschaft herauszugeben. Deren Mitglied war auch Georg Philipp Harsdörffer, der im Verein mit Johann Klaj 1644 zu Nürnberg die Gesellschaft der Schäfer an der Pegnitz, auch der gekrönte Blumenorden an der Pegnitz genannt, stiftete, die während des siebzehnten Jahrhunderts sich neben der fruchtbringenden des größten Ansehens erfreute, hundert Jahre nach ihrer Gründung durch ihr Mitglied Amarantes, den Nürnberger Professor und Prediger Herdegen, die „Historische Nachricht von des löblichen Hirten- und Blumenordens an der Pegnitz Anfang und Fortgang“ herausgab (Beilage 76), 1894 ihren 250jährigen Bestand durch die Veröffentlichung der Lebensbeschreibungen ihres Gründers Harsdörffer, wie ihres Neugründers und bedeutendsten Dichters, Siegmund von Birken, feistlich beging und als die einzige von allen alten Sprachgesellschaften, wiewohl in einer von der ursprünglichen ganz verschiedenen Gestalt, heute noch besteht. „Zu Gottes Ehre, zur Tugendlehre und deutscher Sprache und Dichtkunst Ausübung und Vermehrung“ vielleicht in Erinnerung an die alte

Münchener Humanistenschule und unter dem Einflusse der modischen Schäferdichtung gegründet, war die Gesellschaft mehr ein Dichter- als Sprachverein und soll daher in anderem Zusammenhange ihre Würdigung erfahren. Hier sei nur noch bemerkt, daß schon die Sage von der Gründung schäferlich ausgeschmückt ist, Sidneys Schäferroman „Arcadia“ den Mitgliedern zunächst ihre Dichter- und Schäfernamen gegeben hat und daß seit 1646 auch „Hirtinnen“ in den Verein aufgenommen wurden. Die Pansflöte war dessen Sinnbild; der Sinnpruch lautete: „Mit Nutzen erfreulich,“ später: „Alle zu einem Ton einstimmend.“ Von den Mitgliedern, deren jedes eine auf ein weißes Seidenband gestickte Blume als Geschenk erhielt, hieß Harssdörffer „Strephon“, Birken „Floridan“, Omeis „Damon“. Wie der pegnesische Blumenorden sollte auch der um 1656 zu Wedel im Holsteinischen von Johann Rist gegründete Elbschwänenorden einen „Pflanzgarten“ für die fruchtbringende Gesellschaft bilden. Nur bis zum Tode seines Stifters (1667) bestehend, trat er mit Sprachverbesserungen hervor, die an Wunderlichkeit Zesens Vorschläge noch übertrafen, und entfaltete seine Hauptwirksamkeit in der wechselseitigen Förderung seiner Schäfernamen führenden Mitglieder bei dichterischen und anderweitigen literarischen Arbeiten.

Zwar wurden auch später noch Versuche gemacht, neue Genossenschaften für Sprache und Poesie nach dem Vorbilde der älteren zu gründen, aber sie kamen nicht zustande. An die Stelle jener traten gegen Ende des siebzehnten und zu Beginn des achtzehnten Jahrhunderts die deutschen Gesellschaften, die mit den alten nur darin zusammentrafen, daß sie Einigungspunkte für poetische und sprachliche Bestrebungen abgaben, sonst aber in viel freierer Weise gebildet waren und ihren Ausgang von einer Universität nahmen. Von diesen war die erste 1697 zu Leipzig durch eine Anzahl junger Männer in der Absicht gestiftet, in regelmäßigen Zusammenkünften ihre dichterischen Versuche mitzuteilen und sich durch gegenseitige Beurteilung in ihren Bestrebungen zu fördern. Nach dem Beispiele der Leipziger bildeten sich dann bis 1746 allmählich die deutschen Gesellschaften an anderen Universitäten, von denen jedoch keine für die Entwicklung der deutschen Literatur von besonderer Wichtigkeit geworden ist.

2. Martin Opitz und seine Nachahmer.

(Sogenannte Erste schlesische Schule.)

Unter allen Dichtern, die im ersten Viertel des siebzehnten Jahrhunderts entweder von einander unabhängig oder vereint zu Gesellschaften eine Bereicherung der deutschen Dichtung anstrebten, hat keiner das Notwendige und Erreichbare mit so praktischem Sinn erkannt wie der Schlesier Martin Opitz. (Abb. S. 483.) Er wußte, was er wollte, und war von seiner Aufgabe erfüllt, daher seine große Wirkung. Früh angeregt durch gelehrte Verwandte, ein heller Kopf, leicht fassend, nicht tief, aber frisch empfindend, mehr Gelehrter als Poet, soweit nicht ein ungewöhnliches Formtalent ihn hob und von seinem poetischen Beruf überzeugte, zwar mit wenig Phantasie begabt und oft nüchtern in der Auffassung und Darstellung, aber ausgestattet mit einer alles leicht und übersichtlich gestaltenden Kraft, mehr Nachahmer und Übersetzer als schöpferisch tätig, hat er mit seinem Spürsinn im Osten und Westen die seiner Zeit als die wichtigsten erscheinenden Bestrebungen erkannt, zusammengefaßt und ihnen seinen Namen gegeben. So wurde er der Metriker und Klassiker der deutschen Renaissancezeit seines Jahrhunderts, der Verstandespoet und Didaktiker, der das Verlangen seiner nach sicheren Formen und neuen Dichtarten mühselig ringenden Zeitgenossen reichlich stillte. Dazu kam, daß er auch persönlich die Würde des Dichters durch kluge Benutzung der schwierigen Zeitverhältnisse zu wahren und zu heben suchte und mit merkwürdigem Geschick die hohen Herren der fürstlichen und adeligen Kreise wie die Gelehrten und Poeten an den Universitäten für seine Neugesaltung der Dichtung zu begeistern oder doch sich geneigt zu machen wußte. Als Reformator der deutschen Poesie hatte er sich als zwanzigjähriger Student in seinem „Krisstard“ der Welt angekündigt, und wenige Jahre darauf erfreute er sich eines Ruhmes, den er wohl selbst nie zu hoffen wagte. Er ward als der „Fürst

Historische Nachricht
von
des löblichen
Hirten=
und
Blumen=Ordens
an der Pegnitz
Anfang und Fortgang /
bis auf das
durch Göttl. Güte erreichte
Hunderste Jahr /
mit Kupfern geziert,
und verfasst
von
dem Mitglied dieser Gesellschaft
Amarantes.

Nürnberg,
bey Christoph Kiegel, Buch- und Kunsthändler unter der
Westen. 1744.

und Phönix der Poeten, die Deutschland hat erzeugt“, gepriesen, als der „Fürst und Adler aller deutschen Poeten“, der „Herzog deutscher Saiten“, „der Sprache werter Meister“, „das Wunder der Zeit“, als Deutschlands Homer, Pindar, Maro und Kallimachus. Sein Name ward so gefeiert, daß selbst der seine Kritiker und berühmte Professor der Poesie in Wittenberg, August Buchner, erklärte, „die deutsche Muse könnte nicht mehr höher steigen, als Opiz sie geführt“, und daß gleichzeitige Dichter, wie der ihn weit überragende Fleming, ihn als den Bahnbrecher der deutschen Dichtung darstellten, die jetzt höher stehe, als die italienische, französische, niederländische, spanische unter ihren besten Geistern war; der Inhalt der griechischen und römischen sei jetzt in Opizens Gedichten „verjüngt“. Und dieses Lob ertönte, nur leise bestritten, durch das ganze Jahrhundert; Opizens Dichtungslehre blieb bis zum Erscheinen der kritischen Dichtkunst Gottscheds (1730) maßgebend, und noch neun Jahre darauf pries ihn dieser in einer Gedächtnisrede als den „Vater der deutschen Dichtkunst“.

Über dieser Bewunderung des „Boberschwans“ vergaß man der Poeten, die mit ihm einst nach der Erneuerung der deutschen Dichtung strebten und sie durch die Verbindung der vorhandenen Volkspoesie mit den fremden Kunstformen zu erreichen hofften. Doch diese volkstümliche Bewegung, die versuchte, die Strömungen, die im sechzehnten Jahrhundert zum Stillstand gekommen waren, mit eigentümlicher Renaissance wieder aufzunehmen, hatte nicht den gewünschten Erfolg, da den Kräften der große Anstoß und das Ziel fehlten, die allein, wie in England zur Zeit Elisabeths, einen Aufschwung der Dichtung hätten herbeiführen können. Die Zeit für eine deutsche Renaissance auf volkstümlicher Grundlage, so erwünscht sie gewesen wäre, hatten die berufenen Dichter unbenützt gelassen, und jetzt blieb, um die deutsche Poesie wieder zu heben, kein anderer Weg übrig als der von Opiz eingeschlagene. Unbefriedigt von der deutschen Dichtung, wie sie an der Grenze des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts von Volksdichtern und Meistersingern geübt wurde, brach er mit der Überlieferung und suchte eine neue Poesie an ihre Stelle zu setzen. Dabei war ihm nicht ganz unbekannt, daß die Deutschen einmal eine edle Dichtung besessen haben, und er beklagte, daß ihr glücklicher Zug unterbrochen worden sei. Ja, kurz vor seinem Tode warf er sich, wie die Anmerkungen zu dem von ihm herausgegebenen Annoliede (S. 102) bezeugen, auf die wissenschaftliche Erforschung der poetischen Denkmäler des deutschen Altertums. Daß er trotzdem weder in seiner Poetik noch in seinen Dichtungen darauf zurückging, erklärt sich daraus, daß seine Bildung von der neulateinischen Dichtung ihren Ausgang genommen und ihn an deren Inhalt, Formen und Regeln schon gewöhnt hatte, ehe er noch durch den Polyhistor Melchior Goldast (gest. 1635 als Kanzler der Universität Gießen) von den mittel- und hochdeutschen Dichtungen Kenntnis hatte. Kein Wunder daher, daß er bei dem Beginn seines Reformwerkes sich an die lateinische Dichtung und ihre romanischen Nachahmungen angeschlossen und seine Aufgabe in der Schöpfung einer Gelehrtenichtung in deutscher Sprache erkannte. Dafür war Schlesien der geeignete Boden; denn während die eigentliche deutsche Volksdichtung in diesem ursprünglich slavischen und erst allmählich germanisierten Lande in ihrer Entwicklung hinter den rein deutschen Ländern zurückgeblieben war, hatte sich dort die auf das klassische Altertum gebaute Gelehrsamkeit und die lateinische Dichtung zur reichsten Blüte entfaltet. Durch die Beziehungen zu dem nahen Sachsen, von dem die Reformation nach Schlesien eingedrungen war und einen großen Teil seiner Bewohner gewonnen hatte, und durch die Verbindung mit anderen vorgeschrittenen Ländern, deren Universitäten Schlesiens Jugend besuchte, wurde das wissenschaftliche Streben so gefördert, daß schon Melanchthon bezeugte, kein deutsches Land habe so viele Gelehrte, namentlich (lateinische) Dichter erzeugt, die auch Italien gelobt hätte, als seinerzeit Schlesien. Schule und Unterricht blühten; Trojendorf (gest. 1556) und Clajus in Goldberg, Hellwig und Gesner in Breslau gehören zu den Zierden des Gelehrtenstandes. Auch die Adelligen, durch Reisen im Französischen und Italienischen bewandert, schlossen sich zum großen Teile der Bildung an und unterstützten die dichterischen Bestrebungen, so insbesondere nach dem Aussterben der Piasten in Liegnitz (1596), als Johann Friedrich diese Herrschaft antrat. Von seinen beiden Söhnen Johann Christian und Georg Rudolf sammelte

namentlich dieser, ein Vetter und Schwager des ihm geistesverwandten Fürsten Ludwig von Anhalt, um sich alle Gelehrten zur Förderung der gegebenen wissenschaftlich-vaterländischen Richtung.

So herrschte in Schlesien eine große geistige Rührigkeit, als Martin Opitz in dem Städtchen Bunzlau am Bober am 23. Dezember 1597 geboren wurde. Er stammte aus einer bürgerlichen, nicht unbegüterten Familie evangelischen Bekenntnisses, erhielt seinen ersten gelehrten Unterricht in der trefflich geleiteten Schule seiner Vaterstadt und vertauschte diese, als sie seinem Talente nicht mehr genügte, mit dem Gymnasium zu St. Maria Magdalena in Breslau (1614), wo sich dem strebsamen Jünglinge in dem Hause des Arztes Bucletius, dessen Söhne er unterrichtete, Gelegenheit bot, sich die gesellschaftlichen Lebensformen anzueignen. Wieder erschloß sich ihm in Beuthen, dessen akademisches Gymnasium er 1617 bezog, ein geistig und gesellschaftlich anregender Kreis in dem Hause des kaiserlichen Hofrates Tobias Scultetus. Schon hatte Opitz eine kleine Sammlung lateinischer Poemata, Lob- und Dankgedichte zu Ehren seiner Gönner, in die Welt gesandt, als die ihm angeborne Liebe zur vaterländischen Dichtung und die „von Kindheit an betätigte Gunst zu dieser edlen Kunst“ stärker denn je in dem strebsamen jungen Mann erwachte. Nach Art anderer Dichter versuchte er sich jetzt auch in deutschen Alexandrinern alten Stiles und trat damit in den Kreis jener Männer, die es sich zur Aufgabe setzten, die deutsche Dichtkunst nach den fremden Mustern umzugestalten. Wahrscheinlich in der Bibliothek des Hofrates Scultetus mit den hervorragendsten niederländischen und französischen Dichtern vertraut geworden, trat er mit einer Abhandlung „Von der Verachtung der deutschen Sprache“ hervor, die er, um ihr auch in die Kreise der gelehrten Verächter des Deutschen den Weg zu bahnen, lateinisch abgefaßt hatte (1617) und unter dem Titel *Aristarchus sive de contemptu linguae Teutonicae* erscheinen ließ. Die Reinhaltung der deutschen Sprache und eine Renaissance der deutschen Dichtung nach dem Vorgange der Ausländer, von denen Ariost, Tasso, Sannazaro, Konjard, Sidney als Muster aufgestellt werden, bilden die Hauptgedanken der mit jugendlichem Feuer geschriebenen Rede. Sie waren nicht neu, sondern sprachen nur aus, was im Palmenorden und von einzelnen gelehrten Dichtern angestrebt wurde. Bezeichnend aber für den selbstbewußten und ehrgeizigen Akademiker ist es, daß er sich darin nicht un deutlich als den notwendigen Reformator der deutschen Dichtung und als den Poeten der Zukunft hinstellt. Und mochte auch die Rede nach außen hin ohne Wirkung bleiben und kann sie nur als ein Zeichen des sich verbreitenden Umschwunges gelten, so hatte Opitz doch, ähnlich wie später Klopstock mit seiner lateinischen Abschiedsrede, sich darin seine Lebensaufgabe vorgezeichnet und damit die Bahn betreten, die ihn zum größten Ruhme führte.

Fortan von reformatorischen Gedanken beseelt, scheint er auch in Frankfurt a. D., dessen Universität er 1618 bezog, an der dort herrschenden Strömung sich beteiligt zu haben. Einen Kreis von Männern, die seinen Zielen zustrebten, traf er in Heidelberg, wohin er sich, angezogen durch die kostbare Bibliothek und den Glanz des kurfürstlichen Hofes, 1619 begeben hatte, um an der Universität Beredsamkeit und Altertumswissenschaft zu studieren und nebenbei auch die juristischen Vorlesungen zu hören. Wir haben schon der Gelehrten gedacht, zu denen er hier in Beziehung trat und jenen Kreis jüngerer, lebensfroher und geistig rühriger Genossen geschildert, von denen ihn Zinkgreff als den erwarteten Messias begrüßte. Und in der Tat konnte sich ihm in der Nachahmung und Bearbeitung der französischen Lyrik, deren Vertreter (Marot, du Bellay, Bartas, Konjard u. a.) er hier erst recht kennen lernte, insbesondere an Diktion und Form seiner der Heidelberger Dichter gleichstellen und durch die Bestimmtheit und Sicherheit seiner Bestrebungen zog er alle in seinen Bann. Als aber im Herbst 1620 die spanisch-wallonische Armee unter Spinola gegen die Pfalz heranrückte, verließ Opitz mit seinem Freunde Hamilton die bedrohte Universitätsstadt und wandte sich zunächst rheinabwärts nach Leyden, um den von ihm schon im Aristarch gerühmten Gelehrten und Dichter Daniel Heinsius (gest. 1655) kennen zu lernen, dessen Lobgesang Christi und Hymnus auf Bacchus er verdeutschte. Nachdem er auch die anderen hervorragenden Philologen Hollands kennen gelernt hatte, ging er nach Süttland, um dort bei Hamilton den Winter zuzubringen.

Im Sommer 1621 kehrte Opitz trotz der Kriegsgefahren nach Schlesien zurück und folgte ein Jahr darauf dem Rufe des siebenbürgischen Fürsten Bethlen Gabor, der sich vom Herzog Johann Christian von Brieg Schulmänner für das Gymnasium in Weißenburg erbeten hatte. Hier verwandte Opitz die Muße zur antiquarischen Erforschung Siebenbürgens und sammelte mit gelehrtem Fleiße römische Inschriften „unter den Gebeynen mit Hecken ganz verschrenkt“, um sie in einem historisch-archäologischen Werke, *De Dacia antiqua*, zu verarbeiten. Doch kam dieses trotz aller Bemühungen, die er zeitlebens darauf verwandte, nie zu stande. Ergebnisse seiner Forschung hat er auch in sein Gedicht *Latna, oder von Ruhe des Gemüts* aufgenommen, in dem er das halbbarbarische Land besang, aus dem er, von Heimweh getrieben, 1623 nach Schlesien zurückkehrte. Hier brachten ihn seine Jugendfreunde und fürstlichen Räte, Kirchner und Müßler, wieder in Verkehr mit dem Herzog Georg Rudolf, in dessen Auftrag er *Die Episteln der Sonntage und führenehmsten Fest des ganzen Jahres* in deutsche Verse brachte, „daß sie auf die Weise der Psalmen in den Kirchen gesungen werden konnten“ (1624). Die Arbeit brachte ihm seine Ernennung zum fürstlichen Räte, aber keine feste Stellung. In demselben Jahre gab Zinkgraf Opitzens deutsche *Poemata* heraus (S. 473), wodurch dieser, da er in seinen künstlerischen Ansichten und Forderungen seit dem Heidelberger Aufenthalte weit vorgeschritten war, in Unwillen geriet und veranlaßt wurde, seine Gedanken über die deutsche Dichtkunst in dem Buch von der deutschen Poeterey zusammenzufassen (1624) und seine *Deutschen Poemata* nach diesen Grundsätzen umzuarbeiten und selbst herauszugeben (1625). Daran reihten sich andere poetische Arbeiten, alle getragen von dem Streben, die deutsche Dichtung durch Anlehnung an die klassischen und klassizistisch-gelehrten Literaturen zu heben, und mit ehrfurchtvollen Gedichten hochgebietenden Herren und Gönnern gewidmet. Durch Kirchners Bemühen durfte er sich 1625 einer Gesandtschaft der schlesischen Fürsten und Stände nach Wien anschließen, die ihm für ein Gedicht auf den verstorbenen Erzherzog Karl den Lorbeer aus der Hand des Kaisers eintrug. Doch wichtiger als die Dichterkrone und die spätere Erhebung in den Adelsstand („von Boberfeld“ 1627) war für den nach einer Stellung vergeblich ausschauenden Poeten die Bekanntschaft, die er mit dem Burggrafen Karl Hannibal I. von Dohna, seit 1623 Präsident der kaiserlichen Kammer in Breslau, auf jener Reise nach Wien gemacht hatte. Durch Kirchners Vermittlung ward der protestantische Opitz unter Zusicherung freier Religionsübung als Sekretär und Leiter der geheimen Kanzlei in die Dienste Dohnas aufgenommen, der vom Kaiser mit der Durchführung der Gegenreformation in Schlesien betraut und deshalb von der protestantischen Bevölkerung gehaßt war. Man mag über diesen Schritt Opitzens wie immer urteilen, gewiß ist, daß das Lob, mit dem er seinen Mäzenas, einen Freund der Wissenschaft, reichlich bedachte, warm und aufrichtig klingt. In seines Herrn Auftrag übersezte er eine lateinische Belehrungsschrift des Jesuiten Becanus und unternahm, von jenem unterstützt, doch ohne politische Aufträge, eine Reise nach Paris (1630), auf der er in den berühmten Städten alte Freunde aufsuchte und neue Verbindungen mit den bekanntesten Gelehrten Deutschlands und Frankreichs anknüpfte. In Paris trat er zu Hugo Grotius, dem aus seiner Heimat verbannten holländischen Staatsrechtslehrer (gest. 1645), in ein inniges persönliches Verhältnis, mußte aber mit Erstaunen und Ärger sehen, daß die von ihm verehrten und nachgeahmten französischen Dichter bereits durch ein jüngeres Geschlecht um alles Ansehen gebracht waren.

Die noch in Paris begonnene Übersezung des von Hugo Grotius verfaßten holländischen Gedichtes *Von der Wahrheit der christlichen Religion* (1631) war die bedeutendste literarische Frucht der französischen Reise.

Unerwartete Ereignisse, die Vertreibung Dohnas aus Breslau durch die verbündeten sächsisch-brandenburgisch-schwedischen Heere und dessen Tod in Prag (1633), beraubten Opitz seines Gönners und nötigten ihn, sich wieder um die Gunst der Herzoge von Liegnitz und Brieg zu bewerben. Von diesen zu diplomatischen Sendungen verwendet, kam er in verschiedene Städte Schlesiens, in das schwedische Hauptlager und an protestantische Höfe Deutschlands. Politisch

tätig, suchte er dabei auch persönlich allerlei zu lernen und durch Widmungen seiner Werke hohen Herren sich zu nähern. So stand er in Breslau in freundlichem Verkehr mit den Offizieren des schwedisch-sächsischen Heeres, namentlich mit dem dänischen Prinzen Ulrich von Holstein, dem er sein bereits in Jütland verfaßtes, aber vorsichtig verborgen gehaltenes Werk *Trostgedichte in Widerwertigkeit des Kriegs* widmete, die beste und umfangreichste seiner Arbeiten (1633). Als dieser eben gewonnene Gönner und „Hort der Freiheit“ bald darauf bei der Rückkehr aus dem Lager Wallensteins von einem Piccolominischen Jäger erschossen wurde, schrieb



Martin Opitz.

Nach einem Stich von J. von Heyden 1631.

Opitz auf den Prinzen eine Gedächtnisrede und ging mit der schlesischen Gesandtschaft nach Frankfurt a. M., um mit dem Reichskanzler Oxenstjerna über die Absendung eines Hilfsheeres nach Schlesien zu unterhandeln. Nachdem er in Heidelberg die alten Freunde besucht hatte und in Röhren von dem Oberhaupte des Palmenordens, dem er seit 1629 angehörte, auf das freundlichste empfangen worden war, kehrte er zurück, begab sich nach Thorn, wohin sich Christian nach dem Siege Wallensteins bei Steinau begeben hatte, und vermittelte, als die Absendung des schwedischen Hilfsheeres nach Schlesien beschlossen war, zwischen dessen Führer Banér und dem schlesischen Herzog den brieflichen Verkehr. Da sich Opitz nach dem Prager Frieden, der dem Kaiser eine Zeitlang das Übergewicht verschaffte, in Schlesien nicht sicher fühlte, ging er wieder nach Thorn und erwarb sich dort durch ein viel bewundertes *Loggedicht auf den polnischen König Wladislaw IV.* dessen Gunst und die Anstellung als königlicher Historiograph mit einer Befoldung, die ihn der Nahrungsjorgen enthob (1637). Auf seines Herrn Wunsch ließ er sich in Danzig nieder

und starb daselbst, von der Pest angesteckt, als er einem Bettler Almosen reichete, am 20. August 1639.

„Der Meister deutscher Lieder“ hatte die Harfe niedergelegt. „Nun, Welt, bewahr dich Gott!“ So klagt Paul Fleming, als er, damals in der Tatarei weilend, Opitzens Tod erfuhr. Spätere Geschlechter sind in dessen Werthschätzung kühler, ja, seine geschichtliche Bedeutung für die deutsche Literatur verkennend, ihm selbst ungerecht geworden. Und doch ist diese, zumal durch den Einfluß seiner Lehre, eine große gewesen. Durch sie hat er mit fester Hand die poetische Literatur in nationale Bahnen eingelenkt, denen sie bis dahin nur zugestrebt hatte, die sie aber von seiner Zeit an, ohne im wesentlichen abzuweichen, lange verfolgte und auch jetzt noch nicht alle aufgegeben hat. Martini Opitii Buch von der deutschen Poeterey (Breslau 1624) leitete die Zeit der neueren deutschen Dichtung ein und blieb mit wenigen Ausnahmen ihr Kanon bis Klopstock. (Beilage 75.) Was er im Aristarch versprach, hat er in seiner Poetik erfüllt; er ward damit der eigentliche Begründer der neuen Kunst, der mit Recht sich rühmte, daß „er dem Deutschen die erste Bahn zur Poesie gezeigt, so nicht bald ein wird gehen.“ Er hat das Büchlein auf die Bitten angesehenen Personen in wenigen Tagen geschrieben und darin nicht so sehr die Ergebnisse ernster Forschungen und eigenen Nachdenkens als die Erinnerungen an die Lektüre klassischer Schriftsteller, an Aristoteles, Horaz, Quintilian, und die Untersuchungen gelehrter Philologen niedergelegt, die als Lehrer der Dichtkunst das ganze Zeitalter der Renaissance beherrschten.

Seitdem das Streben erwacht war, die Dichtung in den Landessprachen der klassischen anzupassen, machte sich auch das Bedürfnis nach Poetiken geltend, und man konnte ihm um so leichter abhelfen, da die 1548 zum ersten Male kommentierte Poetik des Aristoteles und die von jeher bewunderte Epistel Horazens an die Pisonen (*Ars poetica*) als Muster vorlagen und nur in einzelnen Lehren weiter ausge-

MARTINI OPITII

Buch von der Deutschen
Poeterey.

In welchem alle ihre eigen-
schafft vnd zuegehör gründt-
lich erzehlet / vnd mit exem-
peln außgeföhret wird.



Bedruckt in der Fürstlichen
Stadt Brieg/ bey Augustino
Gründern.

In Verlegung David Müllers Buch-
händlers in Breslaw. 1624.

Titel von Martin Opitz „Buch von der Deutschen Poeterey“.

Nach dem in der Kgl. Bibliothek zu Berlin befindlichen Exemplar.

führt zu werden brauchten. Schon 1520 erschien die Poetik des Hieronymus Vida aus Cremona, Trissinos (gest. 1550) Poetik hatte sich bereits mit metrischen Fragen über italienische Betonung und Versbau beschäftigt, wie Opiz sie wieder aufnahm, und seit 1561 herrschte durch das ganze siebzehnte Jahrhundert die große, in sieben Bücher geteilte Poetik des Arztes und Philologen Julius Cäsar Scaliger (geb. 1484 zu Niva am Gardasee, gest. 1558 zu Agen in Frankreich), die für die französischen Dichter seit Konrad wie für die niederländischen seit Heinsius die Richtschnur und für die französischen und niederländischen Poetiken die Hauptquelle bildete. Auch in Deutschland entstanden schon im sechzehnten Jahrhundert derartige Lehrbücher, die für die lateinische (S. 453), und seitdem die deutsche Dichtung gelehrt zu werden begann, auch für diese Anweisungen erteilten. Nur Spielerei war es, wenn man im vierzehnten und fünfzehnten Jahrhundert, lateinische Verse übersetzend, deutsche Hexameter und Pentameter mit Nichtbeachtung des Wortakzents bildete. Sorgfältiger suchte Konrad Geßner in seinem sonst verdienstvollen Werke über die Verschiedenheit alter und neuer Sprachen (Mithridates, 1555) den deutschen Vers nach den antiken Quantitätsgesetzen zu formen; er forderte aber mit seinen wunderlichen Hexametern den Spott Fischarts heraus, dessen eigene übrigens nicht besser ausfielen. Mit mehr Erfolg suchte man eine Anknüpfung teils an die mittellateinischen rhythmischen, teils an die einfachen jambischen und trochäischen Verse der Alten, indem man die betonten Silben den Längen, die unbetonten den Kürzen gleichsetzte. Nach diesem Grundlage wurden lateinische Hymnen in deutsche Kirchenlieder umgesetzt und auch Martin Wylus (1517) hat in seiner Passio Christi Hymnenverse nachgeahmt. Daneben haben einzelne Dichter, von ihrem poetischen Gefühl allein geleitet und ohne deutliches Bewußtsein von ihrem Verfahren, insbesondere in Kirchenliedern ziemlich regelrechte jambische und trochäische Verse gebaut, so z. B. Joachim Sartorius in seinem Walter (1591). Als Reformator des deutschen Verses suchte Paul Rebhun (S. 434) zu wirken, der seine „Sufanna“ (1544) nach der Lateiner Art in metris trochaicis et iambicis schrieb, „denen die deutschen Reime eblichermaßen gemäß sind“. Wie wenig empfänglich aber die Zeit für einen regelmäßigen Tonfall war, geht daraus hervor, daß die Verse in einem Wormser Nachdrucke des Dramas wieder in die üblichen bloß rhythmisierenden Achtsilber umgebildet wurden. Ebensovienig wie Rebhun konnten seine Nachahmer durchdringen. Nicht ganz sicher ist, was Johann Engert, der erste, der der deutschen Prosodie ein eigenes Büchlein widmete (Zuglstadt 1583), über die Ummodellung der deutschen Metrik nach der antiken gelehrt hat, und nicht klar genug, was Lorenz Albert, der Ostfranke in seiner deutschen Grammatik in dem Abschnitte „Prosodie“ an Lehrsätzen bringt (1573). Mit voller Klarheit hat der protestantische Prediger Johannes Clajus in seiner Grammatik (1578) zum ersten Male sich für die Uebereinstimmung des Wort- und Versakzents ausgesprochen. Genähert haben sich dieser richtigen Erkenntnis auch jene Dichter, die, wie Ambros Lobwasser, Paul Melissus, Höd, Wedherlin und andere die Verse zwar, der Art der Franzosen entsprechend, bloß nach der Silbenzahl bauten, in der Fäsur aber und am Versschluß den Wortakzent beobachteten. Mit mehr Entschiedenheit scheint Ernst Schwabe von der Hande in seinen Versen und in seinem „Sinreichen poetischen Büchlein“ (Frankfurt a. D. 1616) für das deutsche Betonungsgesetz bei der Nachbildung französischer Verse eingetreten zu sein.

Alle diese theoretischen und praktischen Versuche zeigen, daß man seit der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts die Notwendigkeit einer Reform der verwahrlosten deutschen Metrik allgemein fühlte. Klarheit in diese Bestrebungen hat erst Martin Opiz gebracht, indem er, anknüpfend an seine Vorgänger, insbesondere an den Niederländer Abraham van der Wyle, den Versbau wieder auf eine feste Regel zurückführte: „Nachmals ist auch ein jeder vers; entweder ein iambicus oder trochaicus, nicht zwar das wir auff art der griechen vnnnd lateiner eine gewisse größe der sylben können inn acht nemen; sondern das wir aus den accenten vnnnd dem thone erkennen, welche sylbe hoch vnnnd welche niedrig gesetzt soll werden.“

Nach diesem rhythmischen Grundlage sollten also im deutschen Verse „hohe“ (betonte, Hebungen) und „niedrige“ (unbetonte, Sentungen) Silben ebenso regelmäßig abwechseln wie im antiken Verse Länge und Kürze, nur mit dem Unterschiede, daß dabei im Deutschen nicht die Quantität (der Lautgehalt), sondern die Qualität (der Tonwert) den Ausschlag gibt und Wort- und Versakzent übereinstimmen. So hat Opiz mit praktischem Blick das silbenzählende Prinzip mit dem älteren volkstümlichen verbunden, das bereits für die mittelhochdeutsche Lyrik Geltung gehabt hatte, nur daß er die Gleichheit der Silbenzahl in den einzelnen Versfüßen mit größerer Strenge durchführte. Denn während im Mittelhochdeutschen die Senkung auch aus zwei zu einer verschleiften Silben bestehen konnte und in dem späteren vierhebigen Verse die Zahl der unbetonten Silben der Willkür anheimfiel (Knüttelvers), bestimmte Opiz, daß jede Hebung immer nur von einer Silbe begleitet sein dürfe. Je nachdem nun der Vers mit einer Hebung oder Senkung beginnt, ist er entweder ein trochäisch oder jambisch gebauter. Nur diese beiden Versarten ließ Opiz gelten, während er aus Furcht, es könnte aus Mißverständnis die frühere Regellosigkeit wiederkehren, den Daktylus und Anapäst, die später durch August Buchner eingeführt wurden, noch nicht gestattete. So war der Hexameter von der Kunstpoesie zunächst ausgeschlossen und an seine Stelle trat der Alexandriner der Franzosen, der, freier gebaut, schon früher von einzelnen deutschen Dichtern verwendet wurde, seit Opiz aber die alten Reimpaare vollständig verdrängte und auf lange Zeit die Alleinherrschaft führte.

Hatte nun auch Opiz mit seiner Verslehre eigentlich nichts Neues gesagt, so bleibt ihm doch das Verdienst, das Neue fast allgemein zur Anerkennung gebracht zu haben. Sein Ruhm wurde auch dadurch nicht geschmälert, daß er sich auf den Schultern anderer erhob und die

Gefesse, denen er die deutsche Dichtung, um sie zur gelehrten Kunst zu erheben, unterwerfen wollte, aus den genannten antiken Autoren und aus neueren entlehnte. So insbesondere aus den Poetiken Scaligers und Vidas, dann aus Daniel Heinsius und insbesondere aus Pierre de Ronfards (1524—1585) *Abrégé de l'art poétique* und den beiden Vorreden zur *Franciade*.

So trug er in seinem Buche, das in einen allgemeinen und besonderen Teil zerfällt, allerlei nach seinem Ermessen Brauchbares zusammen. In jenem handelt er von der Poesie im allgemeinen. Sie besteht in einem „Nachäffen der Natur“ und beschreibt die Dinge nicht, wie sie sind, sondern wie sie etwa sein könnten oder sollten. Ihrem Ursprunge nach alle Künste und Wissenschaften in sich vereinigend, soll sie nicht bloß ergötzen, sondern auch unterrichten. Daher ist sie hochzuachten und darf sie nicht nach den elenden Gelegenheitspoeten oder jenen beurteilt werden, „die ihre reine Sprache mit garstigen epikurischen Schriften besudelt, und sich an ihrer eigenen Schande erlustiget haben“. Wer nicht zum Dichter geboren ist, kann es durch die Erlernung der äußeren Technik nicht werden. Doch darf niemand und der Deutsche, dem seine einst blühende Dichtung verloren gegangen ist, am allerwenigsten hoffen, ein Poet zu werden, „der neben dem, daß er ein Poet von Natur sein muß, in den griechischen und lateinischen Büchern nicht wohl durchdrungen ist und von ihnen den rechten Griff erlernt hat“. Dann erst kann ihm die Erfindung glücken, die in einer sinnreichen Fassung aller Sachen, so man sich einbilden kann, besteht, mögen es nun himmlische oder irdische, belebte oder unbelebte sein. An der Erfindung hängt die Abtheilung, d. i. die fügliche und artige Ordnung der Dinge, die sich nach der Art der Gedichte richtet. Es folgt nun eine populäre Übersicht des Inhaltes der Dichtarten, so zuerst der heroischen, dann der dramatischen: „Die Tragedie ist an der maiestät dem Heroischen Getichte gemeße ohne das sie selten leidet, das man geringen standes personen und schlechte sachen einführe, weil sie nur von Königlichem willen, Todtschlägen, verzweiffelungen, Kinder- und Vater, morden, brande, blutshanden, friege und auffruhr, klagen, heulen, seuffzen und dergleichen handelt.“ Dagegen besteht die Komödie in schlichem Wesen und Personen und „redet von hochzeiten, Gastgeboten, spielen, betrug und schalkheit der Knechte, ruhmträgigen Landsknechten, buhlersachen, leichtfertigkeit der jugend, geitze des alters, supplern und solchen sachen, die täglich unter gemeinen Leuten vorlaufen“. Daran reiht sich die Beschreibung der Satire, des Epigramms, der Ekloge, der Elegie, des Echos oder Widerrufs, der Hymne, der *Silvae* oder poetischen Wälder und der *Lyrica*, das sind die Gedichte zur Musik. Mit der „Zubereitung und Zier der Worte“ zu dem besonderen Teile seines Buches übergehend, gibt er Vorschriften über die Eleganz, d. i. über die Reinheit und Deutlichkeit der Sprache, über die Anwendung des Hochdeutschen, die Vermeidung der Mundarten und aller fremdsprachlichen Wendungen; er dringt auf die natürliche Bildung und Stellung der Wörter und hebt als ein für die Würde („Dignität“) und das Ansehen der deutschen Rede durchaus notwendiges Erfordernis hervor, daß man über einen Vorrat von malenden und schmückenden Beiwörtern, Figuren und Gleichnissen verfüge, die man, da sie der deutschen Sprache fehlten, den Lateinern und Griechen abstellen und sich zunutze machen könne. Zu diesem Ende empfiehlt er denn auch ganz besonders das Übersetzen griechischer und lateinischer Dichter. Nachdem er hierauf den Reim besprochen hat, geht er zur Darlegung des Versbaues über und beschließt seine Poetik mit Anweisungen über einzelne Versarten und Strophengefüge.

Trotz der Widersprüche einzelner Poeten fand Opitzens Kunstlehre, nachdem sie von den Fruchtbringenden angenommen und durch Buchner an die Universität verpflanzt worden war, bald weite Verbreitung und Nachahmung. Zu den merkwürdigsten unter den älteren Poetiken gehören außer Buchners „Anweisungen zur Poeterei“ (1665) Zesens „Hochdeutscher Helikon“, die „Zwei Bücher von der Kunst, hochdeutsche Verse und Lieder zu machen“ von Johann Peter Tib (geb. 1619 zu Liegnitz, gest. 1689 als Professor der Beredsamkeit und Dichtkunst zu Danzig), S. O. Schottels „Deutsche Dichtkunst“. Doch keine von ihnen kam über Opitz viel hinaus, und wenn auch Harssdörffers in seinem „poetischen Trichter, die deutsche Dicht- und Reimkunst ohne Behelf der lateinischen Sprache in 6 Stunden einzugießen“ (Nürnberg 1647) und Birken in seiner „Redebind- und Verstkunst“ (Nürnberg 1679) mehr Ahnung von eigentlicher Poesie bekunden als Opitz, so blieb ihnen doch das Grundwesen aller Poesie ebenso wie diesem fremd. Alle diese Gelehrten finden deren Aufgabe in dem „Nutzen und Belusten“, Birken auch in „der Ehre Gottes“, und beschäftigen sich hauptsächlich mit der äußeren Form der Dichtung, der Metrik, ganz nach dem Buche von der Poeterey, das 1634 und öfter mit dem Nebentitel *Prosodia Germanica* wiederholt und von 1645 ab mit gelehrten Anmerkungen von Enoch Hanmann (gest. 1680 zu Rochlitz) vermehrt wurde. Was Opitz als der poetische Vorkurg der deutschen Renaissance lehrte, hat er als Dichter beobachtet und sein glückliches Verstant im Verein mit seiner zielbewußten Tatkraft und seinem persönlichen Ehrgeiz machte ihn zum Vertreter der deutschen Poesie in der vornehmen und gebildeten Welt, den selbst Dichter, die ihn an Feinheit und Tiefe der Empfindung, an Gedankenfülle und Gestaltungskraft weit überragten, als ihren Lehrer und Meister verehrten. Zu einem großen Dichter fehlten ihm die notwendige

Phantasie und Erfindungskraft, und was seine Gedichte in der Meinung der Zeit so hoch emporhob und den ausländischen gleichstellte, war neben der äußeren Regelmäßigkeit und Glätte die immer verständliche Anordnung und bei aller Gelehrsamkeit klare und faßbare Darbietung des Stofflichen wie das Streben, durch reichlich eingeflochtene Betrachtungen und Lehren, Sprüche und Beschreibungen ebenso zu nützen, wie durch Witreden, Antithesen und Bilderschmuck zu ergötzen.

Opiz war eine Natur, wie sie die Literaten seiner nüchternen Zeit wünschten, ein philologischer Kopf mit bewunderungswürdigem Formtalent, ein Mann, der unter Gleichstrebenden stand, zu wecken wußte, was in ihnen allen schlummerte, und sich völlig auf dem Boden der humanistischen Bildung bewegte, auf dem ihm jeder folgen konnte, der noch Geschmeidigkeit des Geistes und Kraft genug besaß, den von ihm gewiesenen Weg einzuschlagen. Und auf diesem festen Schritte wandelnd, erreichte Opiz trotz der inneren Mängel und der vielen äußeren Schwierigkeiten, der Wehen der Religionskämpfe und des großen Krieges, des Verfalles von Kunst und Wissenschaft, der Verwilderung der deutschen Sprache und des Mangels eines Nationalbewußtseins dennoch das Ziel, das er sich gesteckt hatte. Er hat die deutsche Renaissancedichtung begründet, die, obzwar selbst nur Nachbildung der lateinischen Poesie, die Alleinherrschaft des Lateinischen brach, die gebildeten Kreise von der Lektüre lateinischer und französisch-italienischer Literatur wieder der deutschen zuwandte und so das Urteil der Franzosen zunichte machte, die meinten, deutsche Dichter gebe es nicht, ein deutscher Poet könne in der Atmosphäre des Nordens nicht gedeihen. Und dieses Verdienst Opizens gewinnt noch dadurch an Bedeutung, daß er die Sprache und die Formen für die deutsche Dichtung zum großen Teil erst schaffen mußte, ehe er Vorbilder für die einzelnen Dichtungsarten aufstellen konnte. Um seine Aufgabe zu lösen, verfuhr er „wie die Römer mit den Griechen, und die neuen Skribenten mit den Alten“, er übersetzte fremde Dichtungen oder entlehnte ihnen Gedanken und Ausdruck. Dies war der Weg, auf dem er die deutsche Renaissance dahin zu führen hoffte, daß sie „den Völkern gleich möge werden, Die ihre Sprachen dieser Zeit durch schöne Verse weit und breit Verühmt gemacht auf aller Erden“. Und weil diese zu ihrer Höhe durch die Nachahmung der Alten gelangt sind, gelten sie auch ihm als die leitenden Sterne, denn „wer nicht auf die Alten zieht, Nicht ihre Schriften kennt, der Griechen und Lateiner, Als seine Finger selbst und schawt, daß ihm kaum einer Von ihnen außen bleibt, wer die gemeine Bahn Nicht zu verlassen weiß, ist zwar ein guter Mann, Doch nicht auch ein Poet“. So hat er denn auch in den eigenen Dichtungen die Schätze des Altertums aufs reichlichste verwertet, die meisten Anleihen aber aus Seneca und Horaz entnommen.

Wie der Einfluß, den Horaz auf Opizens Dichtungen in ausnehmender Weise übte, auf die Franzosen zurückgeführt werden muß, so hat er auch sonst von ihnen gelernt. Schienen sie ihm ja doch neben den Niederländern bereits erarbeitet zu haben, was er für die deutsche Literatur anstrebte, und so mochte es wohl kommen, daß ihm, wie hundert Jahre später Gottsched, die Franzosen unvermerkt an die Stelle der Griechen und Römer als nachzuahmende Muster traten. Diese aber fand er nicht in den gleichzeitigen französischen Dichtern, die er freilich erst in späteren Jahren kennen lernte, sondern er schätzte die älteren Poeten, Marot, den Dichter der freieren Renaissance, du Bellay, den Begründer des neuen Geschmacks, und die anderen nach ihrer Siebenzahl „die Plejade“ genannten Hofdichter, die sich zur Aufgabe gemacht hatten, die französische Poesie durch die Nachahmung der Antike und ihrer Schüler, der modernen Italiener, von Grund aus umzugestalten, mit neuem Geist und Inhalt zu erfüllen und ihr neue Formen zu schaffen. Den größten Einfluß aber von diesen Begründern des französischen Klassizismus gewann auf Opiz das Hauptgestirn der Plejade, Pierre de Ronsard, dessen Glanz, nachdem er in Frankreich vor dem Malherbes verblaßt war, durch ihn in der alten Pracht in Deutschland wieder aufstrahlte. Unserem Empfinden mißfällt die Mosaikarbeit, als die Opizens Dichtungen zum großen Teil erscheinen; aber gerade eine solche erwarb, wie einst den römischen Kaiserpoeten, so auch ihren Nachahmern, den Renaissancedichtern aller Völker, Ruhm und Ansehen. Denn nicht in der Ursprünglichkeit der Erfindung, sondern in dem Glanze der Darstellung und in der Gelehr-

samkeit vor allem erblickte man das Wesen der Poesie. Beides aber zeichnete in so hervorragendem Maße des Schlesiens Dichtungen aus, daß wirklich die „Nerinnen“ (Musen) „samt ihrem Helikon“ nach Deutschland „verseht“ schienen und „nach Teutscher Art“ redeten. Da darf es uns füglich nicht wundern, daß Opitz mit allen von ihm gepflegten Dichtarten für lange Zeit zum Vorbild ward.

In seinen Oden, Liedern und Sonetten erblickte man die Muster der Lyrik, obgleich er selbst als Lyriker mehr verständig und lehrhaft als gemüthlich und empfindungsvoll war. Nur manches seiner Lieder, zumal aus seiner Studentenzeit, zeichnet sich durch frische und wahre Empfindung aus, denn mochte er auch seine Liebesgedichte damit entschuldigen, daß die Namen Asteria, Flavia, Wandala nichts als Namen seien, so wissen wir doch aus seinen Briefen, daß die geschilderten Verhältnisse nicht bloßes Spiel mit anempfundenen Gefühlen gewesen sind. Eine Verteidigung in „Liebesjachen“ hielten die Poeten damals für nötig, da man von ihnen verlangte, „so züchtig zu reden, daß sie ein jegliches ehrbares Frauenzimmer ungeschewet lesen möchte.“ Freilich galt die poetische Lizenz oft auch als Schutzbrief, manches Ungeziemende sagen zu können.

Unter der Überschrift „Oden oder Gesänge“ hat Opitz, entsprechend seiner Lehre in der Poetik, die eigentlichen Lyrika, d. h. die für einen musikalischen Vortrag bestimmten Lieder, zusammengestellt, während die bloß liederartigen Gedichte mit anderen untermischt die poetischen Wälder (nach Statius' *Silvae*) bilden, das sind Sammlungen, in denen, wie in den Wäldern verschiedenartige Bäume, Gedichte mannigfacher Art vereinigt sind. Tatsächlich wurde von Opitzens Liedern manches, zumeist nach französischen Melodien, gern gesungen, noch in späterer Zeit in die Liederbücher aufgenommen und selbst Parodien bezeugen ihre Beliebtheit. Außer der Ode, die er in der einfachen, aus gleichen Strophen bestehenden und in der künstlichen pindarischen Form anwendet, hat er auch das Sonett, vielleicht unter dem Einflusse Petrarca's, gepflegt und schon vermöge seiner Autorität dieser fremden Form durch seine zwar aus regelrechten Versen gefügten, sonst aber vielfach verfehlten Sonette („Klinggedichte“) viele Verehrer erworben.

Mehr als die Hälfte der Sonette Opitzens sind Liebesgedichte, fast durchweg Nachbildungen fremder Literaturen, insbesondere Konfards. Doch hat er nicht wie dieser französische Anakreontiker in gleich tändelnder Weise das Dreiblatt „Wein, Weib, Gesang“ besungen; das Glend der Zeit, die Verachtung der Kunst, die Lektüre des weltverachtenden Seneca haben ihn von „Venus' süßer Pein“ zur „Weisheit“ hingedrängt und zum Sänger horazischer Lebensweisheit gemacht. Und wie er einzelne Gedanken des Renuissances Philosophen nach seiner freilich etwas hausbackenen Art in das Deutsche überträgt, so erinnert es wieder an ihn, wenn er sich rühmt, die „gemeine Bahn“ verlassen und die neue Kunst in sein Vaterland verpflanzt zu haben, deren Wesen aber die Menge nicht zu fassen vermag. Diese erscheint ihm unentbehrlich für die Mächtigen der Erde, da sie dauernder als Erz und Marmorstein das Lob der Fürsten und Selben der Nachwelt meldet. Abhängig von seinen Mäcenaten hat er denn auch in größeren oder kleineren Gelegenheitsgedichten, dabei aus antiken und modernen Quellen schöpfend, das Lob seiner Gönner gesungen.

Unselbständig ist Opitz auch in seinen geistlichen und religiösen Gedichten, und selbst dort, wo er sich im Ton der Weise des volksmäßigen Kirchenliedes anschließt, schadet die Belehrung dem unmittelbaren Ausdruck des Gefühls. Nach dem „Lobgesang Jesu Christi“ des Heinjus besingt er den „freudreichen Geburtstag“ des Heilandes, in den „Klageliedern Jeremia“ und im „Jonas“ geht er „den Fußstapfen des Hugo Grotius nach“, des weiteren bringt er die „Episteln des ganzen Jahres“, das Hohelied und Psalmen in gereimte Verse, und wie wenig er zu individualisieren verstand, zeigt das Gedicht „Auf den Anfang des 1621. Jahres“, das mit seinem allgemeinen Inhalt ebenso gut für den Beginn eines andern Jahres passen würde. An Gedanken reich sind die Epigramme des schlesischen Zuwenal, deren Wesen er in der „Kürze und Spitzfindigkeit“ gefunden zu haben meint, und seine Spruchverse, darunter die Übersetzung der Distichen Catos (1629) und der Quatrains („Bierverse“), zweier Sammlungen von Sprüchen, in denen die Verfasser die alte Philosophie mit der christlichen zu verschmelzen suchten und die für lange Zeit eine Art Brevier für die Jugend Frankreichs bildeten.

Minder als dieser Poesie im Kleinen fühlte sich Opitz der epischen Dichtungsart gewachsen; er meinte sogar, es würde nicht sobald ein deutscher Dichter „eines vollkommen heroischen Werkes sich unterziehen“. Dabei dachte er an ein Epos nach Art der von ihm überaus geschätzten Aeneide, und insofern man zu seiner Zeit die Götterwelt nun einmal für unbedingt notwendig zum Epos ansah, hatte er mit seinem Ausspruche recht. Zu einem Erfasse aber des mythologischen Apparates im christlichen Sinne, wie ihn Milton in England und Klopstock durchführten, hatte der Weltmann und Humanist Opitz weder Lust noch die religiöse Tiefe. Unter die „Heroischen Gedichte“ rechnete der schlesische Maro übrigens so ziemlich alles, was im heroischen Versmaß, d. h. in den dieses vertretenden untröphischen Alexandrinern verfaßt ist, so auch die mit allem Bombast und Schwulst des römischen Kaiserpoeten nachgebildeten preisenden Gelegenheitsgedichte zum Lobe hoher Gönner, zu Ehren Christi und der Religion, und die eigentlich didaktischen oder beschreibenden Gedichte.

Gerade die letzte Gattung sagte der Eigenart des schlesischen Gelehrten am meisten zu, entsprach auch den Wünschen der Leserschaft und gewann sie wieder für die deutsche Poesie. Zugleich ward durch sie der Blick über die beschränkte Häuslichkeit hinweg in ferne Lande gelenkt, die Landschaft und die gewaltigen Kräfte der Natur treten in den Kreis der Dichtung, und wie geschmacklos und wunderlich auch die Versuche ausfielen, so waren sie doch ein Anfang von Naturphilosophie, der über Brodes, Haller und Kleist zu Schillers philosophischen Gedankendichtungen leitete. Die ihrem Jünger allezeit getreuen Alten, Vergil (Aneide), Horaz (Episteln), Lukrez, Lukan, Seneka, Juvenal dienten als Vorbilder und Stoffquellen für diese beschreibenden und belehrenden Gedichte des schlesischen Vergil. Zu ihnen gehört auch das beste seiner größeren Werke, die Trostgedichte in Widerwertigkeit des Krieges.

Deren Hintergrund bilden die Greuel des großen Krieges, die er in grellen Farben schildert. Trost in diesem Unglück kann nur die Religion und der Hinblick auf Beispiele von Standhaftigkeit und Ausdauer gewähren. Dazu fordert er seine Glaubensgenossen auf und schließt sein an sagenhaften oder geschichtlichen Begebenheiten reiches und mit vielen philosophisch-moralischen Betrachtungen durchflochtenes, oft im warmen Ton gehaltenes Werk mit einem Gebete um Hilfe und Kraft von oben.

Angeregt durch die römische Dichtung, aber auch durch die Sehnsucht nach dem Frieden, erwachte inmitten der Leidenschaften und blutigen Wirren des Krieges das Verlangen nach einem glücklicheren, ungetriebenen Leben, das durch die ganze nachfolgende Zeit in allen möglichen, einfachen und manierierte Formen, bald real als Lob des Landlebens, bald als süßlich-lyrische Schäferei, bald ideal als Sehnsucht nach der Paradieseszeit poetische Gestalt gewinnt. Wie der kulturgesättigte Renussische Philosoph aus dem Lärm und Getriebe der Großstadt sich hinausflüchtet in die Ruhe der lebenschaftslosen Natur und sein Tibur preist, so singt Opitz, vom Schicksal viel herumgeschüttelt, unter Anlehnung an Horazens *Beatus ille, qui procul* ein Lob des Feldlebens (1623) und preist sich in dem nach einem Goldbergwerke Siebenbürgens benannten Gedichte *Zlatna* oder von Ruhe des Gemüts (1623) glücklich, an jenem anmutigen Orte, wo sein Freund Wisabon oberster Verwalter war, für kurze Zeit wenigstens gefunden zu haben, was er sich für alle Zukunft wünschte, die Ruhe des Gemütes. Erwägend, warum so wenige Menschen zu ihr gelangen, kommt er zu dem Schlusse, daß nur die wahre Werthschätzung seiner selbst zu ihr führe. Die Beschäftigung mit den Altertümern des Landes mußte ihm damals über viele Entbehrungen hinweghelfen und so ließ er sich in „*Zlatna*“ die Gelegenheit nicht entgehen, uns seine mythologischen, antiquarischen und naturwissenschaftlichen Kenntnisse zu verraten. Nicht minder hat er in dem Gedichte *Vielgüet* (1629), das an den Namen eines dem Herzog Heinrich Wenzel von Münsterberg gehörigen Landgutes anknüpft, die antiken Philosophen und Moralisten und biblischen Schriftsteller geplündert, um zu zeigen, daß das wahre Glück nicht in äußeren Gütern, sondern einzig in einem tugendhaften Charakter zu suchen sei. Nicht frei von Gelehrsamkeit ist auch das in scherzhaft-satirischer Tone gehaltene Lob des Krieges Gottes (1628), in dem er gelegentlich die Streitbarkeit Deutschlands preist, mit gutem Grunde aber sich davon ausnimmt. Geradezu zum gelehrten Erklärer seiner eigenen Verse wird Opitz in dem Gedichte *Besuvius* (1633), einem philosophisch-physikalischen Lehrgedichte, zu dessen beschreibenden Teilen er von Augenzeugen stammende Berichte benutzte. In die Schilderung des gewaltigen Phänomens flieht er Betrachtungen über Gott, Natur, Menschheit, Strafen gegen die Verbrecher und Torheiten der Menschen und Klagen über die Not Deutschlands ein. Diese und vor allem der Fall Magdeburgs (1631) mag die Abfassung des Gedichtes, „einer lebendigen Malerei“, veranlaßt haben, die gelehrten Anmerkungen hat Seneka beigezeichnet, dessen auf den Stoizismus gegründete praktische Moralphilosophie neben der Lebensphilosophie Horazens ihm in dem damaligen Drange der Zeiten am meisten zusagte.

Das Gefühl der Unzulänglichkeit seiner Kraft zur poetischen Gestaltung von Charakteren und Begebenheiten hielt Opitz von selbständigen Versuchen auf dramatischem Gebiete zurück und doch brachte er dieser höchsten Kunstform das regste Interesse entgegen. Er begnügte sich, wenn wir von der lyrisch-dramatischen Bearbeitung des Hohenliedes absehen, mit zwei Verdeutschungen aus dem Italienischen und zweien aus der antiken Literatur. Von diesen wurde die der Trojanerinnen Senecas (1625) durch die Niederländer angeregt, die das antike Drama, wie es ist, also mit den Chören und dem Eingreifen überirdischer Mächte zu verwenden suchten. Abweichend von den Niederländern, die für Seneka begeistert waren, verdeutschte er Sophokles' *Antigone* (1636). Mochte er auch mit beiden Dramen nicht viel Anklang gefunden haben, so bedeuten diese Verdeutschungen doch für uns ebensoviel wie die erste Nachahmung des antiken Dramas durch Trissino. Die den Gesprächston der Zeit wiedergebenden Alexandriner des Dialogs, *Antigone* und *Ismene* als zwei moderne „Prinzessinnen“, *Heluba* als eine allerhöchste Königin Mutter, die in den einfachsten Strophen des Gesellschafts- und Kirchenliedes abgefaßten Chorgefänge, alles wurde zum Vorbilde für die späteren Dramatiker, und selbst des Andreas Gryphius Talent ist an Opitz erwacht.

Neben dieser Strömung machte sich aber unter den Gelehrten auch eine geltend, die die Wiederbelebung des antiken Dramas durch die Aufnahme der Musik anstrebte, weil sie nach Aristoteles als das μέγιστον τῶν ἡδυσημάτων zu den Haupterfordernissen für die Tragödie

gehöre und „eine allen offenbare Wirkung“ erziele. Und was die Theoretiker seit dem Aufblühen der Renaissance anstrebten, *il vero antico recitativo dei Graeci*, schien gefunden zu sein, als 1594 in Florenz die beiden Musiker Caccini und Peri die von Rinuccini gedichtete „Dafne“ unter seiner Leitung in Musik setzten. Es waren die Anfänge des *dramma per musica* oder der Oper, wie diese neue Kunstform seit Cavalli (1636, *Opera in musica*, Tonwerk) genannt ward, und schon hatte sie von Florenz aus ihren folgenschweren Weg durch Europa angetreten, als Opitz auf Bitten seines Freundes, des berühmten deutschen Musikers Heinrich Schütz (Sagittarius, seit 1615 Hofkapellmeister in Dresden), den italienischen Operntext der *Dafne* verdeutschte. Von Schütz vertont, wurde sie 1657 zu Torgau bei der Hochzeitsfeier des Landgrafen Georg von Hessen und der sächsischen Prinzessin Sophie Eleonore als die erste deutsche Oper aufgeführt. Freilich ahnte Opitz, der Vorkämpfer für die deutsche Sprache und die Nachahmung der Antike, nicht, welchem Feinde er damit die Wege bahnte. Denn an die Stelle der deutschen trat bald die italienische Oper und die neue dramatische Form, ursprünglich ein Erzeugnis der wissenschaftlich-künstlerischen Renaissance, fügte sich, als die rasch sich entwickelnde Melopöie wirklich die „allen offenbare Wirkung“ erzielt hatte, trotz aller Reformversuche nicht weiter mehr den Regeln der Theoretiker. Die Musik, ursprünglich Dienerin der Poesie, ward zu deren Herrin und gefährlichen Rivalin. Opitz war sich wohl bewußt, daß er mit seiner *Dafne* von den gelehrten Regeln (*legibus eruditorum*) abweiche, und entschuldigte sich deshalb in der Vorrede mit der Erklärung, er habe sich dem heutigen Geschmacke anbequemt. Trotzdem hat er in seiner *Judith* (1635) wieder „an Erfindung und Worten einen großen Teil aus dem Italienischen entlehnt“, und auch die bei ihm ungewohnte Leidenschaftlichkeit, die er hier entwickelt, ist wohl auf Rechnung des Originals zu setzen. Wie in der *Dafne* treten noch in der *Judith* Chöre (Reihen) auf, die übrigens selbst in dem rezitierenden Drama nicht fehlen durften, und entsprechen die in allen Formen sich ergebenden Verse dem melischen Rezitativ des italienischen Singspiels.

Mit dem ihm eigentümlichen Blick für die jeweilige literarische Geschmacksrichtung ebnete Opitz durch sein mythologisch-schäferliches Singspiel „*Dafne*“ den neuen Theaterbelustigungen die Wege, und auch im Roman hat er den beiden neuen Richtungen die Bahn gebrochen. Denn seine Verdeutschung von Barclays allegorisch-politisch-satirischem Roman *Argenis* (1626) kann als Vorläuferin des späteren heroisch-galanten Romans angesehen werden, und mit der Bearbeitung des englischen Hirtenromans *Arcadia* (1629), den Sir Philipp Sidney für seine Schwester, die Gräfin von Pembroke, verfaßt hatte (1581), gewann der Schäferroman in der vornehmen Welt Deutschlands bald den breitesten Boden. Da Opitz auch rein lyrische und lyrisch-epische Schäfergedichte verfaßte, konnten die Hirtenpoeten seiner und der folgenden Zeit sich bei ihm Muster für jede Form der pastoralen Dichtung holen. Deren Pflege in Deutschland war nicht etwa das Ergebnis sozialer oder kultureller Umwälzungen, noch auch hatte sie sich, wie in Italien, aus literarischen Erinnerungen an die Hirtengedichte (Eklogen, Theokrits und Vergils und unter dem Einflusse der Zeit entwickelt, sondern war nur eine neue Art der launischen Mode und ein Nachgeben gegen den Ansturm der fremden Literaturen, in denen diese Richtung damals vorherrschte. Zwar hat das Bedürfnis, diese neue Gattung zu begründen, die Dichter auf das Hohenlied, auf Theokrit und Vergil hinweisen lassen, aber die deutsche Schäferdichtung verriet bei ihrem ersten Auftreten wenig davon, die wahren Vorbilder kamen vielmehr aus Italien, von wo aus die Hirtendichtung über Spanien, Frankreich, England und zuletzt auch wie ein nicht zu bändigender Strom über Deutschland sich verbreitete.

Im Jahre 1502 erschien des Neapolitaners Jacopo Sannazaro aus Prosa und Versen sich zusammensetzende Schäfererzählung *Arcadia*, die viel bewundert und zum Vorbilde des ersten eigentlichen und zugleich besten Schäferromans, der berühmten *Diana* (1542), wurde. Sein Verfasser ist Jorge de Montemayor, der, obgleich von Geburt Portugiese, in der nächsten Umgebung des spanischen Königs Philipp II. lebte und spanisch schrieb. Gleich dem *Amadis* wurde die „*Diana*“ mehrfach fortgesetzt. Übersetzungen und Bearbeitungen in anderen Sprachen weckten das Interesse bei anderen Völkern und in Deutschland hat sie bis nach der Mitte des siebzehnten Jahrhunderts ihre Rolle gespielt. In Italien kam die nur auf sinnlich-ästhetischen Genuß berechnete, Gemüt und Wille aber müßig lassende Pastoralpoesie

bald auch auf die Bühne, und zwar mit Torquato Tassos Schäferdrama *Amintor*, das, 1573 bei einem glänzenden Hoffeste aufgeführt, eine Szene aus dem erträumten Arkadien darstellt, in dem noch alles erlaubt ist, was gefällt. Der verliebte Schäfer *Amintor* gewinnt durch Opferwilligkeit und einen Selbstmordversuch die Gegenliebe der spröden Nymphe *Silvia*. Das ist die einfache, vom Dichter aber mit vieler Kunst entwickelte Fabel dieses Singspielles, das durch die lyrischen Einzelheiten, die eingefügten Chöre wie durch die Schönheit der beschreibend-erzählenden Teile und den musikalischen Wohlklang der Verse entzückt, in *Battista Guarinis* tragisch gefärbtem *Pastor fido* (*Der treue Hirt*) 1590 und *Bonarellis Filla di Seiro* nachgeahmt und von *Michael Schneider* in deutsche Prosa übertragen wurde (1642). Doch schon 1619 hatte *Freiherr von Ruffstein* die „*Diana*“ aus dem Spanischen ins Deutsche übertragen, und als diese Übersetzung dem durch *Opitz* gereinigten Geschmack in Sprache und Verkunst nicht mehr genügte, unterzog sie *Georg Harsdörffer* einer neuen Überarbeitung (1646). Daneben gelangten auch des Franzosen *Honoré d'Urfé* mehrere Bände umfassende *Astrée* (1610—1625) und des Engländers *Sidney* bereits erwähnte *Arcadia*, beide Nachbildungen der „*Diana*“, in Deutschland zur Geltung. Jene war schon 1619 verdeutschet worden, diese fand an *Opitz* einen Bearbeiter.

Angeregt durch den auch nach Deutschland verpflanzten Geschmack an der Schäferdichtung, schrieb *Schlesiens Vergil* die Schäfferei von der *Nimfen Hercinie* (*Brieg* 1630), deren dem Drama sich nähernde Form ihm übrigens nicht als Rahmen für eine romanhafte Erzählung, sondern nur als Einkleidung einer leichten Unterhaltung, eines Gespräches, diente, das angenehm belehren will und auf eine poetische Verherrlichung der gräflichen Familie hinausläuft, der sein Gönner, der einflussreiche kaiserliche Kämmerer *Hans Ulrich von Schaffgotsch*, angehörte.

Au einem Morgen des Weinmonates wandern der Dichter und noch drei gelehrte Poeten (*Müller*, *Benator*, *Buchner*) durch die gräflichen Fluren und Wälder und gelangen unter allerlei tiefstimmigen Gesprächen über die alles bezwingende Macht der Liebe zur Quellennymph des *Zadenbaches*. Diese führt sie in das Innere des Berges, zeigt ihnen viele Naturwunder und Bilder von Göttergeschichten, um dann in ausführlicher Weise die Geschichte von dem Herkommen und den Taten der schlesischen Grafen von *Schaffgotsch* zu verkünden. Auf dem Heimweg unterhalten sich die gelehrten Hirten über die Sage vom „*Birgmann Rübzahl*“ und erkennen aus der Begegnung mit einer Frau, die Liebeszauber treibt, daß der Aberglaube noch in Kraft bestehe.

In der gemischten Art der Rede, dem Wechsel von Prosa und Versen (*Sonetten*, *Liedern*, „*Seystinen*“) hat der Dichter seine Vorbilder nachgeahmt, doch fehlen die sonst üblichen Liebespaare und an Erfindung ist das Ganze recht arm. Trotzdem gab die „*Hercinie*“ des *Vaters* der deutschen Dichtung den sich unmittelbar an ihn anschließenden Poeten das Recht, sich mit ihren Schäferereien auf ihn zu berufen. Diese fanden, mochten sie ursprünglich sein oder auf bloßer Nachahmung beruhen, Anklang und durch die gesellschaftlichen Schäferpielereien an den Höfen, durch die Aufführung von Schäferstücken und Schäferopern bei Hoffesten und feierlichen Gelegenheiten auch eine Verbindung mit dem Leben. Dadurch in ihren oft recht geschmacklosen Tändeleien bestärkt, suchten die *Nürnberger Schäfer* ihre Dichtungen möglichst phantastisch zu gestalten.

Obgleich *Cervantes* schon 1615 in seinem *Don Quijote* die erdichtete Schäferwelt verspottete, hat sich, wie *Opitz* es wünschte, die Schäferpoesie in Deutschland noch lange behauptet, auf der Bühne bis zu *Goethes* „*Laune des Verliebten*“ und in der Lyrik verstummte die *Panflöte* erst am Ende des achtzehnten Jahrhunderts. Kulturgeschichtlich von nicht geringer Bedeutung, hat die ganze Schäferpoesie der deutschen Dichtung wenig Gewinn gebracht. Nicht die echte lyrische Empfindung, nicht das Gefühl für die Schönheit der Natur, noch auch das durch die Bewunderung der Natur gesteigerte Innenleben hat die schaffende Phantasie des Dichters aus der schwülen Atmosphäre des Stadtlebens in die lustigen Regionen des Hirtenlebens hinausgelockt, sondern das Ganze ist nur ein Nachahmen fremder Mode, ein Spiel mit sichtbar erkünstelter Naivität, das, nur von dem subjektiven Empfinden geleitet, in ein recht unnatürliches Arkadien führen mußte. Und was anfänglich bestimmt war, die Fesseln der strengen Etikette zu lockern, wurde zu einer noch steiferen unnatürlichen Form des Verkehrs in jenen Kreisen, denen die *Renaissance*- und *Kokofobirten* ihr Arkadien vorzuträumen pflegten. Wie ein erfrischender Hauch räumte die *Idylle* des Sturmes und Dranges mit all dieser Koketterie auf und vollends die *Bauern Dramen* und *Dorfnovellen* des neunzehnten Jahrhunderts zeigten der kulturüberfüllten, vornehmen Gesellschaft wirkliche Hirten und Schäfer, oft zwar derb im Auftreten, aber echt in ihrem Empfinden, Denken und Reden.

Bis dahin war aber noch ein weiter Weg. Von 1624 an folgten durch drei Jahrzehnte die meisten Dichter von gelehrter Bildung dem Beispiele Opizens nicht nur in der allgemeinen Richtung ihres poetischen Schaffens, sondern auch in der Wahl der Gegenstände, der Gattungen und ausländischen Muster, ja selbst einzelne von Opiz angeregte Gedanken werden von den Nachahmern mit Ausdrücken und Versen, die man ihm entlehnte, verarbeitet. Übrigens ging es auch anderen Dichtern nicht besser; nicht bloß ausländische Literaturen werden als Gemeingut betrachtet, auch die deutschen Dichter sehen sich gegenseitig die Form und selbst den Inhalt ab. Manche von ihnen, wie einzelne aus dem Palmenorden und die Stifter der Tannengesellschaft, wollen zwar Opizens Ruhm bestreiten, aber sie wagen nicht offen gegen ihn aufzutreten und seine Verdienste um die Metrik mußten alle, selbst die aus der älteren Generation, anerkennen. Ganz in die Fußstapfen Opizens traten die jüngeren Poeten; man pflegt sie als schlesische Schule zusammenzufassen, was freilich nur insofern zutrifft, als der Begründer der neuen Kunst aus Schlesien stammte und dort einen großen Teil seines Lebens zubrachte. Die Vertreter aber der neuen Kunst finden wir nicht bloß in „Elysiem“ (Schlesien), sondern auch, und zwar in viel größerer Zahl, in anderen Ländern, in die sie durch Opizens unmittelbare Nachfolger verpflanzt wurde. So ging Tscherning, Opizens nächster Landsmann, nach Rostock, Tiz nach Danzig, Nikolaus Peucker nach Berlin, Gläser nach Helmstedt, Waldenbach nach Tübingen und in Frankfurt hat Heinrich Held für sie Schule gemacht.

Von den Jungschlesiern hat der Bunzlauer Andreas Scultetus (Schulz, gest. um 1642) nach Opizens Beispiel für das religiöse Lied künstliche Einkleidungsarten gewählt und an Lessing einen Bewunderer und Herausgeber seiner Oesterlichen Triumph Posaune gefunden (1771). Bedeutender und fruchtbarer war der um 1603 zu Leobschütz geborene Wenzel Scherffer von Scherffenstein, seit 1630 Organist und Hofdichter zu Brieg und für sein „Opizieren“ zum Poeten gekrönt (gest. 1674). Nach der spielenden Weise der Zeit benützt er einmal die Form des Echos, um den „Urheber der hochdeutschen Dichterei“ zu feiern: „O deutscher Sprach-Mann! O Himmelskind! O Pliß!“ — Echo: „Opiz“. Trotz dieser Begeisterung für den großen Schlesier und dessen Nachahmung in Sprache, Versbau und gelehrter Darstellung weist Scherffer, was unter den damaligen Poeten selten war, eine Eigenart auf und wirkt gerade durch jene Gedichte erfreuend, in denen er nicht „opiziert“, sondern sein eigen Gesicht zeigt, die frischen Züge eines volkstümlichen Schlesiens. Er kennt und verwertet die Lieder und Sprichwörter des Volkes, schätzt den Reineke Fuchs in der Bearbeitung eines Ungenannten von 1660, den Froschmeisler, den Theuerdank Burchard Waldis, ist begeistert für der alten Germanen Sittenreinheit und Schlichtheit, die er in einem Gedichte voll etymologischer und genealogischer Schrullen preist, verdeutscht 1640 den Grobianus (von 1542) in Alexandrinern und erweitert ihn mit zeitgemäßen Ausfällen gegen Mode, Sprachverderber usw. Seine Begabung liegt im Verben, Heiter-Realistischen und es klingt ergötzlich, wenn er in einem Hochzeitsgedichte die Olympier auf gut altdeutsch oder niederländisch, Vulkan als Grobianus, Bacchus als Wackerach als Gratulanten auftreten läßt, während Mars wie einer der Hügel des Possenspieles flucht. Wenn aber daneben Venus in zierlichen Schücheln und seidnen Stimpflein erscheint, so weist dies auf den Einfluß des Schäfergeschmades der Nürnberger hin, der sich, zumal in den weltlichen und geistlichen Gedichten (1652), mit seinen Onomatopöien, Verkleinerungswörtern, hüpfendem Gang der Verse und künstlichem Reimgewinnel sonderbar mischt mit der allergrößten Weise und rotwelschen Ausdrücken. Trotz seines Strebens nach Wortzier verschmäht Scherffer die Mundart nicht und seine Bauern reden ganz im Gegensatz zu den Nürnberger Schäfermasteraden einen unverfälschten Dialekt. Mit Harsdörffer teilt er jedoch die Freude an Emblemen, wie er denn 1647 des holländischen Jesuiten Hermann Hugo berühmte lateinische Elegien (*Pia desideria*) ins Deutsche überfetzte, ohne freilich damit denselben Erfolg zu erzielen wie mit der gelungenen Übertragung der seinem Wesen liegenden munteren Scherzgedichte des Polen Jan Kochanowsky. Voll Leben ist auch seine Schilderung der Greuel des Dreißigjährigen Krieges.

Weit persönlicher als in seinem Heimatlande wirkte Opiz in Sachsen, wo er in Professor Buchner sofort einen begeisterten Anhänger und Förderer seines Ruhmes gefunden hatte. Wie später in Leipzig unter Gottsched, ward in Wittenberg unter Buchners Leitung die Poesie in der Schule betrieben und eine große Zahl deutscher Dichter im Sinne Opizens herangebildet, die eine Flut poetischer Versuche, zumeist geistliche Hymnen, in die Welt hinausfandten. Mit Buchner trat auch der liebes- und sangesfrohe Paul Fleming in brieflichen Verkehr, der bedeutendste Lyriker seines Jahrhunderts (Abb. S. 495). Geboren am 5. Oktober 1609 zu Hartenstein, einem gräflich schönburgischen Städtchen im Vogtlande, und in Mittweida vorgebildet, bezog er die Thomasschule in Leipzig und widmete sich dann an der Universität der Arzneiwissenschaft und Poesie. Unter erstem Streben „nach der doppelten Kunst des Dichtens

und des Heiles“ vergingen die akademischen Jahre, beglückt durch Freundschaft, doch nicht unberührt von schmerzlichen Erfahrungen. Durch „*Mars, den Unhold aller Künste*“, 1663 aus Sachsen vertrieben, fand er unter dem Titel eines Hofjunkers und Truchseßen als Arzt Aufnahme in die Gesandtschaft, die der Herzog Friedrich III. von Schleswig-Holstein-Gottorp 1633 an das ihm verwandte Hoflager zu Moskau schickte, um wegen seines Planes, dem deutschen Handel auf dem Wege über Rußland den Zugang nach Persien zu eröffnen, die vorbereitenden Verhandlungen einzuleiten. Von dort, um neue Instruktionen zu holen, zurückkehrend, ließen die Gesandten den größten Teil des Gefolges, darunter auch Fleming, in Reval zurück, der hier Elisabeth Niehufen kennen lernte, die Muse seines Dichtens auf der zweiten, der eigentlichen Gesandtschaftsreise. Diese führte ihn über Moskau nach Ispahan (1637), der Hauptstadt Persiens, und zwei Jahre später wieder nach Reval zurück, wo sich unterdessen Elisabeth verheiratet hatte. Deren jüngste Schwester Anna ward nun Flemings Braut. Die Reise hatte seine Gesundheit untergraben und bereits am 2. April 1640 unterlag er, da er sich eben in Reval als Arzt niederlassen wollte, in Hamburg, erst 31 Jahre alt, einer Krankheit, ehe er noch seine Kraft voll entfalten konnte.

Am Ende des vorigen Jahrhunderts wurde dem wackeren Sohne des sächsischen Erzgebirges ein Denkmal gesetzt; das schönste aber hat er sich selbst durch seine Lieder errichtet. Wie Opitzens Dichtung ging auch die Flemings von der lateinischen aus und mehr als ein Drittel seiner Gedichte sind lateinisch abgefaßt; ja er würde vielleicht der lateinischen Muse ganz in die Arme gefallen sein, wäre er nicht in Leipzig mit einem Kreis junger Schlesier in Verbindung getreten, die ihrem großen Landsmann nacheiferten, aber auch an die volkstümliche Poesie und an das italienische Lied sich anlehnten. Durch seinen Freund, den Schlesier Georg Gloger, mit den Werken des schlesischen *Maro* und bei dessen Anwesenheit in Leipzig (1630) mit ihm persönlich bekannt gemacht, fühlte Fleming den „milden Kaufsch derer, die Apollo aus seiner Kastalis trinken läßt“, und fortan blieb er ein Verehrer des Mannes, der „die Pierinnen hochdeutsch reden lehrte und in der Sprache und Metrik ein Kunstwerk schuf, das Deutschland edel macht und nun sleugt überhoch“. Ganz unter Opitzens Einfluß stehen daher Flemings erste deutsche Gedichte, die, unter dem Eindrucke der Kriegswirren und der verheerenden Pest geschrieben, von schwermütiger Gottergebenheit getragen und Buchner gewidmet sind. Die Neigung zur Rhetorik, das Auftragen starker Farben, das Haschen nach Wortspielen und Wizen, künstlichen Wendungen und Wortbildungen verrät überall den Schüler Opitzens und auch in seinem späteren Schaffen hat er ihn nur selten völlig verleugnet. Und doch beruht Flemings Ruhm auf Gaben und Eigenschaften, die ihn zu dem Schlesier in Gegensatz stellen. Gleich diesem im Besitze eines feinen Formtalents, vereinte er damit ein tiefes Empfindungsvermögen, eine rege gestaltende Phantasie und ein lebhaftes Gefühl für Musik und Gesang, das durch seinen Leipziger Lehrer, den Kantor Hermann Schein, geweckt und gepflegt ward und den Wohlklang seiner Verse wie die Mannigfaltigkeit seines Strophenbaues von der Einfachheit des eigentlichen Volksliedes an bis zu der künstlichen Fügung und Reimverschränkung erklärlich macht. Wenn trotz alledem Fleming als Dichter ein Kind seiner Zeit blieb, die antiquarischen Anspielungen und mythologischen Figuren nicht alle über Bord warf, so lag dies eben in der genossenen humanistischen Bildung und in dem Zwecke seiner Dichtung begründet, denn in der gelehrten Welt vor allem und nicht im Volke suchte er seine Leser. Was aber innerhalb der von Opitz vorgezeichneten Richtung möglich war, hat Fleming erreicht; er gehörte zu jenen „geschickteren“ Poeten, von denen Opitz einmal sagte, daß sie die Bahn, die er gebrochen, zu bessern suchen würden, denn er war ein Dichter von Gottes Gnaden, dem ein Gott zu sagen gab, was er litt und was ihn erfreute.

Schon die Art, wie er die sogenannten Gelegenheitsgedichte gestaltet, hebt ihn weit über Opitz und die Menge seiner Nachtreter hinaus. Abgesehen davon, daß sein schlichtes und offenes Wesen, sein unabhängiger Sinn und sein Selbstgefühl jede Schmeichelei haßte und nur lobte, wo persönliche Tüchtigkeit und Liebenswürdigkeit ihn dazu aufforderten, war er auch zu sehr wahrer Dichter, um seine Verse mit bloßen herkömmlichen Redensarten zu füllen. Er ist Gelegenheitsdichter in dem höheren und edleren Sinne, den wir seit Goethe mit der Gelegenheitsdichtung zu verbinden gewohnt sind; er erhebt das einzelne zum

allgemeinen und darum sind seine „Glückwünsche“ und Beileidsbezeugungen weder so allgemein noch so auf den Leib zugeschnitten, daß sie entweder für alle Fälle oder nur für einen einzigen passen. In gewissem Sinne ist sein ganzes Dichten nur Gelegenheitsdichtung, denn in ihr spiegelt sich, wenn er nicht eben aus Rücksicht dichten mußte, nur der Inhalt seines reichen inneren und äußeren Lebens. Darum weht aus seinen Gedichten der Hauch frischer, wahrhaft aus dem Herzen hervordringender Poesie und durchströmt sie eine frei aufquellende Empfindung, mögen nun die Geschicke des Vaterlandes, die er selbst im fernen Osten mit treuem Sinn verfolgt, sein ganzes Wesen in Zorn aufregen oder sein Herz mit Trauer erfüllen, Erfahrungen und Anschauungen des Augenblicks seinen Sinn gefangen nehmen oder die Erinnerung ihm die Bilder liebwerter Freunde vorführen.

Die Reise in das fremde Wunderland gab seinem Leben und Dichten einen bunten Inhalt; er ließ das Gesehene voll auf sich einwirken und besang in einer Reihe von Sonetten der fremden Leute Städte und Sitten, die Gefahren zur See und zu Lande, die strengen Verlockungen der „weichen Circassinen“ wie einzelne Mitglieder der Gesandtschaft und dazwischen tönen Klänge uniger Sehnsucht nach dem fernen Vaterlande. Er trauert mit der „Mutter Deutschland“ über die Leiden des von fremden Mächten geschürten Krieges, er sehnt den Frieden herbei und beklagt in einem einschneidenden Sonett die „Enderung und Furchtsamkeit ihiger Deutschen“, die nicht in stande seien, das von den tapferen Ahnen gegründete Reich zu erhalten. Er schließt mit den wuchtigen Terzetten:

Was ängsten wir uns noch und legen Rüstung an,
Die doch der weiche Leib nicht umm sich leiden kan?
Des großen Vaters Helm ist viel zu weit dem Sohne.
Der Degen schändet ihn! Wir Männer ohne Mann.
Wir starken auf den Schein, so ist's um uns gethan,
Uns Nahmens-Deutsche nur. Ich sag's auch mir zum Hohne.

Vaterland, Freundschaft, Liebe und Natur, das sind die Stoffe, die Fleming vorzugsweise besingt. Freundschaftsbedürfnis ist ein Charakterzug jener Zeit, Freundesliebe eine begeisterte Begleiterin seiner Muse („Ein getreues Herze wissen, Hat des höchsten Schazes Preis“) und viele poetische Beschreibungen seiner Reise sind nichts als Briefe an die fernen Freunde. Voll individuellen Lebens, kleine Kunstwerke sind seine Liebesgedichte, mögen sie nun in die künstliche Form des Sonetts gezwängt oder in freieren Formen gebaut sein; nirgends hören wir die herkömmlichen Liebesversicherungen und Phrasen, alle sind von einem wahren, tiefen Gefühl so ganz durchdrungen, daß wir trotz aller modischen Verhüllungen den Pulsschlag persönlichen Empfindens und Denkens herausfühlen.

Charakterstärke und Frömmigkeit waren in Fleming harmonisch vereint; jene wurde in manchen Fährlichkeiten erprobt, seinem religiösen Fühlen und Denken wußte er, wie wenige Dichter jener Zeit, in inniger und milder Weise Ausdruck zu verleihen in seinen geistlichen Gedichten, von denen zwar manche nur allgemeine Betrachtungen, Umschreibungen und Erklärungen biblischer Worte bieten, andere aber als sein Glaubensbekenntnis betrachtet werden können. Zümisges Gottvertrauen bildet den Kern seiner Lebensphilosophie („In allen meinen Thaten Laß ich den Höchsten rathen. Der alles kan und hat“). Mut und Ergebung in Gottes Willen haben ihm über viele Beschwerden hinweggeholfen („Laß dich nur nichts nicht tauren Mit trauern! Sey stille! Wie Gott es fügt, so sey vernüigt, Mein Wille!“). edle und sittliche Gesinnung bildete den Grundzug seines Wesens („Zugend ist mein Leben“). Kein Wunder, daß einzelne dieser Lieder nach den notwendigen Änderungen Aufnahme in die Gesangsbücher gefunden, und ausgezeichnet durch ihren Wohlklang, auf den Ton des evangelischen Kirchenliedes einen großen Einfluß gewonnen haben. Dies gilt insbesondere von Flemings Sonettendichtung, der er, die bedeutenderen Leistungen Andreas Gryphius' vorbereitend, zum erstenmal das religiöse Gebiet erschloß.

Im Gegensatz zu Opitz, der auf allen Gebieten der Poesie sich versuchte, beschränkte sich Fleming auf die Lyrik. In deren Pflege erblickt er die Aufgabe seines Lebens und beglückt durch seine Kunst, gehoben durch den Dichterruhm, sagt er voll Selbstbewußtsein in seinem Grabsonett: „Mein Schall flog überweit, kein Landsmann sang mir gleich.“ Und nicht mit Unrecht, denn an Frische und Schwung stand er weit über seinen Zeitgenossen. Ob er bei längerem Leben zu poetischen Gestaltungen von unbedingtem Werte vorgebrungen wäre, wer kann es sagen? Die Absicht hatte er; doch er fühlte, daß ihm seine Jugend in ihrer Blüte hinsterbe und mit der Ernte alle Hoffnung untergehe. Und diese elegische Stimmung gleitet oft über seine heitersten Dichtungen hin und gewinnt uns für des biederen Mannes ernstes Streben. Sein reiches und belebendes Talent blieb aber ohne unmittelbaren Einfluß auf die Entwicklung der Poesie. Durch die lange Entfernung vom Vaterlande hatte er wie Beckherlin in der Heimat den Boden verloren. Die Wirkung seiner Gedichte, die erst 1642 herausgegeben wurden, blieb auf Leipzig, Reval und Hamburg beschränkt. Von den jüngeren ihn überlebenden Zeitgenossen

scheint Flemings dichterische Überlegenheit über Opitz zuerst von Besen anerkannt worden zu sein und Morhof, der Schöpfer der deutschen Literaturgeschichte, wollte zwar Buchner, wenn er Opitz als den vortrefflichsten Dichter erklärte, nicht widersprechen, meinte aber, „daß die deutsche Dichtkunst durch Flemingingen noch höher gestiegen sei“, denn „in Wahrheit es steckt ein unvergleichlicher Geist in ihm, der mehr auff sich selbst, als auff frembder Nachahmung beruhet“.

Ideal veranlagt, wie er war, hatte Fleming von jener merkwürdigen Reise die Mitwirkung des Ostens bei einer gemeinsamen Bekämpfung der Türken erwartet. Was er von dieser praktisch wirkungslosen Fahrt in seinen Sonetten berichtet, fand eine Erläuterung in der Beschreibung der neuen orientalischen Reise, die sein Freund Adam Olearius (Oelenschläger), der aus dem Halberstädtischen stammte, Professor in Leipzig, dann Bibliothekar am Hofe Friedrichs III. und Sekretär der Gesandtschaft nach Persien war (gest. 1671), in ungeschmückter, aber kraftvoller deutscher Prosa 1647 herausgab und Varnhagen von Ense in seiner trefflichen Charakteristik Flemings nacherzählte. Während dieser die orientalische Poesie nicht auf sich wirken ließ, beschenkte uns Olearius in seinem Persianischen Rosenthal (1654) mit einer Übersetzung von Saadis Gulistan und einem Teile von Lokmans Fabeln, die, besser als seine eigenen harmlosen Gedichte, selbst Goethes Anerkennung in den Bemerkungen zum Westöstlichen Divan gefunden haben. Die Lokmanischen Fabeln übten noch auf die nachfolgende Periode einen entscheidenden Einfluß aus, Hagedorn und Gleim haben mehrere Stücke danach bearbeitet und sich anderen freier angegeschlossen.



Paul Fleming.
Nach der Radierung
von A. M. Schürmann.

Leipzig und Hamburg waren der Ausgangspunkt und der Endpunkt in Flemings poetischem Schaffen. In beiden Städten blühte schon damals das leichte, für den Gesang bestimmte Gesellschaftslied, das, von Studenten gepflegt, in den Italienern und Niederländern neben Opitz und Buchner seine Vorbilder fand, Wein und Liebe, Trunk und Schmaus zum Inhalt hatte. Und diese Kunstlieder volkstümlich-studentischer Art, zuweilen platt und nüchtern, oft aber frisch, leicht, selbst leichtfertig, auch derb-komisch und schlüpfrig, drangen trotz ihrer vorwaltend schäferlichen Einkleidung in das Volk und wurden in Wachsstuben und bei allen Bierzapfen gesungen. Auch Fleming hat im Kreise der Leipziger Freunde solche Zech- und Liebeslieder angestimmt und dieser Ton klang hier fort bis auf Günther und den Kreis des jungen Goethe; in Hamburg bildete diese Gattung Lieder den Ausgangspunkt für Hagedorn und die Anakreontiker des achtzehnten Jahrhunderts.

Von den Vertretern dieser Art Gesellschaftslieder in Leipzig seien Gottfried Finkelthaus und Christian Brehme genannt. Den höfischen Poeten mit dem derben Gegeniaz verbindet der aus Leipzig stammende Naumburger Jurist Johann Georg Schöck, der Verfasser der drastischen Komödie vom Studentenleben (1657), die derb und roh das wüste und tolle Treiben der Studenten und dessen Folgen schildert. Nicht ohne Talent, oft aber bloß Reimer und meistens ohne Überlegung alles mögliche zusammenstellend, schlägt er in manchen seiner als Neu-erbaueter Poetischer Lust- und Blumengarten gesammelten Lieder (Leipzig 1660), zumal in den Liebesliedern und in den „Sausliedern“, einen frischen und volksmäßigen Ton an; in anderen lebte er, der Mode entsprechend, in Schäfereien, sieht Amayllis und Venus mit Seladon und Adonis in schönen Gärten, bringt aber zuweilen mitten in diese ideale Welt realistische Genrebilder aus dem Bauernleben. Im Gegensatz zu ihm tritt David Schirmer aus Freiberg (geb. um 1623, gest. nach 1682), seit 1650 Hofpoet und später auch Bibliothekar in Dresden, aus der höfischen Kunstluft und Liebesphäre nur selten heraus. In seinen Jugendgedichten noch breit und steif, brachte er es allmählich nach italienischen Vorbildern zur Unbefangenheit. Frische, Redheit, humoristischen Schalkheit der Darstellung und zu einem Wohlklang der Sprache, was wesentlich dazu beitrug, daß viele seiner Liebes- und Trinklieder vom Volke gesungen wurden. Mit einem wirklich poetischen Gemüt verband er auch einen feinen Geschmack, der ihn in der Regel vor den Verirrungen der Nürnberger Schäfer bewahrte, denen er als Mitglied angehörte. Voll echt poetischer Kraft weiß er in seinen schäferlichen Liebesliedern den Leser in die Welt seiner Phantasie hineinzuziehen und mit wenigen Strichen landschaftliche Bilder zu entwerfen. Sogar in den Kartellen und Festgedichten, die er für den Hof zu fertigen hatte, ist er, so viel

Gemachtes auch sich darin findet, nicht so platt wie andere. Diese Gelegenheitsgedichte hat er als Boetische Rautengepüßche (Dresden 1663) herausgegeben; seine besten Gedichte stehen in der Sammlung Boetische Rosengepüßche (Halle 1650, vermehrt 1657), darin unter anderen die Parodie auf das auch sonst nachgeahmte bekannte Gedicht Opizens „Ich empfinde fast ein Grauen“. Wie Schöck („Der Grünende“) gehört auch der Thüringer Ernst Christof Homburg (gest. 1681 zu Naumburg) den Fruchtbringenden Gesellschaft an, in der er den Namen „Der Keusche“ führte, während er im Elbschwabenorden „Daphnis“ genannt ward. Einer der fruchtbarsten Lyriker jener Zeit verdankt er seinen Ruhm vorzugsweise den geistlichen Liedern, die 1658 und 1659 mit den Melodien erschienen und zum Teile Aufnahme in die Gesangbücher gefunden haben. Leicht gebaut und wohlklingend, zugleich aber durch feinen und frischen Wurf, schalkhaften Humor und Mannigfaltigkeit der Strophengebilde ansprechender sind viele seiner weltlichen Lieder, von denen er freilich die besten den Holländern, einige auch den Franzosen abgesehen hat.

Eine der wenigen Städte Deutschlands, die vom Kriege nicht gelitten hatten, war Hamburg; vielmehr nahm es damals und während des ganzen siebzehnten Jahrhunderts einen neuen Aufschwung. Der blühende Handel und der Zusammenfluß von Reichtum erzeugten Wohlleben und Genußsucht, aber auch edlere Freuden wurden geschätzt. Hamburg, während der verhängnisvollen 30 Jahre ein Zufluchtsort für Flüchtlinge aus den Niederlanden und dem Innern Deutschlands, nahm mit diesen auch viele Männer der Kunst und Wissenschaft innerhalb seiner Mauern auf und wurde einer der Mittelpunkte, an denen in und nach dem Kriege literarischer Eifer und eine ausgebreitete literarische Tätigkeit entfaltet ward, die von den Tagen Jesens und seiner Deutsch gesinnten Genossenschaft bis in das achtzehnte Jahrhundert und in die Zeiten hinüberreichte, in denen die letzten Nachklänge der sogenannten schlesischen Schulen überall austönten. Nicht umsonst hatte Opiz durch sieben Monate in den Nordseeländern gewilt und auch Flemings Aufenthalt in Hamburg war auf dessen poetisches Leben nicht ohne Einfluß geblieben. Da treffen wir eine Reihe Dichter, teils Nordländer, teils Eingewanderte, die, meistens auch Komponisten, nach Flemings Art das leichte Lied pfl egten. Von diesen verfaßte Zacharias Lund (S. 474) frische, heitere Lieder, scherzhafte Hochzeitsgedichte und lateinische Poemata, Gabriel Voigtländer gab 1642 Allerhand Oden und Lieder oft recht derber Art auf deutsche und fremde Melodien heraus, der Jurist Rudolf Wasserhün veröff entlichte in seinem Kauf fenster (1644) eine Reihe flotter, aber auch bis zum Gemeinen drastischer Soldaten-, Studenten- und Schmauslieder.

Ein kaiserlich gekrönter Poet war Johann Georg Greflinger, der, um 1600 bei Regensburg geboren und durch den Krieg seiner Familie beraubt, in verschiedenen Lebensstellungen, auch als Soldat, sich durch die Welt schlagen mußte, ehe er in Hamburg als Notar festen Fuß fassen konnte (1647), wo er um 1677 gestorben ist. Als „Seladon (Celadon) von der Donau“, wie er sich nach Art der Rognisschäfer zu nennen pfl egte, erwarb er sich durch seine oft in das schäferliche Gewand gehüllten Lieder Beifall, und in der Tat heben ihn seine lyrischen Schöpfungen, insbesondere die scherzhaften, durch Einheit der Stimmung, Sangbarkeit wie durch ihre bis zur Ausgelassenheit sich steigende Heiterkeit und Unmittelbarkeit der Empfindung weit über die große Schar der gelehrten Dichter und Dichterlinge jener Zeit empor. Künstlich im Vers- und Strophenbau, reich an Reimen und dabei doch leicht gebaut, erinnern Greflingers Lieder an Rückert, unterscheiden sich aber von dessen Gedichten durch größere Anschaulichkeit und durch das Volksmäßige, das in dem Sohn des Südens noch fortlebte und ihn zum Vermittler zwischen süddeutscher Volks- und norddeutscher Kunstdichtung machte. Für des Dichters fernhafte Natur, seine Lebenskenntnis, seinen wahrhaft deutschen Sinn und nicht gemeinen Geist sprechen auch seine epigrammatischen und spruchartigen Gedichte, die, zum öfteren an Logau, selbst an Scheffler erinnernd, zahlreich in seinen verschiedenen Sammlungen sich finden. Nicht mit Glück bebaute er das epische Gebiet durch eine in trodenen Alexandrinern erzählte Geschichte des dreißigjährigen Krieges (1657, in 12 Büchern); besser gelang ihm das Gedicht auf den Sieg der Venetianer über die Türken und jenes von der Enthauptung Karls I. von England. Bedeutender jedoch für die Literaturgeschichte ist er durch die metrische Verdeutschung des Cid von Corneille (1650), die, obzwar von dessen Wohlstandigkeit und Gemessenheit des Ausdrucks weit abgehend, doch als die erste Übertragung einer französischen Tragödie ins Deutsche dieser den Weg nach Deutschland bahnte. Um die gesellschaftlichen Umgangsformen zu lehren, schrieb er ein Komplimentir- und Tranchirbüchlein, in dem die Leberreime einen Hauptteil bilden. Es sind dies nach den Anfangsworten („Die Leber ist von einem Hecht“) benannte und für einen Rundgesang bestimmte, schalkhafte, oft stark gewürzte Gedichte, als deren Erfinder Johann Junior in seinen Rhythmi mensales (1601) angeführt wird.

Greflinger stand in Beziehung zu Jesen und Rist, den bedeutendsten Vertretern der literarisch-poetischen Bestrebungen in Hamburg. Philipp von Jesen, in dem sächsischen Dorfe Priorau unweit Dessau am 8. Oktober 1619 geboren, durch den würdigen Queinz (Gueinz) am Gymnasium zu Halle und durch Buchner an der Hochschule zu Wittenberg für die deutsche Sprache

und Dichtung begeistert, fühlte schon als Student den Drang in sich, als deren Gesetzgeber aufzutreten, und ward in seinem natürlichen Hange zur Eitelkeit durch die ersten Erfolge bestärkt. Nach Vollendung der Studien ging er nach Hamburg (1641), wohin es ihn auch später immer wieder zog, wo er die meisten seiner Schriften veröffentlichte und die Deutsch gesinnte Genossenschaft gründete (1643). Unstet, wie er war, verlegte er seinen Aufenthalt wiederholt nach Amsterdamm und in andere Städte der Niederlande, die ihm zur zweiten Heimat wurden, und machte zwischendurch Reisen teils literarischer Zwecke halber, teils aber auch, und zwar ganz besonders seit seiner „ehlichen Verknüpfung mit Jungfer Marien Bekkerin von Staden“ (1672), um endlich „eine anständige Bedienung“ zu bekommen. Denn von Haus aus nicht begütert, lebte er nur von dem Ertrage seiner Schriften und der „Milde“ seiner durch Widmungen von ihm geehrten Gönner. Doch alle Bemühungen, von einem der sächsischen Fürsten oder einem anderen eine Bestallung zu erhalten, waren vergeblich. Auch ein angefangener Leinwandhandel wollte nicht vonstatten gehen, und zu allen diesen Betrübnissen gesellte sich noch eine längere Krankheit. 1683 war er aus Holland wieder nach Hamburg zurückgekehrt und blieb dort, mit schriftstellerischen Arbeiten mannigfaltigster Art beschäftigt und die Angelegenheiten des Rosenordens unermüdlich weiterführend, bis zu seinem Tode (1689).

Zesen erfreute sich verschiedener Ehrenbezeichnungen seiner Mitwelt: er war zum kaiserlichen Pfalzgrafen ernannt, in den Adelsstand erhoben und zum Dichter gekrönt worden; mehrere sächsische Höfe erteilten ihm den Rats Titel und der Palmorden hat ihn, allerdings nach langem Zaudern, als Mitglied aufgenommen (1648). In diesem war Harsdörffer sein Gegner, aber auch sonst wurde der von seinen Freunden bewunderte Mann vielfach bekämpft und verspottet, ganz besonders von Johann Rist, zu dem er anfänglich in freundschaftlicher Beziehung gestanden war. Die Ursachen dieser Anfeindungen lagen zunächst in seinem leidenschaftlichen Streben nach einer dem Klang angepaßten Vereinfachung der Rechtschreibung und nach der Säuberung der deutschen Sprache von allen fremden Bestandteilen, die er dafür mit neuen Wortbildungen, unerhörten Satzfügungen und eigenartigen Übertragungen zu bereichern suchte. Geriet er dabei auf Irrwege, so verdient doch seine Sorge für die von ihm schwärmerisch verehrte Muttersprache zu einer Zeit, wo sie Gefahr lief, verwelkt zu werden, volle Anerkennung. Diese müssen wir auch seinen metrischen und poetischen Ansichten zollen, die, abgesehen von manchen Verschrobenheiten, von gesundem Urteil, ungeheurem Fleiß und erstaunlicher Gelehrsamkeit zeugen und zum Teil selbst von seinen Gegnern angenommen worden sind. Seine auf Grammatik, Sprache, Metrik und Poetik bezüglichen Anschauungen hat Zesen außer in den Vorreden und Erklärungen zu den verschiedensten Büchern in dem viermal aufgelegten Buche Hochdeutscher Helikon oder Grundrichtige Anleitung zur hochdeutschen Dicht- und Reimkunst (1640—1656), in der Hochdeutschen Sprachübung (1643), in der Scala Heliconis Teutonici (1643, deutsch 1656), im Rosenmånd (1651) und in der Hochdeutschen Hechel (1668) niedergelegt.

Als Dichter ging Zesen von Opitz aus, später wählte er die Niederländer, Franzosen und Italiener zum Muster, kannte aber auch den altdeutschen Minnesang, dessen Taglied er mit Vorliebe nachbildete, und selbst der Einfluß des Volksliedes ist in einzelnen Wendungen zu spüren. Sein reges Gefühlsleben und die Freude an der Natur und Musik bestimmten ihn zum Lyriker und dort, wo er Selbsterlebtes frisch und ohne Wortgepränge darstellt, traf er auch den leichten und gefälligen Ton. Denn sein wirkliches Talent war nur auf die einfachste Empfindung und schlechteste Darstellung angelegt. Innerhalb dieser Grenze gelang ihm das Liebeslied und das Loblied auf die Frauen. In deren Verherrlichung kann er sich nicht genug tun. Da preist er nach Art der Minnesänger voll Zartheit und Empfindung das Glück erwideter Liebe, dann wieder besingt er voll schmerzhafter Sehnsucht, wie ihn die Geliebte mit ihrer Augen Blicke und dem „beengelten“ Gesang ihrer Stimme fast zum Tode bringt. Er war so recht der Sänger der Frauen, denen er sogar ein eigenes Gebetbuch widmete und den Zutritt in seine Genossenschaft eröffnete, und diese wieder lohnten ihm mit der Widmung von Ehrengedichten, durch

Zuneigung und Fürsprache, deren er in Tagen drückender Not oft dringend bedurfte. Doch nur in wenigen Gedichten gelangte Zesens Talent zum vollen Durchbruch; in den meisten beugte es sich der zu seiner Zeit herrschenden und von ihm in äußerster Weise zugespitzten Theorie der Dichtung. Daher arbeitet er nicht nur mit den gebräuchlichen Motiven und Wendungen, stapelt viel Gelehrsamkeit auf und sucht mehr denn andere Poeten durch bloß äußerliche Mittel des Reims und Versmaßes zu wirken. Zesen begann mit Trauer- und Klagegedichten über das Leiden und Sterben Jesu Christi (1638) und schloß auch mit religiösen Liedern. Doch ist keines in den Gebrauch der Kirchengemeinde übergegangen, so wenig wie sich die weltlichen Liebeslieder in den Liederbüchern seiner Zeit finden.

In seine zahlreichen Gedichtsammlungen haben die Gelegenheitsdichtungen nur zum Teile Aufnahme gefunden und deren verfaßte er als Mann von der Feder außergewöhnlich viele; die meisten davon setzen sich aus den herkömmlichen Redensarten und Wendungen zusammen, in mehreren bewegt er sich frei und natürlich, ohne sogar die Fürsten gegenüber übliche Unterwürfigkeit zum Ausdruck zu bringen, ein Teil strotzt von Gelehrsamkeit, die zuweilen durch langatmige Anmerkungen noch weiter fortgesponnen wird. Sein Wissen bezeugt auch eine Reihe anderer Schriften, die, zum großen Teile Übersetzungen und des Gelderwerbes wegen verfaßt, über Kriegsbaukunst handeln, Anweisungen zum Zeichnen und Malen geben, über Afrika, Asien, die vereinigten Niederlande Aufschluß bringen, mit mythologischen und religiösen Fragen sich beschäftigen. kurz, kaum ein Gebiet des damaligen Wissens unberührt lassen. Obzwar ohne literarischen Wert, heben sich Zesens Prosaschriften durch die Sprache vorteilhaft von den gleichzeitigen ab; einige, wie z. B. Die verschmähete, doch wieder erhöhte Majestät, d. i. Karls des Zweiten, Königs von Engelland, Wundergeschichte (1661) und Die Beschreibung der Stadt Amsterdam (1664) verraten scharfe Beobachtungsgabe und lassen durch die Einfachheit und Anschaulichkeit der Darstellung ahnen, was Zesen hätte leisten können, wenn er von der Manier der Zeit frei geblieben wäre. Selbständigkeit und das Streben, neue Bahnen einzuschlagen, bekunden, wie wir noch sehen werden, auch die Romane des viel geschmähten Stiflers des Rosenordens.

Zesens Nebenbuhler und größter Gegner, Johann Rist, lebte nicht in Hamburg selbst, aber in dessen Nähe und in steter Verbindung mit den literarischen Bestrebungen der Hansestadt. Er war 1607 als Sohn eines Predigers zu Ottsen geboren, besuchte die Gymnasien zu Hamburg und Bremen, studierte in Rinteln und Klostok Theologie, beschäftigte sich auch mit Mathematik, Chemie und Medizin, spielte dann dichtend und darstellend in Hamburg Theater, erhielt 1635 das Pfarramt zu Wedel in Stormarn und führte hier bis zu seinem Tode (1667) ein patriarchalisches Leben, das nur durch die Kriegsunruhen, Raub und Plünderungen unterbrochen wurde. Seinem Streben nach äußeren Ehren war auf verschiedene Weise Genüge geschehen. Damit aber noch nicht zufrieden, machte er sich als „Palatin“ durch die Stiftung des Elbschwanenordens zum Haupte eines literarischen Vereins (S. 480) und gewann damit unmittelbaren Einfluß auf die Erhöhung seines dichterischen Ansehens, das er auch in anderer Weise, durch Selbstlob, hämische Angriffe auf literarische Gegner und Schmeicheleien jeder Art zu fördern suchte. Rist erreichte, was er wollte; denn seine Zeitgenossen priesen ihn als den nordischen Apoll, als den Fürsten aller Poeten, den Gott des deutschen Parnasses. Freilich war es nicht schwer, dessen Gipfel zu erklimmen, und der „Cymberschwan“ selbst war, obgleich ihm die poetische Begabung nicht abgestritten werden kann, kein hervorragender Dichter.

Er schrieb und reimte mit Leichtigkeit, kleidete fremde Gedanken in eine gefällige Sprache und machte durch eine erstaunliche Fruchtbarkeit seinem Gesellschaftsnamen im Palmenorden („Der Rüstige“) alle Ehre. Im Gegensatz zu dem oft phantastischen Zesen war er der echte und gerechte Opizianer, in dem verständige Nüchternheit, gelehrter Dünnel und eine gewisse Formfreude überwiegen. Nur selten weicht ein frischer Zug durch seine Lieder; am glücklichsten ist er dort, wo er vom Landleben, vom Frühling singt, unter dem Einflusse der holländischen Landschafts-, Tier- und Genremaler Bilder aus der Natur entwirft oder das Glück der Liebe preist. Wenn er aber höher steigt (Lobgedicht auf Bernhard von Weimar, Klagegedicht auf Gustav Adolfs Tod), wird er platt und überschwenglich. An Opizens Anschauung vom Wesen der Dichtung festhaltend, hat er, in Selbstzufriedenheit sich einwiegend, seine Kunst nicht weiter entwickelt und es höchstens zu einer größeren Gewandtheit oder Künstlichkeit der Verse gebracht. Daher begegnet uns in seinen zahlreichen Gedichtsammlungen, von seinen Jugendsichtungen *Musa teutonica* (1634) und *Poetischer Lustgarten* (Hamburg 1638), *Poetischer Schauplatz* (1646) bis zu dem *Neuen deutschen Parnass* (1652 u. ff.) überall dieselbe Schwung- und Stimmungslosigkeit, die gleiche Breite und Wortfülle, die selbst manchen guten Gedanken verwässert. Nur darin weicht Rist von Opiz und anderen Renaissancepoeten ab, daß er in späteren Jahren mit der weltlichen Liebeslyrik bricht, seine hierin begangenen eigenen Jugendsünden bereut und der Anwendung der antiken Mythologie und Literatur offen den Krieg erklärt. Folgerichtig dichtet er nun in den von Opiz und Fleming geschaffenen Renaissanceformen geistliche Lieder,

die in verschiedenen Sammlungen „Himmliche Lieder“, „Neue himmlische Lieder“ (Abb. S. 499) usw. erschienen und zuweilen den Ton des Kirchenliedes glücklich treffen, wie z. B. „O Ewigkeit, o Donnerwort“ „Werde munter, mein Gemüete“, „O Traurigkeit, O Herzeleid“.

An die Bibel oder an Glaubenslehren knüpfend, wirkten diese segensreich, erhebend, tröstend und stärkend auf die durch den Krieg erschütterten Gemüter. Dessen Schrecken und Wehen fanden an ihm einen beredten Darsteller in Zeitgedichten und in mehreren Dramen, in denen er bedeutender ist als in seinen lyrischen Gedichten.

Die Pflege des Schauspiels war in Hamburg durch den Krieg nicht gestört worden. Die Wirkung und den bildenden Wert des Dramas, zumal für die Jugend, erkennend, trat Rist bereits als junger Mann während seines Aufenthaltes in Hamburg und in Heide nicht bloß als Dichter von „Freuden- und Trauerspielen“ auf, sondern leitete auch deren Darstellung. Doch sind von den 30 Dramen, die er nach seiner eigenen Versicherung gedichtet hat, nur fünf erhalten, während die anderen, darunter ein Herodes, Wallenstein, Gustav Adolf, Guiskard, eine Polymachia, ein Trenchorus in den Kriegswirren zugrunde gegangen sind. Um dem Wunsche des Volkes, das „sonderliche Pöckelheringspöffen mit untergemengt“ verlangte, nachzukommen, fügte Rist zwischen die Akte des ernstesten, meistens allegorischen Hauptspiels lustige Zwischenspiele ein, die, obwohl mit jenem nicht zusammenhängend, dem Dichter durch ihre vortrefflich gelungene derbe Komik reiches Lob eintrugen. Und um recht vollstümlich zu sein, schrieb er die vier vom Kriege handelnden Dramen nicht allein in Prosa, sondern wendete in den Zwischenspielen auch die niederdeutsche Mundart an.

Mit einer seltenen Lebendigkeit und Gestaltungskraft entwirft er in diesen Bildern von der schrecklichen Entartung, die infolge des Krieges in den niederen Ständen, namentlich bei den Bauern, eingetreten war. So in der Trenchomachia, die bereits 1630, und zwar unter fremdem Namen, erschien und mit nur zu schrecklicher Lebenswahrheit in dem Interzzenium die Feindschaft zwischen Bauern und Soldaten schildert. In die Haupthandlung des Perseus (1634), die das Räufenspiel des Perseus gegen Demetrius vorführt, ist eine spaßhafte Werbezene eingeschoben, die an Shakespeares „König Heinrich IV.“ wenigstens erinnert. Wie sehr die Bauern sich während des Krieges an das wüste Räuber- und Kneipenleben gewöhnt haben, zeigt das erste Zwischenspiel des Friede jauchzenden Teutschland (1653). Die Bauern vernehmen die Friedensbotschaft mit Unwillen, denn sie werden jetzt wieder auf die geistliche und weltliche Obrigkeit zu hören haben und können nicht mehr um die Wette mit den Soldaten ihr tolles Treiben fortführen. In dem zweiten Interzzenium tritt, als deutliche Karikatur Zesens, Sausewind auf. Dieser steht, aber nur als Verkörperung der nach Soldatischem klistern gewordenen akademischen Jugend, auch im Mittelpunkt des Zwischenspiels, das Rist in das Friede wünschende Teutschland (1647) eingeschoben hat.



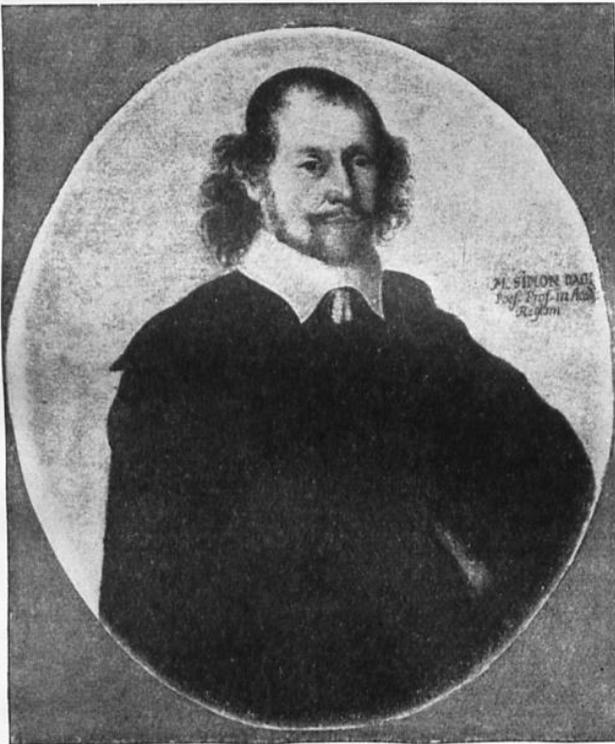
Titelblatt von Joh. Rist, „Neue himmlische Lieder“. Lüneburg. 1661.

In dem Stücke, das dem Palmenorden gewidmet ist und von dem Prinzipal Gärtner „mit seiner Gesellschaft von feinen, gelehrten und wohlgeschickten Studenten“ vor einer hohen Gesellschaft aufgeführt wurde, treten zuerst vier alte germanische Helden, König Ehrenvest (Arivost), Fürst Claudius Civilis und die Herzöge Hermann und Wittekind auf, die durch Merkur und das alte Deutschland in Gestalt einer ehrfamen Matrone eingeführt werden. Das neue Deutschland, ganz à la mode gekleidet, mit der Wollust im Gefolge, tritt ihnen entgegen. Vergeblich sucht der Friede zu vermitteln. Da treten fremde Gäste, Don Antonio, der Spanier, Monsieur Gaston, der Franzose, Signore Bartolomeo, ein Kroat, und ein Herr Karel, ein deutscher Reiter, mit lockenden Geschenken hinzu, worauf das neue Deutschland über den Buhliedern der Wollust einschläft. Von den Fremden unterdessen ausgeplündert, erwacht Deutschland erst durch den Lärm des in das Land hereinbrechenden Mars. In dem nun folgenden Zwischenspiel läßt sich Monsieur Saufewind vom Kriegsgott anwerben, um im Verein mit den Fremden das Vaterland zugrunde zu richten. Was diese übrig gelassen, fällt der Pest und dem Hunger zur Beute. Durch einen Schuß des Kriegsgottes zu weiterem Widerstande unfähig gemacht, wird die unglückliche Germania von einem italienischen Quack-salber, Ratio status, der trügerischen Politik, verbunden und gelangt zur Einsicht, daß nicht dieser, sondern nur der einst verschmähte Friede ihr helfen könne. Diesen hofft sie durch die Fürbitte der Neue und Gerechtigkeit von Gott zu erlangen. So schließt das Drama, dessen Grundgedanke, freilich mit entgegengesetzter Tendenz, an Frischlins Iulius redivivus erinnert, ganz im Sinne einer allegorischen Moralität.

Mögen Riets Dramen in künstlerischer Beziehung schon wegen ihrer Breite vor der Kritik nicht standhalten, so sind sie doch im großen Stil, mit einer gewissen Kühnheit und Phantasie entworfene Zeitdichtungen, die uns nicht, wie die Satiriker, bloß einzelne Szenen, sondern die ganze Schmach des unheilvollen Krieges, die innere Zerrissenheit in ihren unseligen Wirkungen vor Augen führen. Was an Geschmacksbarbarei darin sich findet, fällt der wunderfamen Ver- bildung der Zeit zur Last, der auch Riets Hochzeits- und andere Gelegenheitsgedichte angepaßt sind. Wohlthuend heben sich davon seine Monatsgespräche ab, kleine Abhandlungen, in denen der „Paladin“ den um ihn im Pfarrhose zu Wedel versammelten Freunden in gemü-

lichem Plauderton allerlei Wissenswer- tes zum besten gibt und durch die nüt- terne Zweckdienlichkeit an Schriftsteller des späteren Rationalismus, besonders an Campe erinnert.

Am 29. Juli 1638 wurde Opib, als er auf seiner Reise durch Preußen nach Königsberg kam, an der dor- tigen Universität von willigen Ber- ehren und Jüngern mit einer Kan- tate, die Simon Dach gedichtet und Heinrich Albert in Musik gesetzt hatte, als „der Deutschen Wunder“ begrüßt. „Was von uns hie wird bekannt, Was wir singen oder geigen, Unser Name, Lust und Ruh, Stehet Euch, Herr Opib, zu!“ Gleichwohl zeichnete sich der kleine Königsberger Poeten- kreis, der sich während der Kriegs- jahre gebildet hatte, durch einen be- sonderen poetischen Gehalt und be- stimmte Formeigentümlichkeiten vor den anderen Opibianern wesentlich aus. Nicht in demselben Maße wie die Schle- sier von dem Zusammenhange mit dem Volksliede und der früheren Lyrik sich lösend, sprachen die Königsberger ihre Grundstimmung, eine gewisse weiche,



Simon Dach.

Gemälde von Philipp Westphal, im Besitze der Wallenrodtischen Bibliothek zu Königsberg.

21.
Zrewe Lieb' ist jederzeit
Zu gehorsamen bereit.

Aria incerti Autoris.



Anke van Tharaw öß / de my geföht / Se öß mihñ

Lewen / mihñ Goet on mihñ Gdte.

6 6 6

2.
Anke van Tharaw heft wedder eer Hart
Op my geröchtet dn Edw' on dn Schmark.

3.
Anke van Tharaw mihñ Rihfdom / mihñ Goet /
Du mihne Seele / mihñ Fleisch on mihñ Bloet.

4.
Dudm' allet Wedder gliht dn ons thö schlahn /
Wy syn gesdñnt by een anger thö stahn.

5.
Kranckheit / Verfälgung / Bedröfuds on Pihñ /
Salvnsrer Edeve Verndstinge syn.

6.
Reche ase en Palmien / Sohm aber sdeht sdeht /
Je mehr en Hagel on Regen ansdeht.

7.
So wardt de Edw' dn onß mähtsich on groht /
Ddreh Kroph / ddreh Lyden / ddreh allerley Noht.

8.
Wdrdest du gliht een mahl van my getrennt /
Leewdest dat / wor öm dee Söñne kuhm kennt;

9.
Eck wöll dy fälgen ddreh Wöter / ddreh Mär /
Ddreh Yhs / ddreh Ihsen / ddreh sijn ddeht Jähr.

10.
Anke van Tharaw / mihñ Lihht / mihne Söñne /
Mihñ Leven schluht deht dn dighnet hendenn.

11.
Wat deht gebdde / wart van dy gedahn /
Wat deht verbdde / dat läst du my stahn.

12.
Wat heft de Edeve däch ver een Bestand /
Wor nich een Hart öß / een Wund / eene Hand e

13.
Wor öm sdeht hartaget / kabbelt on schlepht /
On gliht den Hungen on Ratten begehpt.

14.
Anke van Tharaw dat war wy nich dohn /
Du bdst mihñ Dühflē myn Schahpfē mihñ Hohñ

15.
Wat deht beegbre / begehrest du oht /
Eck laht den Räck dy / du läst my de Broht.

16.
Dit öß dat / Anke / du sdeste Kuy
Een Lihht on Seele wart vht deht on Du.

17.
Dit mäht deht dat Lewen kom Hännmlischen Rihht /
Ddreh Zancken wart ek der Hellen geliht.

„Anke von Tharaw“ (Annen von Tharau), Gedicht von Simon Dach, komponiert von
Heinrich Albert

Nach Heinrich Albert, Arien V. Teil. Königsberg 1646.

Year	Month	Day	Event
1870	Jan	1	...
1870	Jan	2	...
1870	Jan	3	...
1870	Jan	4	...
1870	Jan	5	...
1870	Jan	6	...
1870	Jan	7	...
1870	Jan	8	...
1870	Jan	9	...
1870	Jan	10	...
1870	Jan	11	...
1870	Jan	12	...
1870	Jan	13	...
1870	Jan	14	...
1870	Jan	15	...
1870	Jan	16	...
1870	Jan	17	...
1870	Jan	18	...
1870	Jan	19	...
1870	Jan	20	...
1870	Jan	21	...
1870	Jan	22	...
1870	Jan	23	...
1870	Jan	24	...
1870	Jan	25	...
1870	Jan	26	...
1870	Jan	27	...
1870	Jan	28	...
1870	Jan	29	...
1870	Jan	30	...
1870	Jan	31	...



Year	Month	Day	Event
1870	Feb	1	...
1870	Feb	2	...
1870	Feb	3	...
1870	Feb	4	...
1870	Feb	5	...
1870	Feb	6	...
1870	Feb	7	...
1870	Feb	8	...
1870	Feb	9	...
1870	Feb	10	...
1870	Feb	11	...
1870	Feb	12	...
1870	Feb	13	...
1870	Feb	14	...
1870	Feb	15	...
1870	Feb	16	...
1870	Feb	17	...
1870	Feb	18	...
1870	Feb	19	...
1870	Feb	20	...
1870	Feb	21	...
1870	Feb	22	...
1870	Feb	23	...
1870	Feb	24	...
1870	Feb	25	...
1870	Feb	26	...
1870	Feb	27	...
1870	Feb	28	...

Year	Month	Day	Event
1870	Mar	1	...
1870	Mar	2	...
1870	Mar	3	...
1870	Mar	4	...
1870	Mar	5	...
1870	Mar	6	...
1870	Mar	7	...
1870	Mar	8	...
1870	Mar	9	...
1870	Mar	10	...
1870	Mar	11	...
1870	Mar	12	...
1870	Mar	13	...
1870	Mar	14	...
1870	Mar	15	...
1870	Mar	16	...
1870	Mar	17	...
1870	Mar	18	...
1870	Mar	19	...
1870	Mar	20	...
1870	Mar	21	...
1870	Mar	22	...
1870	Mar	23	...
1870	Mar	24	...
1870	Mar	25	...
1870	Mar	26	...
1870	Mar	27	...
1870	Mar	28	...
1870	Mar	29	...
1870	Mar	30	...
1870	Mar	31	...

Year	Month	Day	Event
1870	Apr	1	...
1870	Apr	2	...
1870	Apr	3	...
1870	Apr	4	...
1870	Apr	5	...
1870	Apr	6	...
1870	Apr	7	...
1870	Apr	8	...
1870	Apr	9	...
1870	Apr	10	...
1870	Apr	11	...
1870	Apr	12	...
1870	Apr	13	...
1870	Apr	14	...
1870	Apr	15	...
1870	Apr	16	...
1870	Apr	17	...
1870	Apr	18	...
1870	Apr	19	...
1870	Apr	20	...
1870	Apr	21	...
1870	Apr	22	...
1870	Apr	23	...
1870	Apr	24	...
1870	Apr	25	...
1870	Apr	26	...
1870	Apr	27	...
1870	Apr	28	...
1870	Apr	29	...
1870	Apr	30	...

Year	Month	Day	Event
1870	May	1	...
1870	May	2	...
1870	May	3	...
1870	May	4	...
1870	May	5	...
1870	May	6	...
1870	May	7	...
1870	May	8	...
1870	May	9	...
1870	May	10	...
1870	May	11	...
1870	May	12	...
1870	May	13	...
1870	May	14	...
1870	May	15	...
1870	May	16	...
1870	May	17	...
1870	May	18	...
1870	May	19	...
1870	May	20	...
1870	May	21	...
1870	May	22	...
1870	May	23	...
1870	May	24	...
1870	May	25	...
1870	May	26	...
1870	May	27	...
1870	May	28	...
1870	May	29	...
1870	May	30	...
1870	May	31	...

Year	Month	Day	Event
1870	Jun	1	...
1870	Jun	2	...
1870	Jun	3	...
1870	Jun	4	...
1870	Jun	5	...
1870	Jun	6	...
1870	Jun	7	...
1870	Jun	8	...
1870	Jun	9	...
1870	Jun	10	...
1870	Jun	11	...
1870	Jun	12	...
1870	Jun	13	...
1870	Jun	14	...
1870	Jun	15	...
1870	Jun	16	...
1870	Jun	17	...
1870	Jun	18	...
1870	Jun	19	...
1870	Jun	20	...
1870	Jun	21	...
1870	Jun	22	...
1870	Jun	23	...
1870	Jun	24	...
1870	Jun	25	...
1870	Jun	26	...
1870	Jun	27	...
1870	Jun	28	...
1870	Jun	29	...
1870	Jun	30	...
1870	Jun	30	...

elegische Empfindung, die auch mitten im dankbaren Genuße der irdischen Freuden der Vergänglichkeit des Lebens nicht vergaß, in einfacher und ergreifender Weise aus. Der furchtbare Krieg und die schrecklichen Seuchen der Zeit hatten, wie sie bei anderen finstere Klagen und lauten Jammer erweckten, die Königsberger zu einer frommen Ergebung in Gottes Willen gestimmt, die auch in ihren Liedern, zumal den geistlichen, zum Ausdruck kam. Ihren Ursprung verdankten diese meistens äußeren Veranlassungen; die ausdrückliche Bestimmung für die musikalische Komposition hieß die Dichter schon bei deren Abfassung im Bau der Strophen und im Rhythmus darauf Rücksicht nehmen und so kam es, daß die Lieder sangbar und auch wirklich gesungen wurden. Die Musik, von allen Dichtern dieses Kreises geübt, bildete das einigende Band und einzelne von ihnen verdanken ihre Berühmtheit mehr ihren Kompositionen als den poetischen Leistungen.

So haben Johann Stobäus, Kantor und Musikdirektor an der Domschule zu Königsberg (gest. 1646), und auch der Dichter und Komponist Heinrich Albert, Organist an der Domkirche (gest. 1651), nicht bloß die eigenen Lieder, sondern auch die einzelner Freunde, vorzugsweise Simon Dach, in Musik gesetzt. Wie diese beiden gehörte auch Simon Dach zu dem geselligen Kreise, den der 1648 als Obersekretär bei der preussischen Regierung verstorbene Robert Robertin (geb. 1600 zu Saalfeld in Preußen) aus mehreren, für die Dichtung begeisterten Männern, Beamten, Lehrern und Pastoren in Königsberg bildete und für die Renaissanceichtung im Sinne Opitzens gewann (1636). Ein Polyhistor, der mit den bedeutendsten Gelehrten und Dichtern Europas in Verkehr stand, Philolog, Jurist, Historiker, hochbegabter Dichter und dazu ein durch weite Reisen feingebildeter Weltmann war Robertin wie berufen, den Bestrebungen der Königsberger Dichter eine höhere Richtung zu geben.

Obzwar nur eine ganz freie Vereinigung und nach außen nicht hervortretend, gestaltete sich der Freundeskreis allmählich zu einem nach Art der italienischen Akademien und des Palmenordens eingerichteten förmlichen Dichterbunde, dessen Mitglieder nach dem damaligen Geschmade Schäfernamen führten, die zum Teil bloß Anagramme ihrer wirklichen Namen waren; so hieß Simon Dach Chasmino oder Sichamond, Robertin Berrinto, Albert Damon, Kaldenbach Geladon, Adersbach Barchedas usw. Ihre Versammlungen hielten sie in dem Hause eines Freundes, meistens bei dem Mediziner Tinctorius, später gewöhnlich in Alberts Garten auf den Hüfen. Dabei suchten sie sich geistig zu fördern, indem sie ihre Gedichte vortrugen und besprachen oder poetische Aufgaben stellten und lösten, darunter insbesondere Grablieder auf Mitglieder, die man als verstorben dachte. Als Symbol des Bundes galt die Kürbishütte, die eine Art Freundschaftstempel vorstellte; 1641 komponierte Albert als Musikalische Kürbishütte, Welche uns erinnert Menschlicher Sinfälligkeit die Verse, die er sich und seinen Freunden zu Ehren in seinem Garten auf 12 Kürbisse, jeder für einen Freund, geschrieben hatte.

Nach ungefähr 10jährigem Bestande löste sich der Dichterbund auf. Fast den einzigen Aufschluß über ihn geben uns Alberts Arien oder Melodeien etlicher teils geistlicher, teils weltlicher Lieder, die in acht Teilen (Folioheften) zu Königsberg 1638 bis 1650, später mehrfach neu aufgelegt und nachgedruckt, erschienen und Lieder der Freunde und verwandten Dichter, darunter auch Opitzens, mit den Melodien enthalten. Der bedeutendste und fruchtbarste Dichter des Königsberger Kreises war Simon Dach. Geboren am 29. Juli 1605 zu Memel in Preußen, versuchte er sich schon in frühesten Jugend im Verfassen und brachte es fast ohne Unterricht zu einer großen Fertigkeit auf der Geige, die in der Folgezeit sein Lieblingsinstrument und zum Symbol seiner dichterischen Tätigkeit wurde, wie er denn „dichten“ und „geigen“ als gleichbedeutende Wörter gebrauchte. Auf den Schulen zu Königsberg, Wittenberg und Magdeburg vorgebildet, bezog er 1626 die Universität Königsberg, wo er anfänglich der Theologie, dann aber den humanistischen Wissenschaften sich widmete. Nachdem er hierauf als Kollaborator und seit 1636 als Konrektor an der Domschule zu Königsberg unter kümmerlichen Verhältnissen gewirkt hatte, wurde er 1639 durch den Großen Kurfürsten, dessen Gnade er sich durch einen poetischen Glückwunsch empfohlen hatte, zum Professor der Poesie an der Universität ernannt. Am 15. April 1659 ist er gestorben. Mit der Sorge um das tägliche Brot von Jugend auf ringend, dazu gequält von den Leiden und Schmerzen eines schwächlichen, zur Schwindsucht geneigten und später durch aufreibende Berufsarbeiten noch mehr geschwächten Körpers und fast

sein ganzes Leben von den Eindrücken der Kriegsnot, Pest und Verheerung begleitet, fand Simon Dach mit seinem zartbesaiteten und den tobenden Stürmen nicht gewachsenen Gemüt nur Stärkung im kindlichen Gottvertrauen und in der Liebe zartfühlender Freunde, von denen Robertin ihm nicht bloß in äußeren Bedrängnissen zu Hilfe kam, sondern auch auf seine dichterische Entwicklung einen großen Einfluß gewann.

Dachs früheste Gedichte, lateinische und deutsche, stammen aus dem Jahre 1630; es waren Hochzeitsgedichte, die bereits den kaum 25jährigen Jüngling der deutschen Dichtkunst ebenso mächtig wie der damals noch allgemein gepflegten lateinischen zeigen. Und wie hier, hat er, durch äußere Verhältnisse genötigt, bis zu seinem Tode für Hochzeiten, Leichenfeiern, Geburtstage und andere Veranlassungen Lieder gedichtet und von seinen Freunden Stobäus und insbesondere von Albert vertonen lassen. Schon seine Pflicht als Lehrer an der Domschule, die Leichenbegängnisse auf den Friedhof zu begleiten, brachte es mit sich, daß man die gewünschten Begräbnislieder und Leichengedichte bei ihm bestellte; bald wurde seine Feder auch bei anderen Feierlichkeiten, namentlich bei Hochzeiten in Anspruch genommen und er rühmt sich, daß ihm von weither, von der Elbe, Oder, Spree und vom Rhein Bestellungen zgingen. Kaum ein Zehntel von seinen mehr als tausend deutschen Gedichten ist unabhängig von solchen äußeren Anlässen entstanden. Da begreift es sich, daß ihm diese poetische Lohnarbeit, auf die er wegen der daraus entspringenden Vorteile doch nicht verzichten mochte, zu einer drückenden Last wurde, und es zeugt für seine dichterische Begabung, daß er trotz des Zwanges, unter dem die meisten seiner Gelegenheitsgedichte entstanden, für Lust und Leid seinem Inneren Töne zu entlocken verstand, die ergreifend wirken.

So ist auch das zuerst mundartlich abgefaßte Gedicht, Anke von Tharau, das Dachs Namen bis auf die Gegenwart im deutschen Volke lebendig hält und von Herder in die Zahl der Volkslieder aufgenommen wurde, im Namen eines andern entstanden. Denn im Gegensatz zu der sagenhaften Tradition, die sich bis zur Novelle, Oper, Lustspiel und Schauspiel erweiterte und von einer Liebe Dachs zu Anchen, der Tochter des Pfarrers Neander, erzählt, ist der Dichter nie zu ihr in Beziehung gestanden und das Lied im Auftrage ihres Bräutigams zur Hochzeit von Dach verfaßt worden. Und doch hat er so persönlich empfundene Töne darin angeschlagen, um die eheliche Treue und gegenseitige Hingebung der Gatten zu preisen, die durch Krankheit, Verfolgung und Leiden gefestigt, „dörch Krißß dörch Lyden, dörch allerley Noht“ mächtig wird und durch Wälder und Meere, Eis und Eisen nicht gelöst werden kann. (Beilage 128.) Diese tiefe persönliche Empfindung, begründet in seinem nach innen gefehrten Wesen, begegnet uns auch in anderen Gelegenheitsgedichten. Durch Krankheit oder Kränklichkeit auf sich selbst verwiesen und im Mittelpunkt eines treuen Freundeskreises stehend, hielt er sich von den gewaltigen Kriegser eignissen, politischen und religiösen Streitigkeiten ferne und auch in den für seinen geliebten Kurfürsten bestimmten Gedichten (Churbrandenburgische Rose, Adler, Löw und Szepter) preist er ihn nicht gleich anderen Poeten als Kriegshelden, sondern verleiht nur seinen persönlichen Beziehungen zu dem angestammten Landesherren und dessen Haus warm empfundenen Ausdruck. Von allen äußeren Ereignissen hat nur die Pest, die manchen seiner Freunde dahinraffte und ihn selbst ergriff, tiefen Eindruck auf ihn gemacht. Daher die elegische Stimmung und die Todesbetrachtungen in vielen seiner Lieder, von denen neben „O wie selig seid ihr doch, ihr Frommen“ das auf Robertins „Eintritt“ gedichtete „Ich bin ja, Herr, in deiner Macht“, am ergreifendsten wirkt.

Noch mehr als in den Gelegenheitsgedichten konnte Dachs Persönlichkeit in jenen geistlichen und weltlichen Liedern zum Durchbruch gelangen, die er frei aus sich selbst heraus gesungen hat. Arm zwar an Bildern und Gleichnissen, aber in ihrer Einfachheit um so herzlicher, innig, zart, rein und tief, erhielten sie durch ihre Sangbarkeit einen volkstümlichen Charakter und manches der Sterbelieder ist in die Gesangsbücher übergegangen. Schwächlich von Körper, ist Dach auch als Dichter tief aufwühlenden Leidenschaften nicht geneigt; nur selten zu dem hohen Fluge der Ode und des Dithyrambus sich aufschwingend, liebt er vielmehr abgetönte Töne und strebt nicht wie Gerhardt nach Klang und Fülle, sondern nach einfacher Zierlichkeit der Sprache und des Verses, aber diese ist mit Innigkeit gepaart und zeigt eine gemäßigte, milde Wärme. So hat er die Freundschaft, die ihn allen Harm vergessen läßt, in dem schönen Liede „Der Mensch hat nichts so eigen“ besungen, und auch wenn er im Stile der von Albert nach Königsberg verpflanzten sächsischen Art heitere und lebenslustige Weisen anstimmt, läßt er sich nicht bis zur Ausgelassenheit fortreißen. In der Wahl der Motive und in dem glatten Bau der Verse merken wir den Nachfolger Opitzischer Kunst und es wird uns durch ihn erst klar, was jener eigentlich anstrebt und was in seiner Kunststrichtung enthalten sei. An diesen Meister anknüpfend, rühmt sich Dach, von seinem Dichterberufe durchdrungen und überzeugt, daß erst er „der Musen Zier an den Fregel habe holen müssen“. In der Freude über die Einfuhr der Musen in Preußen klingt auch das Singpiel Prussiarcha oder Sorbuisa aus, das er zur Säcularfeier der Universität (1644) dichtete und mit Studenten vor dem Hofe aufführte.

Eine Zeitlang stand auch der Schlesier Johann Peter Tib (Titius) zu den Königsbergern in Beziehung, der, 1619 zu Liegnitz geboren, in Danzig, als Opitz dort verweilte, das Gym-

nasium besuchte, in Rostock und Königsberg seine Studien fortsetzte und als Professor am Gymnasium zu Danzig starb (1689). In seinem poetischen Schaffen und in der Anschauung vom Wesen der Dichtung galt ihm Opitz als leuchtendes Vorbild, für dessen Lehren er in theoretischen Schriften kämpfte. Durch die Königsberger auf das musikalische Element der Poesie gewiesen, hatte er mehrere Lieder mit Rücksicht auf die Tonsetzung verfaßt, die sie dann durch Albert gefunden haben. Aber auch in den anderen Gedichten zeichnet er sich durch die Leichtigkeit und Anmut der Form wie durch Tiefe des Gefühls und Reichthum der Gedanken vor vielen Poeten seiner Zeit aus. Von seinem Streben um die Reinheit der Sprache und seiner hohen Anschauung vom Wesen der Poesie zeugt der Briefwechsel, den er mit Gelehrten unterhielt, und wie sehr er um die Bildung der Jugend besorgt war, können wir aus seinen zahlreichen philologischen und oratorischen Schulschriften, Einladungsschreiben zu den dichterischen und rhetorischen Übungen am Gymnasium schließen, deren Betrieb ihm als Professor der Beredsamkeit und Poesie oblag. Wegen seiner Verdienste um die Poesie und Poetik ward er in Norddeutschland bis Rostock und Holstein hin hochgeehrt; der von ihm eingeschlagenen Richtung folgte Johann Valentin Pietsch (1690—1733), Professor in Königsberg und Lehrer Gottscheds, durch den sie nach Leipzig verpflanzt wurde.

Außer Tiz lebten Jeremias Gerlach und andere Schlesier in Danzig, das einen Mittelpunkt der deutschen Renaissancebildung bildete. Dort weilte eine Zeitlang auch der uns als Sekretär des Palmenordens bereits bekannte Thüringer Georg Neumark, der, zu Langenlaska 1621 geboren und in Gotha vorgebildet, die Not des Lebens in mannigfacher Weise erfuhr, einmal von Wegelagerern seiner Habe bis auf ein Stämm- und Gebetbuch beraubt wurde, ehe er in Kiel eine Hauslehrerstelle erhielt (1640). Um „der göttlichen Barmherzigkeit für solche Gnade zu danken“, verfaßte er das bekannte Lied: „Wer nur den lieben Gott läßt walten“. Der Dichtung und Musik blieb er auch während seines sechsjährigen Aufenthaltes in Königsberg treu, wohin er sich zum Studium der Rechtswissenschaften 1643 begeben hatte. Wie hier mit Tach und seinen Freunden, verkehrte er während seines Aufenthaltes in Danzig mit Tiz und anderen Opitzianern. Noch mehr konnte er sich der Poesie in seiner Stellung als herzoglicher Bibliothekar in Weimar widmen, die er von 1652 bis zu seinem Tode (1681) bekleidete. Als „Der Sprossende“ zum Mitglied und Sekretär des Palmenordens ernannt, schrieb er dessen Geschichte und ward mit der Würde eines kaiserlichen Palzgrafen geehrt. In seinem poetischen Schaffen ging er von der Schäferpoesie aus; so in der Belliflora (1640) und auch in den als Poetisch-Musikalisches Laubwäldchen gesammelten lyrischen Gedichten (Hamburg 1652) tritt die schäferliche Einleidung stark hervor. Dadurch näherte er sich den Pegnitzschäfern, die ihn als „Thyris II. oder den Obersächsischen“ in ihren Bund aufnahmen. Mit einigen Übersetzungen von Gedichten des Holländers Cats (Sofonisbe, Kleopatra) trat er in die Reihe der Dichter, die durch kleine Erzählungen aus der Bibel oder dem Altertum, wie sie später in den großen Romanen behandelt wurden, die Ballade des folgenden Jahrhunderts vorbereiteten. Die meisten lyrischen Gedichte Neumarks sind wie seine zu Ehren des Ernestinischen Hauses in Weimar verfaßten Gelegenheitsgedichte der Vergessenheit anheimgefallen und nur seine geistlichen Gedichte, in denen mit der Einfachheit und Naturwahrheit ein kindliches Gottvertrauen sich paart, haben ihn überlebt.

Hic erit Opitio par, nisi maior erit; so sang ein schlesischer Dichter von seinem Landsmann Andreas Tscherning und auch andere zeitgenössische Poeten haben die beiden Bunzlauer einander gleichgestellt oder diesen über Opitz erhoben. Weiben trotzdem Opitzens bahnbrechende Leistungen zu Recht bestehen, so verraten doch jene Stimmen das Ansehen, dessen sich Tscherning als Professor der Dichtkunst auf der Universität zu Rostock erfreute. Wie Opitz in Bunzlau geboren (1611), wurde Tscherning in seiner Vaterstadt, dann in Görlitz und Breslau gebildet, ehe er, von Opitz mit Empfehlungen versehen, die Universität zu Rostock bezog. Durch Mittellosigkeit jedoch genötigt, die Studien zu unterbrechen; ging er nach Breslau (1637), wo er als Hauslehrer lebte und durch sein poetisches Talent viele Freunde gewann, von denen es ihm der kaiserliche Rat Matthäus Apelles Löwenstern, Musiker und Dichter geistlicher Lieder, möglich machte, daß er die Studien in Rostock 1642 fortsetzen und vollenden konnte. Bald darauf zum Professor der Poesie an der Universität ernannt, wirkte er in dieser Stellung bis zu seinem Tode (1659), stets unermüdetlich tätig für die Reinheit der Sprache und Hebung der Poesie. Selbst war er 1634 mit lateinischen und zwei deutschen Hochzeitsgedichten aufgetreten, denen er 1642 eine umfangreiche Sammlung deutscher Gedichte, meistens Gelegenheitsgedichte, folgen ließ, für die er, um sie als Erstlingsleistung zu bezeichnen, bescheiden den Titel Deutscher Gedichte Frühling wählte. Und in der That muß darin die Gewandtheit der Form, Reinheit der Sprache und glückliche Wahl der Bilder ersehen, was ihnen an Reichthum der Gedanken und Tiefe der Empfindung abgeht. Doch mehr als durch seine Gedichte, die im allgemeinen über seine Zeit sich nicht erheben, ja zuweilen sogar ins Triviale und Nüchterne hinabsinken, wirkte Tscherning durch seine Schriften über Poetik und Metrik, und in dieser Beziehung ging er über seinen ihm voranleuchtenden Landsmann hinaus, da er auch den zusammengelesenen Versmächen Aufmerksamkeit zuwandte und alcaische, glyphoneische und ithyphallische Oden verfaßte. Neben den antiken Sprachen beschäftigte er sich in der ersten Rostocker Zeit auch mit den orientalischen, übertrug eine Reihe der Sprichwörter Ais in doppelter Übersetzung, lateinisch und deutsch, jene in je einem Distichon, diese in zwei Alexandrinern, wandte damit zuerst den Blick auf die Poesie und Weisheit des Orients und weckte, hierin Logau und Greflinger vorarbeitend, den Sinn der Deutschen für Spruchweisheit in poetischer Form.

Zu den wenigen, die es wagten, Opitzens Dichtergröße zu bestreiten, gehörte Harßdörffer, das Haupt des Poetenkreises in Nürnberg. Und doch berührte sich dessen Dichtweise trotz äußerlichen Abweichungen ihrer inneren Natur nach nahe genug mit der Opitzianischen; denn mochten auch einzelne Nürnberger Poeten sinn- und erfindungsreicher sein als Opitz, so blieb doch auch bei ihnen vorzugsweise der Verstand die schaffende Kraft, Beschreibungen, Schildereien und erbauliche Lehre die vorwaltende Richtung und aus Büchern Erlerntes ein wesentlicher Bestandteil des poetischen Stoffes. Daß aber die Nürnberger Renaissancepoesie gegenüber dem allgemeinen Zuge der deutschen Dichtung manches Selbständige und Eigenartige aufweist, erklärt sich aus der Teilnahme des wohlhabenden, von Selbstgefühl erfüllten, gesellig und geistig regsamem Patriziates der trotz aller Leiden noch immer bedeutendsten Reichsstadt. Ihre politische Stellung prägt sich auch in dem vermittelnden Geiste aus, der der Dichtung der Peggnitzschäfer eigen war. Sie lehnte sich an die schlesisch-mitteldeutsche Richtung, teilte mit den Anhaltinern, zumal mit Schottel, den Patriotismus wie die Freude an der Sprachforschung und Verskünstelei, stand aber auch mit der bayerischen Jesuitenpoesie, mit Walde und Spee, im Zusammenhang und wählte, erklärlich durch die Lokalverhältnisse, mehr als die anderen Poetenkreise von den Mustern der Renaissanceichtung die italienischen, neben denen die spanischen in den Vordergrund treten. Daher die Bevorzugung der Schäferpoesie, doch mit scharfer Betonung der allegorischen Auffassung, der zufolge politische und religiöse Gedanken in das schäferliche Gewand gehüllt werden. In diese im poetischen Spiele geschaffene ideale Welt, wo nur die Liebe grausame Wunden schlägt, wo alles friedlich unter Rosen und an stillen schönen Bächen und in sinnreich geschnörkelten Stütten gezielter Gärten beim Klang der Panflöten und Schalmeyen lebt, flüchtete man sich aus den Greueln der Wirklichkeit und den Stürmen des Krieges. Der Barbarei im Leben und in der Sprache wird zierliches Zeremoniell voll falscher Poesie entgegengesetzt, der Noheit Süßlichkeit, dem Schwert der Hirtenstab, der Zerfahrenheit die gekünstelte Form, denn auch diese entsprach der tändelnden Auffassung der Poesie und sollte die Nürnberger über die Opitzianer erheben. Daher werden klingende und reichere Verse erstrebt, die Daktylen und Anapäste kommen in Mode, man gefällt sich in metrischen und onomatopoetischen Kunststücken, bildet für das Auge Anagramme, Akrostiche und Gedichte, die im Druck einen Reichsapfel, den Doppelgipfel des Parnasses, oder eine Flasche, ein Herz, eine Pyramide darstellen, ahmt Tierstimmen, einen Schuß, Fall, Schlag oder ein in Bewegung gesetztes Schaufelrad nach und verbindet, um Opitzens Steifheit und Schulmeisterlichkeit in Schatten zu stellen, mit dem Spiel und Klingklang der Reime eine geschmeidige und weiche Darstellung, die zuweilen nicht ohne Anmut, durch die Häufung von Bildern und Gleichnissen aber wie durch die Anwendung von „sinnreichen Umschreibungen und sinnreichen Beiwörtern“, auffallenden Neubildungen und gehäuften Gegenjagen den später auf eine kurze Zeit herrschend gewordenen Marinismus einleitet.

Von den angegebenen Grundzügen der Nürnberger Renaissanceichtung heben sich die Eigentümlichkeiten der einzelnen Poeten nicht sonderlich ab. Durch eine freiere Stellung und Bildung wie auch durch die Menge und Mannigfaltigkeit seiner lateinischen und deutschen Schriften erlangte Georg Philipp Harßdörffer eine größere Bedeutung. Einem ratsfähigen Geschlechte zugehörig, wurde er 1607 zu Nürnberg geboren, bezog 1623 die Universität Altdorf, vollendete dann seine juristischen Studien zu Straßburg, machte dann, wie es bei den jungen Kavaliern üblich war, die große Bildungsreise durch Frankreich, Holland, England, Italien und lebte, nach fünfjähriger Abwesenheit zurückkehrend, seit 1637 in seiner Vaterstadt, wo er nach und nach in die den Patriziern vorbehaltenen Ämter einrückte, 1655 Mitglied des regierenden Rates wurde und 1658 starb. Schon war er Mitglied mehrerer Gesellschaften, als er, durch solche Erfolge ermutigt und von Ehrgeiz angetrieben, 1644 im Verein mit Johann Klai den Blumenorden an der Pegnitz stiftete, der bald eine reiche literarische Tätigkeit entfaltete, Verbindungen bis zur Unterelbe (Riß) unterhielt und auch auf die katholische Dichtung Süddeutschlands nicht ohne Einfluß geblieben ist. Weitauß das fruchtbarste Mitglied der Gesellschaft

Beilage 77.

Poetische Trichter

zweiter Theil.

Handlend:

- I. Von der Poeterey Eigenschaft/ Wol- und
Mißlaut der Reimen.
- II. Von der Poetischen Erfindungen / so aus
dem Namen herrühren.
- III. Von Poetischen Erfindungen/ so aus den
Sachē und ihren Umständen herfließen.
- IV. Von den Poetischen Gleichnissen.
- V. Von den Schauspielen ins gemein / und
absonderlich von den Trauerspielen.
- VI. Von den Freuden- und Hirtenspielen.

Samt einem

Anhang von der Teutschen Sprache:

durch ein Mitglied.

Der Hochlöblichen Fruchtbringenden
Gesellschaft.

Nürnberg/

In Verlegung Wolfgang Endters.

M. DC. XLVJJ.

Harsdörffers „Poetischer Trichter“. II. Teil.

den Nürn-
erfachte. So
ors (S. 490)
en Schau-
mokratius,
meisten aber
e (8 Bände,
von verschie-
t Zeitvertreib
geben, mathe-
men sich be-
ragen, sollten
em gefelligen
genwirken.

Italien ihren
Dialogen das
naissancegesell-
to, trésor) für
zehnten Jahr-
erbreitet. Eine
t des gefelligen
n Weibe, wie



Hirten.

o Sandart.

a Einfluß der

e Schäfer=
, daß, seiner
erzählt und
inem eigenen
die Hebung
nen Schriften

Zu d
 das Haupt
 äußerlichen
 mochten au
 doch auch b
 und erbauli
 standteil de
 allgemeinen
 sich aus der
 samen Patr
 Stellung pr
 eigen war.
 zumal mit
 künstlelei, sta
 und wählte,
 Mustern der
 treten. Dabe
 fassung, der
 In diese ir
 schlägt, wo e
 Hütten gezie
 den Greuel
 der Sprache
 dem Schwei
 der tändeln
 Daher weri
 Mode, man
 Anagramme
 Parnasses, i
 Fall, Schlag
 und Schuln
 geschmeidige
 Bildern und
 sinnreichen
 eine kurze

Von

Eigentümlic
 Bildung w
 Schriften er
 fähigen Gef
 Altdorf, vol
 jungen Kav
 Italien und
 wo er nach
 regierenden
 er, durch si
 Mai den Bl
 Verbindung
 deutschlands

war Harsdörffer, der durch Sammelwerke und Übersetzungen ausländischer Bücher den Nürnberger Buchhandel, der damals vor allem die Unterhaltungsliteratur vertrieb, versorgte. So erneuerte er die Übersetzung von Kueffsteins Übersetzung der „Diana“ Montemayors (S. 490) und erzählte nach fremden Vorlagen eine Fülle von Novellen in seinen Werken Schaulplatz jämmerlicher Mord-Geschichten (1652), Heraklitus und Demokritus, Großer Schaulplatz lust- und lehrreicher Geschichten u. a. m. Am meisten aber gewann er Ruhm und Einfluß durch seine Frauenzimmer-Gesprechspiele (8 Bände, Nürnberg 1641 bis 1649), die in Form von Spielen, zu denen sich sechs Personen von verschiedenen Ständen und Altersstufen, drei von jedem Geschlecht, zusammensinden und zum Zeitvertreib einander über alle möglichen Wissenszweige belehren, Anekdoten erzählen, Rätsel aufgeben, mathematische Aufgaben und Rebus lösen und insbesondere mit Sinnbildern und Emblemen sich beschäftigen. Aus italienischen, französischen und spanischen Quellenchriften zusammengetragen, sollten die Gesprächspiele in der Art der Italiener und Franzosen die höhere Bildung auch dem gefelligen Verkehr vermitteln und den schmutzigen Anekdoten- und Rätselsammlungen entgegenwirken.

Wie das Schäferkostüm entsprachen sie einer internationalen literarischen Mode, die in Italien ihren Ursprung hatte, wo Castiglione bereits 1528 in seinem berühmten Buche: Il Cortegiano in Dialogen das Ideal eines vollkommenen Hofmanns zeichnete und die geistreiche Unterhaltung der Renaissancegesellschaft vorführte. Doch früher schon gab es in Italien und Frankreich Enzyklopädien (tesoretto, trésor) für Weltleute, und am Münchener Hofe hatte gegen Ende des sechzehnten und zu Beginn des siebzehnten Jahrhunderts der Jesuitenschüler Agidius Albertinus gelehrtes Wissen in populärer Form verbreitet. Eine Art Konversationslexikon für Damen sind auch Harsdörffers Gesprächspiele, durch die in Form des gefelligen Spieles dem Frauenzimmer die neue galante Bildung erschlossen werden soll, um dann dem Weibe, wie in Frankreich und Italien, in poetischen Geschmacksfragen das entscheidende Urteil zuzuerkennen. So erlangten diese literarisch minderwertigen Dialoge eine kulturhistorische Bedeutung und wurden, mit fauberen Kupferstichen reichlich ausgestattet, freudig aufgenommen.

Den Gesprächspielen hat Harsdörffer Abhandlungen über verschiedene Gegenstände, namentlich über die sprachlichen Reformbestrebungen, dramatische und lyrische Dichtungen beigelegt. Viele seiner Gedichte, darunter manche ansprechende, finden sich in den poetischen Schriften seiner Freunde wie in seinen eigenen verstreut. So auch in seinem Nathan, Notham und Simson (1650), einer Sammlung von Fabeln und Parabeln, die von Bedeutung ist, weil er zu seiner Zeit fast als der einzige dieser im sechzehnten und zu Beginn des achtzehnten Jahrhunderts so beliebten Gattung seine Aufmerksamkeit widmete, obzwar er nicht die Tiere zu Trägern der Lehren machte, sondern im Geschmack der Renaissance allegorische Einkleidungen und Ausbeutungen wählte. Wie er die Fabel an biblische Namen knüpfte, so hat er dem sechsten Teile der Gesprächspiele eine Reihe von Andachtsgemälden, Betrachtungen, die sich an Bignetten anlehnen, beigegeben und später Herzbelegliche Sonntagsandachten (1649) nach den Evangelien- und Episteltexten verfaßt, denen 1656 noch Hundert Andachtsgemälde folgten. Im Nutzen und in der Belustigung erblickte Harsdörffer gleich Opitz die Aufgabe der Poesie, die ihm mit der Malerei verwandt erscheint. Diese Anschauungen finden wir auch in seiner Poetik, die unter dem Titel: „Poetischer Trichter oder Anweisung in 6 Stunden die deutsche Dicht- und Reimkunst einzugießen“, zunächst ohne Namen des Verfassers in Nürnberg erschien und dann kurz der „Nürnberger Trichter“ genannt wird. (Beilage 77.) Im Laufe der Jahre (1648 bis 1653) zu drei Bänden angeschwollen, entwickelt das Werk im Stil des italienischen Barock die uns schon bekannten Grundsätze des Nürnberger Poeten, ohne jedoch trotz manchem achtungswerten Streben den Einfluß der kleinen Poetik Opitzens zu gewinnen, gegen die sie einen Hauptschlag führen wollte.

Im Verein mit Johann Klaj „stimmte“ Harsdörffer das „Begniesische Schäfergedicht in den berinorgischen (d. i. nürnbergischen) Gefilden“ (1644) an, das, seiner Form nach an Opitzens Herchnie erinnernd, die Entstehung der Freundschaft beider erzählt und zur Stiftung des Blumenordens führte. Klaj, der sich aus Sidneys Arcadia den seinem eigenen Namen verwandten Schäfernamen „Clajus“ beilegte, trat mit seinem vor allem auf die Hebung des religiösen Gefühls gerichteten Streben ergänzend zu Harsdörffer, der mit seinen Schriften



Siegmund von Birken.
Nach dem
Kupferstich von Jakob Sandart.

insbesondere verstandesmäßige Bildungszwecke verfolgte. Geboren 1616 zu Meißen, studierte er zu Wittenberg unter Buchners Leitung, von dem er sich die Vorliebe für die daktylischen Versmaße aneignete; als Theolog und bereits geförderter Dichter durch die Kriegswirren 1644 nach Nürnberg verschlagen, wirkte er hier als Lehrer, bis er 1650 Pfarrer in Kitzingen wurde, wo er 1656 starb. Mehr als Harsdörffer gebrauchte er die dramatische Form, und seine Versuche, ein geistliches Drama wieder ins Leben zu rufen, geben ihm eine eigentümliche Stellung im Nürnberger Kränzchen. Angeregt durch einige lateinische Werke der Niederländer und unter dem Einflusse Italiens und der bayrischen Jesuitendramen hat er in der Kirche nach Beendigung des Gottesdienstes, unter Mitwirkung eines Sängerkors und mit dazwischen gelegten Instrumentalsätzen, heilige Geschichten (Die Auferstehung Christi, Der leidende Christus und andere) so vorgetragen, daß er erst abwechselnd erzählt, bald in Versen, bald in Prosa, und die Empfindungen der von ihm dargestellten Personen ausspricht. Ihrer ganzen Anlage und Ausführung nach sind diese Darbietungen nichts weniger als eigentliche Dramen, sondern eine geschmacklose Mittelform zwischen den alten Mysterien und denjenigen Oratorien, in denen die dramatisch-lyrischen Teile noch durch erzählende Zwischenglieder verbunden sind. In dem Einflusse auf die Aufnahme und Ausbildung des aus Italien mit der Oper eingeführten Oratoriums besteht denn auch die literarhistorische Bedeutung der geistlichen Dramen Klajs.

Wie Klaj (Schwedisches Fried- und Freudenmahl, 1649, Geburtstag des Friedens) boten die von der in Nürnberg zur Vollziehung des Friedens tagenden Reichsversammlung veranstalteten Festlichkeiten dem hervorragenden Dichter unter den Ereignischäfern Gelegenheit, sich durch Aufführungen im Geschmack der Zeit Gönner und Bewunderer zu verschaffen. Es ist dies Siegmund Wetulius oder von Birken, denn so übersetzte er den latinisierten Familiennamen zurück, als er von Kaiser Ferdinand III. geädelt worden war. Er verdankte diese Auszeichnung hauptsächlich den Bemühungen des Grafen Gottlieb von Windischgrätz, an dem er wie an Graf Stubenberg einen Gönner und Verehrer besaß. Auch andere schriftstellerisch tätige Adelige Österreichs, wie Freiherr von Hohberg und Frein von Greiffenstein, standen mit Birken in persönlichem oder literarischem Verkehr und folgten in ihrem poetischen Schaffen der Richtung der Ereignischäfer, als deren Hauptvermittler nach den Donauländern er angesehen werden muß. Er war als Sohn eines Predigers 1626 zu Wildenstein bei Eger geboren, kam, durch die Kriegswirren vertrieben, als dreijähriger Knabe nach Nürnberg, bildete sich später in Jena in den Rechtswissenschaften, in der Philosophie und Beredsamkeit aus, ward 1645 in den Blumenorden als „Floridan“ aufgenommen und sodann an Schottel (1646) empfohlen. Neben diesem wirkte er als Erzieher der Söhne des Herzogs August in Wolfenbüttel, von denen ihm der spätere Romanschreiber Anton Ulrich getreulich gewogen blieb. Nachdem er diese Stelle ein Jahr hindurch bekleidet hatte, knüpfte er auf Reisen vielfache Beziehungen im Norden Deutschlands an, lernte Tscherning, Weise und andere Poeten kennen und hielt sich längere Zeit bei Rist in Hamburg auf. In Nürnberg, wohin er wieder zurückkehrte, wurde er 1662 zum Oberhirten der Ereignischäfer ernannt und starb daselbst 1681, ausgezeichnet durch den Dichterkranz, die Ernennung zum Pfalzgrafen und die Aufnahme in gelehrte Gesellschaften Deutschlands und Italiens. (Abb. S. 505.) Im Besitze der Fähigkeit, hohe Persönlichkeiten für seine Schriftstellerei zu gewinnen, vergeudete Birken seine beste Kraft für pompöse Fest- und Gelegenheitsgedichte; in seinen anderen Schöpfungen wandelte er die Bahnen geschraubter Schäferpoesie; nur einzelne Lieder sprechen an und erinnern durch ihre Weichheit und Vornehmheit an des Romantikers Schulze „bezauberte Rose“.

Im Auftrage des Fürsten Octavio Piccolomini verfaßte Birken das Schauspiel Deutscher Kriegs-Ab- und Friedens-Einzug, das, 1650 in Nürnberg durch junge Patrizier vor den kaiserlichen und schwedischen Bevollmächtigten aufgeführt, durch schallende Rhetorik, steife Allegorie, weichliches Schäferspiel, pomphafte Aufzüge, Ballett und Musik die kurz zuvor durch Mazarin in Paris gebotenen Spiele nachahmte. Im folgenden Jahre wurde das gleichfalls im Barockstil geschriebene Freudenpiel Margenis, oder das vergnügte, bekriegte und wieder befriedigte Deutschland vorgestellt. Die den Friedensschluß begleitenden äußeren Umstände erzählt Birken in der „Geschichtsschrift“ Die friederfreuete Teutonie (1652), einer Art Roman mit eingeflochtenen „Dichtereien“. Einen ähnlichen Charakter weisen die

„Geschichtsgedichte“ auf, die, Prosa und Verse mischend, an Bilder geknüpft sind, die dem Dichter Veranlassung geben, das Lob von verschiedenen Fürstenhäusern zu singen.

Neben Dekorationswerken und Ehrengedichten dichtete Birken auch Lieder, übersezte Gedichte Baldes, Androsilo, ein Schauspiel des Jesuiten Masenius, und anderes mehr. Der einfache Ton, den er in den Liedern anfänglich anschlug, wich später einem prunkvollen und der Inhalt schränkte sich allmählich auf das Religiöse ein. Durch seine kühnen Wortbildungen, überraschenden Bilder, Nachahmungen der Naturlaute und überkünstlichen Metren hat er die Bewunderung seiner Freunde erregt; sie nannten ihn den Pädalus der Kunst, des Wörtergoldes feinsten Treiber. Die Meißner aber und Schlesier, Morhof, Neumeister und andere eiferten dagegen und bei den Nürnbergern selbst kamen nach Birken's Tod die bewegten Versmaße in Abnahme, als die Oberhirten der Weidgenossen, der Altdorfer Professor Daniel Omeis („Damon“, 1636—1708) und Christoph Fürer von Haimendorf („Lilidor“), die Lehren Morhofs und Weises und die Dichtungsart der französischen Klassiker mit der Vorliebe für die sogenannte zweite schlesische Schule zu verbinden suchten. Das von Birken angestimmte geistliche Lied aber wurde noch lange und reichlich von den Begnißschäfern gepflegt, bis die Gesellschaft an die Stelle der Poesie allgemeinerer Zwecke der Sprach- und Wissenschaftsförderung setzte.

Nur allmählich fanden die geschilderten poetischen Bestrebungen auch im südlichen Deutschland reicheren Anklang. Ungern sahen die Gründer der Tannengesellschaft in Straßburg, daß der Schwerpunkt der deutschen Poesie vom Süden nach dem Norden verrückt werde, und hielten sich durch die Opizische Lehre nicht gebunden oder nahmen mit Berufung auf die von ihnen geachteten Poeten Weckherlin und Zinkgraf für sich das Verdienst in Anspruch, der Dichtung die rechten Wege gewiesen zu haben und Erfinder der schönen Form zu sein. Doch weder Römpler (auch „Rumpler“, „Kompler“ genannt), der wahrscheinlich aus Osterreich stammte, noch der Straßburger Professor Schneuber konnten mit ihrer wohlmeinenden Biederkeit und manchem gelungenen Gedichte Einfluß auf die weitere Entwicklung der Dichtung in Deutschland gewinnen. Mehr noch als in Elsaß-Lothringen hielt man im Schwabenlande an Andreas und Weckherlins Art fest; doch da diesen keine Fortsetzer und Verbesserer folgten, gewannen die neue Form und die tieferen Triebkräfte der Opizianischen Dichtung auch hier allmählich Geltung. Der Tübinger Apotheker und fürstliche Rat Friedrich Greiff (gest. 1668) „richtete“ in seinem Geistlichen Gedicht Vortrab (1643) als einer der ersten ältere Gedichte „auf die Opizianische Art“, jedoch in unbeholfener Weise, und auch die Deutschen Lieder und Gedichte (1683) Christoph Waldenbachs, der die Königsberger Dichtung nach Tübingen verpflanzte, waren wenig geeignet, für die neue Kunstrichtung zu begeistern. Nur langsam bequeme man sich dieser in Bayern an, wo neben der lateinischen Jesuitenpoesie die ältere deutsch-volksmäßige noch immer in Saft und Kraft stand. Lange wandelte auch in der deutschen Schweiz die Poesie auf den alten Bahnen. Unabhängig von Opiz übertrug der Berner Anton Stettler um 1642 als Landvogt zu Wisflisburg vierzeilige Epigramme von Pibrac in die vers communis des Originals. Noch kunstloser sind die 3000 Gedichte und Sprüche des österreichischen Exulanten J. S. v. Traunsdorf (Wern 1642), die jedoch durch die Biederkeit der Gesinnung und Volkstümlichkeit des Inhalts erfreulich wirken. Erst der Züricher Pfarrer Johann Wilhelm Simler (gest. 1672) betrat mit seinen Deutschen Gedichten (Zürich 1648) die durch Opiz angebahnte Richtung der metrischen und stilistischen Reform. Neben Opiz ist ihm sein Amtsbruder Nist ein Vorbild, mit dem er gegen den Gebrauch der antiken Mythologie in der deutschen Poesie eifert.

Während so die Renaissanceichtung im südlichen Deutschland nur allmählich Boden gewann, lebte gerade hier, wie zahlreiche gedruckte und geschriebene Sammlungen bezeugen, das alte Volkslied in den niederen Schichten ungeschwächt fort und wirkte nicht selten erfrischend auf das von den Gelehrten gepflegte Kunstlied ein, dem es selbst wieder die künstlerische Form und den Inhalt absah. Die Wirren des Dreißigjährigen Krieges haben die alten, im Volke aufbewahrten Lieder früherer Zeiten nicht ausgerottet, sondern dessen liederreichen Mund aufs neue geöffnet, um die Ereignisse und Helden des Tages mit Lob oder Tadel zu begleiten. Doch atmen diese historischen Volkslieder, die in der ersten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts üppig hervorschießen, nicht mehr die Kriegsfreudigkeit, die in den Liedern der Landsknechte des sechzehnten Jahrhunderts aus jedem Verse spricht, oft auch sind sie in der Gelehrtenstube entstanden, unbehilflich in der Form und in einer mit Fremdwörtern überladenen Sprache. Literarisch minderwertig, gewinnen sie jedoch durch ihre Ver-

bindung mit der Malerei einen eigentümlichen Reiz. In den wiederkehrenden Tier- und Wappenallegorien wird der allgemeine Geschmack der Zeit dargestellt und erläutert; dazu kamen, von den Niederlanden her schon früher angeregt, Karikaturen und Allegorien auf politische Verhältnisse, die, in Holzschnitten oder Kupferstichen dargestellt, auf Flugblättern mit poetischen Erklärungen massenhaft verbreitet wurden und nach Art unserer Witzblätter beim Volke Stimmung machten.

3. Die geistliche Lyrik.

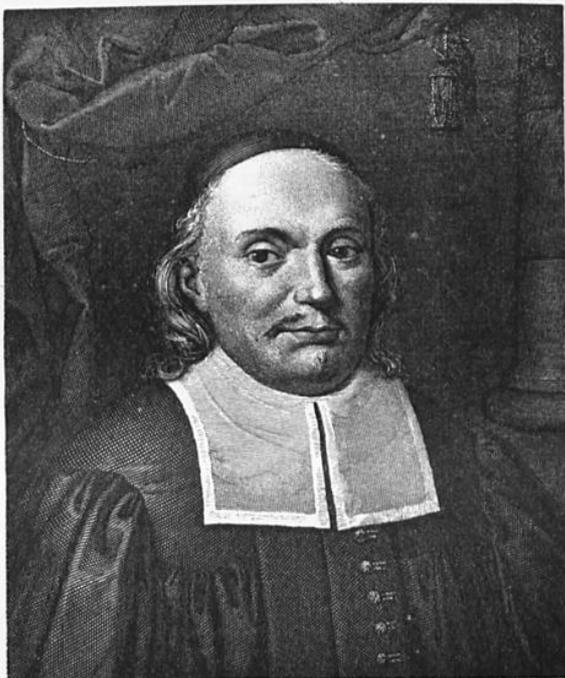
Unsere Wanderung durch die deutsche Renaissanceliteratur nötigte uns fast überall, neben der weltlichen Lyrik auch des geistlichen Liedes zu gedenken, dessen Pflege im siebzehnten Jahrhundert ganz selbstverständlich war und bei einigen der genannten Dichter (Fleming, Dach, Rist, Neumark) Schöpfungen hervorrief, die in Gesangbüchern und im Munde des Volkes noch immer fortleben. Es gab aber auch eine große Zahl von Poeten, die nur geistliche Lieder dichteten und durch deren inneren Wert diese Gattung über alle anderen poetischen Erzeugnisse ihrer Zeit erhoben. Während diese meistens bloß als ein Werk des Verstandes und Wises oder als ein Spiel der Phantasie sich darstellen, ergößen oder unterrichten wollen, entspringt das geistliche Lied einem persönlichen Bedürfnisse oder einer Lebenserfahrung des Dichters und weckt in allen, die es hören oder lesen, mit solcher Macht das Gefühl, daß sich die allgemeine christliche Auffassung damit glücklich vereint. Das geistliche Lied war kein Erzeugnis der Gelehrtenbildung, wie sie Opitz begründet hatte; er fand es schon vor, zog es aber in seinen Bereich und gab ihm eine etwas kunstgemäßere Gestalt, die sich gerade hier am besten geltend machte. War schon früher im geistlichen Liede unter dem Einflusse der lateinischen Hymnenpoesie das Betonungsgesetz mehr als sonst beachtet worden, so ward es jetzt um so strenger durchgeführt und auch der Reinheit der Reime, der Wahl der Worte und Richtigkeit der Sprachformen alle Sorgfalt gewidmet. So wenigstens von den besseren Dichtern, denn andere haben die Ausschreitungen, Fehler und Übelstände der weltlichen Lyrik auch in die geistliche verpflanzt. Als die einzige bei hoch und niedrig verständliche, also volkstümliche Dichtungsart, fand das geistliche Lied seine Pflege nicht in einem einzigen Stande, sondern Geistliche und Laien, Gelehrte neben Ungelehrten, Männer und Frauen beteiligten sich daran. Die furchtbare Not des Krieges führte alle ohne Unterschied des Bekenntnisses dem religiösen Troste zu und so trieb der Stamm der geistlichen Lyrik im siebzehnten Jahrhundert mehrere Zweige, die neben einzelnen marklosen Schöflingen und krankhaften oder häßlichen Auswüchsen eine Fülle schöner Blüten entwickelten.

Anknüpfend an das von Luther geschaffene und von seinen Nachahmern mit mehr oder weniger Geschick nachgebildete protestantische Kirchenlied nennen wir von den Männern, die Opitzens poetische Neuerungen in die kirchliche Liederdichtung einführten, an erster Stelle den schlesischen Pfarrer Johann Heermann (gest. 1647), den „großen Kreuz- und Trostfänger der evangelischen Kirche“ und Verfasser vieler volkstümlicher Erbauungsschriften. Berühmt durch seine lateinischen Gedichte und 1608 zum Poeten gekrönt, erwarb er sich auch durch seine deutschen Lieder, von denen die älteren noch den volksmäßigen, die späteren den getragenen Ton der neuen Zeit anshlagen, großes Ansehen. Seine Andächtigen Kirch=Seuffzer (1616), die Hauß= und Herb=Musika (1630) und die Sonntags= und Fest=Evangelia, in denen er biblische Geschichten in Balladenart behandelt, atmen tiefe Empfindung und sind von inniger Liebe zu Jesus erfüllt, bei dem er Trost und Erlösung suchte von seinen Qualen. Durch geistige Verwandtschaft und Ähnlichkeit in den Lebensschicksalen zur Zeit des Krieges reiht sich an Heermann der Sachse Martin Rindart (geb. 1586 zu Eilenburg, gest. 1649 daselbst als Archidiaconus), der Verfasser eines Jesu=Herb=büchlein (1636), der Meisnischen Thränenfaat, vieler Katechismustlieder, und am bekanntesten durch das Lied „Nun danket alle Gott“, das er anlässlich der Jubelfeier der Augsburger Konfession 1630 zum Festvortrage der Kantoreigesellschaft verfaßt und in Musik gesetzt hat. Denn er war auch ein nicht unbedeutender Komponist und

Dichter von Schauspielen, die hauptsächlich Luthers Verherrlichung zum Ziele hatten. Wie Kindart fangen ganz im Geiste und Tone Luthers auch die Schlesier Valerius Herberger (gest. 1627 als Prediger zu Fraustadt), der zur Bestzeit das „Valet will ich dir geben, du arge, falsche Welt“ verfaßte, und David von Schweinik (gest. 1640 als Landeshauptmann von Liegnitz).

Mit Paulus Gerhardt erreichte das protestantische Kirchenlied seinen Höhepunkt. Er wurde 1607 zu Gräfenhainichen bei Wittenberg geboren und auf der Fürstenschule zu Grimma (1622 bis 1627) vorgebildet, ehe er die Universität Wittenberg bezog, um sich der Theologie zu widmen. Infolge der Unruhen des Krieges verzögerte sich seine Anstellung und erst 1651, nachdem er mehrere Jahre als Hauslehrer in Berlin gelebt hatte, erhielt er die Stelle eines Predigers in dem benachbarten Mittenwalde, von wo er 1657 als Diakonus an die Nikolaikirche in Berlin berufen wurde. Getragen von der Liebe seiner Gemeinde und der Achtung weiterer Kreise, verwaltete er dieses neue Amt bis zu dem verhängnisvollen Streite mit dem Großen Kurfürsten Friedrich Wilhelm, der 1652 „ein Mandat“ erließ, „wie sowohl zwischen reformierten und lutherischen Predigern als Unterthanen die Einträchtigkeit zu erhalten“, dem zwei Jahre darauf ein neues folgte. Gerhardt, der als Wittenberger Theologe sich auf die Konkordienformel (1580) verpflichtet hatte und, so friedfertig er auch selbst in seinen Predigten war, in seiner Lehrenfreiheit sich dennoch nicht beschränken lassen wollte, weigerte sich, den zum Gehorsam auffordernden Kebers zu unterschreiben, und wurde deshalb 1666 seines Amtes entsetzt. Selbst als ihm auf Verwendung des Berliner Magistrats, seiner Gemeinde und der Landstände die Unterschrift erlassen und das Amt wieder angeboten wurde, trat er es nicht an, da ihm bemerklich gemacht wurde, der Kurfürst erwarte zuversichtlich, Gerhardt würde sich dennoch allemal seinen Edikten gemäß zu bezeigen wissen. Daraufhin folgte der Befehl, Gerhardts Stelle anderweitig zu besetzen. Von seiner Gemeinde und dem Herzog Christian zu Sachsen-Merseburg unterstützt, blieb er noch fast zwei Jahre in Berlin, empfand es aber als eine Erlösung, als ihm 1668 der Magistrat von Lübben an der Spree die Stelle eines Archidiaconus anbot. Ein Jahr darauf folgte er dem Rufe und wirkte hier unter mancherlei Anfechtungen bis zu seinem Tode (1676).

Schon während seines ersten Aufenthaltes in Berlin erregte Gerhardt durch seine die Gemüter hinreißenden Lieder, von denen 1648 der Kantor an der Nikolaikirche Johann Krüger mehrere mit Melodien versehen und in den Gemeindegesang aufgenommen hatte, die allgemeine Aufmerksamkeit. Die Bewunderung steigerte sich, als Ebeling eine Sammlung von 120 Gedichten Gerhardts unter dem Titel Pauli Gerhardi geistliche Andachten (Berlin 1667) ausgeben ließ, der erst F. F. Bachmann eine vollständige und kritische sowohl der deutschen als der wenigen lateinischen Gedichte (Berlin 1866) des Klassikers des evangelischen Kirchenliedes folgen ließ. Und als solcher wird Gerhardt mit Recht angesehen, denn er war wie wenige Poeten seiner Zeit ein Dichter von Gottes Gnaden, der einen tief empfundenen Inhalt in meisterhafter



Paulus Gerhardt.

Nach einem Stich von Ludwig Buchhorn.

Darstellung, in fließender und wohlklingender Rede geboten hat. Es sind viele Fäden, die sich in ihm vereinigen und ihn in den Knotenpunkt verschiedener Entwicklungsreihen stellen. So schließt er sich mit den an Psalmen und andere biblische Stücke sich anlehnenden Liedern Luther an; er schätzt aber auch den lateinischen Kirchengesang und bildet in Passionsliedern das Passions=Salve des hl. Bernhard *Salve caput cruentatum* nach. Daneben ist ihm Arnolds „Paradiesgärtlein“ eine Quelle mannigfacher Anregungen und als Grundton klingt durch alle seine Lieder die einfache und herzugewinnende Weise des Volksliedes; zu alledem steht er in der poetischen Bildung seines Jahrhunderts, ist ebenso ein Schüler Opitzens als des ihm durch Landsmannschaft näher stehenden Fleming und handhabt mit Meisterschaft alle Errungenschaften der künstlerischen Darstellung, die seine Lieder über die des sechzehnten Jahrhunderts erheben, nur wenig berührt von deren Geschmacksfehlern. (Abb. S. 509.)

Während Luthers Lieder von Kampfeslust erfüllt und für den Gesang der Gemeinde in der Kirche bestimmt sind, weht durch Gerhards Gedichte der Geist des Friedens und ist vielleicht keines mit der Absicht öffentlichen Gebrauches gedichtet. Denn sie sind zunächst nur der Ausdruck seiner persönlichen Empfindung und Erfahrung, wie denn auch viele (616 von 132) mit „Ich“ beginnen, oder durch eine äußere Gelegenheit (Hochzeit, Todesfall, Kirchenfest) veranlaßt worden sind. Zudem sie sich aber von dem Vergänglichen und Zufälligen zu dem Allgemeinen erheben, um das Irdische mit dem Ewigen in tröstliche Verbindung zu setzen, bewähren sie auch unabhängig von ihrer besonderen Veranlassung ihre erhabene, tröstliche, zuversichtliche und freudige Kraft und können daher der Gemeinde ebenso als poetisches Ausdrucksmittel ihrer Gefühle, Stimmungen und Gedanken dienen wie jene, die ausdrücklich für diesen Zweck gedichtet sind. Daher haben Gerhards Lieder schnell den Weg in die kirchlichen Gesangbücher gefunden. Es war ihm nicht, wie Luther, um das Wort und die Lehre zu tun, sondern um die Wirkung auf das Gemüt und der Menschen Handel und Wandel. Daher schlägt er alle Töne des Gefühlslebens an, liebliche oder gewaltige, gelinde oder kräftige, kindlich spielende oder männlich ernste, alle aber getragen von dem tiefen und warmen Brustton eines überwallenden Herzens. In Großartigkeit und Erhabenheit der Gedanken stehen ihm Fleming und Gryphius in ihren geistlichen Sonetten gleich, ja sie übertreffen ihn in den Bildern der Pracht und des Schreckens, aber durch die harmonische Grundstimmung seines klaren Gemütes, die doch der Würde und Kraft nicht ermangelt, überragt er sie alle. Reich und gewandt im Ausdruck, dabei doch natürlich und herzlich, zeigt er einen unverkennbaren Sinn für Rundung und Schmelz, Wohlklang und Melodie, so daß alles, was Opitz als Ziel vorschwebte, in ihm erreicht erscheint. Gerhards Betrachtung nimmt gern den Charakter der Milde und Freundlichkeit an, das Schreckliche tritt zurück, seine Anschauungsweise ist ganz in Liebe aufgegangen, von Liebe verklärt und in Liebe sich hinneigend zu den Geschöpfen der reich ausgestatteten Erde. „Geh' aus mein Herz, und suche Freud' In dieser lieben Sommerzeit an deines Gottes Gaben.“ Die blühenden Bäume, die grünenden Wiesen, die duftenden Blumen, die lieben Sänger des Waldes wie die emsigen Bienen und rauschenden Bächlein, sie alle wecken sein Sinnes „an des großen Gottes Tun“ und erfüllen ihn mit Sehnsucht nach des Himmels Wonnen. Denn nie klebt Gerhardt am Außerlichen, nie verliert er sich in Bildern, und so einfach er einsetzt, wie Speer gern von der Natur seinen Ausgang nehmend, so dringt er immer zum Hohen und Höchsten hin, dem alles dient. In diesem Sinne preist er „die goldene Sonne“, die mit ihrem „herzerguickenden lieblichen Licht“ uns läßt schauen, „Was Gott gebauet zu seinen Ehren und uns zu lehren, wie sein Vermögen sei mächtig und groß.“ Und wenn die Sonne der Nacht gewichen ist, „Die güldnen Sterne prangen am blauen Himmelszelt“, und „Nun ruhen alle Wälder“, darft ruft er alle seine Sinne auf, „zu beginnen, was ihrem Schöpfer wohlgefällt.“ Denn der Anbruch des Abends mahnt ihn an den Lebensabend; doch im Vertrauen auf Jesus, „eine andere Sonne“, die „gar hell in seinem Herzen scheint“, blickt er ihm ruhig entgegen; „Und will Satan mich verschlingen, so laß die Englein singen: Dies Kind soll unverletzt sein.“ Dieselbe heitere Zuversicht bildet den Grundton vieler Lieder, so z. B. „Befiehl du deine Wege“, (Beilage 78) „Ich weiß, daß mein Erlöser lebt“, „Wach' auf, mein Herz, und singe“, „Ist Gott für mich, so trete gleich alles wider mich.“ „Zum Schilde, zum Trost in seinem Tod“ will er das Bild des gekreuzigten Erlösers haben, denn so schließt die dem hl. Bernhard nachgedichtete Heilandsklage „O Haupt voll Blut und Wunden, voll Schmerz und voller Hohn“, die in den Choralklänge der Matthäuspassion Johann Sebastian Bachs noch immer erschütternd auf uns wirkt. Mit der Hoffnung verbindet sich der Dank gegen den Schöpfer: „Zeuch ein zu deinen Toren“; „Wie soll ich dich empfangen?“ Hierher gehört auch das bei der Rückkehr von einer Reise gedichtete Danklied, das, naiv beginnend, („Nun geht frisch drauf, es geht nach Haus, Ihr Köhlein regt die Beine“), im weiteren Verlauf einen höheren Flug nimmt, indem die Heimkehr den Dichter an die Heimkehr von der Lebensreise und an die Freuden erinnert, die seiner in der ewigen Heimat warten. Den Frieden für das aus vielen Wunden blutende Deutschland ersahnend, läßt er nach dessen Verkündigung das ebenso inbrünstige als hochpoetische Dankeslied erklingen: „Gott Lob, nun ist erschollen das edle Fried- und Freudenwort.“

Der von Paulus Gerhardt angeschlagene Ton fand reichen Widerhall; doch beschränkte sich die Nachahmung zum großen Teile nur auf die subjektive Art seiner Auffassung, während man die volkstämmige Darstellung, in der seine Bedeutung liegt, allmählich verließ. Am nächsten steht ihm Johann Franck, der, 1618 zu Guben in der Niederlausitz geboren, an mehreren Uni-

versität, darunter auch in Königsberg, die Rechte studierte, 1661 Bürgermeister seiner Vaterstadt ward und als Landesältester der Niederlausitz 1677 gestorben ist. Von seinen Deutschen Gedichten (1674) sind die weltlichen („Irdischer Helikon“) im Stile der Pegnitzer gehalten und nur Übungen in gekünstelten Formen; dagegen offenbart sich in den Kirchenliedern („Geistliches Zion“) bei allem Streben nach einer kunstvollen Darstellung seine Dichtergabe. Auf Luther und der Bibel, namentlich den Psalmen, fußend, haben sie einen warmen und sinnigen Inhalt; doch tritt auch schon bei ihm zuweilen an die Stelle des allgemeinen, volkstümlichen Charakters die persönliche Empfindung und bereits erklingen Töne sehnsuchtsvollen Verlangens der liebenden Seele nach der Vereinigung mit Christus, wie sie später im pietistischen Liede zur vollen Entfaltung gelangten.

Neben den Schöpfungen Gerhardts und Francks tritt zurück, was an geistlichen Liedern von anderen protestantischen Dichtern geschaffen wurde. Viele von ihnen übersezten, gerade so wie zur Zeit, da die Psalmen den Mangel an Kirchenliedern ersetzen mußten, diesen Teil der Bibel und selbst bis in das achtzehnte Jahrhundert hinein (Cramer) pflanzte sich deren Bearbeitung fort, nur daß jetzt Opizens Kunstformen mit mehr oder weniger Geschick gebraucht oder doch mit der alten lutherischen Weise in Einklang gebracht wurden. Außer den Psalmen wurden andere biblische Stoffe, ja von einzelnen Poeten selbst die ganze Bibel in deutsche Reime übertragen, am häufigsten aber wurde, wozu schon die Neigung zur deutschen Schäferpoesie führte, das Hohe Lied verdeutschet, teils in Liedern verschiedener Versarten, teils in Alexandrinern oder in Form von Gesprächen. Zugleich mit der schärfsten Richtung gewann auch das katholische Kirchenlied mit seiner Neigung zur Allegorie und Mystik Einfluß auf das protestantische, das im Gegensatz zu der früheren Einfachheit jetzt eine größere poetische Zierde anstrebte.

Die Wirkung dieser verschiedenen Einflüsse sehen wir zunächst bei den Pegnizern, von denen Harsdörffer in seinen geistlichen Liedern den Jesuiten Walde nachahmt, während Johann Ludwig Faber (gest. 1678 als Schulmann in Nürnberg) aus dessen poetischen Wäldern „Jesu des gekreuzigten Erhöhung und Judas seines Verräthers Verschmähung“ übersezte. Es ist dies ein schäferlicher Wechselgesang, in dem Titrus den Heiland unter der Person eines verstorbenen Schäferprinzen Daphnis besingt und Lycidas seinen Verräter Judas verwünscht. Ganz nach Art katholischer Dichter singt Klaj in seinem Weihnachtsliede (1644) süße Schäferweisen und verkündet Marias Lob mit den alten Gleichnissen, wie sie auch der Jesuit Spee gebraucht, und selbst Schottel folgt in seiner „mit vielen Kupferstikken geziereten“ emblematisch behandelten „Jesu Christi Namens-Chr“ derselben Richtung.

Schon die geistlichen Schäferdichtungen und „Andachtsgemälde“, die besonders von den Nürnbergern gepflegt wurden, haben die volksmäßige Form des Liedes abgestreift und gehören zur religiösen Kunstlyrik, die im Anschlusse an Opiz von gelehrten Dichtern ausgebildet wurde und mit der weltlichen fast alle in jenen Zeiten üblichen Formen teilte. So entstanden nach dem Vorbilde von Opizens Übersezung des Heinsischen Hymnus unzählige in Alexandrinern abgefaßte hymnenartige Gedichte, die in der älteren Zeit noch des Schlesiens gelehrtschöne und antikisierende Weise nachahmten, später jedoch, dem ganzen Gange aller Dichtung folgend, durch eine gesuchte Sprache, größeren Bilderreichtum, gelehrten Prunk, mythologischen Schmuck und Schwulst geistlicher Affektion zu wirken suchten. Den Hymnen stehen gegen Ende des Jahrhunderts die Oratorien, geistlichen Kantaten und musikalischen Andachten gegenüber, von denen jene oft in die epische oder didaktische Gattung übergehen, diese die dramatische streifen. Von den anderen teils einfacheren, teils künstlicheren Formen begegnen uns Elegien, unter denen die des Juristen Kaspar Ziegler (gest. 1670 zu Wittenberg) „Jesuz, oder 20 Elegien über die Geburt, Leiden und Auferstehung unseres Heilands“ einst viel bewundert wurden, dann auch Sonette, Madrigale, liederartige oder pindarische Oden, unisprophische Umschreibungen der Psalmen und andere Formen mehr.

Wiederholt schon haben wir auf die Wechselbeziehungen zwischen den Katholiken und Protestanten auf dem Gebiete des geistlichen Liedes hingewiesen und gesehen, daß bereits Luther durch Umarbeitung oder Erweiterung lateinischer oder deutscher Lieder der Katholiken einen Teil für den Grundbestand des protestantischen Kirchenliederes gewonnen hat. Die Melodien für die Lieder beider Religionsparteien gehen, wenn sie nicht aus dem Gregorianischen Gesang ge-

flossen sind, auf geistliche oder weltliche Weisen des vierzehnten oder fünfzehnten Jahrhunderts zurück; was an neuen Melodien später hinzukam, war wenig populär und verriet überall den mehrstimmigen Tonseher. Waren sich die Katholiken schon damals, angeregt durch die eifrige Pflege, die das deutsche Kirchenlied als ein Teil des liturgischen Gottesdienstes bei den Protestanten gefunden hatte, ihres alten Liederschazes bewußt und zur Sammlung der alten Lieder



Hr. Spee.

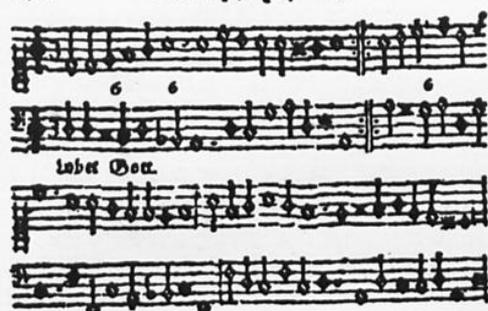
Original-Photographie nach dem Gemälde im
Marzellengymnasium zu Köln.

angeeifert worden, so geschah dies noch mehr, als verschiedene Synoden des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts die Erlaubnis zu einem reicheren Gebrauche des Volksgesanges in der Kirche erteilten. Der eigentliche liturgische Gesang blieb zwar auch jetzt noch der lateinische Choral, aber teils die Rücksicht auf den bestehenden Mangel an Sängern, teils die Absicht, jenen, die zur katholischen Kirche zurückkehren wollten und „zuvor des verführerischen Singens gewohnt gewesen“, die Sache zu erleichtern, mag die Bischöfe bewogen haben, den Volksgesang statt des Gregorianischen Chorals für einzelne Gegenden gemischten Bekenntnisses ausnahmsweise zu gestatten. Sonst blieb der deutsche Gesang auf dieselben Anlässe beschränkt, bei denen er schon im fünfzehnten und sechzehnten Jahrhundert in der katholischen Kirche erklingen war. So wurde vor und nach der Predigt, bei dem „Leseamt“, d. h. der stillen Messe, bei außerliturgischen Nachmittags- und Abendandachten, bei Prozessionen und Bittfahrten gesungen und innerhalb dieser

von der Kirche gezogenen Schranken hat es der Kirchengesang in der Muttersprache zu einer wunderbaren Blüte gebracht. Mitglieder aller Orden gaben neue Gesangbücher heraus, in die sie neben eigenen Schöpfungen auch die alten Lieder und manches aus protestantischen Sammlungen aufnahmen, wie auch diese den katholischen manches Lied abfahen. Bereits 1619 ließen Jesuiten das „Psalterlein“ ausgehen; demselben Orden gehören an Konrad Beter, der Herausgeber zweier Sammlungen („Rittersporn“ 1605, „Paradiesvogel“ 1615), Georg Bogler („Katechismus“ 1625), A. Kurb („Harpsfen Davids“ 1659) und vor allem Friedrich von Spee, einer der liebenswürdigsten Dichter des Jahrhunderts. Hervorragend als Theolog, bewundernswert durch seinen Opfermut, in dem er sich ausschließlich dem Dienste der leidenden Menschheit widmete und dabei vor der Zeit dem Tode erlag, geschichtlich bedeutsam durch sein unerbrochenes Auftreten gegen den unseligen Hexenwahn, hat der anspruchslose Ordensmann als Sänger der erhabenen Gottesminne sich auch auf dem deutschen Parnass einen Ehrenplatz erworben.

Dem alten rheinischen Adelsgeschlechte „Spee von Langensfeld“, das seit 1739 den Grafentitel führt, entstammend, wurde Friedrich von Spee am 25. Februar 1591 zu Kaiserswerth, dem

252. Der 147. Psalm.



133. Met. Lobet Gott unsern HERRN.

Befiehl du deine wege / Und was dein herze träncket / Der aller treuesten pflege / Des / der den himmel sencket / Der wolcken / lufft unnd winden Siebe wege / lauff unnd bahn / Der wird auch wege finden / Da dein fuß gehen kan.

2. Dem HERRN mußt du trauen / Wann dir sol wol ergehn : An sein werck mußt du schauen / Wann dein werck sol bestehn. Mit sorgen unnd mit grümen / Und mit selbst eigner pein läßt Gott ihm gar nichts nehmen / Es muß erbäten seyn.

3. Dein ewge treu und gnade / O VATER / weiß und sieh / Was gut sey oder schade / Dem sterblichen geblüt / Und was du den erlesen / Das treibst du / starker Held / Und bringst zum stand und wesen / Was deinem rath gefällt.

4. Weg hast du allertwegen / An mitteln fehlt dir nichts / Dein ihu ist lauter segen / Dein gang ist lauter liecht / Dein werck kan niemand hindern / Dein arbete darf nicht ruhn / Wann du / was deinen kindern Ersprießlich ist / wilt thun.

5. Und ob gleich alle teufel hie wolten wiederstehn / So wird doch ohne zweifel Gott nicht zurücke gehn / Was er ihm für genommen / Und was er habet wil / Das muß

doch endlich komen Zu seine zwect und ziet.

6. Hoff / o du arme seele / Hoff und sey unverzagt / O Du wird dich aus der hölle / Da dich der kummer plagt / Mit grossen gnaden rücken / Erwarte nur der zeit / So wirst du schon erblickt Die Sonn der schönste freud.

7. Auf / auf / gieb deinem schmerze Und sorgen gute nacht / Laß fahrē / was das herze Betrübe unnd traurig mach / Bist du doch nicht Regente / Der alles führen sol / Gott sitz im regimēte / Un führt alles wol.

8. Jhn / in laß ihun und walten / Er ist ein weiser Fürst / Und wird sich so verhalten / Da du dich wundern wirst / Wann er / wie im gebüret / Mit wunderbahren rath Das werck hinaus geführt / Das dich betümmert hat.

9. Er wird zwar eine weile Mit seine trost verziehn / Un thun an seine theile / Als hättest in seine sün Er deiner sich begäbe / Un soltest du für und für In angst und nöthen schweben / So frager nichts nach dir.

10. Wirds aber sich befinden / Da du ihm treu verbleibst / So wird er dich entbinden / Da du am wengste gläubst / Er wird dein herze lösen Von der so schwerē last / Die du in keinem bösen Bisher getragen hast.

11. Wol dir / du kind der treue / Du hast und trägst davon Mit ruhm und danck. geschreye Den sieg und ehrentron / O Du gieb dir selbst die palmen In deine rechte hand / Unnd du singst freudenpsalmen / Dem / der dein leid gewandt.

12. Mach end / o Herr / mach ende An aller unser noth / Stärck unser süß und hände / Und laß bis in den tod Uns allzeit deiner pflege / Unnd treu empföhlen seyn / So gehen unsre wege Gewiß zum himmel etc.

Paul Gerhard.

damals kurkölnischen Städtchen unweit Düsseldorf, als Sohn des Burgvogts und Amtmanns Peter von Spee geboren. Den Namen „Spee“ führte die Familie nach dem Wappen, dem Spee oder Spede, einem roten Hahn, im weißen Felde. Von den Eltern fromm erzogen und am Gymnasium der Jesuiten „Von den drei Kronen“ zu Köln in den humanistischen Wissenschaften gebildet, trat Friedrich, 19 Jahre alt, in diesen Orden und begann, nachdem er zuerst in verschiedenen Stellungen gewirkt hatte, in Paderborn, wo er als Prediger das Werk der Gegenreformation vollenden half, seine öffentliche Tätigkeit. Hierauf ward ihm das traurige Amt zuteil, den in Würzburg zum Flammentode verurteilten Hexen geistlichen Beistand zu leisten und sie auf den Tod vorzubereiten. An 200 dieser Schlachtopfer eines blinden Wahnes hat er zum Scheiterhaufen geleitet, und zwar in dem Bewußtsein, daß keines von ihnen schuldig sei, sondern daß nur Verblendung, Hang zur Grausamkeit, Menschenfurcht oder Habsucht die Richter zu ihrem Urteile bestimmt haben. „Es ist nicht gut zu sagen, was ich dort alles erfahren habe,“ schreibt er. Trotzdem er durch seine warme Anwaltschaft für die Hexenleute den Richtern bald unbequem zu werden begann, verlangte er Einsicht in die Prozeßakten, um dann für die Unschuld der Opfer einer Blutjustiz, die sich gar noch mit dem Scheine einer frommen Übung zu umgeben wußte, offen einzutreten. Und als dies nichts nützte, machte er seinem gepreßten Herzen in anderer Weise Luft; er schrieb die *Cautio criminalis seu de processibus contra sagas liber*, um die Fürsten und Völker, geistliche und weltliche Obrigkeiten zum Schutze der bedrängten Unschuld gegen das ungerechte Vorgehen der Rechtsgelehrten aufzurufen.

Schon vor ihm hatten erleuchtete Männer durch Wort und Schrift den Hexenwahn bekämpft; so Ulrich Molitor im fünfzehnten, Agrippa von Nettesheim und Johann Weier, Leibarzt des Herzogs von Cleve, im sechzehnten Jahrhundert, dann Dr. Flade, Schultheiß von Trier, und die Jesuiten Adam Tanner und Paul Laymann; keiner aber dieser Männer, die ihr mannhaftes Auftreten mit Tod, Gefängnis oder Verfolgung büßen mußten, hat den Kampf gegen die Unvernunft und Unmenschlichkeit des Hexenwahnes mit solcher Überzeugungstreue und Entschiedenheit geführt, wie der ebenso gelehrte als kindlich fromme Jesuit mit den 51 „Zweifeln“ seines Buches, mit denen er alle Einwürfe der Gegner in streng logischer Beweisführung widerlegt. Das Buch erregte ungeheures Aufsehen und Staunen; es ward wiederholt aufgelegt und in fremde Sprachen übersezt; einzelne Fürsten taten der Verfolgung der Hexen auch wirklich Einhalt, aber Hexenbrände loderten, obwohl in geringerer Anzahl, selbst nach der *Cautio* noch fort, bis 70 Jahre später Christian Thomasius dem Unwesen ein Ende machte. Freilich war bis dorthin die Anschauung der Zeit selbst eine andere geworden, aber nicht das Geringste zu diesem Umschwunge hatte die *Cautio* beigetragen, die 1631, und zwar zunächst ohne Angabe des Verfassers, von Kinteln aus ihren Weg durch Deutschland nahm.

Schon drei Jahre früher hatte Spee Würzburg verlassen, um dem Auftrage seines Oberen gemäß in der Grafschaft und Stadt Kleine im Dienste der Gegenreformation zu wirken. Der Erfolg seiner Tätigkeit erbitterte seine Gegner und verursachte einen Mordversuch auf sein Leben und beinahe wäre er bei Woltorp den Kugeln des Meuchlers erlegen (1629). Nach elf Wochen von den Wunden geheilt, ging er nach Corvey und dann nach Falkenhagen, dessen idyllische Lage und Umgebung ihn wieder in das stille Reich der Poesie lockte, und die meisten Lieder seiner *Trug-Nachtigall* sind wohl hier zuerst erklingen. Nachdem er hierauf wieder im friedlichen Hörsaale zu Köln (1632) und zu Trier (1633) als Professor der Moraltheologie gewirkt hatte, bot sich ihm nochmals Gelegenheit, seine heldenmütige Nächstenliebe zu zeigen. Die alte, von ihrem Kurfürsten Philipp Christoph an die Franzosen verratene Moselstadt wurde 1635 von den Kaiserlichen unter Anführung des Grafen Ritterberg erobert, die französische Besatzung zur Hälfte getötet. Dem Greuel der Straßenkämpfe folgte ein bössartiges Fieber, das pestartig in den Spitälern wütete. Unermüdet widmete sich der fromme Priester den Kranken, Werke geistlicher und leiblicher Barmherzigkeit an ihnen ühend, bis der Todesengel seinem Leben christlicher Liebe ein Ziel setzte. Am 7. August 1635 ist er in Trier im Alter von 44 Jahren verstorben und in der Gruft der Jesuitenkirche fand er seine letzte Ruhestätte.

Spees Wandel und Geistesrichtung, seine Gottes- und Nächstenliebe wie der hohe Flug seiner Gedanken und der Reichtum an erhabenen und tiefen Ideen spiegeln sich getreu in seinen deutschen Schriften, in dem „Gülden Tugendbuch“ und in der dessen Gehalt in Verse umfegenden „*Trug-Nachtigall*“. In dieser hat er 51 seiner Lieder vereinigt und der Sammlung die Anordnung

gegeben, daß sie von allgemeinen Betrachtungen über die Liebe zu Gott zur Schilderung der Passion und zur Darlegung der Lehren über das „hochwürdige Sakrament des Altars“ hinführt. Dem Zeitgeschmacke entsprechend, hat er dem Büchlein den Titel „Trug-Nachtigal“ gegeben, „weil es trotz allen Nachtigalen süß und lieblich singet, und zwar aufrichtigpoetisch; also daß es sich auch wohl bei den sehr guten lateinischen und anderen Poeten dörrt hören lassen.“ Diesen Vorsatz, mit der Nachtigall um die Wette zu singen, führt der Dichter auch aus, denn das Lob Gottes aus der Natur ist der wesentlichste Inhalt seiner Lieder. Alle Vorgänge im öffentlichen Leben dagegen, die ihm doch so nahe gingen, finden in seinen Gedichten keinen Widerhall, nur zum Preis des Allerhöchsten will er seine Harfe stimmen und indessen lichte Höhe auch seine Leser erheben.

„Und ist die Meinung des Auctors darauß gangen, daß auch Gott in deutscher Sprach seine Säger und Poeten hatte, die sein Lob und Namen eben also lieblich und poetisch als andere in anderen Sprachen singen und verkünden köndten . . . dan anders nichts allhie gesucht worden ist, als daß nur die Herzen derer, die es lesen werden, in Gott und göttlichen Sachen ein genüen und frolocken schöpffen.“ Mit diesen an Otfried von Weisenburg erinnernden Worten bezeichnet Spee selbst den Zweck und Inhalt seiner Gefänge. Und da ist ihm vor allem das wunderbare Walten des Schöpfers in der Natur, im großen wie im kleinen, ein Mahnruf, die Gottesliebe zu preisen. Mit Vorliebe wählt er daher für seine Lieder als Eingang ein Naturbild; dadurch gewinnt er für sie eine feste Szenerie und an deren Hand die Handlung weiter führend, kleidet er das Gotteslob in wirklich dramatisches Leben. Beim Morgengrauen geht er im grünen Wald spazieren und hört die Vögel Gottes Lob singen; er erwacht zu Gott und ruft ihn an, „Wann Morgenröt die Nacht ertödt mit ihren gülden Strahlen“, und „Wann Abends uns die braune Nacht in Schatten schwarz verkleidet“, gedenkt er seiner Sünden und schaut mit trüben Sinnen „zun Sternen auf, so seind im Lauf.“ Die gesamte Schöpfung, „das Himmelvolk dort oben“, die Engel, die Himmel und ihre Lichter, die Luft und alles, was darin sich bewegt, die Gewässer mit den Wasserkräulein und den „schönbemahlten Schiffen“, die Erde und was immer auf ihr sich befindet, Berge und Täler, Bäume, Laub und Gras, die Perlen und Edelsteine, die Brünnelein und Wächlein, Tiere und Menschen fordert er auf, einzustimmen in den viestimmigen Wettgesang zum Preise des Schöpfers, dessen Liebe er selbst in der „Handtierung“ der Bienen bewundert.

An Vorgänge in der Natur sind gewöhnlich auch jene Gedichte geknüpft, in denen die Seele als „Gepons Jesu“ in Liebesglut das Lob ihres Heilandes singt. Voll Sehnsucht fragt die arme Gepons die Natur, wo Jesus weile, aber nur das Echo antwortet ihr. Ohne ihn mag sie nicht sein; vom Pfeil der göttlichen Liebe verwundet, irrt sie unstät wie ein angeschossenes Wild umher und während alles sich freut, daß „Der trübe Winter ist fürbei, die Kranich wiederkehren“, nimmt sie, von Leid umgeben, Abschied von der Welt: „Ade, du schöne Frühlingszeit, Ihr Felder, Wald und Wiesen, Laub, Gras und Blümlein neu gekleidt, mit sühem Tau beriehet! Ihr Wässer klar, Erd, Himmel gar, Ihr Pfeil der gülden Sonnen! Nur Pein und Qual bei mir zumal hat Überhand genommen.“ Dieselbe Liebe zu seinem Heiland, aus der er wie aus einem unzerstörbaren Born Kraft schöpft zu seinem heroischen Wirken, hat in diesen Liedern beredten Ausdruck gefunden. In einem Zuge gelesen, ermüden sie zwar durch die Wiederkehr derselben Motive, die Gefühlsäußerungen klingen uns überschwänglich und süßlich, aber sie sind tief und zart empfunden und gerade in dieser begeisterten Liebe zu Gott wurzelt des Dichters starke Eigenart.

Fast den dritten Teil der „Trug-Nachtigal“ machen die Gedichte aus, die in das Schäferkostüm gekleidet sind und so die Pastoralpoesie auch auf das religiöse Gebiet verpflanzen. Wieder führt uns der Dichter in Gottes freie Natur, wo zwei Hirten, Damon und Halton, „dieweil Mon und Sternen scheinen“, um die Wette „auf Harfen und Quintern spielen“ und Gottes Lob singen, bis die Morgenröte „ihr Rurpurhaar flechtet und den Tag bereiten will“. In einer „anderen Ecloga oder Hirtengesang“ singen „gemelbete beide Hirten zu Morgens früh“ Gottes Lob, „allweil die schöne Sonne scheineth“. Mit Hirtensliedern begleitet er den Heiland, den guten Hirten, der selbst „von Hirten den Stand und Stammen sein“ herleitet, auf dessen „Erdenfahrt“, „vom Kindelein frisch geboren, vom klein vermenschten Gott“ bis zu seiner „Arstend“. Dem Auftrage des Engels folgend, eilen die Hirten zum „kleinen Schäferlein“ und ergehen sich dann im Wechselgesang in schwärmerischen Gefühlsausbrüchen über den Brand der Liebe, den das „schöne Kindelein“, „güldengelb an Haaren“, „perlenweiß an Augelein“, in ihren Herzen entzündet hat. Dann zählen sie die Geschenke auf, die sie ihm geben wollen und ihm die „Mutter auf soll heben, daß es ihm werd gegeben hernach zu seiner Zeit“. Daß in diesen Hirtensliedern viel matte Spielerei und manches Geschmacklose sich findet, ist aus dem Einflusse der weltlichen Pastoraldichtung zu erklären, die damals allgemein entzückte. Indes mutet uns Spees Darstellung oft durch ihre Raivität an, und ergreifend wirkt das Gedicht, worin „der evangelisch guter Hirt“ das verlorene Schäflein sucht. Dagegen bewegen sich ganz in den Geleisen der herkömmlichen Schäferien die Eklogen, die das Leiden und Sterben und die Auferstehung des Heilandes zum Inhalt haben. Wieder treten die bekannten Hirten Damon und Halton, oder Palamon und Hydämon im Wechselgesange auf, einmal wird „der Mon als Sternenhirt poetisch eingeführt“, um den blutschwizenden Heiland, der von jetzt an als „Daphnis“ erscheint, zu beklagen; vor Jammer verliert er seinen Schein und wird wie „der schwarze Mohr“, während aus der Sterne Tränen die Milchstraße sich bildet. Trotz aller Wahrheit der Empfindung und vieler poetischer Züge ergreifen uns diese Hirtengedichte dennoch nicht so tief wie der „Trauergesang von der Rot Christi am Ölberg in dem Garten“, worin der Gottessohn seine Leiden dem himmlischen Vater klagt und von ihm getröstet wird. Der Gedanke an seine „Mutter milde“ erhöht seine Pein und die Natur teilt sie mit ihm:

Der schöne Mon will untergahn,
Für Leid nit mehr mag scheinen;
Die Sterne lan ihr Glitzen stahn
Mit mir sie wollen weinen.

Kein Vogelſang noch Freudtſklang
Man höret in den Luften,
Die wilben Tier auch trauern mit mir
In Steinen und in Klufften.

Spee hat wie kein Dichter ſeiner Zeit die verborgenen Stimmen der Natur belauſcht und verſtanden; Anſchauung und Empfindung, Leichtigkeit der Bewegung und tiefes Gefühl für das Sinnige, Innige und Schöne haben den mit reicher Phantaſie begabten Poeten in Gegenſatz zu Opitzens bürgerlich-gelehrter Pedanterie geſetzt. Die Art der Darſtellung ſeiner Gedanken iſt ein harmoniſches Gemiſch von deutſch-volkſtümlichen Wendungen und dem ſpaniſch-italieniſch-holländiſchen Renaiſſanceleben; dazu kommen in der Wahl der Bilder antike Einflüſſe und myſtiſche Anſchauungen, für deren Einleidung ihm das Hohe Lied als Muſter dient. Gegen die Geſetze der gelehrten Poeten behandelt er die Sprache in volkſtümlicher Weiſe; er ſcheut ſich nicht, Fürwörter und Eigenschaftswörter nach Art der Sänger des Mittelalters hinter die Hauptwörter zu ſetzen, verkürzte Wortformen und ſelbſt mundartliche Ausdrücke zu gebrauchen. Spee hat ſeine Gedichte für den Geſang beſtimmt und ihnen Melodien beigegeben, wie ſie ihm durch das Volkslied geboten oder von ihm ſelbſt in volkſtümlichen Weiſen gebildet wurden. An das Volkslied, zumal das erzählende, klingt auch der Stil oft deutlich an; ſo z. B. in dem romanzenartigen, durch Schwung, Bilderreichtum und dramatiſche Lebendigkeit an Bürgers Balladen erinnernden Lobliede auf den hl. Franz Xaver („Als in Jappon, weit entlegen, dacht Xaviers der Gottesmann“) und in dem „Trauergeſang von der Not Chriſti“ („Bei ſtiller Nacht zur erſten Nacht ein Stimm ſich gund zu klagen“). Es iſt eine aus dem Herzen kommende, klare Bruſtſtimme, ja der Naturlaut eines vorübergegangenen Zeitalters, der aus Spees Nieren uns entgegen tönt und uns auch dann ergreift, wenn ſich damit das Weich-Süßlich-Schäferliche der italieniſchen Barockzeit verbunden hat. In dieſe überträgt er das höchſte und heiligſte ſeiner Vorſtellungen, wie Guido Reni die Auserwählten ſeines Herzens mit hellen Farben malend. So hat er lange vor den Regnißern den süßlich-münnlichen, bei großem Fluß des Verſes oft tändelnden, an Verkleinerungsformen überreichen Stil in die deutſche Lyrik eingeführt, der von ſpäteren Dichtern nachgeahmt, in ſchwülſtige Übertreibung und krankhafte Sentimentalität ausartete, da dieſen die Kraft der Empfindung und poetiſchen Geſtalt fehlte, aus der Spees weich-schwärmeriſche und myſtiſch-fünliche Darſtellung hervorgegangen iſt.

Durch Phantaſie und Gefühlsüberſchwang trat Spee in Gegenſatz zu Opitzens Verſtandesmäßigkeit und Nüchternheit, zwei ſeltſame Ergänzungen, zwiſchen denen aber eine Vermittlung fehlte. Nur in der Handhabung des Verſes ſtimmten beide überein. Ob der Dichter der Gottesminne vor oder gleichzeitig mit Opitz auf das neue Verſgeſetz verfiel, iſt nicht entſchieden; jedenfalls aber wurde er unabhängig von dem Schleſier, und zwar durch die nach dem Akzent gebauten lateiniſchen Hymnen, vielleicht durch das niederrheinische Volkslied, darauf aufmerkſam gemacht. Die von Spee gebrauchten jambiſchen Strophenformen wenigſtens wie auch das Spiel mit Binnen-, Schlag- und Rehrreimen finden ſich großenteils ſowohl in der Hymnenpoeſie als im Volkslied. Seine metriſchen Grundſätze hat Spee in der Vorrede zur Trutz-Nachtigall angegeben; wie Opitz erkennt er im Deutſchen nur jambiſche und trochäiſche Verſe an; „die Quantitet aber, das iſt die Länge und Kürze der Syllaben, iſt Gemeinlich vom Accent genommen, alſo daß dieſe Syllaben, auf welche in gemeiner Auſſprach der Accent ſelkt, für Lang gerechnet ſeind, und die andere für Kurz“. Doch gebe es auch Ausnahmen, durch die aber das Ohr nicht verletzt werden dürfe.

Die „Trutz-Nachtigall“ iſt in zwei Originalhandſchriften des Dichters überliefert, von denen die eine in Straßburg, die andere in Trier ſich befindet. (Beilage 79.) Erſt 1649 wurde ſie durch den Buchhändler Wilhelm Frieſem, zugleich mit Spees Guldne[m] Tugendbuch, in Köln veröffentlicht. Dieſes iſt eine in Geſprächsform zwiſchen Beichtvater und Beichtkind abgefaßte Unterweiſung über die den Inbegriff aller Vollkommenheit bildenden drei göttlichen Tugenden Glaube, Hoffnung und Liebe. In ſeiner Anlage an die gewöhnlichen Erbauungsbücher ſich anſchließend, zeigt der Inhalt des Büchleins ſo recht den glaubenſeifrigen Sinn des Prieſters, der, von der Wahrheit ſeiner Religion überzeugt, vom Herzen wünſcht, daß auch andere ihrer Wohltaten teilhaftig werden. Die Art der Beweisführung verrät des Verfaſſers philoſophiſche und theologiſche Bildung, die Treuherzigkeit des Tones und die Einſchaltung von Parabeln erinnert an Tauler und Heinrich Suſo, der Wohlklang der Sprache erhebt das Büchlein weit über ähnliche Werke ſeiner Zeit. Kein Wunder daher, daß man dem Büchlein viel Liebe entgegenbrachte. Selbſt Leibniz empfahl es wiederholt ſeinen Freunden, entzückt „durch die ſchönen und tiefen Gedanken, die auch zugleich ſo schön vorgetragen ſind, daß ſie ſelbſt gemeine und weitverſunkene Seelen rühren“. Von den eingestreuten 39, teils größeren, teils kleineren Gedichten,

die in poetischem Gewande eine ausführliche Erklärung der in Prosa gegebenen Gedanken bieten, finden sich einige auch in der „Truß-Nachtigal“. Diese ward nach 1649 noch einige Male neu herausgegeben, auch in das Tschechische und Lateinische übersetzt; von der Mitte bis zum Ende des achtzehnten Jahrhunderts aber war das Andenken Spees erloschen, um erst zu Beginn des neunzehnten Jahrhunderts wieder geweckt zu werden. Es ist das Verdienst des Konstanzer Heinrich von Wessenberg, durch eine Auswahl von Gedichten Spees den liebenswürdigen Dichter der Vergessenheit entrißen zu haben. Friedrich Schlegel, Brentano und andere folgten mit neuen Ausgaben und Bearbeitungen; der Dichter selbst ward zum Helden einer Novelle und eines Schauspielers, sein Leben und Dichten zum Gegenstand gelehrter Forschung und ästhetischer Würdigung.

Der von Spee angeschlagene Ton klingt in protestantischen Kirchenliedern nach und noch spät begegnet er in katholischen Dichtungen. So spielte Laurentius von Schnifis (geb. 1633 zu Schnifis in Borarlberg, eine Zeitlang Schauspieler am Hofe zu Innsbruck, gest. 1702 als Kapuziner in Konstanz) sein „Mirantisches Flötlein, oder geistliche Schäferey, in welcher Christus unter dem Namen Daphnis die in dem Sünden-Schlaff vertieffte Seel Morinda auferweckt“ (1682); er ließ dann eine Reihe ähnlicher Werke folgen, eine „Mirantische Wald-Schallmey“, eine „Maultrummel“, eine „Mayenpfeiff“ und „Mirantische Wunderspiel der Welt“ (1701), worin die Schilderung der üblichen Spiele an Harsdörffer, die geistliche Deutung an mittelalterliche Werke erinnert. Von anderen Nachahmungen der Dichtungen Spees sei noch genannt „Der weltberühmten Truß-Nachtigall Töchterlein, oder das Verlangen der Heiligen Seel, in Teutsche Poesie übersetzt durch M. Andreas Preßon“ (Bamberg 1676).

Die beiden zuletzt genannten Dichter zeigen deutlich den Einfluß der Pegnitzer; noch mehr verrät sich deren Theorie in den Werken der Katharina Regina von Greiffenberg, Freiin von Seisenegg in Niederösterreich (1633—1694), der „teutschen Klio des Isterstrandes“, wie Stubenberg sie nannte. In Deutschland bezeichnete man sie als die „teutsche Urania“, hierin ihrem Oheim und späteren Gemahl, Hans Rudolf von Greiffenberg, folgend, der die von seiner Nichte „zu Gottseeligem Zeitvertreib erfundenen und gesetzten“ „Geistlichen Sonette, Lieder und Gedichte“ unter dem barocken Titel *Der Teutschen Urania Himmel=abstammend= und zum Himmel aufflammender Kunst=Klang und Gesang* 1662 zu Nürnberg ausgeben ließ. Unbestritten hat in ihr die österreichische Kunstdichtung des siebzehnten Jahrhunderts das Bedeutendste geleistet und auch in Deutschland konnten sich an Tiefe, Eigenart und kraftvoller Darstellung nur wenige mit ihr messen. Auf dem Schlosse Seisenegg geboren und nach dem Tode ihres Vaters unter der Obhut ihres geistig hochstehenden Veters erzogen, hat sie die gesamte Bildung ihrer Zeit in sich aufgenommen und durch Reisen ihren Gesichtskreis erweitert. Voll von glühendem Patriotismus und mystischer Begeisterung ruft sie in der „Siegess=Seule der Buße und des Glaubens wider den Erbfeind christlichen Namens“ (Nürnberg 1672) die Deutschen zum Kampfe gegen die Türken auf und bekämpft unerschrockenen Sinnes die Übel, an denen Land und Fürsten leiden. „An mein werthes Teutsches Vaterland“ lautet die Widmung des im Zeitgeschmacke der Gelegenheitsgedichte Birkens und in Alexandrinern abgefaßten Gedichts. Bedeutend höher steht die Dichterin in ihren 250 Sonetten und 50 Liedern, denn obschon sie sich auch hier von dem damals beliebten rednerischen Bombast und der pegnesischen Tändelei nicht frei zu halten vermochte, so folgte sie darin doch mehr ihrer dichterischen Natur als den Gesetzen der Kunsttheorie.

Und da sind es die geistlichen Sonette, die sie durch Gedanken- und Bilderreichtum bei kräftiger und reicher Sprache in ihrer Dichtergroße zeigen. Am höchsten steht sie dort, wo sie ihr lebendiges Gottvertrauen ausdrückt oder des Allmächtigen unerschöpfliche Gnade in seinen Werken bewundert. Dem den Weg zu ihm nimmt sie, wie Spee, von der Natur aus, dem „Spiegel künstiglicher Wonne“; vom weiten Sternenhimmel bis zum zarten Grashalm, im Winde, unter dessen Hauch die Getreidefelder wogen, im Duft der Blumen und im Murren der Quelle findet sie Gottes „Namens-Ghr“ und zum höchsten Jubelgesang sich aufschwingend, ruft sie aus: „Jauchzet Bäume! Vögel singet! Danzet Blumen! Felder lacht!“ Besonders ist es der erwachende Frühling, den sie mit den Empfindungen ihres Herzens in Einklang setzt und nach Art der Minnesänger als Eingang ihrer Gedichte gebraucht. („Ach seht das Sing-Gepräng des Höchsten hier erscheinen“; „Gott sperrt die Erden auf als seines Schatzes Kasten“.) Wie Klopstock trägt sie ihr Gedankenflug in die Sternenvelten zum Urquell aller Güte empor, dann wieder, von Glaubenstreue ganz durchdrungen, versenkt sie sich in die Betrachtung des geheimnisvollen Denkmals seiner Liebe im heiligsten Altarssakrament und in das Leiden und Sterben des Heilandes, ihres „Seelenbräutigams“, dem sie im mystischen Schauen „lobende Liebeslieder“ singt und auf dem Kreuzweg folgen will. Sie hat ja des „Creuzes

Nughbarkeit“ kennen und Ergebung üben gelernt: „Es geh auch, wie es will, so bin ich schon vergnügt: Ein tapferes Herz auch wohl im größten Unglück siegt.“ Im Gottes- und Seelenfrieden erblickt sie ihres „Wunschtes Ziel“, dem Herrn opfert sie alles, auch ihre Kunst auf, die sie gleich einer Priesterin übt.

In Brentanos „Wunderhorn“, in das zwei Gedichte des Münchener Geistlichen Johannes Ruen Aufnahme fanden, stehen auch zwölf Lieder des Kapuziners Friedrich Profop, der, in der preussischen Mart 1608 von protestantischen Eltern geboren, nach seiner Konversion in das Kapuzinerkloster in Wien eintrat und als Prediger und Dichter sich eines guten Rufes erfreute (gest. 1680). Vorzüglich während seines Aufenthaltes in Passau und Salzburg hat er seine an das altdeutsche Kirchenlied anklingenden, im volkstümlichen Tone gehaltenen Lieder gesungen, von denen die Marienlieder (z. B. „Es wohnt ein schönes Jungfräulein“, „Gleichwie des Noah Täublein“, „Hör mich, du arme Pilgerin“) durch ihre Einfachheit und Innigkeit auch Goethes Beifall gefunden haben.

Schon gegen Ende des sechzehnten Jahrhunderts machte sich bei den Protestanten das Bedürfnis nach einer Erneuerung des religiösen Lebens gegenüber dem dogmatischen Gezänk und den Lehrstreitigkeiten geltend und bereits Johann Arndt (gest. 1621 als Generalsuperintendent in Celle) suchte im Anschlusse an die großen Mystiker des Mittelalters mit seinem überall verbreiteten Erbauungsbuch „Die vier Bücher vom wahren Christentum“ dem Protestantismus eine Verinnerlichung zu geben. Nach einer neuen Weltanschauung vom religiösen Standpunkte aus ringend und dabei doch beeinflusst von den damals eben mit aller Macht emporstrebenden Naturwissenschaften, suchte er das Verhältnis zwischen Menschen und Gott in freierer Weise darzustellen, ähnlich dem ursprünglichen, paradiesischen, wie es im großen Stil bei John Milton wiederkehrt, während die weltliche Dichtung des siebzehnten Jahrhunderts dafür die schäferlich-idealistische Form wählte. Vom Geiste Arndts durchdrungen war der weitaus begabtere protestantische Geistliche Johann Valentin Andreaä aus Württemberg (1586—1654), der 1614 durch eine lateinische Schrift die Anregung und durch eine weitere („Die Chymische Hochzeit Christiani Rosenkrenz“, 1616) die Bildung des Geheimbundes der Rosenkreuzer gegeben hat, als dessen Haupt der genannte Christian und als dessen Zweck die Weltverbesserung durch die Hinführung zur wahren Philosophie und Religion angesehen wurde. Wollte auch Andreaä mit diesen Schriften vielleicht nur die Leichtgläubigkeit seiner Zeit lächerlich machen, so haben sie doch viele dem starren Formalismus abwendig und ihn selbst zu einem Vorläufer der späteren Pietisten gemacht. Sein Verlangen nach Frieden und der den Glauben erst vollendenden Liebe weht auch durch seine noch im Stile des Theuerdank verfasste allegorische Dichtung, die Christenburg (um 1615), worin er unter dem Bilde einer fern im Weltmeer gelegenen Stadt (der Christenburg) eine Geschichte der Kirche Christi, ihrer Bedrängnisse und der ihr vom Himmel gekommenen Rettungen bietet. Noch besser findet er den Ton tief innerlicher Gemüthlichkeit in seinen religiösen und moralischen Liedern und in verschiedenen didaktischen Gedichten („Christliche Gemäl“, 1612; „Geistliche Kurzweil“, 1619), von denen einige im vollstümlichen Stil gebaut sind, andere aber den Einfluß ausländischer Vorbilder verraten.

Suchten schon Arndt und Andreaä dem Mystizismus Einfluß auf das religiöse Leben ihrer Zeit zu verschaffen, so geschah dies in noch höherem Grade durch Jakob Böhme, den Philosophus Teutonicus, wie seine Freunde ihn zu nennen pflegten. Zu Altfeidenberg unweit Görlitz 1575 aus einer Bauernfamilie geboren, erlernte er das Schusterhandwerk und geriet auf seiner Wanderschaft durch die Gehässigkeit, mit der sich die Lutheraner und Calvinisten unter-



Jakob Böhme.

Stich von Peter van Gunst.

einander und gemeinsam die katholische Kirche befehdeten, in Zweifel und Beängstigung in betreff der Religion. Durch langes Ringen endlich davon befreit, gelangte er zu einer inneren Klarheit und Freudigkeit, die er als etwas Übernatürliches ansah, aber erst später, als er sich bereits in Görlitz einen Hausstand gegründet hatte, in Worte faßte. Unbestritten ein spekulativer Kopf, mit reicher Phantasie begabt und religiös veranlagt, teilt er in seiner Schrift: *Aurora* oder *Morgenröthe im Aufgang* (1612) seine Offenbarungen und Anschauungen über Gott, Menschheit und Natur mit, gewann dafür einen kleinen Leserkreis, verwickelte sich aber damit in Streitigkeiten mit dem Oberpfarrer Gregor Richter, der ihn der Verführung und Kezerei beschuldigte und mit Hilfe der Magistratsherren zu dem Versprechen nötigte, fortan nichts mehr zu veröffentlichen. Als er trotzdem einige Jahre darauf, dem inneren Drange und den Aufforderungen seiner Freunde folgend, wieder zur Feder griff und nun eine Reihe von Schriften herausgab, brach der Sturm aufs neue los und er konnte nicht zur Ruhe gelangen, obgleich ihn das Oberkonsistorium von Dresden für rechtgläubig erklärt hatte. Wenige Monate nach dem Tode seines Hauptgegners ist Böhme in Görlitz verstorben (1624). Seine praktischen Schriften fanden bald, und zwar besonders in Sachsen und Schlesien Anklang, während seine theosophischen („Beschreibung der drei Prinzipien göttlichen Wesens“, „Von dem dreifachen Leben des Menschen“, „Von der Geburt und Bezeichnung aller Wesen, oder De signatura rerum“, „Der Weg zu Christo“, *Mysterium magnum*, d. i. eine Auslegung des ersten Buches Moses) wegen ihres dunklen Sinnes zunächst nur von wenigen gelesen wurden. (Abb. S. 517.)

Böhme hat in den Niederlanden Schule gemacht; in Amsterdam besorgte der holländische Kaufmann Beets die erste Sammlung von Werken Böhmes (1660), der Gichtel, der schwärmerische Stifter der „Engelsbrüder“, 1682 eine vollständigere folgen ließ. In Amsterdam veröffentlichte auch der Schlesier Abraham von Franckenberg (gest. 1652 auf seinem Stammgute Ludwigsdorf bei Ols) einige Schriften und eine Lebensbeschreibung Böhmes. Durch dessen „*Aurora*“ und die Werke älterer Mystiker in seiner eigenen mystischen Weltanschauung bestärkt, hat er viele Schriften dieser Richtung verfaßt und wie Böhme sich von oben erleuchtet gefühlt, als er einmal wegen der mancherlei Spaltungen im Glauben innere Anfechtungen erlitt. Auch ihn schützte seine Mystik, wie sehr er sie auch während der Pest (1634) in opfervolle Taten umsetzte, keineswegs vor den orthodoxen Geistlichen, er mußte, um ihrer Verfolgung zu entgehen, eine Zeitlang sich nach Danzig flüchten. Daß Adam in uns sterben und Christus in uns leben müsse, war sein „seligmachender Glaube und seine wahrhaftige Lehre“. Der innerlich tief veranlagte Mann fühlte sich von dem, was die anerkannten drei christlichen Konfessionen den Menschen boten, nicht befriedigt und ganz besonders von dem Luthertum abgestoßen, innerhalb dessen er aufgewachsen war. Scharf tadelt er dessen Verknöcherung und Veräußerlichung, eine Folge von der Lehre der Rechtfertigung allein durch den Glauben, und macht bestimmte Vorschläge zu einer Neu belebung des christlichen Lebens.

Um Franckenberg scharte sich ein Kreis von Männern, namentlich aus dem schlesischen Adel, die von dem äußeren Gottesdienst sich abwandten und nur durch einen inneren ihr religiöses Empfinden befriedigten. Zu ihnen gehörte auch Daniel Czepko von Keigersfeld (geb. 1605 zu Koschütz, gest. 1660 als liegnitzischer Regierungsrat), einer der fruchtbarsten Nachahmer Epikens, mit dem er persönlich in Verkehr stand. Außer Gelegenheitsgedichten verfaßte er ganz in dessen Geist das langweilige Drama „*Pierie*“ und das über 900 Verse zählende didaktische Werk „*Corydon und Phyllis*“, in dem er als Hirt Corydon über sein persönliches Verhältnis zu den schlesischen Freunden spricht, die Zeitverhältnisse, das öffentliche Leben und die einzelnen Stände schildert und ein Bild von dem ihn beglückenden Landleben entwirft. Mit Vorliebe pflegte er das aus der Nachahmung Martials und Owens hervorgegangene und auch bei den ihm geistesverwandten Gryphius, Scheffler und Logau beliebte Epigramm, das sich oft zum Sonett oder zu ähnlichen Dichtungsarten erweitert oder als Inhaltsangabe eines Gedichtes in kürzeste Spruchsform von wenigen gereimten Worten zusammengedrängt. So verfaßte er lyrische (geistliche und weltliche) und satirische Gedichte in epigrammatischer Form, und auch Gedanken der Mystiker und Theosophen (*sapientium*) hat er in sie gekleidet. Außer diesen bringen noch andere Dichtungen Czeptos mystische Anschauungen; so „Das heilige Dreieck oder die fürnehmsten tage unseres heils“, ferner „Das inwendige himmelreich oder in sich gesammelte gemüete“ und „Gegenlage der eitelkeit“, eine Sammlung von 31 meist längeren Gedichten. Verachtung der Welt, Hinweis auf das Göttliche, Vereinigung der Seele mit Gott durch den „willigen Tod“, d. h. die

möglichste Absonderung von des Leibes Gemeinschaft durch strenge Askese, sind die Hauptpunkte der Lehre Gypso's über das Verhältnis des Menschen zu Gott.

Viel bedeutender für die Entwicklung des geistlichen Liebes im Sinne der Mystik war Johann Scheffler, der nach seiner Konversion in der Firmung den Namen Angelus annahm und, um sich von dem Theologen Johann Angelus zu unterscheiden, durch Hinzufügung von „Silesius“ als Schlesier sich kennzeichnete. Er stammte aus einer polnischen Adelsfamilie, die nach Breslau übergesiedelt war, wo er 1624 geboren wurde. An dem Gymnasium dieser Stadt vorgebildet und in der Abfassung von Gelegenheitsgedichten geübt, widmete er sich an den Universitäten Straßburg, Leyden und Padua dem Studium der Philosophie und der medizinischen Wissenschaften und ward 1649 von dem Herzog Sylvius Nimrod zu Württemberg und Dels „um seiner bewohnenden guten Qualitäten und in Medicina erlangten Experientz“ zu dessen Leibarzt und Hofmedikus ernannt. Doch während seines Aufenthaltes in Holland durch Franckenberg mit Böhmes Schriften vertraut gemacht und später mit jenem durch Freundschaft verbunden, fühlte sich Scheffler durch das Kirchenwesen, das der Herzog im entschieden orthodoxen Sinne leitete, immer mehr beengt und zur Mystik hingezogen. Denn deren Geist ist der Geist der Liebe und Scheffler besaß ein von Liebe überwallendes Herz. Alle seine Schriften atmen die innigste und zarteste Liebe zu Jesus und selbst die polemischen Schriften, die er später gegen die Protestanten richtete, hat er nur verfaßt, weil ihm „aus Liebe zum Heil der Seelen ein solcher Eifer und feurriger Antrieb ankommen“ ist. Kein Wunder daher, daß er seiner Liebesnatur gemäß sich von dem Luthertum allmählich entfernte, dessen Lehre von der Rechtfertigung allein durch den Glauben jede Äußerung der Liebe ausschloß und dadurch in den schärfsten Gegensatz zu Schefflers ganzem Wesen trat. Er glaubte nicht bloß an Gott, sondern liebte ihn auch und wollte Gemeinschaft mit ihm suchen. Dadurch allein schon näherte er sich der katholischen Lehre, die außer dem Glauben als Heilsbedingung auch die Liebe fordert. Und was sein Gefühl verlangte, fand sein außerordentlich heller Verstand durch das Studium der Mystiker und durch eigenes Forschen. Die Uneinigkeit im Protestantismus und die auf die Widerlegung und Beseitigung der protestantischen Irrtümer gerichtete Tätigkeit der Jesuiten in Breslau wirkten mit, daß er nicht wie Franckenberg, Böhme und andere Theosophen auf halbem Wege stehen blieb, sondern, seinem „willigen Herzen“ folgend, in der Matthiaskirche zu Breslau 1653, die damals den Kreuzherren mit dem roten Stern gehörte, offen zum Katholizismus übertrat. Acht Jahre darauf zum Priester geweiht und 1664 von seinem Gönner Sebastian Rostock, Fürstbischof von Breslau, als Hofmarschall in dessen unmittelbare Nähe gezogen, hatte er, durch Angriffe der Gegner, die ihn durch Schriften und Bilder verspotteten (vgl. S. 520), dazu aufgefordert, den Boden der Polemik betreten und sich im Kampfe mit den geübtesten protestantischen Streitern, wie Chemnitz, Strauch, Scherzer und Alberti, als tüchtiger Theologe und gewandter Dialektiker bewährt. Außer den polemischen Schriften verfaßte er noch eine Reihe apologetischer oder „Lehrtraktätlein“, für die er diese Bezeichnung wählte, weil er darin die Glaubenslehren ohne Rücksicht auf bestimmte Gegner darlegt.

Zwei Jahre vor seinem Tode (1677) hat Scheffler die „Sinnliche Beschreibung der vier letzten Dinge“ herausgegeben, eine Dichtung, zu deren Abfassung ihn die Absicht bestimmte, die Menschen durch die Schilderung der vier letzten Dinge in heilsamen Schrecken zu verlegen und zur Besserung anzuspornen. Doch nicht dieses Gedicht, sondern zwei andere Werke haben ihm dauernden Ruhm erworben. Von diesen können die Geistreichen Sinn- und Schlußreime (1657) oder, wie das Buch seit der zweiten Auflage (1674) heißt, der Cherubinische Wandersmann nur dann in ihrer großen Bedeutung erkannt werden, wenn man sie nicht vom poetischen Standpunkt allein aus beurteilt, sondern in Zusammenhang mit jener Zeit deutschen Geisteslebens bringt, in der innerlich tief veranlagte Männer sich von dem erstarrten Luthertum löstagen, um aus anderen Quellen Erbauung und Trost zu schöpfen. Beides hat Scheffler in der katholischen Kirche gefunden; den Weg dazu aber bahnte ihm das Studium der Mystik, und

in Franckenbergs Anschauungskreise wurzeln auch seine „Schlußreime“, die als dessen poetischer Niederschlag angesehen werden müssen. Von dem Werke, das seit der zweiten Auflage sechs Bücher umfaßt, sind die ersten fünf noch vor des Dichters Konversion, etwa 1651—1653 entstanden; jedes Buch besteht aus einer Anzahl von Sinnsprüchen in zwei, vier oder mehr gereimten Alexandrinern, das ganze aus 1675 „Reimen“ und 10 Sonetten. Die Sprüche, nach keiner bestimmten Disposition geordnet, sollen „dem Leser eine auffmunterung sein, den in sich verborgenen Gott und dessen heilige Weise selbst zu suchen und sein Angesicht mit heiligen Augen zu beschauen“. Diesem Zweck entspricht auch der zweite Titel, denn gleich wie die Cherubim Gott anschauen, so soll der „Cherubinische Wandersmann“ den Lesern „ein Gefährte“ sein, um deren Seelen „zur göttlichen Beschauung zu leiten und zu erheben“. Daher bezieht sich der Inhalt des Buches auf die tiefsten und wichtigsten Fragen der Religion, auf Gottes Wesen und Eigenschaften, auf sein Verhältnis zur Welt und insbesondere zu dem Menschen. Die Auffassung der Seele als der Geliebten, der Braut Gottes, und deren Sehnsucht nach der Vereinigung mit Gott und Jesus bildet darin, wie in der Mystik überhaupt, den Hauptgedanken, den er von den verschiedensten Standpunkten aus mit sinnreichen Sprüchen beleuchtet, von denen in den ersten zwei Büchern noch mehrere in ein pantheistisches Gewand gekleidet sind.

Wie sehr der „Cherubinische Wandersmann“ in das Geistesleben eingriff, bezeugt seine Nachwirkung auf die erste Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts. An ihn knüpfte der pietistische Theolog Gottfried Arnold (gest. 1714 in Perleberg) in seinen „Neuen göttlichen Liebesfunken“ und noch unmittelbar in seiner Gedichtsammlung „Der Weisheit Gartengewächs“ (1705), und durch Gerhard Tersteegens „Geistliches Blumengärtlein inniger Seelen“ (1729) wirkt sein Einfluß bis auf unsere Tage nach. Die Aufklärungszeit hat Scheffler vergessen; sobald aber Friedrich Schlegel auf dessen Dichtertalent hingewiesen hatte, begann man sich ihm wieder zuzuwenden. So verrät Rückerts „Weisheit des Brahmanen“ den Einfluß der „Schlußreime“ des Angelus, Schopenhauer bewundert sie, und Gottfried Keller entnimmt ihnen zwei Sprüche als Motto für zwei seiner Legenden.

In demselben Jahre wie die Sammlung geistlicher Sprüche ließ Angelus Silesius die ersten vier Bücher seines zweiten Hauptwerkes ausgeben: Heilige Seelenlust oder Geist-

liche Hirtenlieder der in ihren Jesum verliebten Psyche (1657), die ein sonst nicht bekannter Musikus, Georg Joseph, „mit ausbundig schönen Melodien geziert“ hat. Die Mystik, deren Geist durch die Lieder weht, stimmt vollständig mit der kirchlichen Lehre und berechtigt zur Annahme, daß sie erst nach des Dichters Konversion entstanden seien. Davon bilden die drei ersten ein zusammenhängendes Ganzes, indem darin die Hoffnung der Seele auf Jesu Ankunft, seine Geburt, sein Tod, seine Auferstehung und Himmelfahrt in allmählichem Fortschreiten dargestellt wird. In Übereinstimmung damit sind sie „Jesu Christo, dem Liebenswertigsten unter allen Menschenkindern“ gewidmet, während das vierte und das erst später hinzugekommene fünfte Buch in der Ausgabe von 1668 die Zuschrift „Mariä, der glorwürdigsten Königin“ tragen. Die Lieder, die der Periode angehören, in der Scheffler „vom schmachttenden Liebhaber zum ersten Mann“ geworden ist und für die katholische Kirche in die Schranken tritt, heben sich von den früheren durch einen



Joh. Scheffler als Tabular-Krämer.

Spottbild aus: „Wohlverdientes Capitel, Welches neulich die beyden weitbeschrienen Jesuwiten Jacob Masenius und Veit Erbermann D. Johann Schefflern zc. gelesen.“ 1664.

kräftigeren Schwung und männliche Tatkraft ab, und diese sind es hauptsächlich, die Schefflers Namen lebendig erhalten haben („Auff, auff, o Seel, auff auff zum Streit“, „Mir nach, spricht Christus unser Held, Mir nach, ihr Christen alle“). Von den anderen Liedern zeichnen sich die meisten durch Zartheit und Innigkeit der Empfindung aus; die Sprache ist dem Inhalte angepaßt und nur selten artet sie in Schwulst und Bombast aus oder fehlt es an poetischer Erfassung. Oft erinnert Scheffler an den älteren Spee und doch läßt sich nicht mit Gewißheit feststellen, daß er diesen auch nur gekannt hat. Vielmehr wird sich die Ähnlichkeit aus der Gleichheit der religiösen Gesinnung und der Quellen erklären, aus denen beide schöpften. Von diesen kommt vor allen das Hohelied in Betracht, das Scheffler schon durch die Mystik nahegelegt war und gern mit der modischen Schäferdichtung in Verbindung gebracht ward.

Die Lieder haben Anklang gefunden und den Geschmack in der geistlichen Dichtung bis zur Mitte des achtzehnten Jahrhunderts bestimmt. Die Pietisten entlehnten für ihre neue Gefühlsrichtung den Ausdruck Schefflers, und schon früher fanden des Angelus Lieder Aufnahme in die Gesangbücher der Orthodoxen. Auch das katholische Kirchenlied stand unter Schefflers Einfluß, und alle an den protestantischen Kirchengesang anknüpfenden Kantate und Oratorien schöpften aus der „Seelenlust“. Selbst der Rationalismus konnte sie nicht völlig verdrängen oder ihre Wirkung auf das geistliche Lied in der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts brechen.

Der Mystizismus, wie er sich im Kreise Franckenbergs allmählich ausgebildet hatte, bereitete den Pietismus vor, eine Form und Entwicklungsstufe des Protestantismus, die aus dem Streben, eine Änderung zum Besseren herbeizuführen, hervorgegangen ist. Schon Arndts Schriften drehen sich um den Grundgedanken, daß man nicht bloß an Christus glauben, sondern auch in Christo leben müsse. Und wie er hatten sich viele von dem starren, durch Wort und Schrift verfochtenen Dogmatismus weg, einer subjektiven Frömmigkeit zugewendet, erkennend, daß es mit dem Wissen im Christentum nicht genug sei, sondern daß die tätige Ausübung dazu kommen müsse. Als Wortführer trat der Elsfässer Philipp Jakob Spener auf, der Begründer des deutschen Pietismus. (Abb. S. 521.)

Geboren 1635 zu Rappoltsweiler, machte er, nachdem er die theologischen Studien in Straßburg beendet hatte, die übliche Gelehrtenreise, auf der er in Genf mit dem Prediger Labadie in vertrauten, für seine Geistesrichtung entscheidenden Verkehr trat. Von der Notwendigkeit einer Reform des Kirchenwesens durchdrungen, erhob er bereits 1666 als erster Prediger in Frankfurt a. M. seine Stimme und fand um so mehr Anklang, je ehrwürdiger seine ganze christliche Persönlichkeit war. Dies zeigte sich in dem zahlreichen Besuche der Collegia pietatis oder Erbauungsstunden, bei denen er mit den Teilnehmern in bestimmten Versammlungen gemeinsam aus Gott sich zu erbauen und gottselige Gespräche zu führen pflegte. Neben zahlreichen Anhängern erhoben sich bald Gegner; Fremde spotteten über den „Frankfurter Schwarm“, man sprach von der Einführung einer neuen Religion und brachte für die Kollegienbesucher den Sektennamen „Pietisten“ auf. Gleichwohl ließ Spener 1680 seine „Pia desideria oder herzliches Verlangen nach gottseliger Besserung der wahren evangelischen Kirche“ im Drucke ausgeben, denen er einige „dahin einfältig abzweckende christliche Vorschläge“ beifügte. Damit war das Programm für den Pietismus gegeben. Spener behauptete, die Reformation sei in Bezug auf Sitte und Leben der Christen noch lange nicht vollendet, der Glaube müsse lebendig werden, die Lehre vom allgemeinen Priestertum zu ihrem Rechte kommen. Besonders wandte er sich gegen zwei aus der Rechtfertigungslehre allein durch den Glauben folgende Sätze, einmal, daß kein



Philipp Jakob Spener.

Nach einem Gemälde von G. Wagner,
gestochen 1683 von B. Kilian.

Eifer in der Heiligung und in guten Werken nötig sei, und dann, daß die menschliche Natur unmöglich sich von Sünden frei erhalten könne. Er verurteilte den üblichen Streit gegen Andersgläubige, verbannte aus der Predigt alle Gelehrsamkeit und rhetorische Kunst und empfahl neben dem öffentlichen Gottesdienste zur Förderung der häuslichen Andacht die Privatversammlungen, womit er selbst das spätere bedeutliche Konventikelwesen und die Gleichgültigkeit gegen die allgemeinen Angelegenheiten der Kirche vorbereitete. Die Religion zur Sache des Herzens machend, drängte er von dem äußerlichen Gottesdienst und Tugendwandel auf den inneren Menschen, auf das „Herz“, empfahl die erbauliche Bibelauslegung und wies auf die mittelalterlichen Mystiker hin als eine Schule der Gottseligkeit.

Durch die Übung praktischer Frömmigkeit näherte sich Spener dem Katholizismus, obgleich auch er von Haß gegen ihn erfüllt war. Gleichwohl kam er den tiefsten Bedürfnissen seiner Zeit entgegen und stiftete durch Lehre und Wandel viel Segen und noch mehr durch seine Schriften; er hat des Jahres oft 600 Briefe beantwortet, die Gewissensfragen und Bitten um Rat und Trost enthielten, denn er war in geistlichen Dingen Ratgeber der Protestanten von fast ganz Deutschland geworden. Nach einer zwanzigjährigen Wirksamkeit in Frankfurt wurde er Oberhofprediger in Dresden (1686), von wo er fünf Jahre darauf als Propst an die St. Nikolaikirche in Berlin berufen wurde. Hier starb er am 5. Februar 1705, nachdem er noch die Freude erlebt hatte, daß sich der Pietismus von dem Boden des Volkes in die Hörsäle der neu gegründeten Hochschule zu Halle verpflanzte. Hier erst erhielt er durch Franke, Anton Schad, Freunde und Schüler Speners, denen sich Breithaupt angeschlossen, seine eigentliche Prägung zu einem in sich selbst abgeschlossenen System, das aber bereits von Speners Anschauungen abwich. Während dieser eine gründliche Besserung der Kirche im Auge hatte, erblickten die Hallenser das christliche Leben einzig in der subjektiven Frömmigkeit und verloren zu gleichgesinnten kleineren Gemeinden vereinigt, das Gefühl für die Gemeinschaft mit der lutherischen Kirche. Wie sehr übrigens diese nach der Verjüngung verlangte, kann man aus der wunderbar schnellen Verbreitung des Pietismus erschließen. Der Adel, soweit er nicht ganz dem französischen Einflusse erlegen war, fand, da ihm die Zeit von 1680 bis 1740 keine Gelegenheit zu großen Taten bot, an der stillen Beschaulichkeit einen Ersatz dafür und Bürger und Bauer schlossen sich an, um Trost und Erquickung für all die Mühsal zu erhalten, von der ihr Dasein bedrückt war. Frommes Lesen der Bibel, Predigt und das Absingen geistlicher Lieder waren damals allgemein im Schwange. Ganz aus dem Leben heraus schildert diese religiöse Strömung Goethe in den „Bekenntnissen einer schönen Seele“. Wie wohlthätig aber auch der Pietismus auf das verkümmerte Luthertum wirkte und Sitte wie Denkart tief verinnerlichte, so mußte er doch als eine von dem einzelnen abhängige bloße Gefühls- und Phantasiereligion bald Auswüchse erzeugen, die den lebhaftesten Widerspruch erregten. Und in der That fehlte es nicht an Ausschreitungen mystischer und schwärmerischer, aber auch betrügerischer und unmittlicher Art. Zarte Seelen schwelgten in träumerischer Schönfärberei, quälten sich mit ungesunder Herzensbangigkeit und Bußkämpfen, verfielen in Kopfhängerei und wandten sich, wie von den harmlosesten Vergnügen, so auch von den Erzeugnissen des dichtenden, bildenden und forschenden Geistes ab, während derber veranlagte Naturen sektiererisches Konventikelwesen pflegten, nach dem Stein der Weisen und nach wunderbaren Elixieren suchten oder wüster Ausschweifung sich ergaben.

So kam es, daß der Pietismus tatsähen in sich verkümmerte und außer einer Fülle geistlicher Lieder und zahlreicher Erbauungsschriften wenig Bedeutendes für die deutsche Literatur hervorgebracht hat. Doch wirkte er mittelbar auf sie ein, denn er bereitete jene Richtung vor, die in Klopstock, Rousseau und Goethes „Werther“ ihre Ausbildung gefunden hat, und förderte namentlich in dem eifrig gepflegten Briefwechsel die Entwicklung der deutschen Sprache durch die Schöpfung neuer Wörter („Gefühl“, „Selbstsucht“) und durch Leichtigkeit des Stils. Dies gilt vornehmlich von dem Prediger Christian Scriber aus Rendsbürg, einem ausgezeichneten Erbauungsschriftsteller, dessen „Seelenschatz“ (1675 bis 1691) reich ist an schönen, in prachtvollen Perioden sich ergebenden Gleichnissen und in die Paläste wie in die Hütten Eingang gefunden hat. Von der Verstandesaufklärung, die mit dem Pietismus die Gleichgültigkeit gegen das kirchliche Dogma teilt, eine Zeitlang zurückgedrängt, trat die pietistische Richtung in der Zeit des Sturmes und Dranges wieder hervor und lieferte für Herders Humanitätsbegriff wirksame Elemente. Mit den Romantikern, vornehmlich mit Novalis, wurde der Pietismus in das neunzehnte Jahrhundert verpflanzt, in dem er als moderner Pietismus das Übergewicht in der protestantischen Kirche zu erringen suchte.

Zu den Schülern Speners aus der Dresdener Zeit gehört Gottfried Arnold aus Annaberg in Sachsen (geb. 1666, gest. 1714 als Pastor in Perleberg), der, durch Bichtel mit Böhmens Schriften vertraut gemacht, eine Zeitlang den „Engelsbrüdern“ angehörte und zeit lebens gegen seine Kirche eine feindselige Stellung einnahm. In diesem Sinne schrieb er seine epochemachende Unparteiische Kirchen- und Reberhistorie (1698 bis 1700), eine Schutzschrift für alle Reber und Mystiker, in deren Werken er eine staunenswerte Belesenheit befundet. Gerichtet gegen den Glaubenszwang der orthodoxen Hierarchie, stellt das Buch den Pietismus

als die wahre Kirche hin und wirft jeder anderen vor, die Ketzer nur um ihrer Frömmigkeit willen, und zwar aus unlauteren Gründen verfolgt zu haben. Wie in diesem durch die Stofffülle für die Geschichtschreibung immer noch bedeutenden Werke, kommt sein Streben nach Verinnerlichung der Religion auch in seinen Liedern zur Darstellung, durch die er sich über das Maß jener Zeit bedeutend erhebt. Den sie beherrschenden Zug zur Mystik und den Vorstellungen des Hohenliedes finden wir auch sonst in der pietistischen Liederdichtung, wie sie von Halle aus gefördert wurde. Visionen, Träume, Ekstasen, nach denen man durch „Bußkampf und Wiedergeburt“ strebte, spiegeln sich auch in den Liedern ab. Im Gegensatz zu der Allgemeinheit des Kirchenliedes bildet ihren Grundcharakter die subjektivste Pietät und entschiedene Richtung auf das Innerliche; in der Einkleidung der Gefühlsäußerungen bedienen sie sich mit Vorliebe der von Scheffler geprägten Wendungen.

Aus der großen Zahl der Dichter dieser Richtung sei vor allen Anastasius Freylinghausen erwähnt (gest. 1739 als Leiter des Waisenhauses in Halle), der sich durch eigene wie durch Sammlung alter und neuer Lieder und als Musikus die größten Verdienste um das pietistische Lied erworben hat. Gegen den überwiegenden Hang der meisten pietistischen Sänger zur Gefühlsdichtung und Selbstbetrachtung suchte Johann Jakob Rambach (geb. 1693 zu Halle, gest. 1735 als Superintendent in Gießen) mit seinen dogmatischen und moralisierenden Liedern ein schönes Gleichgewicht herzustellen und den Predigern es leicht zu machen, auf jede „Materie“, die sie abhandeln wollen, bequeme Lieder zu finden.

Mit Spener war auch Joachim Neander in Verbindung (eigentlich Neumann, geb. 1650 zu Bremen, gest. 1680 als Prediger daselbst), der erste und bedeutendste Liederdichter der reformierten Kirche, die bis dahin nur den Psalmengesang Marots gepflegt hatte. Neanders Lieder, aus der pietistischen Richtung hervorgegangen, sind nur der Ausdruck seines Verkehrs mit Gott, zu dem seine Seele mit Adlersittichen sich aufschwingt, der gnädig die Flügel über sie breitet, tröstend zu ihr spricht und Ströme der Liebe auf sie hernieder sendet. So in seinem berühmten Liede „Lobe den Herrn, den mächtigen König der Ehren“. Ganz in den Anschauungen der Mystik wandelt der Reformierte Gerhard Tersteegen (d. i. zur Stiege, geb. 1697 zu Meurs, unweit Crefeld, gest. 1769 als Bandmacher in Mühlheim an der Ruhr), einer der jüngeren pietistischen Dichter. Seine Lieder, 1729 unter dem Titel „Geistliches Blumengärtlein inniger Seelen oder kurze Schlussreime“ erschienen, durchzieht als Grundton die selige Ruhe in Gott und, um zu dieser zu gelangen, die beständige Ermunterung zur Welt- und Selbstverleugnung und zu dem erleuchteten Schauen auf Gott allein. Er will sich in das Meer der Liebe versenken ganz in Gott verschwinden, geduldig und gelassen sein, um den Weg zur Ewigkeit zu finden. Friede, Sanftmut und kindliche Einfachheit tönen aus seinen Liedern und entschädigen für die Unbeholfenheit oder Künsterei der Form, deren Tersteegen aus Mangel an wissenschaftlicher Bildung nicht Herr werden konnte.

Speners Bestrebungen suchte Nikolaus Ludwig Graf von Zinzendorf (geb. 1700 zu Dresden) in der von ihm gestifteten Brüdergemeinde zu Herrnhut, als deren Bischof er 1760 starb, ganz in das Leben einzuführen. Unablässig durch Studien und äußerliche Bemühungen für seine Zwecke, durch Briefwechsel und Reisen bis nach Amerika in Anspruch genommen, war er dennoch auch als Schriftsteller in Poesie und Prosa ungemein tätig, sowohl innerhalb der Gemeinde als außerhalb, um deren Sache gegen die vielen Angriffe, die sie erfahren mußte, durchzusetzen. Geistig reich begabt, verfügte er über rednerischen Schwung und Zartheit der Empfindung, aber die Eile, mit der er oft arbeiten mußte, gönnte ihm nicht die Zeit, auch auf die Darstellung die notwendige Sorgfalt zu verwenden. Daher wiederholen sich in seinen Liedern, deren er über 2000 gedichtet hat, oft in eintöniger Weise Bilder und Wendungen, die er den Mystikern und Pietisten entlehnte.

Noch mehr tritt die Mangelhaftigkeit der Form in den Liedern der Brüder und Schwestern hervor, die in der Gemeinde sangen und meistens nicht gerade zu Dichtern geboren waren, sondern es nur durch die Liebe Christi wurden. Das Liederdichten aber war bei ihnen Gemeindefache und hing zusammen mit ihrem vielen Singen. Nach dem von Zinzendorf geschaffenen Typus vereinigt sich in dieser Brüderliederdichtung der lebendige, kräftige Gemeinschaftsgeist der alten böhmisch-mährischen Brüder, die den Grundstock der Herrnhutergemeinde bildeten, mit der feurigen und schwärmerischen Jesuliebe Schefflers und dem Heiligungsernst der Hallenser Pietisten zu einer merkwürdigen Mischung.

Mit Leib und Seele der mystisch-sektiererischen Sekte Schwendfelds (gest. 1564) zugetan, suchte die Dichterin Anna Dвена Hoyer (geb. 1584 zu Koldenbüttel in Schleswig, gest. in Armut 1655), die Tochter des bekannten Astronomen Johann Owen, ihrer Sekte zum Siege zu verhelfen. Ohne Stolz auf ihre klassische Bildung preist sie felig die Armen im Geiste und von religiöser Zuversicht beseelt, bekämpft sie die verlogenen lutherischen Prediger mit den Waffen des Spottes und Hohnes („Geistliche und weltliche Poemata“. Amsterdam 1650). Streitbar, verbittert und fanatisch schlägt diese in ihrem weltfremden Weltleben merkwürdige Frau Töne voll männlicher Kraft an und, in ihren Knittelversen und kurzen Reimpaaren auf jeden poetischen Schmuck verzichtend, schreckt sie auch vor Derbheiten nicht zurück; so insbesondere in dem für die Kenntnis des niederländischen Lebens jener Zeit interessanten Gedichte „De denische Dörp pape“, der Schilderung eines Bauerngelages, an dem auch die Dorfpfarrer Haack und Hans teilnehmen und dabei in mimischer Satire über sich selbst das vernichtende Urteil sprechen.

Aus der mystischen Literatur des Mittelalters schöpfte der gelehrte und poetisch veranlagte Kapuziner Vater Martin von Cochem (geb. 1634 zu Cochem a. d. Mosel, gest. 1712 zu Bruchsal) viel Stoff zu seinen zahlreichen Schriften („Leben Jesu und Mariä“, „Baumgarten“, „Myrrhengarten“, „Leben der Heiligen“, „Erklärung des Messopfers“), mit denen er den Wünschen des Volkes entgegenkam.

Wie dieses es wünscht, läßt er es nirgends an Anschaulichkeit der Darstellung von Landschaften, Jahreszeiten, Ortschaften usw. fehlen; er verlegt sich in das Seelenleben der handelnden Personen und reißt durch dessen Schilderung den Leser mit. Überall, durch die Idylle (Geburt Christi, das Leben der heiligen Familie) wie durch die erschütterndste Tragik sucht er auf das Gefühl der Leser einzuwirken, um für deren Seelenheil zu sorgen. Aus seinem „Leben Jesu“ haben die geistlichen Volksschauspiele geschöpft und durch sein „Auserlesenes History-Buch“ sind besonders die Geschichten von Griseldis, Hirlanda und Genoveva volkstümlich geworden. Sein „Allgemeines Gesangbuch“ für Katholiken erschien 1700 bereits in elfter Auflage. Zeitgemäß erneuert, gehören mehrere seiner Schriften zu dem festen Bestande der Hausbibliothek katholischer Familien.

Eine eigenartige Mischung von philosophischer und Gefühlsreligion weht durch die Lieder des schlesischen Konvertiten Christian Knorr von Rosenrath (geb. 1636 in Altranten, gest. 1689 als Geheimrat und Minister des Pfalzgrafen Christian August zu Sulzbach). Außer den vierzig freien Schöpfungen finden sich in der von seiner Frau veranstalteten Sammlung „Neuer Helikon mit seinen neun Mufen, d. i. geistliche Sittenlieder“ auch Übersetzungen lateinischer Hymnen. Bearbeitungen älterer deutscher Lieder und Lieder, zu denen ihm des Neuplatonikers Boethius Trostschrift den Stoff lieferte. Überall verrät sich des Dichters Neigung zu den sogenannten geheimen Wissenschaften. Unermüdet war er in der Suche nach dem Stein der Weisen wie in der mystischen Erforschung der Bibel, die er fast auswendig wußte. Als bedeutendste Frucht seiner tabbalistischen Studien gilt seine Kabbala denudata (1677).

4. Epigramm, Satire, Epos, Roman.

Die gewöhnliche Forderung an die Poesie, daß sie nützen und ergötzen solle, schien dem siebzehnten Jahrhundert am besten durch das Epigramm befriedigt zu werden, denn dieses verlangt einen bestimmten Gehalt und eine wohlthuende Kürze gegenüber der Leere des Inhaltes und der Weitläufigkeit der Form, wie sie in anderen Dichtungsarten begegneten. Außerdem entsprach das Epigrammartige, der Witz und die überraschende Verbindung von Gegensätzen ganz der vorwiegend verständigen Richtung der Zeit, die an der Anekdote größeres Gefallen fand als an dem volkstümlichen Schwank und der Fabel mit ihrer Moral und das Antithetische und Witzige selbst in die lyrische und erzählende Dichtung hineintrag. Zwar nahm das Epigramm auch Bestandteile aus dem von altersher überlieferten Schatz, poetische Gnomen, Sprichwörter und Priameln auf, seinem Wesen nach aber ist es fremden Ursprunges, ein Kind der deutschen Renaissancebewegung, dem Verständnis und Geschmack des Volkes fernstehend, ausschließlich gelehrter Natur.

In den fünfziger Jahren, der Blütezeit des deutschen Epigramms, verdrängte der Briten den bis dahin bevorzugten Martial, da seine Epigramme den theoretischen Anforderungen, die jene Zeit an das Epigramm stellte, besser entsprachen. Kurze Form, ein pointierter geistreicher Schluß und die beliebte „Spitzfindigkeit“ am Ende, nach Dvizens Definition die „seele und gestalt“ dieser Gattung, weisen fast alle Epigramme des lateinisch dichtenden Engländers John Dvens (1584—1623) auf und überdies huldigte er dem Zeitgeschmacke durch seine Bevorzugung des satirischen Epigramms. An Stoff hat es in dem alamodischen Zeitalter nicht gefehlt; die Nachäffung der Welschen in Sprache, Sitte und Mode, die Gefinnungslosigkeit der Gelegenheits-

Zu früh war ich entzündet
 der stillen reuigen tag,
 und mit dir dich verbrüdet
 und nachts verborger tag,
 Du bist in meinem Herzen
 Zu flüchlein protest an,
 Das brünet gleich einer Kerzen,
 So niemand lassen kan
 Manchen ich trag in Wunde
 gen Ost- und Norden-bräust,
 kein Lindering dich finde,
 laß ich mit Klaffen auf!
 O wie der Qual, und Reue!
 was soll mich reuden dir?
 Den ganzen tag ich reue
 weil still in /gunstigen ein.
 was reidar dan mit flogen
 Der tag dir nachst finen,
 und ich gar tief gelogen
 der Sonn, und Sonnen / sein,
 Das flüchlein so mich quället
 noch bleibt in Wunden glit,
 all sind so viel man zehlet
 Zu mich noch beuemen / gut.
 Das flüchlein dich ich reue,
 O ist jess / fassen / nachst:
 O schreit nach, und Reue,
 griffe ein so Wundenfang.
 O / fassen in / fassen /
 O / fassen in / fassen /
 Als Reue nachst / fassen,
 noch bleibt in ewigkeit.
 Ob / fassen in / fassen, und quälten
 Mein Leben / fassen /
 von jess / fassen, und / fassen
 der / fassen mit, und / fassen,
 doch mit so gar mich / fassen
 die / fassen jess / fassen,
 all gleich / fassen / fassen,
 und / fassen auf / fassen ein.
 O flüchlein / fassen / fassen,
 O / fassen dich / fassen,
 Ich / fassen mich / fassen,
 all / fassen / fassen, und / fassen,
 Ich / fassen / fassen / fassen,
 bringst mich / fassen / fassen,
 Ich / fassen / fassen / fassen,
 bringst mich / fassen / fassen.
 Ado, / fassen / fassen
 O / fassen / fassen / fassen:
 Ado / fassen / fassen / fassen,
 Ich / fassen / fassen / fassen.
 In / fassen / fassen / fassen,
 tag / fassen / fassen / fassen:
 In / fassen / fassen / fassen,
 was / fassen / fassen / fassen.

poeten und der Krieg mit seinen Greueln und seinem schrecklichen Gefolge von Verwilderung der Sitte gaben neben den allgemeinen menschlichen Schwächen und Gebrechen Stoff in Hülle und Fülle. Aus der Vorliebe der deutschen Epigrammatiker für Owen, der übrigens gegen Ende des Jahrhunderts wieder dem Römer weichen mußte, erklärt sich, daß er öfter als Martial ins Deutsche übertragen wurde. Während dieser nur durch die zwei Blütenlesen von Opitz (1639) und Schulz (Thorn 1644) in deutscher Sprache verbreitet war, hatte Nicäus Ancumatus bereits 1638 die Epigramme Owens ins Niederdeutsche übersezt, worauf drei hochdeutsche Versuche folgten und 1651 zu Hamburg die erste vollständige Owenübersetzung des Bremer Arztes Valentin Löber (gest. 1685) erschien, die eine ganze Reihe von Auflagen erlebte. Er wünschte mit seinem „Deutschredenden Owenus“ zu zeigen, daß die deutsche Sprache die angenehme Kürze der lateinischen wettmachen könne, und lehnt sich gern an deutsche Sprichwörter an.

Diese Neigung teilt auch der Epigrammendichter, der die selbständige Erfindung auf diesem Gebiete besonders glücklich vertritt, der Schlesier Friedrich von Logau. Er kleidet zwar seine „Sinngedichte“ noch in alle Arten der Kleinpoesie und stattet die satirischen Pfeile, um jeden Vorwurf persönlichen Angriffs abzuweisen, nicht mit wirkungsvollen individuellen Zügen aus, aber sie sind zum größten Teil sein geistiges Eigentum, „nicht fremde Beute“, und selbst dort, wo er entlehnt, weiß er durch die Art der Darstellung seine kraftvolle Persönlichkeit zum Ausdruck zu bringen. In ihr spiegelt sich die Welt um ihn herum; seine Kenntnis der Welt und des menschlichen Herzens macht ihn fähig, das Gewühl und den Wirrwarr der neuen Sitten zu beherrschen, seine hohe Anschauung von Recht und göttlichen Dingen erhebt ihn über das Treiben seiner an vielen Wunden krankenden Zeit und macht den bescheidenen, vom Glück wenig begünstigten Mann zum Philosophen, der der eigenen wie der allgemeinen Not auf den Grund zu kommen suchte. Schon in seiner Kindheit hat den 1604 zu Brockut bei Rimpfisch geborenen Friedrich das Leben hart angefaßt; nur dem Wohlwollen freundlicher Gönner verdankte er es, daß er in Brieg die Gymnasialstudien machen konnte, um dann, „der Not gehorchend, nicht dem eigenen Triebe“, mit dem Studium der Jurisprudenz fünf Jahre zu verlieren und als herzoglicher Beamter zu Brieg, seit 1654 in Liegnitz, für den Lebensunterhalt zu sorgen. Seine Familie verarmte, sein väterliches Gut fiel dem Kriege zum Opfer, die erste Frau starb ihm nach kurzer, überaus glücklicher Ehe, die zweite scheint ihm allerlei Leid gebracht zu haben und oben drein wurde er von körperlichen Leiden gequält. Am 24. Juli 1655 ist er gestorben, nachdem er noch im Jahre vorher die erste vollständige Sammlung seiner Gedichte unter dem Titel Salomons von Golarw deutscher Sinngedichte drei Tausend herausgegeben hatte, der bereits zwei kleinere, die eine mit 200 „Reimsprüchen“, die andere mit 50 Gedichten vorausgegangen waren. (Abb. S. 526.)

Darin erteilt er, aus seiner reichen Erfahrung schöpfend, in einer Reihe von Sprüchen wie ein anderer Salomon Lehren der Weisheit, die das Leben und das Verhältnis des Menschen zu Gott betreffen, und offenbart seine religiöse Natur, die in kindlichem Gottvertrauen alle Hoffnung auf den Herrn setzt und zu ihm betet, bald in einfachen, schlichten Worten, bald im Jubel höchster Begeisterung und innigen Dankgefühls. Den Glaubensstreitigkeiten und dem Schulgezänk streitsüchtiger Theologen ist er abhold, denn er will sich als Protestant das Recht der freien Meinung von der Orthodorie nicht nehmen lassen, und höher als jedes religiöse Bekenntnis sieht ihm „die Kirche im Gewissen“. Er predigt seiner aufgeregten Zeit Veröhnung und Duldung, verurteilt die pietistische Scheinheiligkeit und fordert werttätige Nächstenliebe, die seiner durch den Krieg von herzloser Selbstsucht ergriffenen Zeit ganz fremd geworden war. „Gott dien ich mit dem Herzen nach meinem besten Können. Dem Fürsten mit dem Kopfe nach meinen besten Sinnen, Dem Nächsten mit den Händen durch Hilf' aus gutem Willen.“ So lautete seine Devise. Dieselbe redliche Gesinnung, die aus seinen an das Gemüt gerichteten Lehren spricht, offenbart sich auch in den satirischen Epigrammen, in denen er vorzugsweise die politischen und sittlichen Verhältnisse seiner Zeit behandelt. Warm fühlend für sein Vaterland, beklagt er das Elend des Krieges, „den selbst das Vergessen nicht vergessen kann“, und nicht minder den Frieden, der die moralische Verderbnis, die der Krieg mit sich brachte, durch die nunmehr unwiderstehlich vordringende französische Mode nur beseigt. Er trauert über Deutschlands Schmach, über die entschwundene Herrlichkeit und die verlorenen Tugenden seines Volkes, Biederkeit und Treue. Deutschland ist „blutarm“ geworden, „drum geht es so geslickt.“ Mit fremden Lappen schmückt sich seine Sprache und selbst die schmutzlose, aber ehrsame Kleidertracht hat der französischen Mode weichen müssen; mit dem Kleide aber hat man auch die Sitte abgelegt. Voll Entrüstung über die Nachäffung

französischer Kleidung und Lebensart, die immer mehr die von den Vätern ererbte Tüchtigkeit verdrängte, ruft er in bitterem Spotte aus: „Narrenkappen sam den Schellen, wenn ich ein Franzose wär, Wollt ich tragen, denn die Deutschen gingen stracks wie ich so her.“ Selbst an einem Hofe lebend, erkannte er, daß neben dem Kriege und seinen Folgen auch die Fürsten und Höfe eine Hauptquelle der Übel seien, die auf Land und Volk lasteten. Daher geißelt er bald mit Humor und Laune, bald mit Ironie und Wiß, oft voll Erbitterung das ränkevolle und gesinnungslose Treiben seiner Umgebung, das Haschen nach Gunst, die Heuchelei, Bestechlichkeit und schamlose Schmeichelei, und obzwar selbst von der Gunst eines Fürsten abhängig, redet er den Fürsten mit einem oft staunenswerten Freimuth in das Gewissen. Nicht minder erinnert er, selbst einem alten Adelsgeschlechte entsprossen und dessen sich wohl bewußt, die Adeltigen an ihre Pflichten, und höher als der Adel der Geburt gilt ihm der Adel der Gesinnung.

Daß bei der großen Anzahl sich auch minderwertige unter seinen Sinngedichten finden, darf uns nicht wundernehmen und hat der Dichter in seiner Anspruchslosigkeit selbst erkannt. Wenn er vor Derbheiten und Obszönitäten nicht zurückschreckte, so folgte er teils den antiken Mustern, die in deren Verwendung eine Erhöhung der Komik erblickten, teils wollte er durch die Vorführung des Lasters in seiner ganzen Häßlichkeit seinem Spotte eine desto größere Wirkung sichern.

Für den Vater der neuen Dichtkunst begeistert und neben anderen Versmaßen den Alexandriner gebrauchend, band er sich doch nicht durchweg an dessen Vers- und Sprachregeln, denn höher als die Form stand ihm der Inhalt: „Wenn nur der Sinn recht fällt, wo nur die Meinung recht, So sei der Sinn der Herr, so sei der Reim der Knecht.“ Die Sprache behandelt er mit fast zügelloser Freiheit; er ist ein Freund und Pfleger der deutschen Sprachreinheit, will aber nicht zugunsten des Reindeutschen auf die Besonderheiten der schlesischen Mundart verzichten, denn er meint: „Wer vom Herzen redet deutsch, wird der beste Deutsche sein.“ Durch diese Geringschätzung der formellen Kunst- und der Schriftsprache zog er sich aber den Haß der Opitzianer zu und selbst seine Aufnahme in die Fruchtbringende Gesellschaft (1648), der er als der „Verkleinernde“ angehörte, konnte ihn bei seinen Zeitgenossen nicht zu Ehren bringen. Wohl schon gegen Ende des siebzehnten Jahrhunderts war Deutschlands größter Epigrammatiker vergessen und erst 1702 eine „Auserweckung“ seiner Gedichte möglich. Doch diese mißglückte und so blieb Logau verschollen, bis Lessing in seinen Literaturbriefen (36 und 43) auf dessen bleibenden Wert hinwies und 1759 mit Ramler eine Auswahl seiner Sinngedichte in 12 Büchern nebst Anmerkungen ausgeben ließ, die aber mit der Überlieferung willkürlich verfuhr und daher ihre Bedeutung verlor, als 1872 in den Publikationen des Literarischen Vereins in Stuttgart eine vollständige Ausgabe der Gedichte Logaus erschien. Sein epigrammatisches Schaffen fand einen Nachfolger in dem Toggengburger Johannes Grob (1630—1697).

Salomons von Golaw

Deutscher

Sinn-Gedichte

Drey Tausend.

Cum Gratiâ & Privilegio
Sac. Cæs. Majestatis.



Dresflaw)

In Verlegung Caspar Klopmanns /
Gedruckt in der Baumanniſchen Druckerey durch
Gottfried Gründern.

Titel der ersten Gesamtausgabe von
Logaus Sinngedichten.
Breslau 1654.

Desen Epigramme („Aufschriften“ „Kurzgedichte“) sind nebst Liedern („Stimmgedichte“) in den Sammlungen Dichterische Versuchsgabe (1678) und Reinholds von Freienthal poetisches Spazierwäldchen (1700) überliefert und sind zum größten Teile satirischer Art, und zwar wenden sie sich entweder ganz allgemein gegen die menschlichen Schwächen oder geißeln das öffentliche und gesellschaftliche Leben, wie die Rechtspflege, des Adels Nichtigkeit, das Gesundheitstrinken, die Nachäfferei der Franzosen. Mit der Verspottung der Gelegenheitsreimer leitet er zur literarischen Kritik über, die später ein Hauptgegenstand des Epigramms wird. Grobs Sprache ist kernig, kräftig und frisch von der Leber weg: „Des namen eigenschaft liegt einem Dichter ob: Es bleibet wohl dabei, ich heiß und schreibe grob.“

Logau erweiterte einzelne Epigramme zu kleinen satirischen Bildern und aus solchen setzen sich auch die großen Satiren zusammen, die uns im siebzehnten Jahrhundert entgegentreten.

Sie bekämpfen zwar noch wie die satirischen Dichtungen des vorausgegangenen Zeitraums die typischen Gebrechen aller Stände, wie denn die Überlieferung auf diesem Gebiete überhaupt nie unterbrochen wurde, aber weit mehr als die Laster des Grobianismus befehlen sie die aus einer falschen Bildung und Verirrung des Geistes stammenden mit Witz und Spott, ohne jedoch dafür neue Bahnen zu weisen. So fordern zwar auch jetzt noch die Erwerbstände mit ihrer Habsucht den Hohn des Satirikers heraus, aber in höherem Grade die gelehrten Stände, Theologen, Juristen, Ärzte, Alchimisten, Astrologen, Poeten und vorzugsweise die alamodische Dichtung der Zeit, die Nachahmungs- und Neuerungsucht, das Undeutsche im Leben wie in der Gesinnung. Für die Form der Darstellung bedienen sich die Satiriker häufiger der ungebundenen als der gebundenen Rede und folgen in ihrer satirischen Prosa den Anregungen, die von Spanien ausgegangen waren und zu Beginn des siebzehnten Jahrhunderts durch den Sekretär des Kurfürsten Max von Bayern, Agidius Albertinus (geb. 1560 zu Deventer, gest. 1620 zu München), vermittelt wurden. Dieser, auch Vater des deutschen Schelmenromans, suchte teils durch eigene Schöpfungen, weit mehr aber durch Bearbeitung lateinischer und französischer Werke in mundartlich gefärbter deutscher Sprache und farbenreicher Bildlichkeit des Ausdrucks katholischen Lesern das gesamte Wissen seiner Zeit in populärer, oft humoristischer Weise zu bieten und für die Erziehung einzelner Stände Ratschläge zu geben. Unter den Vorlagen, die er zu diesem Zwecke bearbeitete, nehmen die politischen Schriften des spanischen Hofpredigers Karls V., Anton von Guevara (gest. 1545), die erste Stelle ein. Dessen Eigenart, Erzählung und Betrachtung zu vereinigen, Ernstes und Komisches zu verbinden und durch Einflechtung von Anekdoten der Zuhörer und Leser Aufmerksamkeit für die Ermahnungen zu wecken, sagte dem Hofbeamten zu. So entwirft er lebendig ausgeführte, satirisch und belehrend wirkende Bilder vom Hofleben, Soldatenstande, Familienleben und schilderte in Luzifers Königreich und Seelengejaid (1616) im Anschlusse an die sieben Haupttünden und deren Strafen das Treiben der Welt, um ihm in Christi Seelengejaid (1618) die christlichen Tugenden gegenüberzustellen.

Wieder an ein spanisches Vorbild, aber mit mehr Selbständigkeit, knüpfte ein anderer Schriftsteller an, um deutsche Gesinnung zu verbreiten und in den trüben Zeiten aufrecht zu erhalten. Hans Michael Moscherosch stammte aus einer ursprünglich adeligen, protestantischen Familie, die aus Aragonien eingewandert war, und wurde 1601 zu Wilstätt unweit Straßburg geboren. Nachdem er hier das Gymnasium besucht und seit 1620 die Rechte studiert hatte, erwarb er sich 1624 in Genf den Doktorgrad und ging dann nach Frankreich, wo er sich persönlich zwar dem entzückenden Eindruck hingab, den Paris auf ihn ausübte, aber auch die deutschfeindliche Gesinnung Frankreichs kennen lernte. Nach seiner Rückkehr übernahm er zunächst die Hofmeisterstelle bei den Söhnen des Grafen von Dachsburg, worauf er seit 1630 als Amtmann an verschiedenen Orten die Drangsale des Krieges durchkosten mußte. Zwölf Jahre lang führte ihn Gott, um ihn im Gehorsam und in der Geduld zu prüfen, „in der hohen Creutzschule durch alle Classes der drey Hauptstrassen (da der grewliche Feinde, ohne die vnbarmerhzigke blünderungen, hinder vnd vmb mich alles ernieder gelegt vnd erwirget: der schröckliche Hunger eine vnzahlbare mänge vor meinen Augen getödet: die grausame Pest die meinige, vnd andere, neben mir vnd an der seite hinweg genommen“). Seiner Habe entblößt und genötigt, durch den Ackerbau sein „brodt mit Gott zu suchen und zu erwerben“, flüchtete er sich 1642, wie schon sieben Jahre vorher, wieder nach Straßburg, von wo er nach der nahen kleinen elsässischen Festung Bensfeld als schwedischer Kriegsrat berufen wurde. Als ihm einige Zeit nachher wegen seiner umsichtigen Amtsführung mehrere Stellen zugleich angetragen wurden, wählte er die eines Sekretärs und Diskals der Stadt Straßburg. Obwohl er seinem Amte rühmlichst vorstand, hatte er unter dem Meide ränkevoller Menschen viel zu leiden, die ihn auch nicht zur Ruhe kommen ließen, als er 1656 in die Dienste des Herrn von Hanau und später in die anderer Herren, zuletzt der Landgräfin von Hessen, getreten war. Eben im Begriffe, von allen Ämtern sich zurückzuziehen, wurde er auf einer Reise nach Worms von einer Krankheit ergriffen, der er 1669 erlag. (Abb. S. 528.)



*Hic ille, Lector, exhibens MOSCHEROSCH
Politicis literarumq; Sator;
Quem saculi in moras Philander invenit
Commendat Orbis; sed Fides & Crux DEO.
Amico veteri faciebat Wratislavia
Matthias Machnerus.*

*Clarissimo Viro Dn. Joh. Mich. Moscherosch
Reipub. Argentin. Secret. hanc ipsius Imma.
oinem obseru. ergo offert Petrus Aubry. 1672*

Hans Michael Moscherosch.
Stich von J. Amberg.

Wesen daher gehet.“ In den „hochbetrübtesten, gefährlichsten Zeiten“, da er in steter Lebensgefahr schwebte, und „mit Herz-brechen und quälen oft gelitten“, hat Moscherosch, angeregt durch „ein kleines Engländisches Tractätlein, genannt: Testament, so ein Mutter ihrem vngeborenen Kind gemacht hat“, den „seinigen zur letzten Nachricht“ dieses Büchlein „in Eyl, vnd, so zu reden, auff der Post“ verfaßt (1641). Es ist das treu besorgte Vaterherz, das unter dem Drucke der Zeit seinen „Herz-geliebten Kindern“ Rathschläge für das Leben gibt, die auch auf die Erziehung und die Heranbildung der Jugend für den Dienst Gottes und des Vaterlandes im allgemeinen sich beziehen und so ein pädagogisches Lehrbuch in deutscher Sprache darstellen. Es ist das umfangreichste aus jener Zeit und weit mehr als die *Monita paterna* (Väterliche Ermahnungen), die Kurfürst Max von Bayern für seinen Erben aufzeichnete, verbreitet und sogar in das Dänische übertragen worden.

Moscherosch empfiehlt seinen „lieben Söhnen“, „insonderheit ihres Vaterlandes Geschichte“ kennen zu lernen; die Liebe zu dem deutschen Volke drängte ihn selbst, ihm warnend und mahnend ein Spiegelbild seines dem Untergange zutreibenden Wandels vorzuhalten. So gab er etwa seit 1643 zu Straßburg unter dem Namen Philander (d. i. Mannhold) von Sittewald (durch Buchstabenversetzung aus „Wilstaedt“ gebildet) die vierzehn Wunderlichen und wahrhaftigen Gesichte heraus, „in welchen aller Weltwesen, aller Mänschen Händel mit ihren Natürlichen Farben der Eitelkeit, Gewalts, Heucheley, Thorheit bekleidet, öffentlich auff die Schau geführt, als in einem Spiegel dargestellt und gesehen werden.“ (Beilage 80.) Die Aufnahme war eine so günstige, daß der Verfasser nicht bloß bald neue Auflagen besorgen, sondern seit 1650 auch gegen die Nachdrucke und die ihm unterschobenen Gesichte allen Ernstes einschreiten mußte. Kulturgeschichtlich von hoher Bedeutung und ein glänzendes Zeugnis wackerer Gesinnung, entbehrt das Buch leider des künstlerisch-einheitlichen Charakters, der Ordnung und Kürze, die sein Verfasser doch selbst als die wesentliche Zierde eines Werkes zu bezeichnen pflegte. Der Gang der Handlung wird durch die Fülle gelehrten oder volkstümlich-derben Stoffes gehemmt, die Einheit

Ein edler Charakter, bescheiden und mildtätig, zugleich freimütig und unerschrocken, gewissenhaft in der Amtsführung und unermüdetlich tätig, erwarb sich Moscherosch die Achtung von hoch und niedrig; über die Grenzen Deutschlands hinaus trug seinen Ruhm sein literarisches Schaffen. Boetisch nicht besonders veranlagt, fand er im Epigramm die seinem Talente entsprechende Form, und so verfaßte er, vorzugsweise Owen nachbildend, seit 1630 sechs Zenturien Epigramme, meistens nur witzig pointierte Sinngedichte, denen der scharfe, verwundende Stachel fehlt. Höher als diese und seine Gelegenheitsgedichte in lateinischer und deutscher Sprache steht die *Insomnis cura parentum* (Schlaflose Sorge der Eltern), die er als „Christliches, Vermächnuß oder Schuldige Vorsorg eines trewen Vatters“ „mitten vnder den Feinden“ schrieb, „mitten vnder dem getümel und gemurmur der Kriegsgurgeln, bey welchen weder Maß noch Ordnung ist: sondern alles vberzwerch verirret vnd verwirret, vnder einander vnd widereinander, in einem vnrordentlichen

VISIONES
DE DON QUEVEDO.
Bunderliche vnd Warhafftige
Gesichte
Philanders von Sittewalt.

In welchen
Aller Welt Wesen / Aller Mänschen
Händel / mit ihren Natürlichen Farben / der
Eitelkeit / Gewalts / Heuchelen vnd Thorheit / bekleidet :
offentlich auff die Schau geführt / als in einem
Spiegel dargestellt / vnd von Männiglichen
gesehen werden.

Zum andern mahl auffgelegt.

von

Philander selbstien / vbersehen / vermeh-
ret vnd gebessert.



Straßburg /
Gedruckt bey Johan-Philipp Muiben.
M DE XXXXII.

Titelblatt von „Gesichte Philanders von Sittewald“.

Nach dem in der Staatsbibliothek zu Berlin befindlichen Exemplar.

der stilistischen Form durch die vielsprachigen Zitate zerstört, mit denen der sprachkundige Autor und Herausgeber eines deutsch-französischen Wörterbuchs (1656) seine „Gesichte“ aufgeputzt hat.

Der Dichter ist sich dieser Mängel bewußt und in der Gerichtszene auf der elsässischen Burg Geroldsee läßt er, ganz passend zu dem satirischen Charakter des Werkes, über die „Gesichte“ wegen der Sprachmengerei ein abfälliges Urteil fällen und ironisiert sich ganz nach Art der Romantiker selbst. Wenn es dort heißt, daß „viel Dinge förmlicher, zierlicher, gebühlicher, verantwortlicher, unvergreiflicher, bescheidener, annehmlicher, verständlicher und also können vorgebracht und auch teils gar außen gelassen werden“, so kann dies auch auf die sprachlichen und stilistischen Kunstfeilen bezogen werden, mit denen Moscherosch das sprachschöpferische Walten und Sprudeln seines elsässischen Landsmannes Fischart nachgeahmt hat. Dessen Einfluß verraten auch stofflich Moscherosch's „Plaster wider das Bodagramm“ und das ironisch gemeinte „Weiber-Lob“, aber auch die Einwirkung der anderen Satiriker des sechzehnten Jahrhunderts, insbesondere Brants und Agidius Albertinus' ist allenthalben erkennbar. In den eingestreuten Liedern schließt er sich, insoweit sie nicht mundartlich sind, an Zinkgraf, den um unser Deutsche Sprach hochverdienten Weckherlin und den ewig lobwürdigen Herrn Opitz an und slicht auch Lieder von ihnen ein. Der Satiriker Johann Sommer aus Zwidau, der aufs entschiedenste den Kampf gegen die Nachäfferei der Deutschen eröffnete, bot ihm mit seiner deutsch geschriebenen und viel gelesenen Ethnographia mundi (Sittenbeschreibung der Welt 1609) viel Anregungen und für die Form hatte der „Träumende“, wie Moscherosch als Mitglied der Fruchtbringenden Gesellschaft mit Beziehung auf die Form seiner satirischen Skizzen hieß, ein Vorbild in den „Träumen“ (Sueños) des berühmten spanischen Politikers und sprachgewaltigen Erzählers Don Francisco de Quevedo (1580—1645), die ihm wahrscheinlich in einer französischen Übersetzung vorlagen. Wie übrigens der Spanier in Dante und Lukians Totengesprächen Vorbilder hatte, so war die Einkleidung einer satirisch-moralischen Tendenz in eine Vision auch in Deutschland nichts Neues. Wir finden sie im Tundalus, häufig bei Hans Sachs, Andrea u. a. und Ringwalts „Christliche Warnung des treuen Eckart“ hat auf die „Gesichte“ Philanders durch Form und Inhalt eingewirkt.

Aus Quevedo hat Moscherosch für die ersten sechs „Gesichte“ auch die allgemeinen Vorwürfe („Schergenteufel, Totenreich, Letztes Gericht, Das Haus der verliebten Narren, Die Welt von innen, Die Hölle“) herübergenommen, sie aber mit neuen Bildern, Betrachtungen, Erzählungen und Einfällen ausgeschmückt, in nationales Gewand gehüllt und so zu seinem geistigen Eigentum gemacht. In allen „Gesichten“ kehrt dieselbe Einkleidung wieder; der Dichter, ein Menschenfreund (Philander), geführt von einer Art getreuen Eckart, dem expertus Robertus, sieht auf einer Wanderung, die er mit seiner französischen Reise verbindet, alle die Abgründe, über die das „Weltwesen“ toll und voll hintreibt. Während es ihm hauptsächlich um die Aufdeckung jener Abgründe zu tun ist, weiß er doch auch das Eigenartige der Traumwelt geschickt festzuhalten und erst dort, wo er sich von den großen und kleinen Lastern der Menschen den besonderen Verhältnissen in Deutschland zuwendet, tritt die phantastische Einkleidung vor den grellen Farben der Wirklichkeit zurück.

Schon im „Todten-Heer“ deutet Moscherosch den Umschwung seines Volkes zum Schlimmeren an, indem er den viel angefeindeten Eulenspiegel einen Vergleich seiner Narrenposse mit den Sünden der Gegenwart anstellen läßt, der zu seinen Gunsten ausfällt. Die ganze Sündenliste der neuen Zeit entrollt der Dichter in dem Gesichte „Höllenkinder“, dem künstlerisch vollendetsten von allen. Zwei Wege zeigen sich dem Wanderer; der eine rauh und steil und wenig betreten, der andere bequem und von vielen begangen. Auch Philander wandelt ihn und kommt zur Hölle, aus deren Bewohnern er Typen vorführt. Es ist innerhalb eines kleinen Rahmens ein anschauliches Bild von den verkehrten Bestrebungen der Menschen, die Brant als Narrheiten geißelt hat. Eine besondere Art von ihnen nimmt der Satiriker in der „Höfchul“ aufs Korn, indem er das Höflingswesen mit allen seinen Ränken und Umtrieben aufdeckt und abstrahlt. Doch meidet er es, die Satire mit individuellen Zügen auszustatten, und auch in den ihm selbst angehörigen Gesichten, in denen er erschreckende Bilder von dem Unglück des Dreißigjährigen Krieges entrollt, schwingt er trotz aller Realistik der Darstellung die Geißel nicht über bestimmte Persönlichkeiten. Von diesen Gesichten haben „Alamode Kehrauß“, „Hanshinüber-Gansherüber“ und das „Soldatenleben“ für die Kulturgeschichte ganz besondere Bedeutung.

„Ich hatte bisher gesehen und erfahren, daß an allen orten, die ich durchwandelt und durchzogen, durchgangen und durchlossen, durchgörpelt und durchtrabet, durchschliffen vnd durchgritschet, durchschlichen vnd durchstrichen, durchstigen und durchtrochen, durchhugelt vnd durchburgelt, durchstulpert vnd durchfallen, durchritten vnd durchschritten, durchdrenset vnd durchfahren von der Welt Scheinjal vnd Eitelkeit fast betrogen worden, vnd daß also das Wesen dieser Orten, da ich noch hude und mich tude, weder zu suchen noch zu finden seyn werde.“ So klagend greift Philander wieder zum Wanderstabe („Alamode Kehrauß“), um etwa anderswo „ein ruhiges vntadelhaftes friedseeliges Leben“ anzutreffen. Von expertus Robertus geleitet, kommt er durch den Wasgau in die von Sagen umwobene Burg Geroldsee, wo der König Sazo, der Ergkönig Aironest, Hermann, Witichund, Kallofelh, Tütschmeyer und andere „uralte Deutsche Helben“ haufen. Vor diese Vertreter altgermanischer Sitte und Freiheit geführt, muß Philander beweisen, daß er wirklich ein Deutscher sei, wie er behauptete; denn damit stimmt schlecht seine welsche Haarracht, sein Bart, sein Name vnd alamodische Kleidung, Wamms, Hofen, Strümpfe und Schuhe, sein „wunderliches Büden

und Hüften, mit dem Kopf, mit den Händen und Füßen, mit dem ganzen Leib“ und am allerwenigsten die Sprachvermischung, die er in den „Gesichten“ geübt habe. „Altes Wesen her!“ ruft Witichund, „alte Geberden her, alte Herzen her.“

Die ganze Gerichtsweise, in die Form der satirischen Totengespräche gekleidet, gestaltet sich zu einer Lobrede auf die gute alte Zeit, an der die Fehler und Gebrechen der neuen gemessen werden. Philander wird schließlich als Deutscher erkannt, der mit Scherz und Lustreden dem welschen Wesen steuern wolle, und mit dem Auftrage entlassen, die redlichen und biederen Deutschen um sich zu scharen und „à la mode Kehrhaß“ zu machen. Das alamodische Wesen beschränkte sich aber nicht auf Sitte und Sprache, sondern erzeugte eine unpatriotische Geminnung und förderte den eigenartigen Begriff der Ehre, der sogenannten Reputation, die über das Gewissen ging und vor Zweikämpfen und Unterdrückung der Leibeigenen nicht zurückschreckte, wenn es die äußere Ehre verlangte. Dieser „hundsöttischen Reputation“, die den Frieden solange unmöglich gemacht hat und neben dem Raube des Adels Ehrenkrone bildete, will Philander vor allem Kehrhaß machen. Von einer Rottte Soldaten gefangen, muß er mitziehen und wird so Augenzeuge von den Greueln des Krieges, die er im „Soldatenleben“ schildert. Er sieht, wie es der entmenschten Soldateska nur um die Plünderung und Mißhandlung der Bauern und um Überfälle von Dörfern und Rheinschiffen zu tun ist, daß sie aber feindlichen Scharen wohl auszuweichen wisse oder mit ihnen bald handeleins werde. Mit Entsetzen gewahrt er, wie Befehlshaber die ihnen anvertrauten Städte verraten und mit Juden und Kommissären in den Gewinn sich teilen, er schaut das schenßliche Treiben der Marodeurs, das Schlemmen und Raufen der wüsten, aus allen Landen zusammengewürfelten Gesellen und schreibt zum Dienste der „Reyffenden so in dergleichen Gesellschaften der Schnalzer, Storger und Achbrüder (Betrüger, Vagabunden und Landläufer) irgend geraten möchten“, ein rotwälsches Sprachbüchlein, das er „Die Feldsprach“ betitelt.

„Bi dem olden will ic bliwen“, sagt Johann Laubenberg in der Einleitung zu seinen *Beer Scherz Gedichten* (1652), mit denen er, zwar nicht so weit ausgreifend wie Moscherosch, aber anheimelnder, für das Alte eintritt. Er war als der Sohn des Professors der Medizin Wilhelm L. 1590 in Rostock geboren, studierte an der Universität seiner Vaterstadt und wirkte, nachdem er die üblichen Reisen ins Ausland vollendet hatte, seit 1618 in Rostock als Professor der Poesie. 1623 folgte er dem Rufe des Königs von Dänemark an die Akademie zu Soroe in Seeland, wo er bis zu seinem Tode (1658) das Amt eines Professors der Mathematik bekleidete. Dieser gehört auch eine Anzahl seiner literarischen Arbeiten an, während der „Antiquarius“, eine Art Reallexikon, von seinem eifrigen Betriebe der klassischen Studien zeugt. Seine besondere Zuneigung der Poesie widmend, trat er zunächst mit akademischen und höfischen Poemen in lateinischer und griechischer Sprache auf, die über die gewöhnliche Schablone nicht hinausgingen. Des Dichters Eigenart offenbarte sich aber bereits in den niedrigkomischen Bauernszenen, die er in niederdeutscher Mundart in die für den dänischen Hof gedichteten allegorischen Festspiele einlegte. Im Plattdeutschen und Volkstümlichen wurzelt des Dichters Kraft, die selbst seine inhaltlich mit den „Scherzgedichten“ verwandte lateinische Satyra nicht voll zur Geltung kommen ließ. Gleichwohl zeigte diese schon jene Vorzüge, die seine *Beer nedderdüdisch gerimeten Scherz=Gedichte* auszeichnen und ihnen ein solches Ansehen verschafften, daß sie in Neudrucken seit 1700 zum Unterschiede von den vielen Nachahmungen als „De veer olde berömede Scherz=Gedichte“ bezeichnet zu werden pflegten und in das Dänische und Hochdeutsche übertragen wurden.

Die Betrachtung der Veränderlichkeit aller menschlichen Dinge und der Nichtigkeit des Modewesens seiner Zeit führte den Dichter in seiner ersten Satire, die vom izzigen Wandel und Maneeren der Menschen handelt, auf den Gedanken an die Pythagoreische Seelenwanderung, die ihn mit dem Verlangen erfüllt, ein Schneider in Paris zu werden, aber einer von denen, die auf der Nadelspitze Ehre und Reichthum erworben hätten, denn es dünkt ihm schmeichelhaft, die Mode für die ganze Welt bestimmen zu können. Die Modetorheiten erfahren eine ebenso derbe als einschneidende Züchtigung in dem zweiten Gedichte (Van alamodischer Kleder=Dracht), worauf er mit der Verspottung der Nachahmung französischer Kleidung zum dritten (Van Alamodischer Sprache und Titeln) überleitet. Gern noch verzeiht der Dichter, daß man die Kleider sich aus der Fremde hole, aber „Dat größte Verdreet (Verdruß) und ergerlichste Sake Is de vermengde Rede, und allemodsche Sprache, Dat Französische Dütsch“, das vor gar wenig Jahren Erst upgekomen is“. Willig beklagt er daher seine „Moderpraef“, „dat gote olte Dütsch“, das sich jetzt so gewandelt hat, „dat de eine Dütsche den andern nicht versteit“. Die Ursache davon ist der Einfluß der Franzosen, denn diese haben der deutschen Sprache die Nase abgeschnitten und ihr eine angeflücht, „de sid by de Dütsche Ohren nicht wohl schidet“. Das Eindringen fremder Wörter weckte bei den Deutschen die Sucht nach Titeln, mit denen man sich ein erkünsteltes, nicht auf ehrlicher Arbeit beruhendes Ansehen vor der Welt verschaffen will. Fuhrleute, Küchenjungen, Stallknechte nennen sich „monsors“, der Hofmeister „praeceptor“, der Amtmann „Vogt“, der Schreiber „Secretarius“, der Quacksalber „Doctor“, der Vaber und Scherer „Chirurgin“, die Jungfer „Dame“. Die Adelligen gehen in diesem Streben nach Titeln voran, und die Bürger ahmen sie wie deren „uthmodische Habit“ getreulich nach. Da fragt der Dichter, wer denn

in aller Welt die Titelsucht so hoch gebracht habe, und erfährt von einem Bauer, daß von einer sonderlichen Art von Kreaturen „sünd erstlid gekummen und entsprungen De hogen Titel, und rede mit frummen Tungen“. Dadurch fühlt sich der Dichter bewogen, in seinem vierten Gedichte Van almodischer Poesie und Rimen zu reden. Ein Gespräch mit einem Bettelpoeten gibt ihm Anlaß, die Gelegenheitsdichter, die mit ihren Poemen „up Hochtiden, Kündböpen, und bi Doden“ Handel treiben, und die „Poetische Bindewer“ mit ihren Frauen zu verspotten. Der gelehrten Poeten oft kaum verständliche, hochtrabende Umlegenden „Derens“ (Frauen) zu verspotten. Der gelehrten Poeten oft kaum verständliche, hochtrabende Umlegenden „Derens“ (Frauen) zu verspotten. Der gelehrten Poeten oft kaum verständliche, hochtrabende Umlegenden „Derens“ (Frauen) zu verspotten. Der gelehrten Poeten oft kaum verständliche, hochtrabende Umlegenden „Derens“ (Frauen) zu verspotten.

Bei Reinfte Bos ist auch Hans Wilmsen Lauremberg Rost in die Schule gegangen, auf ihn weist seine naive, naturfrische und schalkhafte Darstellung zurück, nur daß er als Satiriker mit kräftigeren und derberen Zügen malt und selbst bedenkliche Dinge mit aller Natürlichkeit erzählt. Überall waltet ein volksmäßiger und geistreicher Humor, bei allem Ernste seines Zweckes und der sittlichen Grundlage wird der Dichter nie zum langweiligen Moralprediger und er weiß seiner Darstellung epische Anschaulichkeit und dramatische Lebendigkeit zu verleihen. Daher die vielen oft volkstümlich drolligen Gleichnisse, Sprichwörter und Wize aus dem Leben, die eingeflochtenen Geschichtchen, Gespräche und Anekdoten und die behagliche Zeichnung der Personen, an denen er offenbar selbst seine Freude hat. Selbst dort, wo er Dinge gelehrter Natur berührt, tut er es nicht in gelehrter Art, sondern in der naiv gemüthlich und heiteren Weise des Ganzen. Diese erzielte er hauptsächlich durch die Anwendung des Plattdeutschen, in das nun einmal der greifbare Volksspaß, der naive Menschenverstand und gesunde Mutterwitz gebannt zu sein scheinen, während das Hochdeutsche, das damals in des Dichters Heimat bereits Schriftsprache war, in der Poesie an einen gespreizten Gang sich gewöhnt hatte und mit schwulstigen Phrasen ohne Leben und Wahrheit zu prunken pflegte. Die Eignung des Platt für die Poesie hatte Lauremberg, wie zwei Jahrhunderte später Klaus Groth und Fritz Reuter, mit seinen Satiren glänzend dargetan, aber er irrte, wenn er meinte, daß die volkstümliche Poesie an die Mundart gebunden sei, und daher das Hochdeutsche, das ihm als Vertreterin der Kunstpoesie erschien, gering achtete. Darin lag der Grund, warum er zu seiner Zeit mit seinen Scherzgedichten wenig Beachtung fand, und es war für die Entwicklung der deutschen Dichtung von Segen, daß die von ihm angestrebte literarische Festsetzung des Gegensatzes der hochdeutschen und mundartlichen Dichtung nicht gelungen ist. Denn dadurch würde das einzige Band, das in der hochdeutschen Literatur um die politisch und religiös getrennten Völker sich noch schlang, zerrissen worden sein und schwerlich hätte ein Stamm durch seine mundartliche Poesie etwas Gleichwertiges dafür bieten können. Die Läuterung und Schulung der deutschen Poesie in Opitzens Schule war, so freudlos sie auch erscheint, unter den gegebenen Verhältnissen eine Nothwendigkeit geworden.

Wie mächtig übrigens der Einfluß der Renaissancedichtung war, zeigt sich klarlich schon dadurch, daß über Laurembergs volkstümliche und einschneidende Satire die nach klassischen Mustern gebildete und zahme des Dithmarsen Joachim Rachel schnell den Sieg davon trug. Und doch war dieser, geboren 1618 zu Lunden, in echtem Volkstum aufgewachsen und hatte noch die Lieder singen hören, in denen die Erinnerung an die Kämpfe der freien Dithmarsen gegen die Dänen fortlebte, ja selbst an den Reigen und Tänzen seines Volkes teilgenommen. Während seiner Universitätsjahre in Rostock und Dorpat durchkostete er zwar die „nasse akademische Freundschaft und Bruderschaft“, widmete sich aber unter Peter Laurembergs Leitung auch dem Studium der Klassiker, als dessen Frucht der livländische Erzieher eine Sammlung lateinischer

Epigramme ausgehen ließ. In der Neigung zur gelehrten Dichtung wurde er durch den Verkehr mit den Opizianern bestärkt, zu denen er, auf der Heimreise begriffen, in Kopenhagen in Beziehung trat (1652). Gleichwohl wirkten Laurembergs Satiren so auf ihn ein, daß er sich als Rektor in Heide mit der niederdeutschen Dichtung befaßte und die Zahl der dithmarsischen Volkslieder um das ganz in der Weise der alten sächsischen Hochzeitslieder gehaltene und heute noch gesungene „Nu, min Dochter, segg von Harten“ vermehrte. Doch verließ er die alten Bahnen wieder und wandte sich in seiner weiteren literarischen Tätigkeit, die ihm zur Zeit seiner leidensreichen pädagogischen Tätigkeit zu Norden in Ostfriesland (1660) und in Schleswig (gest. 1669) eine Quelle des Trostes wurde, der Renaissancedichtung zu, in die er nur mehr wenige volkstümliche Töne hineinbringen ließ.

Ganz auf den Pfaden Opizens wandelnd, suchte er in gereinigten Alexandrinern die hochdeutsche Satire auszubilden und damit die Lücke auszufüllen, die jener in seinem poetischen Lehrgebäude gelassen hatte. Als Vorbilder dienen ihm Juvenal und Persius, denen er nicht bloß die Grundgedanken für seine Schilderungen deutscher Sitten und Gewohnheiten entnimmt, sondern stellenweise sich genau anschließt, ohne jedoch deren Wirkung zu erzielen. Diese mußte schon darum ausbleiben, weil er den Tadel bestimmter Persönlichkeiten gemieden und, wie er selbst den „genausichtigen Aristarchen“ gegenüber erklärt, nur allerhand im Schwange gehende Laster, jedoch ohne Verletzung eines Menschen Ehre, guten Namen und Leumund durchgezogen und mit lachendem Munde die dürre Wahrheit gesagt hat. Obgleich er als die Aufgabe des Satirikers bezeichnet, „die Laster seiner Zeit der Vernunft entgegenzuhalten“, ist seine Satire dennoch mehr gegen die immer wiederkehrenden Torheiten und Schwächen der Menschen im allgemeinen, als gegen besondere Erscheinungen und Personen gerichtet und verfolgt, ganz im Geschmacke der Zeit, vor allem einen belehrenden Zweck. Dabei fehlt es nicht an derben, auch nicht an volkmäßigen Zügen, aber wir vermissen die Anschaulichkeit der Zeichnung und den Humor Laurembergs, wofür uns das Pathos Rachels nicht entschädigt. Denn im Grunde sind dessen Satiren, entsprechend ihren klassischen Mustern, strafende Scheltreden, ähnlich denen des schwerblütigen Andreas Gryphius, der ganz in Juvenals Art dichtete, während sie in der Allgemeinheit der Charakterschilderung an die Wochenschriften des achtzehnten Jahrhunderts und an dessen Satiriker Rabener erinnern.

Dem Zuge der Zeit, alle Formen der Poesie für Gelegenheitsgedichte zu verwenden, folgte „der neue Opiz“ dadurch, daß er seine ersten drei Satiren in die Form von Hochzeitsgedichten kleidete. Da klingt es nun freilich nicht sonderlich galant, wenn Rachel in der ersten, von den „Bösen Sieben“, unter Benützung verschiedener Quellen (Tib, Taubmann, Opiz u. a.) eine Reihe böser Weiber schildert und die Charakteristik eines jeden an ein wenig schmeichelhaftes Naturbild anschließt; ein Erdkloß, die Sau, der Fuchs, der Hund, das Meer, die Gans, der Pfau erscheinen der Reihe nach als die Urbilder des faulen, unreinlichen, hinterlistigen, des feisenden, des launischen, des geschwägigen, des puffsüchtigen Weibes; den Schluß bildet die Schilderung eines braven Weibes, das der Biene ähnlich ist. Wenn der Dichter nach solch wenig poetischem Ursprunge der Weiber der Satire den zweiten Titel Das Poetische Frauenzimmer beifügte, so wollte er damit den schriftstellernden Frauen, von denen er nicht hoch dachte, einen von denen Der vortheilige Mangel zeigt, wie auch die Mängel einer Frau ihre Vorteile haben (Häßlichkeit schützt vor den Paris, Unreinlichkeit vor Gefallsucht), Die gewünschte Hausfrau das Bild einer braven Weibes entwirft. Wie das Beispiel schlechter Eltern als der verderblichste Feind in der Erziehung der Kinder sich erweise, zeigt die an Juvenal sich anschließende, aber weit hinter Moscherosch zurückbleibende Kinderzucht, und wieder folgt er, teils frei bearbeitend, teils erweiternd, demselben Römer in der sechsten Satire, in der er eine Belehrung über Gut und Böse gibt und durch Beispiele aus der alten und modernen Zeit (Hofleben, Brunnfucht, französische Moden, Torheiten der Studenten und Poeten) zu beleben sucht. Ganz auf römischem Boden bleibt Rachel in der Persius nachgebildeten fünften Satire Vom Gebeth, worin er sich über die oft unsinnigen Bitten der Menschheit an Gott ärgert.

Mit diesen sechs Satiren hat sich der „deutsche Juvenal“ den Ruhm eines Begründers der kunstmäßig versifizierten Satire und die Bewunderung der gelehrten Poeten von ganz Deutschland erworben. Selbst der dänische König ließ ihm seine Anerkennung aussprechen und der an dessen Hofe weilende Paul Tscherning besorgte nicht bloß die Drucklegung der genannten (1664), sondern auch der noch folgenden zwei Satiren, in denen der Dichter aus Eigenem

schöpfte. In der einen, Der Freundt, entrollt er interessante Sittenbilder aus dem Rostocker Universitätsleben, das durch den Krieg verroht war, und setzt der ebenso schnell geschlossenen als gelösten Trinkfreundschaft das Bild wahrer Freundschaft gegenüber. Ganz unter dem Banne der opibischen Schule, deren Gesetze und Vorschriften ihm als maßgebend für alle Zeiten scheinen, steht er in seiner achten und besten Satire, Der Poet, in der er seine Anschauungen über die dichterischen Bestrebungen seiner Zeit darlegt. Geleitet von der Absicht, die Poeten gegen die Spötter und Verleumder in Schutz zu nehmen, tadelt er zuerst heftig die unsaubern Volksdichter, die ein fauler Stank zu lustigen Poeten mache, ebenso wie die unwissenden Schmierer und Bettelpoeten. Denn

Wer ein Poet will seyn, der sey ein solcher Mann,
Der mehr als Worte nur und Reime machen kann:
Der aus den Römern weiß, den Griechen hat gesehen,
Was für gelahrt, berebt und sinnreich kann bestehen,
Der nicht die Zunge nur nach seinem Willen rührt,
Der Vorrath im Gehirn und Salz im Munde führt.

Noch besser behandelt denselben Gegenstand die in Prosa geschriebene Satire Reime dich, oder ich fresse dich (Nordhausen 1673) des auch als Verfasser geistlicher Lieder bekannten Naumburger Gottfried Wilhelm Sacer (geb. 1635, gest. 1699 als Kammerkonsulent in Braunschweig). Auf großer Quellenkenntnis beruhend, ist die Satire in die Form eines guten Rates und einer Vorschrift für Hans Wurst, den Vertreter aller poetischen Pfluscher, gekleidet, um ihm zu zeigen, wie er die Poetenkrone sich erwerben könne. Der Satiriker verspottet die gegen Opizens Verksunst noch hin und wieder auftretende Dichtweise des sechzehnten Jahrhunderts, um dann die Schwächen und Auswüchse der deutschen Renaissanceylrik, den Mangel an eigener Kraft, die Anlehnung an fremdes Gut, die kleinlichen Hilfsmittel des poetischen Schaffens, die Übertreibungen, die Selbstvergötterung und das Cliquenwesen in den poetischen Kreisen lächerlich zu machen.

Über die poetischen Schulsuchereien der Renaissanceidichter, die über der Form den Inhalt versäumten und meinten, mit regelrechten Versen sich einen Platz auf dem Barnaß zu sichern, lacht auch der Hesse Johann Balthasar Schuppius, ohne freilich vom Wesen der Poesie selbst eine höhere Meinung zu haben als sein alter Lehrer und Gewährsmann Bachmann, mit dem er die Ansicht von der Erlernbarkeit der Dichtkunst teilt: „Wer von Natur inventios ist, copiam verborum hat und in bonis authoribus belesen ist, und will sich auf den Notfall nicht resolvieren, daß er wolle innerhalb 14 Tagen ein Teutscher Poet werden, der ist nicht wert, daß er Brod esse.“ Obwohl Schupp in Opiz den Vergilius der Deutschen sieht, will er doch mit der alten Art der Versbehandlung nicht brechen. „Ob das Wörtlein und, die, das, der, ihr und dergleichen kurz oder lang sei, daran ist mir und allen Musquetiren in Stade und Bremen wenig gelegen. Welcher Röm. Kaiser, ja welcher Apostel hat ein Gesetz geben, daß man einer Silben halber, dem Opitio zu gefallen solle einen guten Gedanken fahren lassen?“ So sagt Schupp in der Vorrede zu den „Morgen- und Abendliedern“, einer Abteilung seiner geistlichen Lieder. Doch nicht diesen verdankt er seinen Ruhm, sondern den zahlreichen „Traktätchen“ (Prosahären) und seinen in die Form der Satire gekleideten Predigten. Den Inhalt dazu schöpfte er aus Büchern, zum größten Teile aber aus den Erfahrungen, die er in seinem vielbewegten Leben gesammelt hatte.

Schupp wurde zu Gießen 1610 geboren und widmete sich an der Universität in Marburg zwei Jahre dem Studium der Philosophie, die ihn aber wegen des herrschenden Scholastizismus wenig befriedigte. Denn schon damals drängte sich ihm unter Bacon's Einfluß die Überzeugung auf, daß nicht die Bücher allein, sondern auch, und zwar ganz vorzüglich, die Welt den Menschen bilde. Daher unternahm er, nachdem er noch ein Jahr Theologie studiert hatte, eine Reise, die ihn meistens zu Fuß und wegen der Kriegswirren nicht ohne Gefahren durch einen großen Teil von Deutschland, nach Preußen, Livland, Polen und Dänemark führte und seinem seltenen

Beobachtungstalente Gelegenheit genug bot, Land und Leute kennen zu lernen und mit hoch und niedrig in Verbindung zu treten. An verschiedenen Universitäten längere oder kürzere Zeit verweilend, verkehrte er mit Gelehrten, von denen er besonders Peter Laurembergs gedenkt, unter dem er in Rostock zum Magister promovierte. Von 1635 bis 1646 wirkte er als Professor der Geschichte und Beredsamkeit an der Universität Marburg, wo er, abweichend von dem herkömmlichen Pedantismus, durch seine neue Lehrmethode die Hörer zu fesseln wußte. Seine Freimütigkeit und seine politischen Kenntnisse erwarben ihm auch das Vertrauen des Landgrafen Johann von Hessen-Braubach, der den bei der Eroberung Marburgs seiner Habe beraubten Professor zum Hofprediger und zum Bevollmächtigten für die Friedensverhandlungen in Osnabrück und Münster ernannte (1646), wo er zwei Jahre später zu großer Befriedigung der protestantischen Fürsten und Stände die Friedenspredigt hielt. Die letzten 12 Jahre seines Lebens (1649—1661) war Schupp Hauptpastor an der St. Jakobigemeinde in Hamburg; es waren die wichtigsten, aber auch die an Leiden reichsten. Diese wurden ihm insbesondere von seinen Amtsgenossen bereitet, denen seine Eigenart im Predigen mißfiel. Denn statt nach ihrer Weise die Andersgläubigen zu schmähen und in gelehrt gespreiztem Gezänk sich zu ergehen, griff er, um das Christentum in das Leben einzuführen, die Sünden und Torheiten der Hamburger an und tat dies, wie selten einer mit der Welt vertraut, in volksmäßiger, frischer und packender Art, nicht auf die Form, sondern nur auf die Wirkung bedacht, und scheute sich nicht, neben Bibelzitate kleine Geschichten, Anekdoten, Beispiele aus dem Leben, Sprichwörter, ja selbst Witze einzustreuen. Das war nun freilich eine unerhörte Predigtweise, die ihm viele Freunde gewann, aber auch Feinde in Menge zuzog, da so mancher seine Lebensführung nicht von der Kanzel aus getadelt wissen wollte. Man nannte ihn einen Fabelhans, erklärte die Form seiner Predigten als ungebührig und unvereinbar mit der Würde des Ortes; Neid und Mißgunst der Kollegen wirkten mit, daß Schupp zu wiederholten Malen vor das Ministerium der lutherischen Stadtgeistlichen zur Verantwortung gezogen wurde, weil er facetias, fabulas, satyras, historias ridiculas predige und in Druck gebe. Doch konnten die Richter den von seiner guten Absicht überzeugten Prediger nicht beugen, noch eines anderen befehlen.

Von seinen Predigten hat Schupp selbst nur die an das dritte Gebot sich anschließende „Gedenk daran, Hamburg“ (1656), eine drastische Sittenschilderung seiner Zeit, in Druck gegeben. Auszüge von mehreren Predigten finden sich in seinen anderen Schriften. Von diesen sind die älteren in lateinischer, die späteren in deutscher Sprache abgefaßt. Die Einkleidung der Einfälle, zum Teile älteren Vorbildern nachgeahmt, ist mannigfach; bald wählt er dazu die Form eines Traumes, dann wieder die einer Gerichtsverhandlung auf dem Parnas, oder eine Personifikation, indem er etwa einen Nemo einführt, der nirgends zu finden ist und die Tugend darstellt, eine Frau Fürwitz oder einen Herrn Omnis auftreten läßt, der über alles Bescheid weiß; ein anderes Mal wieder knüpft er an das Vaterunser an oder bedient sich der Form einer Vitanei, eines Kalenders usw. Uner schöpft wie in den Arten der Einkleidung ist Schupp auch an Geschichten, Anekdoten und Beispielen, die in den „Traktätchen“ wie in der Predigt, wenn er einmal im Zuge ist, ins Maßlose gehen, die künstlerische Einheit zerstören und zur Buntheit oder Wirren, die Wirksamkeit hemmenden Vielheit führen. Durch diese Form- und Maßlosigkeit erinnert er an Moscherosch und an die deutschen Satiriker des 16. Jahrhunderts, von denen namentlich Fischart auf ihn eingewirkt hat.

Es sind nicht, wie in seinen lateinischen Werken, gelehrte Fragen, die Schupp in seinen satirischen Flugschriften zu lösen sucht, sondern die Sorgen des öffentlichen und privaten Lebens finden darin eine Erörterung, und auch in den erbaulichen Traktätchen („Hiob“, „Die Krankenwärterin“, „Golgatha“, „Die Vitanei“) fehlt es nicht an Ausblicken auf das öffentliche Leben. Dieses gibt ihm den Stoff für seine „politischen Schriften“, in denen er, in seiner derb humoristischen Art Ernst und Scherz auf das köstlichste mischend, die Geißel der Satire über allerlei öffentliche Mißstände schwingt. Überall von einer Erfahrung ausgehend, legt er in alles, was er bringt, seine Persönlichkeit voll und ganz hinein, und gestaltet es zu einem lebendigen und charakteristischen Sittenbild. Der natürliche Fluß seiner kräftigen Rede, sein gesunder Menschenverstand, seine praktische und theoretische Menschenkenntnis und Welterfahrung die ihn wie von

einer Anhöhe aus auf das Getriebe der Menschen voll Humor hernieder schauen ließ, sein Mutterwitz, dies alles erhebt ihn vor vielen Gelehrten seiner Zeit und gibt seinen realistischen Satiren einen bleibenden Wert.

Da fühlt sich Schupp im Salomo oder Regenten-Spiegel im Traume an die Seite des großen Karl veretzt, der strenges Gericht über den Wandel der Dinge im religiösen und staatlichen Leben der Gegenwart hält und am meisten über die Pedanterie und den Servilismus der protestantischen Geistlichen und Schulmeister sich ärgert. Wie ein moderner Witschefe erteilt im Freund in der Noth (1658) ein Vater seinem Sohne bei dessen Eintritt in die Welt Ratsschläge, um ihn vor falschen Freunden zu warnen und ihm das Bild eines wahren Freundes zu entwerfen. Als „unterrichteter Student“ geißelt er dabei das Treiben der Akademiker, namentlich den herrschenden Parnalismus, gegen den vergeblich wiederholt Reichsgesetze erlassen wurden. Ein Feind der Pedanterie, richtet er seine Pfeile auch auf die verfehlte Schulbildung seiner Zeit und läßt im Ambassadeur Zippufius, aus dem Barnab wegen des Schulwesens abgefertiget, an die Churfürsten und Stände des heil. Röm. Reichs Apollo mit den Mufen und den berühmtesten Gelehrten über die Hebung des Schulwesens Beratungen pflegen. deren Ergebnis besteht in der Erkenntnis, man müsse vor allem für gute Schulmeister sorgen, sie aber auch anständig bezahlen, denn „daß sich heutigen Tages kein generöses und tugendreiches Ingenium will gebrauchen lassen, rührt daher, daß man den Schul-Bedienten Zeisigen-Futter gibt und Efels-Arbeit auflegt.“ Wieder auf die Schule kommt er im Deutschen Lehrmeister zu reden, einem angeblichen Gespräch zwischen Antenor (Schupp) und Daphnis aus Cimbrien (Kist). Da empfiehlt er, hierin an Raticius und Helvecius anknüpfend und Thomafius vorarbeitend, Unterricht in Deutschen für die Schulen und Universitäten. Zugleich tritt er gegen die Fremdländerei in der Sprache auf und dringt auf die Verwendung des Deutschen in der Wissenschaft, denn „es ist die Weisheit an keine Sprach gebunden“. „Die Franzosen und Italiener lernen und lehren alle Fakultäten und freien Künste in ihrer Mutter-Sprache.“ Daher ist Antenor mit der Absicht des Palmenordens, die Muttersprach zu fördern, zwar einverstanden, findet aber, daß die dazu angewendeten Mittel ihr wenig gedient haben. Denn obzwar die Sprachmengerei verwerflich sei, müsse man sich doch vor einem übertriebenen Purismus hüten, und es klingt fast wie ein Hohn auf diesen, wenn Schupp absichtlich mehr Fremdwörter gebraucht als gut ist. Eine Hülle schöner Gedanken bietet die Kunst, reich zu werden, und in den Sieben bösen Geistern, welche heutiges Tages Knechte und Mägde regieren und verführen, gibt er Mittel an, wie jene zu beschwören seien. In das großstädtische Leben seiner Zeit führt uns Corinna (1659), eine Schrift, in der sich die Sittenschilderung zu einer in sich geschlossenen Novelle abrundet. Eine Mutter verführt ihre Tochter zum sündhaften Leben. Daran knüpft Schupp die eindringlichste Mahnung an die Mütter, ihre Kinder nicht Ammen zu übergeben, ein Mahnruf, den später auch Rousseau ertönen ließ. Wie tief übrigens auch Schupp mit seinen Satiren, überall die empfindliche Stelle treffend, einschneidet, so wird er doch nirgends bitter; selbst vertraut mit den Mächtigen, sucht er vielmehr zur Besserung aufzumuntern. Scharf aber und witzig wird er in dem Bücherdieb, den er gegen seine unbefugten Nachdrucker richtet, und in den Streitschriften, mit denen er die gegen ihn geschleuberten Anklagen und Verleumdungen zurückweist.

In mancher Beziehung erinnert an Schuppius auch der berühmte Wiener Hosprediger Abraham a Sancta Clara. (Beilage 81.) Seit Schillers Kapuzinerpredigt hat man sich gewöhnt, mit ihm den Begriff eines Hanswurst auf der Kanzel zu verbinden; und doch hat der Dichter des Wallenstein über den Prediger an Goethe geschrieben: „Dieser Pater Abraham ist ein prächtiges Original, vor dem man Respekt bekommen muß, und es ist eine interessante und keine leichte Aufgabe, es ihm in der Tollheit und Geschmeidigkeit nach- oder gar zuvorzutun“. Goethe aber sandte seinem Freunde Abrahams Schrift „Auf, auf ihr Christen“ mit der Bemerkung: „Es ist ein so reicher Schatz, der die höchste Stimmung mit sich führt.“ Wir wissen, daß Schiller ihn zu heben verstand, indem er aus dem genannten Büchlein wie aus anderen Werken Abrahams für seine Kapuzinerpredigt vieles entlehnt oder dessen Eigenart glücklich nachgebildet hat. Gleichwohl fehlt es nicht an Männern, Lessing voran, die geringschätzig über den Augustinermönch urteilten. Will man ihm gerecht werden, so muß man sich außer seinen Schriften noch seinen Bildungsgang, seinen Beruf und die Zeit seines Wirkens vor Augen halten. Er wurde als der Sohn des Gastwirthes Megerle im Dorfe Kreenheinstetten im Amte Moeßkirch im Großherzogtum Baden am 2. Juli 1644 geboren und erhielt in der Taufe den Namen Johann Ulrich. In Ingolstadt und Salzburg empfing er seine humanistische Bildung und wurde durch die rhetorischen Übungen, die an diesen Gymnasien reiche Pflege fanden, für seinen künftigen Beruf vorbereitet. In Salzburg hat der Benediktiner Otto Mäher aus Kott in Niederbayern, ein berühmter Prediger und Verfasser von Mysterien, durch seine Art, Ernstes und Heiteres zu verbinden, auf Ulrich einen großen Einfluß ausgeübt und ihn als sein Professor in der Poesie mit der antiken, deutschen und modernen Literatur des Auslandes vertraut gemacht. Durch Vermittlung seines Onkels, des Alttöttinger Kanonikus Abraham von Megerle, der vom Kaiser wegen seiner Verdienste um die Kirchenmusik geadelt worden war, fand Hans

Ulrich 1662 Aufnahme in das Kloster der barfüßigen Mönche des heiligen Augustin in Wien und erhielt den Namen Abraham, dem nach alter Gepflogenheit noch ein zweiter, „a Sancta Clara“, beigelegt wurde. Das Probejahr und die theologischen Studien führten ihn nach Maria-Brunn bei Wien. Hier 1666 zum Priester geweiht, erntete er als Feiertagsprediger im Kloster Maria Stern in Taxa bei Augsburg bald solchen Beifall, daß er 1670 wieder nach Wien berufen wurde. Auch hier fand man an seinen Predigten, die er in verschiedenen Kirchen der Stadt und Umgebung, oft auch unter freiem Himmel, hielt, großes Gefallen und selbst Kaiser Leopold I. schätzte sie so hoch, daß er ihn 1677 zum Hofprediger ernannte und seines persönlichen Vertrauens würdigte.

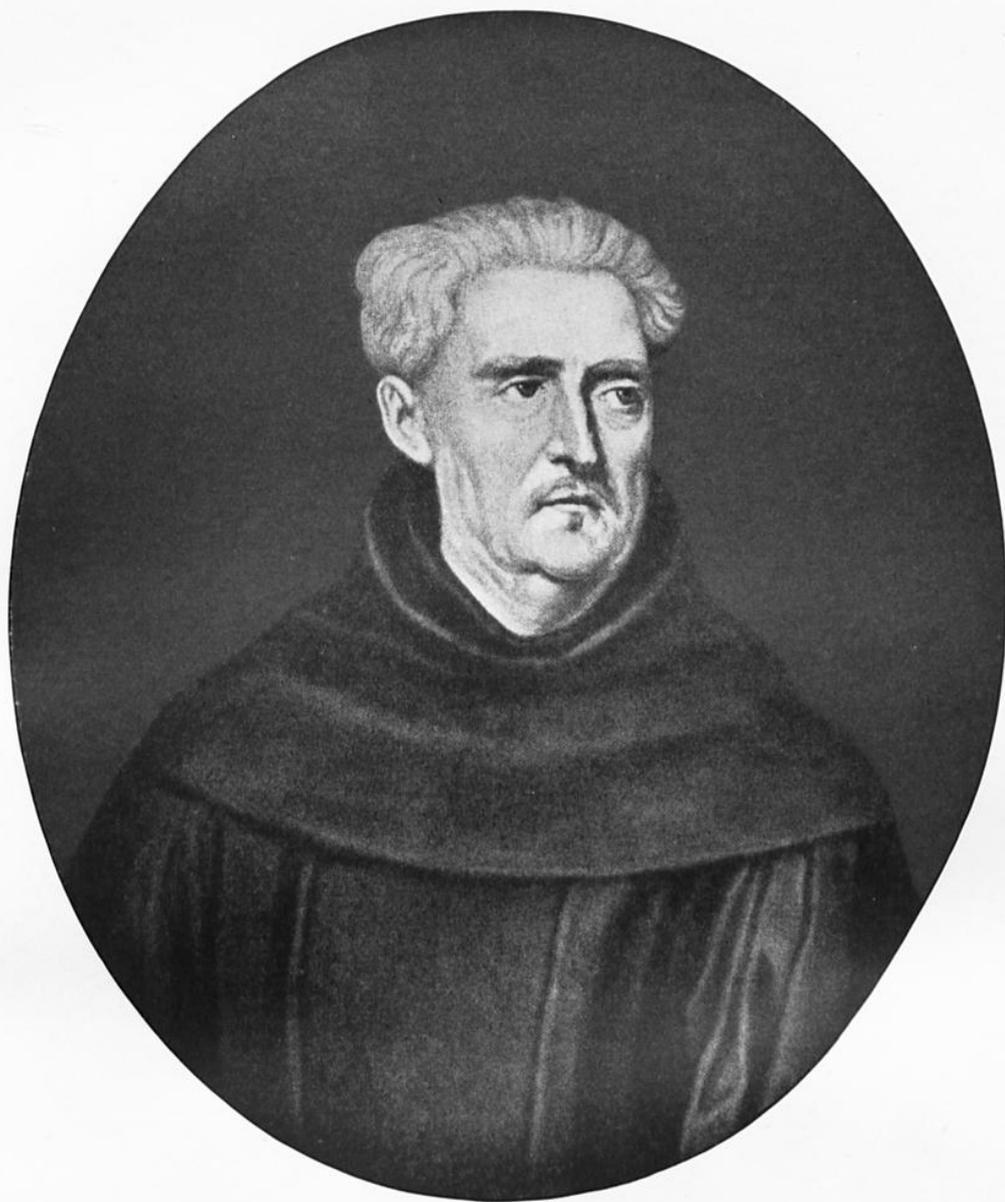
Das Pestjahr 1679 machte Abraham zum Zeugen vieler trauriger Szenen. Drei Jahre später wurde er von Wien, wo er bereits die Würde eines Priors bekleidete, nach Graz versetzt, wohl weil man an der neuen Kirche im Münzgraben eine bewährte Kraft haben wollte. Von dort aus ging er 1688 in Ordensangelegenheiten nach Rom, wohin er 1692 noch einmal gesandt wurde. Diesmal von Wien aus, denn 1690 war er wieder in die Kaiserstadt zurückgekehrt, um in ihr und in anderen Städten seine Tätigkeit als Prediger wieder aufzunehmen. Von seinem Orden in der Folge mit der Würde eines Provinzials und Definitors betraut, starb er am 1. Dezember 1709, nachdem er noch am Allerheiligenabend in Gegenwart Kaiser Josefs und dessen Gemahlin sein Amt als Hofprediger ausgeübt hatte.

Und als Prediger muß P. Abraham, will man ihn recht verstehen, beurteilt werden, denn auch wenn er schreibt, hat er ein Publikum vor Augen und merkt man zwischen den Zeilen des Literaten lebensvolle Persönlichkeit und Gebärde. Abraham der Redner und der Schriftsteller sind eben eines und dasselbe, seine Schriften nur predigtartige Abhandlungen. Der Zweck, den er durch Wort und Schrift erreichen wollte, war ein geistlicher, die Bekämpfung der Laster und Besserung der Sitten seiner Zuhörer und Leser. Diese aber suchte er vorzugsweise in den breiten Massen des Volkes, dem er selbst entstammte und mit dessen Leiden und Freuden, Denken und Fühlen er wohl vertraut war. Zeit lebens blieb er trotz aller glänzenden Aussichten, die sich ihm eröffneten, ein Mann des Volkes, in dem seine Kraft wurzelte und sein eigenartiges Talent in reichem Maße fand, was es zu seiner Entfaltung brauchte. Um das Volk für die Belehrung empfänglich zu machen und für Tugend, Glaube und Recht zu begeistern, kleidete er Rede und Schrift in volksmäßige Form.

Daher die dem Volke abgelaufchte Art, eine Wahrheit in halb treffenden, halb spielenden Gleichnissen anschaulich darzustellen, dann auch die dramatische Lebendigkeit und Naivität der Erzählung, des Schwanks und der Anekdote. Nie denkt Abraham abstrakt, jeder Gedanke, der in ihm aufsteigt, erhält sofort ein der Geschichte oder dem gewöhnlichen Leben entlehntes Gewand. Da sagt er z. B. von dem Sünder nicht einfach, daß er seine Sünden bereue, sondern veranschaulicht ihn mit den Worten: „Er klopft an die Brust mit dem offenen Sünder“, „er seufzt mit dem Petro“, „er weint aus den Augen mit Magdalena“; ein andermal schildert er den Kleingläubigen also: „Ein mancher sieht so sauer aus, wie ein Eßigtrug; er kratzt hinter den Ohren, wie ein Pudel im Juli; er seufzt die ganze Zeit, wie ein alter Schanzkarren, der nicht geschmiert ist; er ist so mauhenkolisch, daß man in dem Kalender seiner Stirne nichts als trübes Wetter liest.“ Das klingt nun freilich ein wenig burlesk und scheint uns mit der Würde der Kanzel unvereinbar; aber Abraham kannte sein Publikum und wußte, daß er es nur „durch dergleichen Reder“ für das Gute gewinnen könne. Daran hinderte nicht, daß manche seiner Zuhörer lachten, denn es kam unter Umständen eine Rede, bei der man lacht, tiefer eindringen, als eine, die uns zu Tränen rührt.

Seinen Zeitgenossen war Abraham durchaus keine komische Figur und vieles, was uns an seinen Predigten absonderlich erscheint, ist auf Rechnung seiner Zeit zu setzen, als deren Kind er mit ihr unter anderem die Freude an Schwulst und Überladung teilt. Daher die Häufungen von Fabeln, Geschichten, barocken Einfällen und Spielereien aller Art, um irgend eine Behauptung oder einen Lehrsatz von allen Seiten zu beleuchten, und doch ist unter diesem Spiel seines Humors und seiner Satire eine tiefe und wahre Frömmigkeit verborgen. „Mein Gott als ein genauer Gemüts-Erforscher weiß es, was gestalten ich zu keinem anderen Ziel und End dergleichen Ding habe eingemengt, als daß ich diejenige, wahrsten Teils schämlose und zähllose Welt zu dem guten Locke, welche sich nicht anders, als durch dergleichen Köder fangen lassen.“

An derartigen „Muden und Grillen“, die er in seine Schriften mischte, um wie Petrus durch Mücken und Würmlein Fische zu fangen, ist P. Abraham so reich, daß man oft nicht weiß, ob man mehr sein



Abrahamus a S. Clara.

Nach einem in der Nationalbibliothek zu Wien befindlichen Original. Mit Faksimile der Unterschrift.

ungeheures Gedächtnis bewundern soll, das alle diese Sachen zu behalten wußte, oder den Bienenfließ, mit dem er sie aus alten und neuen, profanen und geistlichen Schriftstellern, aus der Bibel und Legende, aus Sammelwerken jeglicher Art, aus eigener Erfahrung oder nach den mündlichen Berichten anderer zusammengetragen und geordnet hat. Dabei kümmert er sich, auch hierin ein Kind seiner Zeit, wenn er nur einen halbwegs glaubwürdigen Gewährsmann für eine Geschichte hat, wenig um die Kritik und das Publikum nimmt gern alle Wundermärlein hin, wenn sie ihm nur Anregungen für die Übung einer Tugend bieten. Daran läßt es der gute Prediger nicht fehlen; für jede Behauptung und jeden Lehrsatz hat er gleich eine Flut von Beispielen und Zitaten bereit und sogar den schon bekannten weiß er durch originelle Züge neuen Reiz zu verleihen. Er war ein Original und wenn auch vor ihm manche Kanzelredner ihre Predigten mit Fabeln und Anekdoten würzten, so übertrifft er sie doch alle, selbst Schupprius nicht ausgenommen, an Mitterwitz, natürlicher Frische, Gestaltungskraft und hinreißendem Fluß der Rede. In den Sprachen des klassischen Altertums wie im Hebräischen, Französischen und Italienischen bewandert, glänzte er doch am meisten im Deutschen und billig erregt es unser Staunen, wie er für einen Begriff sofort zehn und mehr gleichbedeutende Wörter zur Hand hat. Damit vereinigt er die Kunst des Wortspiels, worin ihn bis in die Gegenwart noch niemand erreicht hat, und einen durch Klarheit, Lebendigkeit und Anschaulichkeit ausgezeichneten Stil, der an natürlichem Wohlklang, an Mannigfaltigkeit und Abrundung der Satzverbindungen von keinem Schriftsteller seiner Zeit, selbst nicht von Grimmelshausen, übertroffen wird. Alle diese Vorzüge erwachsen aus der Sprache, deren sich Abraham bedient. Diese ist im allgemeinen die hochdeutsche, aber er trägt kein Bedenken, aus der Sprache des Volkes, der österreichisch-bayerischen Mundart, die er sich vollkommen angeeignet hat, Wörter und Wendungen in Menge einzumischen, um verständlich zu werden und die Wirkung seiner Rede zu erhöhen. Und darauf kam es ihm in erster Linie an; alles andere, was sonst von dem kunstgemäßen Redner gefordert wird, Aufbau und Gliederung, ordnete er diesem Zwecke unter. Daher kündigte er, um die Aufmerksamkeit der Zuhörer zu erregen, entweder gleich anfangs den Gedankengang seiner Predigt an oder läßt nur allmählich das Thema zum Vorschein kommen; nicht selten beginnt er mit einer Überraschung, freilich oft wunderlicher Art, gern wirft er räthelhafte Fragen auf, so z. B. „Wo fängt der Teufel die meisten Seelen? Auf einer Bank. Auf was für einer Bank? Auf der langen Bank, auf welche sie ihre Buße schieben.“ Dann wieder bringt er ganze Reihen von Sätzen parallel nebeneinander, um sie erst durch einen abschließenden Gedanken zu einem Ganzen zu vereinigen. Um dem Ohre zu schmeicheln, bedient er sich auch der Allonanz, der Alliteration, des Echos, der schon bei mittelalterlichen Predigern beliebten Reimprosa und nicht ohne Wirkung blieben auch die oft wiederkehrenden lateinischen Einschübel.

So ließ P. Abraham kein rhetorisch wirksames Mittel unbenutzt, um seine Vorträge und Schriften anziehend und dem Geschmacke seiner Zeit entsprechend zu gestalten, und er erreichte seinen Zweck, denn: „Alle trungen sich, von Pater Abraham die Wahrheit zu hören, und solcher Zulauf rührte nicht von dem Schutze des Kaisers her, sondern aus dem Geheimniß, so er besaß, alle Menschen zu zwingen, seine ungeheuchelte Wahrheit zu hören.“ So lautet das Urtheil eines Zeitgenossen. Des Rechts sich bewußt, kindlich fromm, besetzt von einem mannhaften Mut, selbstlos, ein Feind aller Scheinheiligkeit und List, kannte er in seinen Predigten und Schriften kein Ansehen der Person. Als ernster Sittenprediger geißelt er die Laster und Schwächen, wo immer er sie findet; er tadelt die lässigen Geistlichen wie die Edelleute und Beamten, er verschont die Hofleute ebensowenig wie die Handwerker, Bauern, Soldaten und Landleute, er reißt sich mit Vorliebe an den Advokaten, die „mit ihrer verschmizten Lehre aus einem Flohuster fein meisterlich einen Rechtsbandel schmieden“, er hält der Familie, den Modenarren, der Jugend, den Eheleuten den unverfälschten Spiegel ihres Lebens vor, rügt bei aller Anerkennung des veredelnden Einflusses der Schauspiele die Schlipfrigkeiten, die auf die Bühne kommen, und wendet sich, wie viele andere ehrlich fühlende Satiriker, gegen die Ratio Status, die Staatsraison, den Machiavellismus, jenes System der Politik, das, durch den Dreißigjährigen Krieg gezeitigt, immer mehr Anhänger gewann. Freilich ging Abraham über die Grenzen einer allgemeinen Befehdung dieses „Teufels-Katechismus“ nicht hinaus, wie denn überhaupt seine Satire nie einen persönlichen Charakter annahm, sondern nur gegen die Gebrechen und Schwächen sich richtete. Auch wenn er einmal von Andersgläubigen spricht, nennt er mit Ausnahme Luthers nie einen Namen und ist in seinem Urtheil im allgemeinen milde. Kein Freund von konfessionellen Kämpfen, empfiehlt er vielmehr den Katholiken, was er bei anderen Gutes wahrnimmt. Welt-erfahrung und Menschenkenntnis lassen seine Predigten nie herbe werden, sein Humor macht auch die Verstocktesten für die wie „mit Zucker überzogene bittere Wahrheit“ empfänglich, der Wucht des Ernstes wie der Schärfe des Witzes und Spottes, mit dem er die Fehler der Menschen, zumal der üppig dahinlebenden Wiener, geißelte, konnte sich niemand gleichgültig entziehen.

Da entwirft er auf Grund des furchtbaren Wütens der Pest in Wien, dessen Zeuge er war, in Mercks Wien (1680) ein erschütterndes Gemälde von der Allgewalt des Todes, dem kein Stand und kein Rang widerstehen kann. In demselben Jahre fordert er mit der Schrift Lösch Wien die Wiener auf, ihren durch die Pest dahingerafften Mitbrüdern durch Gebet und gute Werke zu helfen und so die Flammen des Fegefeuers, von denen sie gemeinigt werden, zu „löschn“. Dem Inhalte nach damit verwandt ist die große Totenbruderschaft, worin er in draßlichen Bildern zeigt, wie der Tod alle, König und Bauer, gleich macht (1681). Veranlassung zu einem anderen Werkchen bot die Türkengefahr vor Wien, in der Abraham, wie in der Pest, eine neue Gottesgeißel erblickte. So schrieb er, um die Wiener mit Gottvertrauen zu erfüllen und die Hoffnung auf den Sieg in ihnen zu wecken, in Graz den schon oben genannten Traktat: Auf, auf ihr Christen! Das ist eine bewegliche Anfrischung der christlichen Waffen wider den türkischen Blutigel (1683), worin er gelegentlich Belehrungen über türkische Sitten erteilt und der Sorglosigkeit der Wiener den Eifer der Mohammedaner für die Sache des Propheten entgegenhält. Auch wirklich gehaltene oder doch zum Vortrage bestimmte Predigten ließ Abraham, da man allenthalben darnach verlangte, im Drucke ausgehen; so die Sammlungen: Reimb dich oder ich Ich ließ dich (1684), Geistlicher Kramerladen voller apostolischer Waren und Wahrheiten, eine wahre Schatzkammer von geschichtlichen und biographischen Bemerkungen, an die jedesmal geistliche Betrachtungen geknüpft werden; ferner: Wohl angefüllter Weinkeller (1710), worin er zeigt, wie der Mensch durch sein ganzes Leben, besonders aber bei dem Gefühl des herannahenden Todes einen unauslöschlichen Durst nach der göttlichen Gnade haben soll; der Tendenz nach damit verwandt sind Abrahamisches Bescheideessen (1717), in dem er an die verchiedenen, bei einem Gastmahl aufgetragenen Speisen Betrachtungen anknüpft, und die Abrahamische Lauberhütt, Ein Tisch mit Speisen in der Mitt' (1721), eines der besten und am sorgfältigsten ausgearbeiteten Werke des überaus fleißigen Augustinermönchs. Wie die meisten der genannten Werke tragen noch viele andere einen originellen, barocken oder komischen Titel, zu dem die bisweilen beigefügten oder in den Text eingereichten Bilder nach Auffassung und Darstellung trefflich passen. So die Besonders meubliert und gezierte Toten-Kapelle (1710), eine Sammlung von Betrachtungen über Tod und Jenseits. Das Abrahamische Gehab dich wohl! oder Urlaube („Schau hinein und liese das, Und mach dir einen Knopf auf die Nas“), eine Art Wegweiser für die Wanderung durch das Leben in Form von Distichen (1729), ferner Heißames Gemisch-Gemisch (1704), Hu! und Psju der Welt! (1707) und Etwas für alle, Sammlungen von köstlichen Genrebildern aus allen Ständen, die, der Wirklichkeit abgelauscht, an Feinheit der Beobachtung kaum ihresgleichen in unserer Literatur haben. Daß Abraham mit der vorhandenen Narrenliteratur vertraut war, können wir aus seinem Merkwürdigen Traum von einem großen Narrenfest schließen und sagt er selbst in seinem Centifolium stultorum in Quarto oder Hundert ausbündige Narren in Folio (1709).

Und weil Abraham alle Regungen der Volksseele verstand, hat er in einzelne Schriften auch „Reime“ nach Art der Volkslieder eingestreut, so insbesondere in „Mercurialis oder Wintergrün“, eine Sammlung von anmutigen und kurzweiligen Geschichten und Gedichten, „die in Sommer und Winter die Leser erquickten und wie das Immergrün um die Felsen und die hohen Bäume des Glaubens sich schlingen sollen.“ Sein poetisches Talent betätigte Abraham auch durch die Abfassung geistlicher Spiele, wozu er die Anregung seinem Lehrer Mäher verdankt, und durch Komödien nach Art der Fastnachtsspiele, die er in seine Schriften eingelegt hat. Er hatte aber auch von der Wissenschaft eine hohe Meinung und vergleicht den Menschen ohne Wissenschaft einem Himmel ohne Stern, einer Nuß ohne Kern oder einem Wagen ohne Räder. Über welch reiches Wissen er verfügte, zeigt ein Blick in seine Schriften. Freilich war er kein Freund spekulativer Fragen und Erörterungen, denn wie überall hat er nur praktische Zwecke vor Augen und predigt gleich anderen Volkschriftstellern praktische Lebensweisheit. Nur in seiner Grammatica religiosa, einem umfangreichen, das theologische Wissen seiner Zeit umfassenden Werke (1690), bewegt sich Abraham auf streng wissenschaftlichem Boden. Bekanntter als dieses und die genannten Werke und zugleich das umfangreichste ist Judas der Erzfischelm, für ehrliche Leute oder eigentlicher Entwurf und Lebensbeschreibung des iskariothischen Bösewichtes“, das in vier Bänden 1686—1695 erschien und an dem dünnen Faden der apokryphen Lebensgeschichte des Verräters Judas in einer Reihe von Predigten oder predigtähnlichen Abhandlungen alle Sünden der Menschen, soweit der Verfasser sie beobachtet hat, zur Sprache bringt. Tiefenste Geminnung, Belehrung, Humor und Satire, kurz der ganze Vater Abraham tritt uns aus diesem Werke entgegen, auf dessen Gestaltung vielleicht auch Romane, wie Fischarts „Gargantua“ oder Spangenberg's „Ganskönig“, nicht ohne Einfluß geblieben sind. (Beilage 82.)

Man hat Abrahams Predigtweise mit der seines Zeitgenossen, des Franzosen Bourdaloue,

J U D A S

Der
 r h =  h e l m /

Für ehrliche Leuth /

Ober :

Eigentlicher Entwurff / vnd Lebens-
 Beschreibung des Iſcariotiſchen Bößwichts.

Worinnen vnderſchiedliche Discurs, ſittliche
 Lehrs-Puncten / Gedicht / vnd Geſchicht / auch ſehr
 reicher Vorrath Bibliſcher Concepten.

Welche nit allein einem Prediger auff der Tangel ſehr
 dienlich fallen / der jegigen verkehrten / behörzten / verkehrten Welt
 die Wahrheit vnder die Naſen zu reiben : ſondern es kan ſich auch deſſen ein
 Privat- vnd einſamer Leſer zur erſprießlicher Zeit-Vertreibung /
 vnd gewünſchten Seelen-Hayl gebrauchen.

Zuſammen getragen

Durch

Pr. A B R A H A M à S. Clara, Auguſti-
 ner Baarfüſſer / Kayſerlichen Prediger / 2c.

Erſter Theil.

Cum Gratia, & Privil. S. C. M. ſpeciali, & Permiſſu Superiorum.

Salzburg / gedruckt vnd verlegt bey Melchior Haan /
 Buchdruckern vnd Handlern.

ANNO M. DC. LXXXVI.

verglichen und natürlich mußte der Vergleich zuungunsten des urwüchsigem und derben Deutschen ausfallen; aber man vergaß, daß dieser in einem Lande auftrat, das durch die religiösen Wirren und den Krieg in seiner literarischen Entwicklung gegenüber den Nachbarvölkern sehr gehindert war. Auch die feine homiletische Predigt Speners hat man in das Feld geführt, um Abraham zum Pöfseureißer zu stempeln. Und doch fragen wir billig, wo es im 17. Jahrhundert einen Prediger gab, der mit solcher Macht auf das Publikum, das gelehrte und ungelehrte, wirkte wie der Augustinermönch? Ein solcher konnte übrigens nur in dem katholischen Süddeutschland erstehen, wo die Kluft zwischen Volk und Gelehrten keine so große war wie in Norddeutschland und daher eine auf volkstümlicher Grundlage beruhende rednerische Prosa sich entwickeln konnte; hoffnungserweckende Ansätze dazu, nicht die Vollendung zeigen uns die Schriften Abrahams, die im Gegensatz zu denen aller zeitgenössischen Schriftsteller durch ihren Schwung und durch die Kraft der Stimmung auch uns noch fesseln und anziehen. Auf ein Jahrhundert hinaus hat Abraham der Predigt in Süddeutschland die Bahnen gewiesen und in seinem und in anderen Orden wie beim Weltklerus Nachahmer gefunden. So tragen die Werke des Jesuiten Franz E. Callenbach, der im ersten Drittel des 18. Jahrhunderts in Süddeutschland wirkte, das Gepräge Abrahams. Auch in Laienkreisen haben Abrahams Schriften, zumal in Österreich, große Verbreitung gefunden und noch im vorigen Jahrhundert konnte man sie nicht selten selbst in einsamen Bauerngehöften finden. Über die Grenzen Österreichs hinaus bis in die Schweiz und den Rhein hinab haben Abrahams Werke ihren Weg genommen und durch ihre Manier freilich auch zum Widerspruche gereizt. So besonders in Norddeutschland, wo man in ihm bald nur den Typus eines Pöfseureißers einer tief stehenden Kultur erblickte, denn in diesem Sinne entstand die zweibändige Schrift Quintessenz aus P. Abrahams a Sancta Clara Werken, ein Spezifikum fürs Zwerchfell (1795—1797). Bald wob auch die Sage ihre Gewebe um den guten P. Abraham, um ihn zu einer Art Eulenspiegel zu machen, und erst die Forschung der neuen Zeit hat den originellen Prediger und trefflichen Sittenschilderer, dessen seltenes formelles Talent Goethes und Schillers Bewunderung erregte, den ihm gebührenden Ehrenplatz in der Literaturgeschichte angewiesen.

Gegenüber der Satire fand das Epos im 17. Jahrhundert, da man an Opitzens Meinung von dessen Unerreichbarkeit festhielt, fast keine Pflege und nur als dürftiger Ersatz dafür dienen die kleineren Gedichte, die nach Art der historischen Volkslieder Zeitereignisse behandeln, und die zur Verherrlichung hoher Herren und Helden verfaßten Preisgedichte. Spielten schon in diesen, wie man es nach damaliger Anschauung für das Epos als unerläßlich erachtete, der mythologische Apparat und der allegorische Aufputz eine große Rolle, so diente das höchste Muster epischer Kunst, Vergils Aeneide, dem eigentlichen Renaissanceepos auch als Vorbild für den Aufbau. Ganz nach des Römers Art lassen dessen Dichter an einem Ruhepunkte dem Fürsten, dem sie ihre Huldigung darbringen wollen, durch eine überirdische Erscheinung die Geschichte seiner Nachkommen erzählen oder, wenn dieser nicht der Ahnherr des Hauses ist, die Schicksale seiner Vorfahren durch eine der handelnden Personen berichten, zuweilen, wie in den schäferlichen Ehrengedichten, nach dem Vorgange Opitzens („Herzynie“) in Bildwerken schauen. Derartige Nachahmungen Vergils begegnen uns in allen Renaissance-litteraturen des Abendlandes; in der deutschen ist uns nur ein einziges ausgeführtes Renaissanceepos, Der Habsburgische Ottobert (1663), überliefert, zugleich das einzige Heldeuepos des Jahrhunderts überhaupt. Daß dessen Verfasser, Wolfgang Helmhard Freiherr von Hohberg, trotz seiner nicht poetischen Begabung sich an die von dem schlesischen Maro für unlösbar angesehene Aufgabe wagte, erklärt sich aus seiner Absicht, seinen poetischen Entwicklungsgang zu einem Abbild des Vergilischen zu machen. Daher begann er mit Hirtenliedern, reichte daran „Georgica“ und ging erst dann an die Abfassung des Epos. Einem Zweige der Guttmanndorffschen Linie des weitverbreiteten und noch heute in Deutschland bestehenden Adelsgeschlechtes Hohberg 1612 zu Ober-Thumritz in Niederösterreich entsprossen, teilte er mit vielen Adelligen seiner Zeit die Freude

an der Wissenschaft und Poesie. Er war des Lateinischen mächtig, sehr belesen und erwarb sich während des Militärdienstes, dem er sich von seinem 20. Jahre an in der kaiserlichen Armee durch zehn Jahre widmete, einen Schatz von Erfahrungen und vervollständigte zugleich seine Kenntniss der modernen Sprachen. Mit der Landwirtschaft und poetischen Arbeiten beschäftigt, verweilte er nach dem Austritt aus der Armee noch eine Reihe von Jahren in Oesterreich, verkaufte aber, durch die Vorgänge während der Gegenreformation genötigt, 1664 seine Güter und begab sich 1665 nach Regensburg, wo er, bei seinem protestantischen Bekenntnisse beharrend, bis an sein Lebensende (1684) sich mit Schriftstellerei und genealogischen Studien beschäftigte. Als Dichter viel bewundert, von seinem Freunde Stubenberg und Regina von Greiffenberg als „der österreichische Orpheus und Homer“ gepriesen, hat der „Sinnreiche“, wie er als Mitglied der Fruchtbringenden Gesellschaft hieß, dennoch auf seine Zeit keinen Einfluß ausgeübt weder mit seinem heroischen Epos, das in 39 Büchern (39170 Alexandriner) die Abenteuer Ottoberts, eines aus dem Geschlechte der Merowinger stammenden sagenhaften Ahnherrn der Habsburger, erzählt, noch mit seiner Unvergünten Proserpina (1661), einer Sammlung von allerlei Geschichten aus der antiken Mythologie. Auch sein Lust- und Arznei-Garten des königlichen Propheten Davidis, eine deutsche Verflöschung des ganzen Psalters, verrät keine große poetische Begabung. Von Bedeutung aber wurde er für die Wiederaufnahme des Landbaues nach den Tagen der Verwüstung durch seine *Georgica curiosa* oder *Adeliges Land- und Feldleben*, eine zweibändige Enzyklopädie der Landwirtschaft, die, oft aufgelegt, aus seinen Vergil nachgebildeten „*Georgica*“ durch Erweiterung entstand.

Größeren Beifalls als das Renaissanceepos erfreute sich der in den Poetiken als „Geschichtsgedicht“ oder „Gedichtsgeschicht“ bezeichnete und fast nur durch seine prosaische Form von jenem geschiedene Roman. Mit diesem Ausdrucke haben wir schon früher die auf ausländischen (romanischen) Sagen beruhenden höfischen Epen des Mittelalters (Gral- und Artusromane) und deren Auflösung in Prosa, die sie in der Übergangszeit des vierzehnten und fünfzehnten Jahrhunderts erfuhren, bezeichnet. Als dann nach Erfindung der Buchdruckerkunst das Lesebedürfnis sich steigerte, kamen ihm etwa seit der Mitte des sechzehnten Jahrhunderts die aus Italien über Frankreich in Deutschland eingeführten und hier verdeutschten Novellen entgegen, worauf Wickram (S. 401) mit selbständigen Romanen hervortrat. Sein Beispiel fand aber keine Nachahmung und eine neue Art Roman gelangte zur Herrschaft. Es ist der *Amadis*, der, in seinen Grundzügen aus Nordfrankreich stammend, in Spanien schon im vierzehnten Jahrhundert seinen literarischen Niederschlag, im fünfzehnten durch Garcí-Ordoñez de Montalvo eine Verbesserung und Erweiterung fand und in dieser Form seinen Siegeslauf durch die übrigen Kulturländer Europas nahm. In Frankreich durch Nicolas des Essarts auf acht Bücher, von anderen auf fünf und zwanzig erweitert, kam er auch nach Deutschland, wo er, von 1569 ab in deutscher Sprache bearbeitet, bis in das siebzehnte Jahrhundert die Lieblingslektüre der adeligen Kreise bildete (S. 401), gegen die selbst die Übersetzung des Don Quixote (1617) nicht aufkommen konnte. Dagegen fand, aber auch nur in Übersetzungen, der Schäferroman begeisterte Aufnahme und Sidneys „*Arcadia*“ mit Opizens Überarbeitung der eingeflochtenen Gedichte des Italieners Loredano und Montemayors „*Diana*“, von Harsdörffer bearbeitet, bereiteten neben Honoré d'Urfés „*Astrée*“ bis zur Mitte des siebzehnten Jahrhunderts den höfischen Kreisen das höchste Entzücken (S. 490 ff.). Als aber dann in Frankreich, anknüpfend an den Schäferroman, der historische Roman (Staats-, Helden- und Liebesromane), später der heroisch-galante genannt, Mode wurde und um die Mitte des siebzehnten Jahrhunderts auch in Deutschland Eingang fand, schwand das Interesse an den *Amadis*büchern. Und doch verleugnet der heroisch-galante Roman durchaus nicht seine Abstammung aus jenen.

Freilich ist das Phantastische, da die Zeit den romantischen Ideen, dem Wunder- und Zauberverweien, den Feen und Drachen den Rücken wandte, als unzeitmäßig geschwunden und wird, scheinbar wenigstens, historische Bestimmtheit durch Anknüpfung an geschichtliche Namen und Ereignisse angestrebt; doch handelt es sich dabei um dieselbe adelige Gesellschaft wie in den Schäferromanen, nur daß sie sich jetzt in eine

historische Hülle steckt, und auch hier zieht sich wie ein Faden die Liebesgeschichte eines Prinzen und einer Prinzessin durch den ganzen Roman. Nicht minder schablonenhaft sind die Charaktere und die Technik der Erzählung. Personen, die als verschollen oder im Kampfe gefallen galten, tauchen wieder auf, Gefangenschaften, Verkleidungen und Doppeltgängerie kehren immer wieder, stammenswerte Heldentaten werden verrichtet, der Schluß wird durch eine Entführung hinausgehoben. Berichte der handelnden Personen geben Aufschluß über die Ursachen, durch die der Held in die Lage gekommen ist, in der wir ihn zu Beginn des Romans erblickten. Die Erzählungskunst zielte eben dahin ab, die Haupthandlung an und für sich und durch eingefügte Nebengeschichten möglichst zu verschlingen, um dann die Wiederentwicklung desto künstlicher erscheinen zu lassen. Da werden geschichtliche Ereignisse nach Willkür mit abenteuerlichen und modernen Zutaten verbrämt, Vorgänge aus der Gegenwart mit verdeckten Namen, Briefe, zur Abwechslung auch poetische Stücke, selbst ganze Schauspiele eingeflochten. Bedenken wir dann noch, daß die Kunstform des Romans benutzt wurde, um über alle möglichen Dinge, die damals wissenschaftlich erschienen, über Völker- und Länderkunde, Altertümer und Literaturgeschichte, Staats- und Regierungskunst, Religion, Sitte und Astrologie, geheime Hofgeschichten und Zeitungsnachrichten und anderes mehr Belehrungen zu erteilen, so begreifen wir, daß die Romane zu einem ungeheuren Umfange anschwellen und Inhaltsverzeichnisse wie „Nahmen-Zeiger“ (Personenverzeichnisse) den Lesern erwünscht sein mußten. Zur Darstellung wird, wie in den Amadisbüchern, die höfische Konversationsprache benutzt, doch hebt sie sich durch Wohlstandigkeit von der Lustertheit der Amadis ab, zumal in Dingen der Liebe, die übrigens auch hier eine große Rolle spielt und in wohlgezierten unendlichen Neben sich ergiebt.

Seine typische Ausprägung hat der heroisch-galante Roman noch vor 1630 in Frankreich, ohne Zweifel im Zusammenhange mit der Begründung der absoluten Monarchie, gefunden und auch in dieser Beziehung nehmen die Amadisbücher eine vermittelnde Stellung ein, denn bereits in diesen sehen wir das Königtum stark auf dem Wege des Absolutismus und den Lebensadel im Anfange des Überganges zum Hofadel. Aus der sogenannten Hofliteratur ging Barclays lateinisch geschriebener und in französischer Übertragung (1623) viel verbreiteter politischer Roman „Argenis“ hervor, das Urbild aller geschichtlichen Romane. Die Behandlung der in historischer Verkleidung auftretenden wirklichen Personen und der lehrhaften Elemente, kunstvolle Verschlingung der Erzählung, Neigung zur Beschreibung von Festlichkeiten, ein Liebesverhältnis mit Heirat, kurz alle Elemente des heroisch-galanten Romans, wie wir ihn oben beschrieben haben, finden wir bereits in der „Argenis“. Es ist dies die Tochter des Königs Melander von Sizilien, gegen den Encogenes einen Aufstand angestiftet hat. Unter diesem Bilde die Hugenottenunruhen schildernd, entwirft der Verfasser zugleich in gelehrten Diskursen das Bild eines Idealstaates, der sich in der Regierung und Persönlichkeit Ludwigs XIV. verwirklichte. Daher denn auch die Bewunderung, die man dem Buche zollte und keiner der späteren französischen und deutschen Geschichtsromane sich erwarb. Deren Verfasser fehlte Barclays politische Urteilskraft und nur auf das bleibend Interessante gerichteter Blick; dafür bringen sie, soweit es im Kreise ihrer Bildung lag, alles Mögliche und ohne Überlegung, ob es passend sei, am liebsten gelehrten Kram, Hofklatz und Liebesgeschichten. So erregte Marin le Roy Sieur de Gomberville (1600—1674) mit seinem Roman Poléxandre (1629) Aufsehen durch die Neuheit der Verbindung von Erdkunde und Geschichte mit Abenteuern nach Art der Amadisbücher und des griechischen Romans, und auch Desmarests de Saint Sorlin (1595—1676) sucht, allerdings mit stärkerer Betonung des galanten Elementes, in seiner Ariane (1632) in ähnlicher Weise Belehrung und Unterhaltung zu vereinigen. Als der eigentliche Begründer des heroisch-galanten Romans, wie er für die Folgezeit mustergültig war, muß Gantier de Costes Seigneur de la Calprenède (1609—1663) angesehen werden, der mit seinen umfangreichen Romanen Cleopatra (1646 in 12 Bänden) und „Cassandra“ (1642, in 10 Bänden) die landläufige Bezeichnung Romans de longue haleine rechtfertigte. Die Cassandra besteht aus einer Reihe von Liebesgeschichten, die zur Zeit Alexanders spielten oder von deren Trägern, ritterlichen und galanten Helden und hochsinnigen und zartempfindenden Frauen, wie in den mittelalterlichen Ritterromanen, erzählt werden. Eine weitere Umgestaltung erfuhr der geschichtliche Heldenroman durch das Geschwisterpaar Georges de Scudéry (1601—1667) und Madeleine de Scudéry, indem sie in ihren verwickelten und in fortlaufenden Gesprächen und Unterhaltungen sich abspielenden Romanen voll heroischer und galanter Abenteuer die geschichtlichen Namen und Tatsachen nur als bloße Verhüllung und Einleitung moderner Personen und Vorgänge gebrauchten. Um auch den Nichteingeweihten die Deutung der Namen (personnages déguisés) möglich zu machen, ist ein „Schlüssel“ beigefügt. So auch zu dem Hauptwerke der Madeleine, dem zehnbändigen Roman Artamène ou le grand Cyrus. Alle diese heroisch-galanten Romane standen zu der Sprachweise und Denkungsart, die damals in den vornehmen Kreisen lebendig und maßgebend waren, in inniger Beziehung und schöpften ihre poetischen Motive und den Stoff aus der vollen Wirklichkeit. Die Helden und Heldinnen entsprachen ganz dem galanten Charakter des Hofes, Versailles und Paris waren in die Vergangenheit verlegt, man suchte seine höfischen Vorbilder in der Geschichte, namentlich bei den despotischen Gestalten des Orients, die zu Vergleichen mit der absoluten Monarchie der Gegenwart erwünschte Gelegenheit bot. In der ersten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts blühend, fand diese Art Romane noch lange Zeit Leser, obgleich ihnen Boileau, der Begründer des Klassizismus in Frankreich, bereits 1664 in einer Satire den Todesstoß versetzt hatte.

Doch hinderte die Reaktion in Frankreich gegen die Geschmacklosigkeit dieser Gattung nicht, daß sie im Original und in Übertragungen in Deutschland sich eines großen Beifalls erfreute, ja hier viele Schriftsteller zur Nachahmung aneiferten, die fast noch fruchtbarer waren als ihre Meister. Doch während in Frankreich das absolutistische Königtum, der Pomp des Hofes und die gezierte

und raffinierte Konversation des Hauses Rambouillet in den Romanen dieser Art ihr Spiegelbild fanden, fehlte in Deutschland ein Zentrum des literarischen Lebens, wie es dort Paris gewesen ist. Daher trat in den deutschen Nachahmungen das höfische Element, von den Romanen des Herzogs von Braunschweig abgesehen, zurück und die galante und geistreiche, gezierte und affektierte Konversation wurde durch gelehrte und erbauliche Betrachtungen ersetzt.

Nach Deutschland wurde die neue Form des Kunstromans durch Philipp von Zesen (S. 497) verpflanzt, nachdem ihr Opitzens Überetzung der *Argenis* den Weg in die feineren Kreise der Gesellschaft bereits gebahnt hatte.

Zesen trat zuerst mit Übertragungen französischer Originale, *Lysander und Kaliste* (1644) und *Abraham oder der erlauchte Bassa* (1645), eines Jugendwertes des Fräuleins Scudéry, vor die Öffentlichkeit und ließ dann die *Adriatische Rosemund* (1645) als den ersten deutschen heroisch-galanten Roman folgen. Dessen Handlung spielt in Amsterdam und hat die Liebe eines Deutschen zu einem venetianischen Fräulein zum Inhalt, die durch einen konfessionellen Unterschied getrennt wird. Die Heldin Rosemund verzehrt sich in Gram, erkrankt und stirbt. In diese dürftige Erzählung sind, allerdings noch maßvoll, Briefe, Gespräche, Gedichte, Nachrichten über Paris, Venedig usw., Anschauungen über Kunst und Staatswesen eingeflochten, wodurch der Roman den Charakter einer Interieur- und Konversationsmalerei gewinnt. Nachdem Zesen noch *Die Afrikanische Sofonisbe* (1646) aus dem Französischen überetzt hatte, entsagte er dieser Art Schriftstellerei, um sie erst vierundzwanzig Jahre später, mit der heiligen Staats-, Liebes- und Lebensgeschichte *Assenat* (1670) wieder aufzunehmen, die, auf langjährigen Vorstudien beruhend, als der beste seiner Romane angesehen werden muß. Assenat, die Tochter Potifars, wird nach ihrer Befehdung zum wahren Gotte die Gemahlin Josefs. Dies ist kurz der Inhalt des in sieben Büchern erzählten Romans, der vielleicht passender „Josef“ überschrieben worden wäre, da dessen Geschichte, abenteuerlich aufgepußt, den größten Raum darin einnimmt. Ein Gegenstück zu der arabisch-perischen Umdichtung der Joseflegende in „Zusuff und Suleicha“, zeigt der Roman Zesens Vermögen, einen überlieferten Stoff tiefer zu fassen und psychologisch zu heben; nur die Steifheit der Sprache ist schuld daran, daß einzelne Szenen, wie die leidenschaftliche und sündhafte Liebe Setiras zu Josef, nicht voll zur Geltung kommen. Um aber, wie es sein Ehrgeiz wünschte, bei der „guten Gesellschaft“ zu gefallen, mußte er seine aristokratischen Leser auch mit Konversationspartien, gedrehten Reden, die an den französischen Romanen bewundert wurden, und Beschreibungen erfreuen und, ein Ebers des siebzehnten Jahrhunderts, durch ellenlange Vorträge über antiquarischen Kram, über die Religion, Staatsweisheit, die Bauten im Wunderlande der Pharaonen unterhalten. Noch mehr huldigte er der „Kuriosität“ und aristokratischen Ziererei seiner Leser in seinem *Simson*, einer Helden- und Liebesgeschichte (1679), die, unter dem Einflusse des wahnwichtigen Bombastes des Italieners Pallavicini entstanden, sprachlich ungenießbar ist und durch den maßlos aufgehäuften gelehrten Stoff in die Bahnen einlenkt, die der Kunstroman dieser Gattung später einschlug. Als eine Schrulle kann es gelten, wenn Zesen im „*Simson*“ seitentlang, vielleicht den hebräischen Parallelismus nachbildend, nur einfache Sätze von drei bis sieben Wörtern bildet.

Bald nachdem Zesen mit den ersten heroisch-galanten Romanen aufgetreten war, schoß auf diesem Gebiete eine reiche Saat, zunächst freilich nur Übersetzungen romanischer Vorlagen, empor: erst in der zweiten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts gewinnen die Originalerzeugnisse in deutscher Sprache die Oberhand und dazu trug neben Zesen auch Andreas Heinrich Buchholz (geb. 1607 zu Schöningen bei Halberstadt, gest. 1671 als Superintendent zu Braunschweig) mit seinen zwei Romanen bei, von denen *Des Christlichen Deutschen Großfürsten Herkules* und *der Böhmisches Königl. Fräulein Valiska Wundergeschichte* 1659, *Der Christlichen Königl. Fürsten Herkuliskus und Herkuladiska* auch *Ihrer Hochfürstlichen Gesellschaft anmutige Wundergeschichte* 1665 erschienen. Mit beiden Romanen wollte der gelehrte Theologe, wie er in einer „Vermahnung“ auseinandersetzt, „das schandsüchtige Amadisbuch“ verdrängen, das „mannichen Liebhaber hat, auch unter dem Frauenzimmer, deren noch keine dadurch gebessert, aber wohl unterschiedliche zur uaziemlichen Frechheit angepornt sind, wann sie solche Begebnissen vor Augen gemahlet sehen, welche wohl die Unverschämtesten vor der Sonne zu verrichten scheu tragen“. Dagegen sei „seine Andacht in diesem ganzen Werke eigentlich dahin gerichtet, daß des Gemüts Erfrischung, so man im durchlesen anmutiger Geschichten suchet, allemahl mit gottfürchtigen Gedanken vermischt sein möge.“ Und in der Tat läßt es der Superintendent an seelsorglichen Vermahnungen und theologischen Auseinandersetzungen, wie sie auf der Kanzel an der Tagesordnung waren, nicht fehlen.

Abgesehen von dem christlichen Stempel, den Buchholz seinen Romanen aufgedrückt hat, nehmen sie auch sonst in der Entwicklungsgeschichte des heroisch-galanten Romans in Deutschland

eine Mittelstellung zwischen den ersten Versuchen Zesens und der Vollendung dieser geschmacklosen Form des Kunstromans ein, die sie durch Ziegler und insbesondere durch Lohenstein erfahren hat.

Darauf weist schon die stärkere Betonung des abenteuerlichen und spannenden Elements hin, das Buchholz den Ritter- und den von ihm bekämpften Amadisbüchern abgesehen hat. Herkules und sein Freund Ladisla durchstreifen Italien, Kreta, Tyrus, Jerusalem, um die Braut und Schwester Valiska, die eine Amazone, von Räubern entführt war, zu suchen, und befreien sie nach vielen Abenteuern und Gefahren aus der Gewalt des Königs Artebanus. Unglaubliche Heldentaten werden verrichtet, haarsträubende Szenen spielen sich ab, Zweikämpfe wechseln mit blutigen Schlachten, die den Persern, Parthern, Pannoniern geliefert werden, entsetzliche Strafen werden an Räubern und Verrätern vollzogen, dazwischen Befehrungsversuche gemacht, Gebete angestimmt und Hochzeitsfeste gefeiert. Aus ähnlichen Szenen setzt sich der zweite Roman zusammen, in dessen Mittelpunkt Herkules, des Herkules und der Valiska Sohn, und der Verfasser selbst daran glaubt. Denn dadurch unterscheiden sich Buchholzens Romane von den Ritter- und Amadisromanen, daß sie uns auf den Boden der Wirklichkeit versetzen, wirkliche Menschen mit ihren Bedürfnissen zeichnen, dem geschichtlichen und geographischen Elemente Rechnung tragen und die erotischen Motive, abgesehen von einigen Derbheiten, anständig behandeln. In allen diesen Dingen hat Buchholz selbständig oder nach französischen Heldengeschichten seinen Nachahmern die Bahn gewiesen; dazu kommt, daß er mehr als Zesen gelehrt-antiquarisches Beiwerk aufstapelte, um den verständiger und „kurioser“ gewordenen Lesern einen Ersatz für die Unmöglichkeiten und Wunder der Amadisbücher zu bieten.

Buchholzens Romane fanden großen Beifall: der „Herkules“ erschien noch 1744 in neuer Auflage und fand 40 Jahre später eine Umarbeitung in vier Bänden. „Die andächtige Liebesgeschichte Valiskas“ war noch ganz nach dem Sinne des Fräuleins von Mettenberg, Goethes „schöner Seele“, und nur die Romane Anton Ulrichs, Herzogs zu Braunschweig-Wolfenbüttel übten die gleiche Wirkung auf den frommen Leser aus. Mit diesem Fürsten, den schon 1659 die Fruchtbringende Gesellschaft „wegen vortrefflicher Inventiones, die singkünstlich in anmutiger deutscher Wohlredenheit sich darstellen“, als den „Singprangenden“ aufgenommen hatte, erblühte am Braunschweiger Hofe aufs neue das poetische Streben (S. 444) und gewann der heroisch-galante Roman Zutritt in alle adeligen Kreise. Für sie waren des Herzogs Romane berechnet, und der mit dem Hofleben wohl vertraute, weltkluge und tatkräftige Verfasser, dessen Brunkliebe in Ludwig XIV. ihr Ideal erblickte, wußte das Interesse der feinen Gesellschaft zu wecken. Denn was er in der Vorrede zu seiner Durchlauchtigen Syrerin Aramena (Nürnberg 1669—1673, in fünf Teilen) sagt, gilt auch von seiner Octavia (Nürnberg 1711, in sechs Bänden): „Sie ist nicht im Schultstaub, sondern zu Hofe erwachsen. Sie ist auch nicht mit Gesellschaft des Pöbels bestäudet, sondern redet höchst höflich und recht fürstlich von fürstlichen Geschichten.“ Daher heißen diese Romane „rechte Hof- und Adelschulen, die das Gemüte, den Verstand und die Sitten recht adelich ausformen und schöne Hofreden in den Mund legen.“

Auch die „Octavia“ ist ein sittlicher Roman dieser Art, ein Preis auf die Kraft des Duldens und Entsayens. Im Mittelpunkt steht die Liebe des armenischen Königs Tyridates und der Kaiserin Octavia, der Tochter des Claudius und früheren Gemahlin Neros, die schließlich in der Ehe ihren Lohn findet. Um die Geschichte dieses Paares spielt sich eine Unzahl von erfundenen oder romanhaft behandelten geschichtlichen Begebenheiten ab, die von Britannien bis Äthiopien, von Aquitanien bis nach Indien führen und uns von den Liebesabenteuern und Heiratsplänen römischer Kaiser und Adeltiger erzählen. Trotz aller Mängel fanden des Herzogs Romane noch im achtzehnten Jahrhundert Leser; die Aramena wurde von Sophie Albrecht verkürzt und „für unsere Zeiten“ bearbeitet (1786), und an der Octavia hat sich noch der junge Goethe ergötzt. Die darin sich findende Episode „Geschichte der Prinzessin Solane“, die unter verdeckten Namen die Geschichte der Prinzessin Sophie Dorothea von Hannover und des Grafen Königsmark behandelt, hat noch Schiller und Heine zu dramatischen Versuchen gereizt.

Von allen Romanen übte keiner auf die Zeitgenossen eine solche Wirkung aus wie Die Asiatische Banise oder das blutig-doch muthige Pegu... Alles in Historischer, und mit dem Mantel einer annehmlichen Helden- oder Liebes-Geschichte bedeckten Wahrheit beruhende (1689). Den Stoff dazu entnahm Heinrich Anshelm von Ziegler und Klipphausen (geb. 1663 zu Radmeritz, gest. 1696 als kurfürstlicher Rat zu Liebertwolkwitz bei Leipzig) Reiseberichten und hauptsächlich aus Erasmus Francisci „Öst- und West-Indischem Lust- und Staatsgarten.“ Politische Umwälzungen in dem

Wunderlande Indien, über dessen Bewohner die Seefahrer, Kaufleute und Missionäre so viel Seltsames zu berichten wußten, bilden denn auch die historische Grundlage des Romans. (Abb. S. 545.)

Im Mittelpunkte stehen die „unvergleichliche, göttliche, himmlische“ Banise, eine indische Prinzessin, deren Geschlecht hingemordet wird, und der ausbändige Ritter Balacin von Ava, der jene in einem Traumbilde zur Geliebten erwählt und zu ihrem Ritter wird. Als Feind steht dem Liebespaare Chaumigrem gegenüber, ein Wüterich nach Art der Bluthunde in den Tragödien des siebzehnten Jahrhunderts, in dessen Gewalt Banise und ihr Reich Pegu gekommen sind. Neben sich hat er Kolin, einen geilen Oberpriester, der Banise vergewaltigen will, aber getötet wird. Wie nun Balacin die Geliebte und deren Reich aus den Händen des mordlustigen Usurpators zu befreien sucht, bildet den leitenden Gedanken des an Nebengeschichten überreichen und mit dem Sturze Chaumigrens und der Vereinigung der Geliebten endenden Romans. Die Vorgeschichte wird in weitläufigen Berichten von Talemou, einem Diener des Kaisers von Pegu, und Siandor erzählt, der, eine Art Sancho Panza oder Scheramin, seinen Herrn als treuer Knappe auf den Kriegszügen begleitet, ihm in bedenklichen Lagen beisteht und wie der Fidele mit seinen Späßen und Wägen das humoristische Element vertritt. Vor allem aber ist es dem Verfasser um die Nahrung seiner Leser zu tun und er glaubt deren Herz und Sinn nur durch die grellsten Szenen und durch Übertreibung in der Zeichnung der Charaktere aufregen zu können. Gilt es daher, Schlachten zu beschreiben, so stehen sich Heere von Hunderttausenden gegenüber, bei ihrem Geschrei fallen die Vögel vom Himmel, vor Marterbaue fallen so viele, daß das Heer fünf Tage nicht bis zur Stadt vordringen kann, ob schon 6000 Mann täglich mit der Bergung der Leichen beschäftigt sind.

„Blitz, donner und hagel, als die rächenden werkeuge des gerechten himmels, zerschmetterten den pracht deiner goldbedeckten thürme, und die rache der Götter verzehre alle besitzer der stadt: welche den untergang des königlichen hauses befördert, oder nicht solchen nach eusserlichem vermögen, auch mit daransetzung ihres blutes, gebührend verhindert haben. Wollten die Götter! es könnten meine augen zu donner-schwängern wolken, und diese meine thränen zu grausamen sündfluthen werden: Ich wollte mit tausend keulen, als ein feuerwerk rechtmäßigen zorns, nach dem herzen des vermaledeyten bluthundes werfen und dessen gewiß nicht verfehlen.“ Mit diesen den Roman beginnenden Worten nähert sich Balacin der Stadt Pegu, die bereits in den Händen der Feinde ist. Im Kampfe mit Brahmanen verwundet, flüchtet er sich in eine Höhle und fühlt sich hier plötzlich in Mitte von Leichen. Ein Tiger, der kommt und sich in jene einbeißt, vermehrt das Gräßliche seiner Lage. Grell wie die Situationen, Triumphe und Niederlagen werden auch die Charaktere gezeichnet; Ungeheuer von sittlicher Verworfenheit und Helden der Tapferkeit wie Frauen von felsenfester Treue stehen einander gegenüber. Als das Ideal der Vollkommenheit erscheint Banise, das Wunder von Asien. Mit den prächtigsten Farben und spielenden Vergleichen wird ihre leibliche Schönheit gemalt: „Die sonnen ihrer augen spielten mit solchen blitz, wodurch auch stählerne herzen wie wachs zerfließen mußten. Und wenn sie die schwarzen augäpfel nur einmahl umwendete, so mußten alle herzen brennen, und die seelen, welche sie nur anschaueten, in volle flamme gesetzt werden.“ Sie ist der Inbegriff aller Tugenden, ein Muster der Treue, an Geist und Herz gebildet. In wohl gefeilter Rede weiß sie ihren Gefühlen Ausdruck zu verleihen, und, freilich unnatürlich genug, selbst am Opfersteine hält sie „mit ungemeiner herzhaffigkeit und unerschrockener stimme“ eine philosophische Abschiedsrede über den Tod, die im Drucke zehn Seiten ausfüllt. Mit solchen Prunkstücken rhetorischer Kunst will der hierin wohl geschulte Verfasser auch sonst glänzen; daher die Menge von Briefen, Gesprächen und Reden, die, nach den Regeln der Beredsamkeit abgefaßt, durch den Faden der Erzählung verbunden werden und den Lesern, wie schon die Amadisbücher, Muster für die gesellschaftliche Redeweise und feineren Sitten des Verkehrs boten, ehe die für solche Zwecke geschriebenen Sammlungen von Mustergesprächen und Musterbriefen erschienen. Begrüßungs- und Abschiedsreden der Liebenden, Liebesbriefe, Staatsreden und Anreden an die Heere wechseln neben Gedichten in bunter Reihe, alle kunstgemäß gebaut, reich an Gleichnissen, Figuren und Concettis und, wie fast jeder Satz des Romans, in jenem schwülstigen und bombastischen Stile geschrieben, der den jüngeren Schlesiern eigen war. Daß übrigens Ziegler nicht bloß bei diesen in die Schule gegangen ist, sondern unmittelbar von den Italienern gelernt hat, zeigt das am Schluß des Romans angefügte opernhafte Drama „Die Handlung der listigen Rache, oder Der tapfere Heraclius“, eine 1687 erschienene Übersetzung aus dem Italienischen, die zur Verherrlichung der Hochzeit des Liebespaares von dankbaren portugiesischen Kaufleuten „nach Europäischer art“ aufgeführt wird. Und Europäer sind in ihrem Empfinden und Reden wohl alle die auftretenden Könige, Prinzen und Prinzessinnen, nur der Schauplatz, die fremden Namen, die wilden Tiere und einzelne Beschreibungen erwecken in uns die Vorstellung, daß wir uns in Asien befinden.

Die geschlossene und spannende Handlung, der fließende Stil, die von Fremdwörtern ziemlich freie Sprache wie der verhältnismäßig geringe Umfang (910 Oktavseiten) bewirkten, daß die „Banise“ sich lange der Gunst des Publikums erfreute. Noch 1767 erlebte sie eine neue Auflage, Joh. Georg Hamann (gest. 1723) schrieb eine Fortsetzung, es entstanden Nachbildungen, eine deutsche (1752) und eine englische (1754) Banise, denen sie als Reklame dienen mußte; die Bühne der Oper und der herumziehenden Banden bemächtigte sich des packenden Stoffes, den Brunnius in Graz dramatisierte (1722), und obwohl die Gottschedianer in den „Beiträgen“ dem Roman Zieglers an den Leib rückten, nahmen sie doch in ihre „Deutsche Schaubühne“ das in Alexandrinern geschriebene Drama Friedrich Melchior Grimms „Banise, ein Trauerspiel“ (1743) auf, aus dem Goethe auf seinem Puppentheater den fünften Akt mit vielem Geschrei zur Dar-

stellung brachte. Ja, noch 1842 legte Maler Müller, der in seiner Jugend eine Banisen-Oper angefangen hatte, die Fabel einer altperzischen Novelle zugrunde; und doch wandelte schon seit der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts der deutsche Roman in den Bahnen des englischen und war zur selben Zeit in den „Literaturbriefen“ ein Plammetich-Roman dadurch lächerlich gemacht worden, daß man ihn eine „ägyptische Banise“ nannte.

Ziegler nennt seinen Roman „eine unzeitige Frucht leichter Lippen“ und weist auf Daniel Casper von Lohenstein als den Größeren hin. Und in der That hat dessen „sinnreiche Staats-, Liebes- und Heldengeschichte“ Großmüthiger Feldherr Arminius oder Herrmann als ein tapfferer Beschirmer der deutschen Freyheit mit seiner durchlauchtigen Thuznelda (1689) den geschichtlichen Roman auf den Höhepunkt seiner Entwicklung gebracht. Lohenstein, über dessen poetischen Bildungsgang wir an anderer Stelle reden werden, hat sein Werk als Torso zurückgelassen; sein Bruder, der auch darüber starb, und Wagner, Prediger in Leipzig, führten das letzte Buch des zweiten Theiles, wahrscheinlich nach dem ihnen vorliegenden Plane Lohensteins

aus und vollendeten damit den 3076 Quartseiten umfassenden Roman. Man hat ihn nicht ohne Grund eine „tollgewordene Enzyklopädie“ genannt, und gewiß konnte er für die damalige Zeit die Aufgabe eines dickleibigen Konversationslexikons erfüllen.

„Dem Vaterlande zu Liebe, dem deutschen Adel aber zu Ehren und ähnlicher Nachfolge!“ Dieses Titelwort hat der Verfasser in seinem Roman gerechtfertigt, ja in seiner Liebe zu den Germanen geht er so weit, daß er alles Große, was je in der Welt geschah, durch sie ausführen läßt; sollen ja doch die ersten Menschen Germanen gewesen sein. Zu diesem Patriotismus wurde Lohenstein durch den Sieger im Teutoburger Walde entflammt, dessen Lob seit Hutten von den Humanisten in lateinischer, von Höck und Mojscherösch auch in deutscher Sprache verkündet wurde. Lohenstein machte den Helden seines Romans vollends zum Symbol der sich ihrer Kraft bewußt gewordenen nationalen Unabhängigkeit, und von da an ist Arminius in Epem (Schönaich, Wieland) und Dramen (Scudéry, J. G. Schlegel, Möser, Ayrenhoff, Klopstock, Heinrich Kleist usw.) gefeiert worden. Obgleich nun Arminius und Thuznelda, zwei unerreichbare Ideal-

Herrn Henrich Ansheim
von Ziegler und Kliphausen
Asiatische Banise,

Oder
blutiges doch muthiges
Begu/

In Historischer und mit dem Mante
einer Helden- und Liebes-Geschicht
bedeckten Wahrheit beruhende.

Diesem füger sich bey
eine

aus dem Italiänischen übersezte
Theatralische Handlung/

benennet:

Der tapffere Heraclius.



1733/
bey Thomas Fritsch. 1700.

Faksimile des Titels.

Nach dem Exemplar der Staatsbibliothek in Berlin.

gestalten, im Mittelpunkte unseres Romans stehen, so werden doch die Grundlinien der Haupthandlung oft vermischt durch die Fülle des darin aufgeschichteten gelehrten Stoffes. Außerdem machte die Anlage des Werkes die Entwicklung einer spannenden Handlung unmöglich; denn da es gleich mit dem Hauptereignisse, der „Deutschburger Schlacht“ beginnt, war eine Steigerung ausgeschlossen, denn auch durch die im zweiten Bande erzählten Kriege mit Tiberius und Germanicus konnte sie nicht bewirkt werden. Um aber doch den Roman weit aufzuspinnen und die zahllosen Episoden und das gelehrte Beiwerk einflechten zu können, hat der Verfasser beglaubigte Überlieferungen zu Ehren der Deutschen umgestaltet oder gefälscht. Es kam ihm ja hauptsächlich darauf an, die Schätze seines reichen Wissens, die er aus Sammelwerken oder einzelnen Schriftstellern sich angeeignet hatte, auf den Markt zu bringen. Die Motivierung und Verknüpfung der Episoden und sonstigen Einschübe mit der Haupthandlung macht dem Verfasser wenig Sorge; der Name einer Stadt, eines Landes, das Auftreten eines Gefangenen, eine Heirat sind ihm Anlaß genug zu gelehrten Abichweifungen, die, in Form von Gesprächen dargeboten, oft zu Monographien anschwellen und den Hauptbestandteil des alles Wissenswerte enthaltenden Werkes ausmachen. Da hören wir die Vorgeschichte der Germanen, deren Kriege mit den Römern, die Geschichte der Kaiser aus dem Hause Habsburg, von denen Leopold I. in Hermann Vorläufer und ein Ebenbild erhält, es fehlt nicht an Streifzügen in die Zeit der Reformation und des Dreißigjährigen Krieges, und auch die Geschichte der Römer, Griechen, der orientalischen und nordischen Völker wird erzählt. So gewinnt der Roman den Charakter einer Staatsengeschichte, aber auch einer Erdkunde, denn er macht uns auch mit den verschiedenen Ländern, deren Bewohnern, Religion, Sitten, Gebräuchen, Handel und Gewerbe bekannt. Dazu berichtet er wie ein Reallexikon über die Staats-, Sacral- und Privataltertümer der alten Völker. Hochzeiten, wie namentlich die Hermanns mit Thuisnela, und Friedensfeste bieten Gelegenheit, durch Schilderungen von mythologischen Maskenfesten dem Geschmack der prachtliebenden und verschwenderischen Fürsten entgegenzukommen, und obendrein konnte das an politischen Grundfragen reiche Buch auch als Lehrbuch der politischen Weisheit dienen, denn Lohenstein suchte nach Art des Polybius und Tacitus für seine geschichtliche Darstellung einen pragmatischen oder reflektierenden Standpunkt zu gewinnen. Daher denn auch die vielen Reflexionen und Sittensprüche, von denen 1710 in dem Lohensteinius sententiosus eine Sammlung erschien. Neben aller Gelehrsamkeit kommt auch die Liebesgeschichte zur vollen Geltung. Doch geht Lohenstein hierin über seine Vorgänger hinaus, denn er begnügt sich nicht mit der Darstellung von äußeren Begebenheiten, der Trennung und dem Wiederfinden der Liebenden, sondern schildert deren seelische Zustände. Die zartesten Empfindungen, die reinste Liebe neben leidenschaftlichen Erregungen und grober Sinnlichkeit, die eheliche Treue und moralische Verworfenheit, alles wird in edelgedichteten und geschichtlichen Persönlichkeiten, oft mit viel Geschick, zur Darstellung gebracht. Daß es dabei nicht ohne die herkömmlichen Liebesabenteuer abgeht, gehörte zum Wesen des heroisch-galanten Romans, dessen verschiedene Richtungen Lohenstein vereinte. Auch dadurch kommt er dem Wunsche seiner Leser nach, daß er, offenbar unter dem Einflusse der rhetorischen Tragödie, gern mit sprachlichen Kunststücken prunkte. Es zeigt sich darin die „poetische und geistreiche“ Schreibart der jüngeren Schlesier, die ihn auf die Anklagebank brachte, obgleich sich in dem Roman neben zahlreichen üppigen Auswüchsen auch Abschnitte finden, die in schlichter historischer Prosa abgefaßt sind.



Titelkupfer aus Lohenstein „Arminius“. Leipzig 1731.

Lohensteins Stil galt etwa dreißig Jahre als Muster, sein Roman als eine Quelle, aus der man, wie es in den Acta eruditorum heißt, Kenntnis über alles und noch manches andere schöpfen konnte. Als aber Gebauer 1731 eine zweite Auflage veröffentlichte (Titelbild nebenan), mußte er in der Vorrede bereits verschiedene Angriffe abzuwehren suchen. Diese waren gegen den heroisch-galanten Roman überhaupt, und zwar zunächst vom moralisch-praktischen Standpunkte aus erhoben worden; so von dem Schweizer Prediger Gotthart Heidegger und den Protestanten strenger Richtung. Doch weder diese Gegenströmung noch Bodmers Satire vermochten dem Liebling der feineren Welt einen entscheidenden Schlag zu versetzen. Erst Gottscheds Kampf gegen die Verftiegenheit der jüngeren Schlesier, mit deren poetischen Bestrebungen die Entwicklung des heroisch-galanten Romans im Zusammenhange stand, raubte ihm sein Ansehen und gab dem Geschmacks allmählich eine andere Richtung (1733). Trotzdem

wirkte er noch lange nach und selbst Wieland hat sich von dessen Einfluß nicht völlig zu befreien gewußt. Wie unter allen Dichtungsarten der Roman überhaupt mit dem geselligen Leben am engsten in Fühlung tritt, so spiegelt auch der heroisch-galante am besten die literarischen Bedürfnisse der feineren Gesellschaft. Ihr gehörten seine Verfasser wie seine Leser an; diesen diente er zur Unterhaltung und Belehrung über alles Mögliche und es mochte für die Eingeweihten einen eigenen Reiz haben, ein Stück Zeitgeschichte, den Zusammenhang von Politik und Liebesabenteuern, in poetischer Hülle dargestellt zu sehen. Gerade dadurch schloß sich der historische Roman den anderen Gattungen der Kunstdichtung jener Zeit, zumal der Tragödie und Heroide an, ohne es jedoch zu einer entwicklungsfähigen und auf künstlerischer Höhe stehenden Prosaform zu bringen. Auch einen Vorläufer des historischen Romans der Gegenwart darf man in dem heroisch-galanten Roman nicht erblicken und Chr. Thomasius hat dessen literarhistorischen Wert richtig bestimmt, wenn er ihn wegen des Einflusses auf die Entwicklung der deutschen Sprache und die Verallgemeinerung der sonst nur in lateinischer Sprache vorgetragenen Wissenschaften empfiehlt.

An die Hauptvertreter des heroisch-galanten Romans, die sich nur auf wenige große Werke beschränkten, reihten sich viele Nachahmer, die um des lieben Brotes willen (*fami, non famae*) das Romanschreiben als Gewerbe trieben und eine geradezu unheimliche Fruchtbarkeit entwickelten. Kunstlos, oberflächlich und arm an Gedanken, wie es bei der Massenerzeugung nicht anders sein konnte, fanden deren Nachwerke dennoch in den Kreisen der Gebildeten, die gern lesen, aber nicht denken wollten, eine willige Aufnahme und erlebten bis in das achtzehnte Jahrhundert hinein neue Auflagen. An der Spitze dieser Vielschreiber steht der Hesse Eberhard Werner Happell (geb. 1648 zu Kirchhain), der in Hamburg, wo er als Schriftsteller 1690 starb, wohl dem Kreise Besens angehörte und durch ihn zur Abfassung seiner Romane angeregt wurde, deren er innerhalb etwa sieben Jahren zwanzig, fast alle vier bis fünf Bände stark, auf den Markt warf. Von ihnen strotzen einige („Der asiatische Onogambo“, „Der europäische Torooan“, „Der afrikanische Tarnolast“ usw.) von geographischer Gelehrsamkeit, wie er sie kritisch aus Büchern zusammengerafft hat, andere, sogenannte europäische Geschichtsromane, behandeln, anknüpfend an die Ereignisse eines verfloffenen Jahres, die Zeitgeschichte, während „Der Christlichen Potentaten Kriegsroman“ und der „Ungarische Kriegsroman“ den Kriegen von 1672 ab gewidmet sind. Alle diese Romane sind nach der Art der „asiatischen Banise“ verfaßt und auf die Entwicklung des politisch-galanten Romans ohne Einfluß geblieben. Kulturgeschichtliche Bedeutung aber hat Happells „Akademischer Roman“ (1690), der das Universitätsleben in einzelnen Typen schildert und durch die lose Aneinanderreihung von Abenteuern an den spanischen Schelmenroman, durch die lehrhafte Tendenz an Christian Weise erinnert.

Einzelne der heroisch-galanten Romane berühren sich durch die planlos gehäuften Abenteuer von zuweilen anstößiger Art mit dem realistisch volkstümlichen Roman, dem Schelmenroman, den das Mißverhältnis der Ausschweifungen des literarischen Zeitgeistes zu der harten Wirklichkeit des Tages in das Leben gerufen hat. Europa war in die Periode des bewaffneten Völkerfriedens eingetreten; vom Süden und Osten her war seine Kultur durch Türken und Barbaren bedroht. Nüchterne Staatskaisen beherrschte im Leben jene, die in Büchern eine phantastische Welt sich bauten; nicht ehrliche Arbeit, sondern das Glück, die „Fortune“, der Zufall bestimmte in diesen unsicheren Zeiten das Schicksal aller Stände und Schichten der Bevölkerung, daher ihrer aller Lösungswort: „Politisch sein“, d. h. Karriere machen.

In Spanien, dem Heimatlande der Amadis- und Ritterromane, wo die Freude am Rittertum am längsten sich erhielt, war auch der erste entscheidende Angriff auf dessen erträumte Welt erfolgt. Miguel Cervantes de Saavedra (1547—1616) hat in seinem genialen satirischen Roman *Don Quixote de la Mancha* (1605) der Begeisterung für die Ritterromane zu steuern gesucht. Schon 1617 war eine Novelle, 1621 der erste Teil der „ritterlichen Taten des wundersehrlichen Abenteurers“ in deutscher Übersetzung erschienen, ohne jedoch, wie auch die bald folgenden (1683 die erste vollständige), eine Wirkung auf den deutschen Roman auszuüben.

Dieser knüpft vielmehr an die *Novella picaresca*, den Schelmenroman, der bereits um die Mitte des sechzehnten Jahrhunderts mit der höchst merkwürdigen *Vida de Lazarillo de Tormes* auftaucht, bald eine Fortsetzung und in *Guzman de Alfarache* des Mateo Aleman aus Sevilla (1599) und in *La pícara Justina* des Dominikaners Andres Perez aus León (1605) die ersten Nachahmungen erfährt, denen bald viele andere folgen. Alle diese pikaresken (Spitzbuben-) Romane sind durchweg Autobiographien und haben, im Gegensatz zu den phantastischen Ritterromanen in der Wirklichkeit wurzelnd, die mannigfachen Schicksale der abenteuerlichen Typen des Alltagslebens zum Inhalt, der armen herumstreichenden Vaganten der niederen Volksschichten, die, in der Welt herumgeworfen, bald diesen, bald jenen Beruf ergreifen, durch Pfliffigkeit und Schlagfertigkeit, Streiche und Gaunereien sich den Lebensunterhalt und Freunde verschaffen und nach den abenteuerlichsten Wandlungen entweder auf der Galeere oder in einer bescheidenen bürger-

lichen Stellung enden. Es sind die schlauen und trotz ihrer verzweifelten Lage stets heiteren Wetteilungen Murillos und noch Goethes Wilhelm Meister und Gucklows Lucia führen uns in diese Welt der Abenteuer, wie sie von den spanischen Dichtern mit den kräftigsten und sinnlichsten Farben in den Schelmenromanen gemalt worden sind. Bald hatte diese Wirklichkeitspoesie, die mit Land und Leuten uns so gründlich vertraut macht und das Glend wie die Schäden der verschiedenen Gesellschaftsklassen mit tiefer Kenntnis schildert, auch in Frankreich, Italien und England Beifall gefunden und Nachahmungen hervorgerufen, von denen die Romane des Franzosen Le Sage, insbesondere sein Gil Blas (1715), die größte Berühmtheit erlangten.

In Deutschland wurde der pikareske Roman durch Agidius Albertinus (S. 526) mit der Bearbeitung des „Landstörbers Guszman von Alfarache oder Picaro genannt“, eingeführt (1615). Zwei Jahre später folgte Nicolaus Uhlenharts Verdeutschung des „Lazarillo von Tormes“ und einer Gaunernovelle von Cervantes, an die sich der „wunderbarliche Wandel der Landstörberin Justina Picara“ und andere Schelmenromane schlossen. Alle diese mit moralischen Betrachtungen ausgestatteten Vorläufer und deren Urbilder übertraf Hans Jakob Christoffel von Grimmelshausen mit seinem „Simplicissimus“, in dem manche Ereignisse und Wendungen aus seinem eigenen Leben sich widerspiegeln. Aus dem bürgerlichen Geschlechte der Christoffel stammend, wurde er um 1625 zu oder bei Gelnhausen geboren und kam schon als zehnjähriger Knabe in das Feldlager. Vom Kriege hin- und hergeworfen, erwarb er sich allerlei Kenntnisse

Der Abenteuerliche
SIMPLICISSIMUS
Deutsch /

Das ist:

**Die Beschreibung des Lebens eines
seltsamen Vaganten / genant Melchior
Sternfels von Fuchshaim / wo und welcher
gestalt Er nemlich in diese Welt kommen / was
er darinn gesehen / gelernet / erfahren und auß-
gestanden / auch warumb er solche wieder
freywillig quittirt.**

**Überaus lustig / und männiglich
nuzlich zu lesen.**

An Tag geben

Von

GERMAN SCHLEIFHEIM
von Sulstort.



Monpelgart /

**Gedruckt bey Johann Fillion /
Im Jahr M DC LXIX.**

und Erfahrungen, die er nach dem Friedensschlusse durch Studien und Reisen in das Ausland noch vermehrte. Wann er in den Adelstand erhoben wurde und ob der Name „Grimmelshausen“ erst aus jener Zeit stammt, wo er den offenen Helm und ein Wappen erhielt, ist nicht überliefert; gewiß ist, daß er 1646, da er als Musketier in Offenburg stand, bereits zum Katholizismus übergetreten war. Eine christlich-sittliche Gesinnung weht durch alle seine Werke und offenbart sich am lebhaftesten in der großen Sehnsucht nach allgemeiner Vereinigung der Nachfolger Christi. Er scheint zweimal verheiratet gewesen zu sein und war, wie die von ihm verfaßte Renchener Mühlenordnung beweist, bereits 1667 als Schultheiß zu Renchen im Dienste des Bischofs von Straßburg. Diese Stellung, in der er 1676 starb, muß ihm zu seinen literarischen Unternehmungen viel Muße gelassen haben, denn mögen auch manche seiner Schriften schon früher erschienen oder entworfen worden sein, so kamen die meisten erst während seiner Amtstätigkeit in Renchen an die Öffentlichkeit. Dessen Totenbuch nennt ihn einen Mann von großem Geist und Gelehrsamkeit und tatsächlich sind seine Werke mit mannigfachen Kenntnissen in alten und neuen Sprachen, in der Rechtswissenschaft, namentlich aber in der Theologie, Mathematik und Astronomie ausgestattet. Doch war er kein zünftiger Gelehrter, denn sein Wissen ist nicht methodisch geordnet und,

da ihm eine regelmäßige Jugendbildung verfaßt war, auf autodidaktischem Wege unter dem Einflusse zufälliger Umstände, großer Selbständigkeit des Urteils und der Denkart und mit Hilfe einer überaus glänzenden natürlichen Begabung erworben worden. Wie bei allen tüchtigen Autodidakten ist seine Belesenheit sehr umfangreich; er zeigt sich bewandert in der älteren und neueren deutschen Dichtung und Sage, in dem Heldenbuch, den Volksbüchern, den Meisterfingern, besonders in Hans Sachs, Fischart, Schupp, Moscherosch, Logau, Zinkgreif, in der Literatur der Schwänke und Novellen, selbst Italiens und Frankreichs. Was ihm an gelehrter Schulbildung abging, ersetzte seine reiche Lebenserfahrung, und gerade seiner aus dem Leben schöpfenden und auf das Leben gerichteten Darstellungskunst verdankt er seinen Ruhm und sein Fortleben.

Als Schriftsteller trat Christoffel zunächst mit der etwas krausen, aus dem französischen übersehten Geschichte vom „fliegenden Wandersmann nach dem Mond“ (1659) auf, der er unter dem Einflusse von Moscherosch die „Traumgesichte von Dir und Mir“ und zwei modische Kunstromane folgen ließ. Erst mit dem Abenteuerlichen *Simplicius Simplicissimus* (1669) hat er das seiner Eigenart weitaus besser zuzagende Gebiet der Wirklichkeitsdichtung betreten und damit dem deutschen Roman neue Bahnen gewiesen. Der Held dieses Ich-Romans, „ein einfältiger, wunderlicher und seltsamer Vagant“, entpuppt sich als „Melchior Sternfels von Fuchshaim“, unter welchem Namen der Verfasser seinen eigenen verbirgt. Auch als Herausgeber hat Christoffel sich nicht offen genannt, sondern nach damaliger Sitte durch Buchstabenverfälschung aus seinem Namen einen „German Schleisheim von Sulksfort“ gemacht (Titelbild S. 548). Die Anregung zu dem „*Simplicissimus*“ verdankt Christoffel den bereits erwähnten pikaresken spanischen Romanen, dann ganz besonders dem ihnen verwandten französischen Buche „*Francion*“ von Charles Sorel, das, obzwar in anderen Gesellschaftskreisen und in friedlichen Zeiten spielend, dennoch als der eigentliche Vorläufer des „*Simplicissimus*“ angesehen werden kann. Dem „*Francion*“ hat Christoffel auch sachliche Elemente entnommen; andere lieferten ihm die vorhandene volkstümliche Unterhaltungsliteratur, die satirischen Schriften und für die belehrenden Abschnitte die in großer Zahl verbreiteten populär-belehrenden und belustigenden Sammelwerke. Doch was immer er den Büchern entnahm, wußte er mit dem Selbstgeschauten geschickt zu verbinden und dessen Charakter tragen auch des Dichters Erfindungen.

Christoffel besaß aber nicht bloß die Gabe, alles, was ihm im Leben begegnete, bis in das einzelnste scharf zu beobachten, sondern nicht minder den umfassenden und sicheren Blick, von einzelnen Wahrnehmungen zu allgemeinen Begriffen und Gedanken über das menschliche Leben in seinen mannigfachen Formen sich zu erheben. So hat er in seinem Hauptroman mit dem wohlgetroffenen Kulturbild seiner Zeit, wie Cervantes in seinem Meisterwerke, zugleich auch ein allgemein gültiges Lebensbild von bleibendem Werte entworfen. Wie Parzival tritt der Knabe *Simplicissimus* in die Welt ein, die ihn als Torer verspottet, bald aber in ihre verderblichen Schlingen verstrickt; mit Gott zerfallen und der Sünde dienend, stürzt er sich in den Strudel des Weltlebens, ohne die ersehnte Zufriedenheit zu finden; erst als sein Hochmut dem göttlichen Willen sich unterordnet, wird ihm das höchste Gut, die Ruhe des Gemütes, zuteil, die er in der Bewunderung der Werke des Schöpfers findet. Durch diesen Läuterungsgang, den Grimmelshausen seinen abenteuerlichen Helden machen läßt, erhebt sich die Lebensbeschreibung über die Schelmenromane in eine ideale Höhe, ohne sich in die phantastische Welt des Ritterromans zu verirren. Die Wirkung des Romans und der ihm verwandten Schriften wird verstärkt durch die humoristische Weltanschauung, auf der sie wie Shakespeares „*Weise Narren*“ und der „*Don Quixote*“ beruhen. Es ist ein kräftiger, oft derber Humor, der sich nicht scheut, alle Verhältnisse aufzudecken und ungeschminkt die Dinge bei ihrem wahren Namen zu nennen, aber überall einen wohlthuenden Eindruck macht, einmal wegen seiner Ungezwungenheit, dann auch, weil er aus der inneren Ruhe des Gemütes und dem sicheren Urteil eines gereiften Mannes hervorgeht und uns überzeugt, daß wir es mit einem Beobachter zu tun haben, der die Dinge dieser Welt mit sittlichem Ernste beurteilt und, deren Rehrseite zeigend, zwar spottet und lacht, dabei aber in seinem Herzen von Wehmut erfüllt ist.

Passend hat daher Grimmelshausen auf den Titel der letzten von ihm besorgten Ausgabe des „Simplicissimus“ die Verse gesetzt: „Es hat mir so wollen behagen, Mit Lachen die Wahrheit zu sagen.“ Sein Held, ein Soldat aus dem Dreißigjährigen Kriege, der seine Geschichte erzählt, verbringt seine Jugend ohne jede Erziehung in einem Dorfe, wo seine Mutter ihn auf der Flucht geboren hat und bald darauf gestorben ist. Von Bauersleuten aus dem Speßart in Pflege genommen, muß er die Schafe vor den Wölfen hüten. Diese vermeint er in einem Trupp feindlicher Kürassiere zu erblicken, da er Kopf und Mann „Knän (Vater) und „Meüder“ (Mutter), die unter dem räuberischen Überfall schrecklich leiden, und kommt nach langem Herumirren zu einem Einsiedler, der den erschrocken Knaben mit dem Liede „Komm, Trost der Nacht, o Nachtigall“ besänftigt, dem Namenlosen den Namen „Simplicius“ gibt und Unterricht im Christentum erteilt. Durch des väterlichen Freundes Tod auf das schmerzlichste getroffen, will der Verwaiste nach Art des Verstorbenen ein gottgeweihtes Leben führen, aber feindliche Soldaten, die ihn gefangen nehmen, geben seinem Leben eine andere Richtung. Er wird zu dem schwedischen Oberst Namlan, dem Kommandanten der Festung Hanau, gebracht, der sich als Schwager des Einsiedlers herausstellt und den Knaben, da er wegen seiner Tölpelhaftigkeit zu einem Kagen nicht taugt, zu seinem Narren ausbilden lassen will. Mit dem Familiennamen „Simplicissimus“ bezeichnet und bereits in die Schlechtigkeiten des Abenteuer- und Soldatenlebens eingeweiht, benützt er seine Stellung als Spätmacher, um allen, selbst den Höchstgestellten und namentlich den Frauen des Hofes, derb und rücksichtslos so manche Wahrheit zu sagen. Da wird er von Kroaten geraubt; er entkommt und will Einsiedler werden. Doch die Hexen auf dem Bloßberg ziehen ihn in ihren Bann, und wieder in das Kriegsleben hineingeworfen, beschließt er, nachdem er an dem „Herzbruder“ einen Freund gewonnen hat, Soldat bei den Kaiserlichen zu werden.

Damit sind seine Lehrjahre zu Ende, die Wanderjahre beginnen. Der Jüngling, noch ziemlich reinen Geistes, tritt in die Welt ein und deren finstere Mächte, die den Narren vergeblich zu beherrschen versucht haben, reifen ihn nun in den Strudel der Lüste und des Verbrechens. Das unglückliche und wilde Treiben des „deutschen“ Krieges rauscht an dem Leser vorüber und das unsägliche Elend, das er über Land und Leute brachte, wird in farbenhaften Bildern dargestellt. Simplicissimus zieht dem Glücke nach und es ist ihm eine Zeitlang hold. Bald hat er als der „grüne Jäger“ sich durch tolle Streiche in der Gegend von Soest in Westfalen einen großen Namen gemacht, er gelangt zu Reichtum, Schönheit und Jugend verichaffen ihm die Gunst der Frauen. Alles, was er sich wünschen kann, hat er erreicht. Doch trügerisch ist der Lohn der Welt, das Unglück bricht über Simplicissimus herein. Er wird von den Schweden gefangen, muß eine ihm verhaßte Ehe eingehen und flieht, um seine Freiheit zu erlangen, mit Abenteurern nach Paris, wo er als Schauspieler auftritt und in eine Reihe galanter Abenteuer verstrickt wird. Teils bettelnd, teils als Quacksalber sein Leben fristend, und noch dazu an Blattern, die dem beau Aleman seine Schönheit raubend erkrankt, kehrt er nach Deutschland zurück, wo er im Verein mit dem Schurken Olivier das Räuberhandwerk betreibt. Nur vorübergehend vermag das Zusammentreffen mit seinem „Herzbruder“, den er in großem Elend trifft und auf einer Wallfahrt nach Einsiedeln begleitet, religiöse Gefühle in ihm zu wecken und ihn dem bürgerlichen Leben zuzuführen. Dem zum zweitenmal unglücklich verheiratet, entflieht er wieder und kommt nach wild durchbrachten Jahren einer langen Pilgersfahrt in das Dorf, das die Stätte seiner Kindheit gewesen ist und ihm die träumerisch glückseligen Jugendtage zurüchruft. In dieser Stimmung bringt ihm die Mitteilung seiner Pflegeeltern, daß der Einsiedler sein Vater gewesen sei und die Einsamkeit zur Sühne für seine Sünden aufgesucht habe, zu dem Entschlusse, dessen Beispiel nachzuahmen. Er kommt aber nicht zur Ausführung. Erst als ihm durch den Verkehr mit den Clementargeistern im Mummelsee der Wert seiner unsterblichen Seele zum Bewußtsein gebracht wird und die Länder des Westens und Ostens, die er wie im Fluge besucht, mit allen ihren Reizen sein Verlangen nach innerer Ruhe nicht zu stillen vermögen, nimmt er mit einer langen Anklage gegen die verführerische Welt von ihr feierlich Abschied, um sich als Einsiedler Gott allein zu weihen.

So endet die erste Fassung des Romans. Nicht zu dessen Vorteil hat ihn Grimmelshausen, um den von unberufener Seite verfaßten Fortsetzungen und Nachdrucken entgegenzutreten, mit einem sechsten Buche vermehrt (1669). Simplicissimus meint, mit der Flucht vor der Sünde nicht genug zu tun, sondern will seine Jugend im Kampfe mit der Welt erproben und gedenkt, durch Italien nach dem heiligen Lande zu ziehen. Das Schiff aber, das ihn dorthin bringen soll, scheitert und nur mit Mühe rettet er sich auf eine unbewohnte Insel. Nachdem er den Teufel, der sich ihm in Gestalt eines Weibes naht, mit dem Kreuzzeichen in die Flucht geschlagen hat, ist er gegen die Lockungen der Welt gefeit. Die Insel wird ihm zur zweiten Heimat, die er nicht mehr verlassen will. Mit dieser Robinsonade, der ersten in der deutschen Literatur, endet das sechste Buch, dem noch drei „Kontinuationen“ und eine „Zugab“ folgen.

Aus den vielen Auflagen und Nachahmungen, die der „Simplicissimus“ erfuhr, können wir schließen, daß er von der Zeit seines Erscheinens an 40 Jahre lang das beliebteste Buch war und nur durch den Geist der Aufklärung eine Zeitlang zurückgedrängt wurde. Doch lebten manche typische Züge für das Gauner- und Räuberwesen seit Grimmelshausen in den Räuber- und Diebesromanen bis auf Schillers Räuber fort, und selbst deren Romantik und Humor weisen noch deutlich auf die simplicianischen Schriften zurück. Zur Verbreitung des Simplicissimus im besonderen trugen nicht wenig die mit unvergleichlichem Humor entworfenen Genrebilder aus der Zeit des Dreißigjährigen Krieges bei. Denn während Grimmelshausen die großen politischen und militärischen Ereignisse nur mit ein paar Strichen andeutet, stellt er den Leser mitten hinein

in das Treiben der mittleren und niederen Schichten der Gesellschaft und führt uns die Soldaten, Gelehrten, Bauern, Bürger, das fahrende Gesindel, die Bettler, Landstörzer, Wallbrüder und Zigeuner in ihrer Beziehung zu den Ereignissen und Zuständen vor Augen. Und er tut dies nicht im allgemeinen, sondern in lebensvollen Bildern; denn indem er seine reichen Erfahrungen auf einzelne Personen überträgt, erhalten diese Fleisch und Blut und werden zu Individuen und Typen ihres Standes und Berufes.

Wenn der Roman Christoffels trotz aller Vorzüge ohne Einfluß auf den Entwicklungsgang der deutschen Literatur blieb, so erklärt sich dies daraus, daß deren Pflege fast ausschließlich in den Händen der Gelehrten lag, die, der volkstümlichen Denk- und Redeweise entfremdet, in dem *Simplicissimus* nur eine Verirrung des Geschmacks erblickten. Mit derselben Geringschätzung sahen die Tongeber in literarischen Dingen auch auf jene Romane Grimmelshausens, die äußerlich zwar an den *Simplicissimus* sich anschließen, aber durchaus selbständig sind und uns mit anderen Seiten des damaligen Lebens sowie mit anderen Arten von Abenteurern bekannt machen.

So führt er uns in der Wunderfeltzamen Lebensbeschreibung der Ergbetrügerin und Landstörzerin Courasche (1670), entsprechend der spanischen *Picara*, eine weibliche Abenteurerin vor, die, als unerfahrenes Mädchen in den Strudel des Dreißigjährigen Krieges hineingerissen, darin fortreibt, zuletzt einer Zigeunerbande sich anschließt und als deren Königin auf dem Scheiterhaufen endet. Der Verfasser nennt diese Erzählung auch „Trutz-Simpler“ und in der Tat ist sie nach ihrer Gliederung und nach ihrem Ideengehalt ein Gegenstück zum „*Simplicius*“, der Entwicklungsgang eines Weibes, der nicht in die Höhe, sondern in die Tiefe führt. Die „*Courasche*“ kreuzt den Lebensweg des *Simplicissimus* und seines Kameraden, des seltsamen Springinsfeld, und so bietet Grimmelshausen auch dessen Lebensbeschreibung (1670). Einmal ein „wohlverfuchter tapferer Soldat“, erscheint er im Roman als „ausgemergelter, abgelebter, doch dabei recht verschlagener Landstörzer und Bettler“, in allem das Bild eines Soldaten aus der Menge, dem das ideale Streben des *Simplicissimus* fehlt. Springinsfeld heiratet eine Leierin; diese findet ein unsichtbar machendes Vogelneest, ein Motiv, das Grimmelshausen in dem wunderbaren Vogelneest (1672) zu einer Reihe von Novellen aus dem bürgerlichen Leben benutzt, die durch den Rahmen jenes Zaubernittels zusammengeschlossen werden. Wie in Luis Velaz de Guevaras (gest. 1646) Novelle vom „*Hinkenden Teufel*“ dieser einen Studenten durch die Luft trägt und ihm durch Abdeckung der Dächer der Häuser von Madrid schauen läßt, was sich darunter verbirgt, so werden die Besitzer des Vogelneestes mit dessen Hilfe zu Zeugen vieler Familiengeheimnisse. Doch bringt es ihnen kein Glück, sondern stürzt sie in Sünde und Schande; daher werfen sie es von sich und tun Buße.

Außer diesen Romanen verfaßte Grimmelshausen noch mehrere kleine Schriften, die zum großen Teile auch als simplizianische bezeichnet werden müssen, da sie sich auf Personen oder Ereignisse in den genannten größeren Erzählungen beziehen. Von diesen ist der Ewigwährende Kalender (1670), eine in leicht faßlicher Weise unterrichtende und unterhaltende Schrift, die neben Wirtschaftsregeln, Hausmitteln, Wetterbeobachtungen und dgl. auch allerlei aus der Geschichte, namentlich der Kirche und des großen Krieges, und eine Reihe kleiner Anekdoten bietet, die sich zum Teil auf den *Simplicissimus* beziehen; in einem Briefe-



Ich wurde durchs Feuer wie Phoenix geborn.
 Ich flog durch die Luft; würd doch nit verhorn.
 Ich wandert durchs Wasser, Ich raubt über Landt,
 in solchem Umschwermen mach ich mir behandt,
 was mich oft betruebet und selten eracht,
 was war das? Ich hab in diß Buche geseht,
 damit sich der Leser gleich, wie ich nit thue,
 entfernt der Thorheit und lebt in Ruh.

Titelbild aus dem „*Simplicissimus*“ von 1669.

belehrt dieser seinen Sohn über das Galgenmännlein (1674); voll Humor und echtem Volkswitz erzählt Grimmelshausen das Märchen vom ersten Bernhäuter, einem Landsknecht, der mit dem Teufel einen Vertrag geschlossen hat, sich jeder Reinlichkeit zu enthalten, und dafür alle Güter der Erde erhalten soll; alte Bekannte aus dem *Simplicissimus* nebst anderen Personen treffen wir im Ratstübel Plutonis (1672), wo sie sich in einer Sitzung über die Mittel, reich zu werden und den Reichtum wieder loszubringen, beraten. Einige Märchen und Schwänke, die Grimmelshausen in seinen Schriften dem Volksmunde nach erzählt, lehren bei Grimm und den Romantikern wieder.

Simplicissimus berichtet einmal von einem Abenteuer mit einem Narren, der sich für Jupiter ausgibt, von der religiösen Einigung Deutschlands träumt und sagt, daß dieses einer besseren Zukunft nur dann entgegengehen würde, wenn sich die Stände zu republikanischen Gemeinwesen verbänden und der Tyrannei der Fürsten ein Ende machten. Wie hier offenbart sich des Dichters vaterländische Gesinnung auch in der *Ratio Status* (1670), einer Schrift, in der er die Staatsraison als eine bedenkliche Theorie hinstellt, ferner in dem stolzen Melcher (1672), dessen trauriges Schicksal die jungen Leute warnen soll, die aus Ehrgeiz, Abenteuerlust oder Arbeitscheu sich verleiten lassen, in französische Kriegsdienste zu treten, und ganz besonders in dem Deutschen Michel (1673), der gegen die Mißstände im mündlichen und schriftlichen Gebrauche unserer Sprache sich richtet und die Verwelschung wie den Purismus verurteilt.

Leider fand Grimmelshausen keinen ebenbürtigen Nachfolger; denn mochte auch Christian Weise gleich ihm den Schwulst und die Phantastik des heroisch-galanten Romans bekämpfen und die Stoffe zu seinen Romanen der Wirklichkeit entnehmen, so fehlte ihm doch die Genialität poetischer Gestaltungskraft und der lebendige dichterische Sinn, der den simplizianischen Schriften ihren bleibenden Wert verleiht. Weise war Gelehrter und berühmter Pädagog und von dem erzieherischen Standpunkte aus muß seine umfangreiche dichterische Tätigkeit beurteilt werden, wenn man sich den darin herrschenden Widerstreit zwischen seinem nicht unbedeutenden und allenthalben hervorbrechenden poetischen Talente und seinen vielen Mißgriffen erklären will. Übrigens strebte er auch gar nicht nach dem Ruhme eines Poeten, und so erklärt es sich, daß er, ganz erfüllt von der Aufgabe seines Lehramtes, in seinen Romanen die Fabel nur als ein Mittel anwendet, „um der kitzlichen und neugierigen Welt auf eine solche Manier die Tugend beizubringen“. Ja, in der Vorrede zu den „drei Erznarren“ entschuldigt er sich sogar wegen des „narrischen Tituls“, damit man nicht etwa glaube, „es sey ein neuer *Simplicissimus* oder sonst ein lederner Saalbader wieder aufgestanden“. Dieser Hieb, gegen Grimmelshausen, seinen Nebenbuhler, um die Gunst des Volkes geführt, wurde von diesem in gutmütigem Scherze pariert, indem er im „Deutschen Michel“ rühmend hervorhebt, daß seine nahe „Baas Katharin“ (d. i. Catharina civilis) die Nachahmer ausländischer Sitten in den drei Erznarren „mit lebendigen Farben geistreich genug abgemahlet habe.“ Beide Männer, jeder der Führer eines Schwarms von Nachahmern, waren sich der Verwandtschaft ihres Strebens nach sittlicher Hebung des Volkes bewußt, und doch, wie verschieden suchten sie ihre Aufgabe zu lösen!

Grimmelshausen zeichnet die Erscheinungen des ihn umwogenden Lebens, wie er sie als Poet geschaut, und läßt sie auf den Leser wirken; Weise hingegen bedient sich der poetischen Hülle nur, um „die klugen Lebensregeln“ „unvermerkt“ zur Erwägung zu bringen und so zur Staats- und Weltklugheit (Politik) zu erziehen. Natürliche Anlage und Erziehung haben Weise zum Pädagogen und Gelehrten gemacht und wir wissen aus gleichzeitigen Berichten und aus seinen zahlreichen Lehrbüchern, Dissertationen, Reden, Gelegenheitschriften usw., eine wie fruchtbare und umfassende Wirksamkeit er auf dem Gebiete des Schulwesens entfaltete. Seine bewundernswerte Lehrtätigkeit im engeren Sinne hat die Geschichte der Pädagogik vollauf gewürdigt; hier soll nur erwähnt werden, daß es dem Manne zum hohen Ruhme gereicht, in einer Zeit, wo das Lateinische in den Schulen noch die Herrschaft inne hatte, die Böglinge zu gründlicher Kenntnis und allseitiger Beherrschung der Muttersprache angeleitet zu haben. Wie diesem Zwecke auch seine dramatische Tätigkeit diene, werden wir in anderem Zusammenhange erfahren. (Abb. S. 553.)

Weises Reigung und Fähigkeit, andere zu unterrichten, zeigte sich schon während seines Besuches des Gymnasiums in Zittau, wo er als Sohn des Gymnasiallehrers Elias Weise 1642 geboren worden war. Mit siebzehn Jahren bezog er die Universität Leipzig, um sich dem Studium der Theologie, Philosophie und Geschichte, dann auch anderer Wissenschaften zu widmen. In diese Zeit fallen seine ersten Gedichte, von denen er später viele in seine Sammlung Über-

flüssige Gedanken der grünenden Jugend (Leipzig 1668) aufgenommen hat. In leichten und flüssigen Reimen, fest und lebendig geschrieben, bilden sie eine Fortsetzung der Lieder des Leipziger Kreises (S. 495) und schlagen wie diese freilich oft genug auch triviale, derbe und rohe Töne an. An seinen Jugendgedichten konnte Weise keinen Gefallen mehr haben, als er 1670 die Professur der Politik, Eloquenz und Poesie am Gymnasium zu Weißenfels übernahm und nun auch die Dichtung in den Dienst der Erziehung stellte. Wie eine Art Widerruf setzte er daher den „übersflüssigen“ die Notwendigen Gedanken (1675) gegenüber, denen er als Rektor des Gymnasiums seiner Vaterstadt Zittau, wo er von 1678 bis zu seinem Tode (1708) wirkte, in den Reisen Gedanken (1682) eine dritte Sammlung folgen ließ. Entsprechend seiner Anschauung vom Wesen und von der Aufgabe der Poesie, tragen die letzten zwei Sammlungen wie auch die geistlichen Lieder, Epigramme und Sprüche fast durchweg eine moralisch-belehrende Färbung oder sind Gelegenheitsgedichte gewöhnlichen Schlages und dann auch nicht frei von dem Wortschwall und Bombast der Hofpoesie, die er doch sonst durch das Streben nach dem „Mittelmaaß“, „der gallanten Mediocrität“ und dem „populären Stylus“ erfolgreich bekämpfte.

Für Weises erziehlische Bestrebungen war die Prosa die angemessene Form und zu deren kunstmäßiger Behandlung hat er in verschiedenen Schriften Anleitung gegeben; allein seine ganze Kraft entfaltete er erst in der volksmäßigen Behandlung der Prosa, wozu ihm Erzählung und Drama Gelegenheit boten. Zunächst trat er, und zwar während seiner Lehrtätigkeit in Weißenfels, zu lebendiger Veranschaulichung seiner Weltregeln mit Romanen hervor, wie dies der Schöpfer dieser politischen Literatur, der Spanier Gracian, in seinem allegorischen Weltgemälde *Criticon* (1651) zuerst versucht hatte. Unter dem Einflusse Moscheroschs und Grimmelshausens stehend, bringen sie eine Reihe durch den Faden der Haupterzählung nur dürftig zusammengehaltener Erzählungen aus dem zeitgenössischen Leben mit satirisch-kritischen Ausfällen, Belehrungen und Betrachtungen, die an symbolische Figuren und Allegorien angeknüpft werden.

So veröffentlichte er 1671 unter dem Namen Siegismund Gleichviel *Die drei Hauptverderber in Deutschland*, eine Schrift, die durch ihre Einkleidung an Phildanders „Geschichte“, durch den Inhalt auch an Grimmelshausens „Verkehrte Welt“ erinnert. Der Erzähler wird im Traume in die Unterwelt, und zwar an den Hof des Wendenkönigs Mistevoi, eines unverföhnlichen Gegners der Deutschen, geführt, der eben die Berichte der drei Hauptverderber entgegennimmt, die er ausgesandt hat, um in Deutschland Unheil zu stiften. Theologisches Gezänk und Glaubenslosigkeit, Machiavellistische Grundsätze bei den Hohen und Niedern, Mordelucht und in deren Folge Armut werden als die Früchte ihrer Wirksamkeit gemeldet. Deren Schilderung bildete den Mittelpunkt des kleinen Wertes, das durch Lebhaftigkeit der Erzählung, anschauliche Charakteristik, Wis und Humor glücklich *Die drei ärgsten Erz-Narren in der ganzen Welt* (1672), Weises besten Roman, vorbereitet. Florindo, ein Edelmann, soll nach einer testamentarischen Bestimmung in der Schloßgalerie die Bilder der drei größten Toren anbringen lassen. Nach diesem noch von Tied nachgeahnten und in Arnims „Wintergarten“ (1809) aufgenommenen Eingang machen sich Florindo, sein Hofmeister Gelanor, der Verwalter Curylus und ein Maler auf die Suche nach den Erz-narren. Statt der erwarteten Erzählung folgt nun eine Reihe von Bildern menschlicher Torheit, sämtlich dem häuslichen und privaten Leben entnommen, die dem Verfasser aus verschiedenen Quellen zugeflossen sind und Anlaß zu verschiedenen Betrachtungen bieten. Alamodenarren, studentische Säufer, Kavaliers,



Christian Weise.

Stich von J. C. Böttlin.

Pantoffelhelden, Büchernarren werden vorgeführt, die Mischsprache und Jesens Purismus getadelt, lateinische Thesen wegen ihres unverständlichen Inhaltes verspottet, schwülstige Komplimente, Briefe, Madrigale gegeißelt. Überall bleibt Weise in den Niederungen, moralisierend und belehrend, ohne auch nur zu versuchen, einen höheren Flug zu nehmen, wie es Grimmelshausen im *Simplicissimus* tut, zu dessen Kriegsbildern Weises Roman ein friedlich-bürgerliches Gegenstück darstellt. Die drei Erznarren werden nicht gefunden. Ein Collegium Prudentium gibt auf Ersuchen ein Gutachten ab, worin drei abstrakte Typen von Narrheit aufgestellt werden. Über diesen Bescheid erfreut, eilen die Reisenden nach Hause und lassen danach die Bilder malen.

Der Roman, ausgezeichnet durch seine Beobachtung des menschlichen Lebens, überlegenen Humor und treffliche Personalbeschreibungen, dazu überall für das Verständnis in den weitesten Kreisen berechnet, fand ungeheuren Beifall und übte als Volksbuch in immer neuen Auflagen eine unverwundliche Wirkung aus. Durch diesen Erfolg angeregt, schrieb Weise als Fortsetzung dazu *Die drei klügsten Leute der Welt* und gab sie 1673 wie die „Erznarren“ unter dem Namen *Catharina civilis* heraus. Nach der bekannten Episode *Aristos* machen sich Florindo und sein Freund Pythias, da sie sich von ihren Weibern betrogen wähnen, auf die Reise, um ihren Schmerz zu vergessen und die klügsten Leute zu suchen. Die Weiber aber reisen ihren Männern verkleidet nach und überzeugen sie von ihrer Treue. Die drei Klügsten werden nicht gefunden; ein Gutachten über die dreifache Klugheit beschließt den an belehrenden Einschüben überreichen Roman. Da werden Briefe gefunden und vorgelesen, Lustspielszenen und Lieder eingeschaltet, Reden und Dialoge gehalten, ja selbst eine Überetzung von Epiktets *Enchiridion* findet als „Bude der Klugheit“ Aufnahme. Ganz tritt die Erzählung zurück in Weises letztem Roman *Der politische Näscher* (1676). Unter „Politik“ versteht Weise nach der damaligen und schon 1608 sich findenden Auffassung „eine Klugheit, das gemeine Wesen wohl zu konservieren“ und sich durch weltläufige Haltung ein gutes Fortkommen zu sichern. Die Hauptbedingung dafür ist die rechte Beredsamkeit, wie Weise im *Politischen Redner* (1677) und sonst darlegt. Wer sich aus Fürwitz, „um ein Glück, um eine Lust oder um einen Vorteil bekümmert, der ihm nicht zukommt, und er darüber sich oft in seiner Hoffnung betrogen findet“, ist ein „politischer Näscher“. Vor solchem Vorwitz wird *Crescentio* gewarnt, als er sich mit seinem Hofmeister Philander auf die Reise begibt, um durch eigene Erfahrung und Belehrung zur Weltklugheit herangebildet zu werden. Eine Reihe von Bildern aus dem bürgerlichen und bäuerlichen Leben, die zeigen, wie dem Streben nach ungehörlichen Ehren und unerreichbaren Zielen nur Spott und Hohn folgen, macht den Inhalt des Buches aus.

Dem „politischen Näscher“ ließ Weise einen „kurzen Bericht“ folgen, teils um eine Anweisung zu geben, „wie dergleichen Bücher sollen gelesen“ werden, teils um seinen Nachdruckern und geistlosen Nachahmern entgegenzutreten. Und deren gab es zu seinem Verdruße sehr viele; insbesondere rief „der politische Näscher“ eine ganze Flut von „politischen“ Schriften hervor, fast durchweg Abklatsche Weisescher Kunst mit einer unglaublich nüchternen, die Aufklärungszeit vorbereitenden Weltanschauung, ohne idealen Gehalt und echten Humor. Daher sind denn auch alle die politischen Maulaffen, Halb- und Stockfische, Glücksschmiede, Bratenwender, Feuermäuerlehrer, Hofmädchen, Bürstenbindergefellen und ähnlichen Nachwerke, wie sie besonders von Johann Riemer (1658—1714), Weises Amtsnachfolger in Weisensfels, fabriziert wurden, ohne Einfluß auf die Entwicklung des Romans geblieben. Erst als Thomajus den Begriff „Politisch“ vertiefte und Gellert das neue Ideal des „Politik“ für einen lebensgewandten Mann ausbreitete, trat die „politische Literatur“ zurück; doch nicht, ohne in das Leben des deutschen Volkes eingegriffen zu haben. Denn trotz ihrer Dürftigkeit und Gehaltlosigkeit bekunden die „politischen“ Romane die erfreuliche Tatsache, daß man nach der Verwilderung des großen Krieges auf neue Grundlagen des sittlichen Denkens und Verhaltens zu sinnen begann. Damit war den „moralischen Wochen-schriften“, die in England als Reaktion gegen die Verftiegenheit und Schlußfrigkeit der Abenteuer- und Sittenromane entstanden waren und zur Schöpfung des Familienromans geführt hatten, der Weg nach Deutschland gebahnt und seit der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts bis zur Gegenwart entdeckte auch der deutsche Roman in der Familie eine reiche Quelle neuer Motive und Konflikte.

Ehe jedoch des Engländer Richardsons und seiner Nachfolger Familienromane ihre Wirkung auf das literarische Schaffen in Deutschland ausübten, erfuhr dieses noch eine andere, die zwar auch von England ausging, durch die *Simpliziaden* aber vorbereitet war. Diese hatten, äußerlich an Grimmelshausens Schriften sich schließend, eine phantastisch-abenteuerliche Richtung eingeschlagen und waren in aufschneiderische und lügenhafte Reisebeschreibungen ausgeartet. Der *Reiseroman* aber lag im Zuge der Zeit. Der unstete Sinn trieb die durch soziale und politische Verhältnisse erregten Gemüter nach kühnen Wagnissen hinaus in die Fremde, die immer neuen Ansiedlungen

in Amerika, die großartigen Entdeckungen und Erwerbungen auf den Inseln der Südsee hatten die Einbildungskraft der Menschen erhitzt, die Lese- und Hörerlust der Dabeimgebliebenen berauschte sich gierig an den Erzählungen der Heimkehrenden. In allen Ländern Europas gab es eine Flut von Büchern, die von Reisen nach anderen Erdteilen und der Erforschung unbekannter Räume, z. B. des Mondes, berichten und durch die Schilderung der seltsamsten Abenteuer die alten Fabeleien, wie wir sie aus dem Herzog Ernst und dem Zinkeritter kennen, fortsetzen. Mußte ja doch selbst der Simplificissimus eine Seefahrt nach dem Mummelsee machen und, nachdem er sich bereits in die Einsiedelei zurückgezogen hatte, noch einmal auf die Fahrt durch die Welt sich begeben. Diese lügenhaften Erzählungen forderten den Spott der nüchtern Denkenden heraus, und so entstand der kleine Roman Schelmußskys wahrhaftige, curiöse und sehr gefährliche Reisebeschreibung zu Wasser und Lande, der 1696 zu Gotha erschien und Christian Neuter (geboren 1665 zu Rütten bei Zörbig) zum Verfasser hat. Die Grundlagen dafür sind dieselben wie in den Lustspielen, mit denen der Dichter die bürgerliche Familie Müller anfangs aus Rache, später aus Gefallen an dem satirischen Stoffe dem Gelächter preisgab. Er hatte während seiner Universitätsjahre in Leipzig bei der Witwe Rosina Müller gewohnt, war aber von ihr, da er die Miete nicht bezahlte, vor die Türe gesetzt worden. Dies gab die nächste Veranlassung zu seinen Pasquillen, die ihm zwar von Seite der Universitätsbehörde die Relegation, beim Publikum aber den Ruhm eines bedeutenden Humoristen eintrugen. Namentlich hatte die alte Hamburger Volksfigur des Schelmußsky, die er zur Verhöhnung des Sohnes der Witwe Müller episodisch einführte, ihre komische Kraft bewährt und dieser Erfolg mag ihn bewogen haben, sie zum Mittelpunkt einer eigenen Dichtung zu machen. In dieser aber drängte er die persönliche Satire zurück und gestaltete das Pasquill zu einem Werke, zu dessen Verständnis die Kenntnis der tatsächlichen Voraussetzungen nicht nötig ist. In seiner Art klassisch, neben Münchhausen die beste in der langen Reihe der Lügnererzählungen, fesselt es auch heute noch den Leser durch die frische, dem Leben abgelauichte Darstellung und durch den Humor, der, freilich oft in derbem Tone, über das gelungene Werk niederer Komik sich ergießt.

Streng die Form des Ich-Romans wählend, läßt Neuter seinen Helden, einen Bürgersohn, der nie weit über seine Heimat hinausgekommen ist und es an klugem und galantem Wesen gern dem Adel gleich-tun will, in einem mit kavalierrmäßigen Modedrasen aufgeputzten Stil von seinen Reisen in aller Herren Länder, von Duellen, bedenklichen Liebesabenteuern und den größten Gefahren erzählen, wozu die Wirklichkeit und die überall hervorbrechende Hausknechtnatur einen komisch wirkenden Gegensatz bilden. Ganz nach Art solcher Großmäuler tritt er überall mit selbstbewußter Frechheit auf und glaubt alles in Staunen zu setzen, wenn er die merkwürdige Geschichte von der Ratte zum besten gibt. Mit hohen Perlonen, wie z. B. mit dem Bruder Grafen, schließt er sofort Freundschaft, die Damen werfen sich ihm an den Hals, alles ist des Lobes voll über seine Schönheit, seinen Mut und Geist, und immer wieder versichert er, daß er „ein brav Kerl“ sei, „dem was rechts aus den Augen sähe“ oder „der sich was rechts auf der Welt versucht hätte und noch versuchen wollte“. Selbst der Großmogul begegnet ihm mit Hochachtung, dessen Frau wählt ihn zum Tänzer. Und darum hofft er auch Glauben zu finden, wenn er seine wunderbare Geburt und Gefangenschaft „aus Tageslicht gibt“, von seiner Fußwanderung von Hamburg nach London, seinen Wagenfahrten in Venedig und von Rom erzählt, daß es aus lauter Schilf und Rohr gebaut sei und daher die Bauersleute ihre Butter und Käse in „Dreckschütten“ (auf Schiffen) feilhaben, obzwar „beim Sapperment“ und „der Tebel hohlmer“ alle Zuhörer vor Bewunderung das Maul aufsperrten.

Grimmelsshaufens Simplificissimus wird am Ende seiner abenteuerlichen Fahrten durch einen Schiffbruch mit einem Gefährten auf eine einsame Insel im Weltenmeere verschlagen, die er nach seines Genossen Tod ganz einsam bewohnt und auch nach Ankunft eines holländischen Schiffes nicht mehr verläßt. Es ist dies das Motiv, das, damals wenig beachtet, 50 Jahre später zur Modesache in der deutschen Reiseliteratur wurde und den Reiseroman, der es bis dahin nur auf das Wunderbare und Phantastisch-Romantische abgesehen hatte, in eine neue Entwicklung auslaufen ließ. Die Anregung dazu kam von England, wo der durch seine politische, soziale und schriftstellerische Tätigkeit berühmte Puritaner Daniel Defoe (geb. 1661 in London, gest. 1731) im April 1719 Das Leben und die seltsam überraschenden Schicksale Robinson Crusoes, eines Matrosen aus York, beschrieb von ihm selbst, im Druck ausgehen ließ. Die Grundlagen boten ihm die Erlebnisse des schottischen Matrosen Alexander Selkraig

oder Seltirk, wie er sich später nannte, der nach mancherlei Kreuz- und Quersfahrten zur See unter Dampier eine Reise nach der Südsee mitmachte, vom Schiffe entsprang und über vier Jahre lang ganz allein auf der Insel Juan Fernandez lebte, bis ihn 1709 der Kapitän Rogers auffand und nach England zurückbrachte. Defoe brachte seinen Roman erst nach langem Bemühen für 200 Mark an den Mann und bald konnte der Verleger Taylor nicht genug Exemplare schaffen. Kaum hat, abgesehen von der Bibel, je ein Buch bei hoch und niedrig, alt und jung einen so ungeheuren Erfolg erzielt. Nicht nur durch England, sondern über ganz Europa verbreitete sich das Werk, Übersetzungen und Nachahmungen folgen rasch eine der anderen, ja unter dem Namen der Perle des Ozeans wurde es selbst ein Lieblingsbuch der Araber. In keinem Lande aber wurde der Robinson so begeistert aufgenommen wie in Deutschland, wo er bereits 1720 in deutscher Übersetzung erschien, die innerhalb eines Jahres fünf Auflagen erlebte. Rasch tauchten auch zahllose Nachahmungen auf, und bis zum Schlusse des achtzehnten Jahrhunderts gab es in Deutschland mindestens 100 verschiedene Robinsone und Robinsoninnen, bald nach verschiedenen Ländern (persische, griechische, russische, englische, irländische, holländische, dänische, französische, schweizerische, österreichische), bald nach Provinzen (fränkische, pfälzische, brandenburgische, schlesische) oder Städten (Leipziger, Berliner, Wiener) benannt, und selbst einzelne Stände und Gewerbe hatten ihren Robinson aufzuweisen (den medizinischen, den geistlichen und den Buchhändler-Robinson). Alles, selbst das Fremdartigste wird in den Kreis Robinsons gezogen und sogar die Maske eines deutschen Poeten mußte er nehmen, um über die schwülstige Gelegenheitsdichtung der zweiten schlesischen Schule zu „räsonnieren“ (1724). Der Grund für diese epochemachende Wirkung des englischen Robinson lag in dessen starkem Wirklichkeitsgehalte, dem gegenüber die Phantastereien der früheren Reiseromane verschwanden, und in dem Gedanken, an einem Unglücklichen, der hilflos auf eine Insel verschlagen wird, den allmählichen Entwicklungsgang der Menschheit bis zur Staatenbildung vorzuführen.

Die Not des täglichen Bedürfnisses führt Robinson von Erfindung zu Erfindung; das Gefühl der Hilflosigkeit und die Freude, wenn ein unvorhergesehenes Ereignis sie verringert, erwecken in seinem Innern die zarten Regungen des Gottvertrauens. Immer behaglicher weiß er sich sein Leben zu gestalten; die Höhle, die er zuerst bewohnt, weicht der Hütte, der Jäger wird zum Ackerbauer. Als er an Freitag einen Genossen gefunden hat, erstehen Haus und Gehöfte. Das Hinzutreten von neuen Schiffbrüchigen legt die Notwendigkeit auf, an die Schaffung neuer Erverbsquellen zu denken und das kleine Gemeinwesen durch Gesetze zu ordnen. Der Staat und die bürgerliche Gesellschaft entwickeln sich, deren religiöse und sittliche Angelegenheiten von einem Geistlichen im Sinne der allgemein religiösen Tuldung geleitet und geregelt werden. Es sind durchweg allgemein menschliche Verhältnisse, die der Robinson-Roman wie in einem Spiegelbilde vorführt, die Art, in der er es tut, weist bereits auf die philosophische Denkweise der späteren Dezennien seines Jahrhunderts hin. Der Gedanke, den Kulturgang der Menschheit vom Naturzustande bis zur Gesellschaftsgründung an einzelnen von der Gemeinschaft losgerissenen Menschen zu veranschaulichen, hat bereits vor Defoe andere Denker beschäftigt und läßt sich schon in der arabischen Literatur nachweisen, aber nie ist diese Aufgabe mit solcher Anschaulichkeit gelöst worden. Unter Defoes Hand gewinnt die Schilderung der Vorgänge den Charakter zwingender Glaubwürdigkeit; die Treuerzigkeit und Einfachheit der Erzählung, die der jedesmaligen Gemütsstimmung und Lage des Helden angepaßt ist, die Feinheit und Naturwahrheit der Charakterzeichnung, die dem Stande Robinsons zukommende Sprache und Darstellungsart und nicht zum mindesten die peinliche Umständlichkeit und äußerst lebendige Kleinmalerei verschrecken jeden Zweifel an der Wirklichkeit des Erzählten.

Diese Vorzüge des englischen Urbildes suchen wir nun freilich in den deutschen Nachbildungen vergebens, denn deren Verfassern und Lesern war die philosophische Auffassung wie das idyllische Naturempfinden fremd und das einsame Leben auf einer öden Insel entsprach schon gar nicht ihrem Geschmacke. Daher wurde das Inselmotiv vielfach durch einen unfreiwilligen Aufenthalt in der Fremde, etwa in türkischer Gefangenschaft, ersetzt, wenn es nicht gar dem Dichter gefiel, seinen Robinson auf dem Monde oder im Innern eines Seeungeheuers seinen Wohnsitz nehmen zu lassen. Denn je abenteuerlicher und phantastischer die Schicksale des Helden sich gestalteten, desto besser gefielen diese oft gemeinen, zuweilen moralisierenden, immer unerfreulichen Erzählungen, die, mochten sie sich nun Aventurierromane oder Robinsonaden nennen, erfunden sein oder an geschichtliche Personen sich anlehnen, im Grunde nichts anderes waren als die platte Fortsetzung der uns schon bekannten wunderfächtigen Reise- und Abenteuerromane,

über die Reuter sich lustig machte. Die Sache war dieselbe geblieben, nur der Name war geändert, gab es ja doch keine wirksamere Empfehlung eines Buches als das modische Aushängeschild „Robinson“ oder das gleichbedeutende „Aventurier“. Ernster gehaltene Robinsonaden begrenzen sich in der tatsächlichen Unterlage wirklicher Reisen oder allgemein festgestellter und bewährter Erfahrungen und Kenntnisse und suchen, wie am Ende des neunzehnten Jahrhunderts Kurt Laßwitz und Jules Verne, Belehrung und Unterhaltung verbindend, dem erwachten Verlangen nach Länder- und Völkerkunde gerecht zu werden, worin ihnen übrigens schon Happel mit seinen Geographieromanen am Ende des siebzehnten Jahrhunderts vorausgegangen ist. Eine Gruppe für sich bilden jene Robinsonaden, die auf Rousseaus Anregung hin von Pädagogen der sogenannten philanthropinistischen Richtung des achtzehnten Jahrhunderts für die Jugend verfaßt wurden. Von diesen wahr der Dessauer Lehrer Johann Carl Wezel in seinem „Robinson der Ältere“ (1779) die philosophische Haltung seines englischen Vorbildes, während der Hamburger Joachim Heinrich Campe in seinem „Robinson der Jüngere“ (1780) an die Stelle der kulturhistorischen und geschichtsphilosophischen Tendenz eine rein pädagogische treten ließ, um den Kindern durch anziehende Gespräche und Erzählungen allerlei nützliche Kenntnisse beizubringen. Zu diesen beiden Bearbeitungen, von denen die Campes bereits die 126. Auflage erlebt und zahlreiche Umformungen und Fortsetzungen erfahren hat, ist der Robinson bis zur Stunde ein Liebling der Kinder und Kinderfreunde geblieben, obgleich ihm in den vierziger Jahren des vorigen Jahrhunderts in den Seeromanen Marryats und im „Lederschrumpf“ ein Rivale erstand.

Aus den flachen Niederungen der Robinsonaden erhebt sich die Geschichte von der Insel Felsenburg, die geistreichste Nachbildung des Robinsonmotivs in Deutschland. Sie erschien zwischen 1731 und 1743 in vier Teilen (2273 Seiten) unter dem Pseudonym „Gisander“, hinter dem sich Johann Gottfried Schnabel verbarg. Um 1690 in Sachsen geboren, hatte er an den Feldzügen des Prinzen Eugen in Brabant teilgenommen, ehe er sich in Stolberg am Harz niederließ, um im Auftrage des gräflichen Hauses die Zeitschrift „Stolbergische Sammlung Neuer und Merkwürdiger Weltgeschichte“ herauszugeben und dann als Hofagent seine Feder der Verherrlichung der Festlichkeiten seines Fürsten zu widmen. Noch mit der Vollendung des Hauptromans beschäftigt, veröffentlichte er den durch Zimmermann sprichwörtlich gewordenen laßiven und langweiligen Abenteuerroman „Der im Zergarten der Liebe herumtaumelnde Kavalier“ (1738), dem er 1750 „zum Plaisir für Staats- und Kriegsverständige und andere curieuse Leser“ die phantastische Geschichte „Der aus dem Mond gefallene und nachhero zur Sonne des Glücks gestiegene Prinz“ folgen ließ. Keines dieser Werke würde seinen Namen der Nachwelt überliefert haben, hätte er nicht in der Insel Felsenburg einen glänzenden und dauernden Beweis seiner dichterischen Begabung geliefert: freilich nur in den beiden ersten Teilen, denn die zwei folgenden stehen nicht mehr auf derselben Höhe und bekunden den auch sonst sich offenbarenden Mangel an Einheitlichkeit. Die Felsenburg erregte den Beifall der Zeitgenossen, fehlte neben dem Robinson nicht in Goethes Knabenlektüre, rief Nachbildungen hervor, wurde von Tieck modernisiert (1828), von Dehlesschläger in seinen „Inseln der Südsee“ verwertet (1826), und das schönste Stück fand Aufnahme in Arnims „Wintergarten“ (1809).

Im Gegensatz zu Defoe will Schnabel seine Erzählung nicht als Wahrheit, sondern als Dichtung angesehen wissen; entsprang sie ja doch dem sehnsüchtigen Verlangen, aus der trüben Wirklichkeit auf eine der „glückseligen Inseln“ sich zu flüchten, um dort die innere Ruhe zu finden. Ein Nachhall des dreißigjährigen Krieges durchzittert noch den Gang der Handlung und die Stimmung der Weltmüdigkeit des Simplicius besetzt auch jene wenigen Deutschen, die auf die Felsenburg, eine den Seefahrern unbekanntete Insel der Südsee, verschlagen wurden. Auf dieses fruchtbare Giland gelangt nach einem Schiffsbruch der biederherzige Sachse Albertus mit seinem Herrn und dessen Gemahlin Concordia, die nach dem Tode ihres Mannes und des ihr nachstellenden Lemelin ihre Hand dem treuen Beschützer zum ehelichen Bunde reicht. Albertus und Concordia werden nun die Stammeltern eines glücklichen Geschlechtes, das in jenem seinen Gefeßgeber und hochberzigen Altvater ehrt, diese friedliche Abgeschlossenheit um keinen Preis mit der unheilvollen Welt vertauschen will und mit den Waffen in der Hand gegen die Portugiesen verteidigt. Deutsche Handwerker, durch Schiffsbruch auf die paradisiäische Insel verschlagen, finden Aufnahme; Ackerbau, Gewerbe und höhere Bildung blühen in dem 300 Köpfe zählenden sozialistischen Gemeinwesen, das weder

Armut noch verderblichen Luxus kennt, in dem Tugend und Glück herrschen, die Standesgrenze gefallen und unter der Leitung eines pietistischen Predigers jeder religiöse Haß geschwunden ist. Es ist ein Idealstaat, wie er seit Platos „Republik“, Thomas Morus' „Utopia“, Andreas „Christenburg“ (S. 517), Campanellas „Sonnenstaat“ bis an Heines „Bimini“ und Bellamys „Rückblick aus dem Jahr Zweitausend“ wiederholt in dichterisch-philosophischer Weise ausgemalt wurde. Doch begnügte sich Schnabel nicht mit dem Versuche, das soziale Problem des Robinsonstoffes zu lösen, sondern er wollte auch damit eine Sittenschilderung der deutschen Verhältnisse verbinden. Daher läßt er, für seinen Roman die Form der Rahmen-erzählung wählend, den Altvater Albertus und die hervorragendsten Ansiedler ihre Lebensschicksale in Deutschland berichten und, um der Insel eine Vorgeschichte zu geben, die Überreste eines Mannes finden, der, wie jener Unglückliche auf Salas y Gomez, seine Lebensgeschichte schriftlich hinterlassen hat. In novellistische Form gekleidet, schlagen diese Berichte der Kolonisten oft den beliebten realistischen Ton an, vernachlässigen Sprache und Stil und gefallen sich in dem Geisterputz und in der Phantastik des Abenteuerromans; doch weiß der Verfasser auch für die idyllisch-patriarchalische Stimmung, die den ersten Teil durchweht, den Ton schlichter und treuherziger Darstellung zu treffen, die Charaktere der Hauptpersonen seelisch zu vertiefen und einzelne Szenen, wie die Werbung des Albertus um Concordia und deren Hochzeit, mit einem erfrischenden Hauch echter Poesie zu erfüllen.

5. Das Drama.

Martin Opitz hatte mit seinen Übersetzungen aus dem Lateinischen und Griechischen den Weg vorgezeichnet, den das Kunstdrama nehmen sollte: doch erst Andreas Gryphius betrat ihn mit eigenen Schöpfungen und mit diesen annähernd regelrecht gebauten Tragödien war die von seinem Landsmann angebahnte gelehrte Renaissancekunst nun auf allen Gebieten der deutschen Poesie erreicht. Er war nicht bloß der talentvollste Dramatiker seines Jahrhunderts, sondern auch ein bedeutender Lyriker und vor allem ein Dichter, der nicht, wie Opitz, dichtete, weil er wollte, sondern weil sein Inneres ihn dazu drängte: daher stehen denn auch sein Leben und seine Schriften wie vielleicht bei keinem Poeten jener Zeit in der engsten Wechselbeziehung.

Aus der thüringischen Adelsfamilie Greif entstammend, erblickte Gryphius 1616, dem Todesjahre Shakespeares, zu Groß-Glogau in Schlesien als der Sohn eines Archidiaconus das Licht der Welt, die für ihn zum „Wohnhaus grimmer Schmerzen“ und zum „Schauplatz herber Angst“ werden sollte. Denn früh der Eltern beraubt und einem selbstfüchtigen Stiefvater überlassen, mußte die arme Waise jeden Schritt des Lebens und der Bildung sich erkämpfen, nur begleitet von Not und Tod, den treuen Gefährten von seiner Jugend an. Den Bruder, die Schwester und seine Tochter sieht er in ihrer Blüte in das Grab steigen, die Braut wird ihm durch den Tod entrißen und mit Mühe entgeht er ihm selbst: dreimal vernichtet der Brand die Stätte, wohin er seinen Fuß setzte, und ein andermal vertreibt ihn Kriegsnot, Pest und Seuche. Kein Wunder, daß sein von Natur aus zur Schwermut neigendes Gemüt verdüstert und sein Lebensmut niedergebeugt wurde. Dennoch verliert er das Vertrauen nicht, daß Gott an ihn denke. „Doch nein! der treue Gott beut mir noch Aug' und Hand; Sein Herz ist gegen mir mit Vater-Treu entbrand.“ Trotz dieser traurigen Grundstimmung, die sein Leben und Dichten durchzittert, entwickelte sich sein Geist in vielseitiger und bewundernswerter Weise. Durch Lehren sich die Mittel zum Lernen erwerbend, legte er in Fraustadt den Grund zu seiner Bildung, die in der Folgezeit elf Sprachen und geradezu alle Wissenschaften umfaßte, und dichtete als 15-jähriger Student ein lateinisches Epos vom bethlehemitischen Kindermorde und dem Tode des Tyrannen Herodes. Nachdem er in Danzig seine Studien fortgesetzt hatte, folgte er (1636) dem Rufe seines schlesischen Landsmanns, des edlen und klassisch gebildeten kaiserlichen Kammerfiskals Georg Schönborn, und verlebte als Erzieher der Söhne dieses auch für seine Zukunft väterlich besorgten Mannes die glücklichsten Tage seiner Jugend.

Aus Schönborns Händen empfing Gryphius den Dichterlorbeer und die Würde eines Magisters der Philosophie, die ihm das Recht verlieh, Vorlesungen zu halten. Davon machte er Gebrauch, als er 1638 sich in Leyden niederließ, um an der damals berühmtesten Universität zu hören und bald auch zu lehren. Der mehrjährige Aufenthalt daselbst wurde für sein dramatisches Schaffen von nachhaltigem Einflusse. Die Niederländer spielten nach ihrem Siege über Spanien nicht bloß in der europäischen Politik eine bedeutende Rolle, sondern hatten auch auf dem geistigen

und künstlerischen Gebiete einen höheren Aufschwung als das Mutterland genommen. Wir wissen, daß sie sich eine nationale Malerei bildeten, und auch im Drama wußten sie die fremden Elemente, die ihnen die lateinische Dramatik und die Schauspielkunst der englischen Komödianten boten, in eigenartiger Weise zur Schöpfung eines nationalen Renaissancedramas zu verwerten, das in van der Hooft und insbesondere in Joost van den Vondel (geb. 1587 in Köln, gest. 1679 in Amsterdam als Konvertit) seine Meister fand. Von diesen hat es Vondel unserem Gryphius angetan und auf seine ganze dramatische Tätigkeit bestimmend eingewirkt. Übrigens machte sich Gryphius auch mit dem französischen und italienischen Schauspiel vertraut, wozu ihm eine Reise durch Frankreich und Italien die gewünschte Gelegenheit bot (1644). Die Wunder Roms, „der Stadt, der nichts gleich gewesen“, besang er wie viele andere nordische Dichter in Sonetten. In Venedig durfte er dem Senate in voller Sitzung sein kurz vorher in Florenz gedrucktes *Olivetum* (Ulberg), eine Messiade in lateinischen Versen, überreichen (1646). Nach der Rückkehr teils in Straßburg, teils in der Heimat behaglicher Muße sich erfreuend, verfaßte er seine Tragödien und Lustspiele. Obgleich er mehrere ihm angebotene Professuren ablehnte, nahm er doch das ehrenvolle Amt eines Syndikus des Fürstentums Glogau an (1650) und verwaltete es bis zu seinem Tode, der ihn 1664, dem hundertsten Jahre nach der Geburt Shakespeares, durch einen Schlagfluß während einer Sitzung ereilte. Zwei Jahre zuvor hatte ihn der Palmenorden mit dem Beinamen der „Unsterbliche“ als Mitglied aufgenommen. (Abb. S. 559.)



Andreas Gryphius.
Nach dem Kupferstich von Philipp Kilian.

Schon in seiner Jugend pflegte Gryphius die meistens traurigen Ereignisse seines Lebens in die Form von Sonetten oder Oden zu kleiden, und diese beiden poetischen Formen haben auch später seiner Eigenart am meisten zugesagt, wenn es ihn drängte, seinem inneren Leben Ausdruck zu geben. Als dessen getreues Spiegelbild erscheinen übrigens alle seine lyrischen Gedichte; sie sind wahr und warm empfunden, nicht erbeuchelt und erzwungen, Gelegenheitsgedichte im besten Sinne des Wortes, weit sich erhebend über die gefühlarmen Reimereien seiner Zeitgenossen, der reinste und unmittelbarste Ausdruck seiner Empfindungen und Gefühle. Freilich ist deren Grundton ein ernster, wie ja das Leben des Dichters selbst erst in seiner zweiten Hälfte freundlicher sich gestaltete, und nur selten erhebt sich Gryphius mit Lebenslust und Schaffensfreude über das Leid des Daseins und die Schmerzen der Erdgeborenen. Der Spruch des Predigers Salomons, *vanitas vanitatum vanitas*, die Nichtigkeit des Irdischen, tönt uns in den verschiedensten Variationen entgegen, am erschütterndsten aus den Gedanken über den Kirchhof und Ruhestätte der Verstorbenen, einer umfassenden Dichtung in strophischer Form (1656), in der er uns an die offenen Gräber führt und grauenvolle Bilder der Verwesung entrollt. Um aber damit nicht Verzweiflung und Trostlosigkeit zu erregen, sucht er den sinnverwirrenden Schauer in Wehmut aufzulösen, indem er die düsteren Bilder durch das Licht der Hoffnung auf die Auferstehung erhellt. Trotzdem hat Jakob Balde, dem Gryphius die Anregung zu dieser Kirchhofpoesie verdankt, in seinen an den Besuch der Friedensstätte sich knüpfenden Oden der Weltverachtung und Verachtung des Todes selbst viel maßvoller und tröstlicher, geistreicher und treffender Ausdruck verliehen. Des Schlesiens Schreckbilder erinnern vielmehr an Schubarts „Fürstengruft“, eines der letzten Ausläufer dieser Art Lyrik, die im achtzehnten Jahrhundert vielfach gepflegt wurde und noch in des Romantikers Novalis Gedichten nachklingt. Furchtbar ernst

ist auch der Grundton in den meisten Sonetten des vom Leben rauh angefaßten Dichters. Noch während seines holländischen Aufenthaltes ließ er die Sonn- und Feiertagssonete erscheinen (1639), mit denen er das Sonett in den Dienst der religiösen Muse stellte und uns die Entwicklung seines Wesens und Geistes offenbarte, während drei spätere Sammlungen den Gang seines äußeren Lebens bis in die Mitte der Vierziger Jahre widerpiegeln.

Er weiß zwar auch heitere Töne anzuschlagen, wie z. B. in den Hochzeitsgedichten, aber selbst hier bricht oft der Ernst durch und es erklärt sich aus seiner verbitterten Gemütsstimmung, wenn er in den Satiren („Straßschriften“) zum scharfen Spötter wird und in den Epigrammen („Beischriften“) mehr Herbeheit als Wit entwickelt.

„Die Herrlichkeit der Erden muß Staub und Asche werden“; diesen Grundton seiner Lyrik hat Gryphius auch zum Grundgedanken seiner Trauerspiele gemacht. Er sagt selbst in der Vorrede zum „Leo Armenius“, er habe in diesem wie „in etlich folgenden Trauerspielen die Vergänglichkeith menschlicher Sachen vorstellen“ wollen, und das Stück „Cardenio und Celinde“ schließt er mit den Versen: „Wer hier recht leben will und jene Kron ererben, Die uns das Leben gibt, denck jede Stund ans Sterben!“ Daher führt er nicht den Kampf der Menschen mit einem gewaltigen Schicksal vor, „das den Menschen erhebt, wenn es den Menschen zermalmt“, sondern die tragische Größe seiner Helden besteht vielmehr im standhaften Dulden der Leiden, die nicht das Werk eines blinden Schicksals, sondern die Schickung und Zulassung eines allmächtigen und weisen Gottes sind, gegen den anzukämpfen nicht bloß vergeblich, sondern auch verwerflich ist. Demgemäß scheinen die tragischen Gestalten Gryphius' nur darauf angelegt zu sein, die Gegensätze des Guten und Bösen vorzuführen, wodurch der Schwerpunkt der dramatischen Darstellung nicht in die Handlung, kaum in die Situationen, sondern in die Reden verlegt wird. Der Monolog muß an die Stelle der Motivierung durch die Tat treten und auch der Dialog in diesem Sinne gestaltet werden. Dabei führt das Streben, das Erhabene der Fassung an den Helden zu zeigen, oft zur Übertriebenheit und Überladung in der Sprache, zu einem sententiösen Pathos und zum Haschen nach den stärksten Wirkungen durch Steigerung des Furchtbaren und Erschütternden in das Gräßliche. „Menschliche Gemüther von allerhand unartigen und schädlichen Neigungen zu säubern“, sollte den Inhalt seiner Trauerspiele bilden.

Noch während seines Aufenthaltes in Leyden ging Gryphius bei Vondel, der damals in Blüte stand, in die Schule und übersetzte unter dem Titel Die Gibeoniter dessen Drama de Gebroeders, die die Vernichtung des Hauses Saul durch David zum Inhalt haben. Ein christliches Gegenbild dazu ist die Tragödie Die heilige Felicitas des französischen Jesuiten Nikolaus Caussin, die Gryphius, um sich mit der damals berühmten jesuitischen Dramaturgie vertraut zu machen, aus dem Lateinischen übersetzte. Und durch diese Vondel und Caussin nachahmende äußere Ökonomie seiner Trauerspiele ist Gryphius zum Vater der regelmäßigen deutschen Bühnenkunst geworden, während sie nach ihrem tragischen Gehalt für uns nur mehr geschichtliche Bedeutung haben. Er führte den dramatischen Einheitsvers, den für das ganze Jahrhundert maßgebenden Alexandriner, ein, setzte den äußeren Aufbau fest durch die Einteilung in Akte („Abhandlungen“), die in eng verbundene Szenen gegliedert werden, außer in „Leo Armenius“, wo die „Abhandlungen“ noch in „Eingänge“ zerfallen, und wahrte die Fühlung mit der Antike nur noch durch die Einstreuung von Chören („Reyen“), lyrischen Gesängen, die meistens einfach strophisch und aus Versen von ganz unregelmäßig wechselndem Umfange gebaut, die einzelnen Akte trennen und von Personen des Stückes, später fast nur von mythologischen Gestalten, allegorischen Personen und Geistern vorgetragen werden. Die klassischen Beschränkungen des antiken Dramas, die zu seiner Zeit als kanonische Geseze galten, die drei dramatischen Einheiten, hat er dem reicheren Bezugsbereich des modernen Schauspiels gemäß zu beobachten gesucht und daher die wichtigste von ihnen, die Einheit der Handlung, mit Ausnahme des „Papinian“, stets genau gewahrt; der Einheit des Ortes suchte er in der Weise nachzukommen, daß die Räume der Darstellung nicht zu weit voneinander liegen, während die Einheit der Zeit auf das strengste

eingehalten ist, indem die Dauer eines Tages nicht überschritten wird. Dadurch wurde eine kunstgemäße Exposition und eine Verwicklung der Handlung oft unmöglich und der Dichter genötigt, diese auf die kleinste Zahl von Vorgängen zurückzuführen und nicht bloß die vorangehenden Verhältnisse, sondern auch einen großen Teil der die eigentliche Handlung bildenden Begebenheiten durch Erzählung zur Kenntnis zu bringen. Doch verstand er es, der handelnden Leidenschaft beredten Ausdruck zu verleihen, in die Personen- und Szenenfolge eine Steigerung zu bringen und mit dem hohen Gedankenfluge und philosophischen Geiste das theatralisch Wirksame und Forttreibende zu verbinden, hierin an Schiller mahnend, mit dem er, wie in den Vorzügen, auch in den Mängeln, z. B. in der Unfähigkeit, Frauengestalten eigenartig und abgestuft zu zeichnen, vielfach zusammentrifft.

Echt poetisch gedacht, empfunden und geschaut ist trotz mancher Schwächen gleich das erste selbständige Trauerspiel, *Leo Armenius* (1646), das, den Einfluß englischer Dramatik allenthalben verratend, seinen Stoff der byzantinischen Hof- und Greueltgeschichte entnommen hat und gewissermaßen zu Wallensteins Schicksal im Gegensatz steht: Leo Armenius hat seinen Vorgänger vom Thron gestoßen und will seinen übermächtigen und Verrat sinnenden Feldhauptmann Michael Valbus beseitigen, verschiebt jedoch die Hinrichtung und wird in einer Palastrevolution ermordet. Durch den Fall des Kaisers soll die Hinfälligkeit irdischer Größe veranschaulicht werden. Geister haben Leo vor dem Empörer gewarnt und den Verschwörern ihren Sieg angedeutet. Der Geist der ermordeten Katharina von Georgien verkündet dem glücklichen Eroberer Schach Abbas (gest. 1629) den Untergang seines Reiches und einen uneligen Tod. So endet Gryphius' zweite, nach der unglücklichen Königin benannte Tragödie, mit der er ein „Beispiel unaussprechlicher Beständigkeit“ darstellen will (1647). Die christliche Fürstin, die sich, um Frieden zu erbitten, in das Lager des Perserschachs begeben hat, wird gefangen genommen und soll dessen Gemahlin werden; sie aber weigert sich und leidet nach achtjähriger Gefangenschaft lieber den Tod unter den furchtbarsten Qualen, als daß sie seiner Liebe nachgibt und zugleich ihre Religion verleugnet.

Durch die Wahl dieser Stoffe entsprach Gryphius der Theorie des Dramas, wie sie nach dem Vorgange der Latiniten von Dvitz festgestellt worden war, der für die Tragödie „die Majestät des heroischen Gedichts“ fordert. In seinem dritten Drama, *Cardenio und Celinde* oder *Unglücklich Verliebte* (vor 1649) schlug Gryphius andere Wege ein, indem er den Stoff Cialbinis italienischer Bearbeitung von Montalvans spanischer Novelle „Die Macht der Enttäuschung“ (Venedig 1628) entnahm. Sich dieser Abweichung bewußt, entschuldigt er sich, wenn er diesmal weder den Stoff aus den hohen Kreisen entnommen, wie es damals die Tragödiendichter zu tun pflegten, noch das Pathos und den Stil angewendet habe, die solchen zukommen. Personen und Redeton sind ihm fast „zu niedrig vor ein Trauerspiel.“ Er rechtfertigt sein Vorgehen mit dem moralischen Zwecke, den er mit dem Stücke verfolgte, die Jugend vor den „Eitelkeiten“, d. h. Verehrtheiten, zu warnen, in die sie, durch Leidenschaft verblendet, geraten könnte. In Wirklichkeit hat Gryphius mit diesem Stücke nicht ein Trauerspiel, sondern eine neue dramatische Gattung geschaffen, die erst Lessing wieder versuchte und wir mit dem Namen des bürgerlichen Trauerspiels bezeichnen. Es sind bürgerliche Kreise, in denen es spielt, und das Ende ist zwar gräßlich, aber wenigstens nicht blutig. Cardenio, ein spanischer Student, liebt Olympia; das Verhältnis wird jedoch durch eine Intrige getrennt und Olympia wird die glückliche Gemahlin Lyanders. Da erfährt Cardenio leidenschaftliche Liebe zu der leichtfertigen Celinde und er tötet deren Geliebten. Durch diese Tat von seiner Leidenschaft geheilt, will er, zur alten Liebe zurückkehrend, Lyander ermorden, wird aber davon durch ein Gespenst abgehalten, das ihn in der Gestalt Olympias, erscheint und ihn in einen Lustgarten führt. Als er sie umarmen will, entpuppt sie sich als Totengerippe, während der Schauspieler sich in eine abscheuliche Einöde verwandelt. Gleich darauf trifft er Celinde, die in einem Grabgewölbe, der Weisung einer alten Heze folgend, eben dem getöteten Geliebten das Herz aus schneiden will, um durch Zauber Cardenio wieder an sich zu fesseln. Durch diese grauenvollen Vorgänge werden jedoch beide zur Reue über ihre Schuld gestimmt und mit dem Hinweis auf „die ewig Ewigkeit“ und das Sterben schließt das Stück, dessen Stoff später Immermann unter demselben Titel, Arnim in „Halle und Jerusalem“, jüngst auch Adolf Bartels und Franz Dülberg dramatisierten.

Zu seinem alten tragischen Ideal, zur Verherrlichung standhaften Leidens, kehrte Gryphius zurück in dem Stücke *Ermordete Majestät* oder *Carolus Stuardus*, der ersten regelmäßigen politischen Tragödie, die, ohne zu allegorisieren, mitten hineingreift in das Leben der Gegenwart. Gryphius schrieb sie unter dem ersten Eindruck der Nachricht von der Hinrichtung Karls I. (1646) in wenigen Tagen und war so sehr von der Göttlichkeit des Fürstenrechts durchdrungen, daß er das Drama, eine Apologie des göttlichen Rechtes, nach der Rückkehr der Stuarts umarbeitete (1663). Da läßt er seiner Neigung zu Geisteserscheinungen, an deren Möglichkeit er nicht zweifelte und in denen er ein den antiken Göttererscheinungen entsprechendes Mittel zur wirksamen dramatischen Darstellung erkannte, freien Lauf. Der König sieht auf dem der englischen Bühne nachgeahmten „inneren Schauplatz“ in der Nacht vor seiner Hinrichtung die Geister der ermordeten Fürsten Englands und die an den Mörder vollzogene Bestrafung. Bondels „Maria Stuart“ diente dem Dichter für seine mit großem Beifall aufgenommene Tragödie als Vorbild und dessen „Palamedes“ ahmte er nach in dem Drama *Großmütiger Rechtsgelehrter* oder *Sterbender Aemilius Paulus Papinianus* (1659), der gegenüber der Eifersucht und Tyrannei des römischen Kaisers Vassianus oder Caracalla lieber das Leben als das Recht und die Wahrheit opfert. Aus

demselben Kreise wie die genannten Trauerspiele nahmen den Stoff auch die unvollendeten und verlorenen, von denen der Ibrahim die Entthronung und Ermordung dieses Sultans durch die Janitscharen und Henricus der Fromme die Schlacht der Christen und Tataren vor Pleskau, also einen Stoff mit nationaler Grundlage, behandelt.

Zur Übung im Italienischen übertrug Gryphius die prosaische Komödie des Florentiners Hieronymus Razzi Die Seugamme oder Untreues Hausgesinde in das Deutsche und der Wunsch einer fürstlichen Person bestimmte ihn, Thomas Corneilles satirisches Lustspiel gegen die Bewunderer der Pastoralpoesie (Berger extravagant) unter dem Titel Der schwerwende Schaffer in deutsche Verse zu bringen. Diese beiden Bearbeitungen fremder Vorlagen führten Gryphius, dessen ursprüngliche Natur auf eine glückliche Auffassung des Komischen angelegt war, zum Lustspiel, als ihm das Leben nach harten Prüfungen freundliche Beziehungen erschloß und er zum Frieden mit sich gelangt war. In dem Lebenskampfe hatte er seinen Blick für das Erkennen des Schlechten und Verkehrten geschärft, das ihm nun, soweit es unschädlich war, lächerlich erscheinen mußte, und so hat er denn in übermütig heiteren, oft derben Scherzspielen mit Spott und Lachen Bilder aus dem wirklichen Leben entworfen und durch treffliche Erfindung der Stoffe, sichere und für seine Zeit leichte Führung der Handlung, echten Humor, scharfe, obgleich oft karifizierende Zeichnung der Charaktere wie durch geistvolle Anlage nicht nur alles übertroffen, was auf dem Gebiete der Komödie in seinem Jahrhundert geschaffen wurde, sondern auch den Beifall der Gegenwart sich erworben.

So erzielt sein bekanntestes „Schimpf-Spiel“ Absurda comica oder Peter Squenz, das er um 1644 verfaßte, aber erst 1657 drucken ließ, noch immer eine große Wirkung. Dessen Stoff, eine Verspottung schauspiellustiger Handwerker, bildet als Küpelfomödie von Pyramus und Thisbe einen Teil in Shakespeares Sommernachtstraum und war, losgelöst von dem Liebes- und Esendrama, wahrscheinlich durch englische Komödianten nach Deutschland gebracht worden, wo ihn der „in allerhand Sprachen und mathematischen Wissenschaften ausgeübte“ Professor Daniel Schwenter zu Altdorf bearbeitete. Ob und inwieweit sich Gryphius darauf stützte, als er sich des Stoffes wieder annahm, um ihn „besser ausgerüstet, mit neuen Personen vermehrt, aller Augen und Urteil vorstellen zu lassen“, kann, da Schwenters Bearbeitung verloren ist, nicht ermittelt werden. Gryphius' Verdienst ist es jedenfalls, das Scherzspiel deutschen Sitten und Verhältnissen angepaßt zu haben. Er verspottet darin das kleinstädtische Leben mit seiner Titelsucht und die Scheingelehrsamkeit der Schulmeister, von denen Peter Squenz den ehrfamen Bewohnern von Kumpelskirchen den Vorschlag macht, den König bei seiner Durchreise mit einem Schauspiel zu erfreuen, und zu diesem Zwecke bereits eines gedichtet hat, Pyramus und Thisbe. Dieses Stück nun führt er als Theaterdirektor mit ehrfamen Handwerksmeistern auf; die Wand, durch die sich die Liebenden unterreden, den Brunnen, bei dem sie sich treffen, der Löwe, der ihr Glück zerstört, und auch der Mond werden durch Bürger dargestellt. Die unfreiwillige Komik bereitet dem Fürsten das größte Vergnügen.

Ob Gryphius auch zu seinem den „Peter Squenz“ an komischer Kraft übertreffenden Scherzspiel Horribilicribrifax oder wehlende Liebhaber eine fremde Vorlage benutzte, kann nicht ermittelt werden. Doch scheint er eine der Anleitungen für den Darsteller des Capitano spavento, wie sie, aus dem Italienischen ins Deutsche übersetzt, verbreitet waren, benutzt zu haben. Der großpredigerische Soldat (miles gloriosus), seit der jüngeren attischen Komödie zu allen Zeiten eine dankbare komische Figur, wird hier durch den abgedankten Hauptmann Horribilicribrifax von Donnerkeil auf Wusthausen und seinen würdigen Kollegen, den Kapitän Daradiridatumtarides Windbrecher von Tausendmord auf das glücklichste zur Darstellung gebracht. Die Zeit nach dem Dreißigjährigen Kriege lieferte dem Dichter genug Originale solcher „Reputationskrieger“, die mit dem Mantel prahlerischer Großtueri nur schlecht ihr Glend und ihre Feigheit verdeckten. Aus dem Kontraste dieser Eigenschaften ergaben sich die prächtigsten komischen Wirkungen; so ist es ergötzlich, wenn die beiden Handgenossen zuerst von ihren Heldentaten erzählen, dann aber, in Kampfsposur sich stellend, als „Erzbärenhäuter“, die sie sind, sich nicht getrauen, den ersten Schwertstreich zu führen. Um ihren Aufschneidereien mehr Glanz zu verleihen, mischen sie fremde Floskeln ein, der eine italienische, der andere französische. Beide Eisenfresser suchen durch eine reiche Heirat ihren Vermögensverhältnissen wieder aufzuhelfen; der eine betört ein leichtfertiges adeliges Mädchen und läßt es, als er hört, daß es kein Vermögen habe, fliehen; Horribilicribrifax, der umsonst alle Liebesmüh aufwendet, um das Herz der ehrfamen Caestina zu erwerben, vernimmt wutschnaubend, daß ihm in dem 65jährigen Schulmeister Sempronius ein Nebenbuhler erstanden sei. Das Ende vom Liede ist, daß der Offizier einer Unterhändlerin als Opfer anheimfällt und der verliebte Schulmeister an einer Kupplerin hängen bleibt, deren Zauberkünste er sich zur Erreichung seiner Absichten bei Caestina hat bedienen wollen. Jämmerlich geprellt, findet dieser pedantische alte Geck, der mit lateinischen und griechischen Sentenzen herumwirft, nun auch seine deutsche Sprache wieder. So komisch übrigens die Mißverständnisse sind, die aus dem Gebrauche der fremden Sprachen gegenüber der Kupplerin entstehen, so wird die ewige Wiederholung selbst zur Pedanterie, die doch verspottet werden soll. Ganz anders hat Shakespeare in „Verlorne Liebesmüh“ den Schulmeister Holofernes gezeichnet und in den „Lustigen Weibern“ durch bloße Andeutungen viel größere Wirkungen erzielt. Wie Sempronius als Karikatur verschrobener Renaissancebildung erscheint, so hat der Dichter auch

die Charaktere der bramarbasierenden Hauptleute ins Übertriebene gezogen und durch diese barocke Darstellung die Wirkung dieses trefflichen Zeitbildes abgeschwächt.

Wie mit dem „schwermerden Schäfer“, kam Gryphius dem Wunsche „durchlauchtigster“ Persönlichkeiten auch mit der Abfassung zweier anderer Freudenspiele entgegen. Von diesen ist „Plafstus, Lust- und Gesangspiel, zu Ehren des Sprösslings des Liegnitzischen Pfaffenhauses“ gedichtet (1648), während die antike Allegorie *Ma juma*, die Fesselung des Kriegsgottes, für die Feier der Krönung Ferdinands IV. als römischer König bestimmt war (1653) und im Mai dieses Jahres „gesangsweise auf dem Schauplatz vorgestellt wurde“. Viel umfangreicher und gehaltvoller ist das Festspiel, das die Vermählung der Pfalzgräfin Elisabeth Marie Charlotte mit dem schlesischen Herzog Georg III. feiert und am 10. Oktober 1660 „auf dem Schauplatz zu Glogau“, wahrscheinlich von jungen Bürgern, in Gegenwart von fürstlichen Hoheiten aufgeführt wurde. Es ist ein Doppelspiel, Das verlobte Gespenst (Gesangspiel) und Die geliebte Dornrose (Scherzspiel), zwei aktweise ineinander verflochtene Stücke, von denen das erste wenigstens zum Teil und überall dort, wo lyrische Versformen an die Stelle des Alexandriners treten, für den Gesang bestimmt, das zweite in Prosa verfaßt ist und mit jenem nur durch die gemeinsame Idee zusammenhängt. Es ist dies „Die Macht oder die Wunder der Liebe“, deren siegreiche Erfolge trotz aller Hindernisse zuerst in den Kreisen der Gebildeten, dann im Bauernstande gezeigt werden. Erst am Schluß treten die Personen beider Stücke in zwei Reihen auf, um im Chorgefange und Tanze den Brautgott und dann im Verein mit diesem das Lob der Liebe zu singen und dem Brautpaar ihre Wünsche darzubringen.

In beiden Stücken verwendet der Dichter Motive aus seinen früheren Dramen zum Singpiel, dessen Idee er Philipp Quinaults *Le Fantôme amoureux* verbannt, aus „Cardenio und Selinde“ und aus dem *Horribilicribrifax* zu dem Scherzspiele, einer freien Bearbeitung von Bondels „*Leeuwendalers*“. Doch wird in jenem der Glaube an Gespenster nur als erheiterndes Mittel benutzt, denn der von Mutter und Tochter geliebte Sulpicius spielt nur den Geist, um die Einwilligung der Mutter zu seiner Heirat mit der Tochter zu erhalten und jene von ihrer Liebesraerei, die sie selbst zu Zaubermitteln greifen heißt, zu heilen. Während sich „das verlobte Gespenst“ trotz aller Komik auf dem tragischen Rothurn der Vornehmen bewegt, tritt „die geliebte Dornrose“ in dem niederen Soccus der gemeinen Menschen auf; so hat der Dichter, ohne gegen die Kunstlehre zu verstoßen, mit dem Ernste der Tragödie die vom Publikum gewünschte Komik verbunden, ähnlich wie es in den italienischen *Intermezzi* und in den *Mysterien* des Mittelalters geschah. Wie schon Herzog Heinrich Julius und Rist es versuchten, läßt auch Gryphius die Personen des Stückes, mit Ausnahme der Dornrose, die auf dem Edelhof verkehrt und daher alle an Bildung überragt, die niederschlesische Mundart reden. Dadurch gewinnen sie an Eigenart, und mag es auch nicht ohne Verbittheit und Klobigkeit abgehen, so verzeihen wir dies doch gern in Anbetracht der lebenswarmen, an die Kleinmalerei holländischer Meister erinnernden Bilder aus dem Bauernleben, die der Dichter, der sonst nur „Donnerworte“ redet, sichtlich und einfach entwirft. Gregor Kornblume liebt trotz des Verbotes seines reichen Veters Bartel Mognmann die Dornrose, die Tochter Jofel Dreypels, der mit jenem in Hader lebt, und sie mag ihn wohl leiden. Gregor errettet die Geliebte von der Bergewaltigung Maß Aschenwedels, eines wüthen, an die Marodeure des Krieges mahnenden Dorfgalans, und darf sie auf den Spruch des Richters ihres Dorfes Dünkeviel hin als Braut heimführen, trotzdem die alte Kupplerin Salome dagegen betrügerische Einsprache erhebt. Ja, diese entgeht der Stäupung und Maß dem Galgen nur dadurch, daß sie versprechen, einander zu heiraten. Dies alles spielt sich rasch und mit lebensfrischem Humor ab, die Personen leben vor uns mit allen ihren guten und schlimmen Eigenschaften, und das Schlußverhör unter dem Vorhitz des gestrengen Herrn Gutspächters Witelhelm von Hohenfinnen, der sich aus lächerlichem Hochmut den Titel eines Arrondators (Vertreter des Gutsherrn) beilegt, gern hochdeutsch reden will, dabei aber immer in die Mundart verfällt, fremde Wörter auf die lächerlichste Weise verdreht und mit der Energie des Scholzen in Gellerts Fabel keine Bauern ausgezeichnet zu behandeln versteht, gehört zu dem Köstlichsten in unserer derbkomischen Literatur und gemahnt an Kleists „Zerbrochenen Krug“.

Gryphius' Dramen wurden nur von Studenten, von Liebhabern für bestimmte Zuschauerkreise oder bei feierlichen Gelegenheiten aufgeführt; von manchen läßt sich eine Darstellung überhaupt nicht nachweisen. So war der Dichter vielfach nur auf das Buch angewiesen und doch kann nicht geleugnet werden, daß Gryphius als Dramatiker leistete, was nach der Trennung von Volks- und Gelehrtenichtung, Bühnen- und Lesedrama, und bei dem Elend des Krieges, der Ruhe und Wohlstand, zwei Hauptbedingungen für theatrale Vorstellungen, vernichtet, noch erreicht werden konnte. Wie kein anderer der Poeten jener Zeit wäre er unter günstigen Verhältnissen der Mann gewesen, das deutsche Drama auf den durch Hans Sachs geschaffenen Grundlagen weiter zu bauen und es auf eine ähnliche Höhe zu heben, wie sie das spanische und englische bereits erstiegen hatten.

Leider fand Gryphius auf dem Gebiete des Lustspiels, das er mit so großem Geschick und Erfolg gebaut hatte, keinen Nachfolger und in der Tragödie wurde er nur in den Schwächen nachgeahmt und darin überboten. So namentlich von Daniel Casper, seit der Erhebung seines Vaters in den Adelsstand (1670) von Lohenstein, einem Hauptvertreter der von den jüngeren Schlesiern gepflegten „italienischen Schreibart“. (Abb. S. 564.) Geboren 1635 zu Nimpsch

in Schlessien, verbrachte Lohenstein in Breslau seine Gymnasialzeit und hier lebte er auch als Doktor der Rechte nach Vollendung der üblichen Reisen von 1657 bis zu seinem Tode (1683). Er war ein überaus gelehrter und in seinem Berufe ausgezeichnete Mann, dem eine diplomatische Sendung den Titel eines kaiserlichen Rates und die Verdienste um Breslau das Amt eines Protosyndikus eintrugen (1675). „Schlessiens Himmel oder ich weiß nicht was für ein Geist hat mir auch den Trieb zum Dichten eingeflößt“; so sagt er einmal in arger Selbsttäuschung, denn er dichtete nicht aus innerem Drange, keine Spur von Ursprünglichkeit, nur Fortführung oder Verzerrung vorhandener Richtungen tritt uns überall entgegen. Stets kehrt er den vornehmen Herrn heraus, der zwar die Beschäftigung mit der Poesie unter Hinweis auf Kaiser und Könige



Daniel Casper von Lohenstein.
Stich von Tscherning. (Muschmitt.)

und Moses verteidigt, sie aber mit Herablassung „als bloßes Nebending“ und „erleichternden Zeitvertreib“, nie als Herzenssache betreibt. Sie ist ihm nur die in schreiende Farbe gekleidete Magd der Gelehrsamkeit, und für sein ganzes Dichten galt ihm als Grundsatz, was er in der Vorrede zu den „Blumen“ sagt, „daß in der Dichter-Kunst das nur erlangte Mittelmaß, welches doch sonst der Maßstab aller Vollkommenheit ist, jederzeit für einen großen Fehler gehalten worden“. Um in diesen nicht zu verfallen, übertreibt er alles; in der Lyrik, im Roman und im Drama. In der Technik der Tragödie wie in der Wahl historischer und zeitgeschichtlicher Stoffe ahmt er Gryphius nach, aber während dieser tief innerliches Gefühl besitzt und daher wahrhaft schmerzvolle und nachbebende Töne hat, ist Lohenstein äußerlich und nur auf das Äußerliche gerichtet. Freilich waren die Gemüter durch die Greuel des Krieges und die Willkür der Justiz verroht, die Nerven abgestumpft und nur für starke Reizmittel empfänglich, aber es zeigt von einer völligen Verkennung der Aufgabe der Bühne, wenn Lohenstein sie

gebraucht, um die Wirklichkeit noch zu übertrumpfen. Als ein Kind seiner Zeit huldigt er der alten, in den verschiedensten Epochen auftretenden Verkehrtheit, das Erhabene mit dem Schwülftigen, das Große mit Redebomben, das Tragische mit dem Entsetzlichen zu verwechseln. „In ästhetisch unreifen Zeiten richten“, wie Scherer einmal sagt, „die Schriftsteller möglichst viel Spektakel an, um ihre Leser zu betäuben, während sie in reifen, klassischen Zeiten eine friedliche Stille und Klarheit um sich verbreiten, in der wir die kleinste Bewegung wahrnehmen.“

Auf „Betäubung“ und Knalleffekte hat es auch Lohenstein abgesehen; daher trägt er die Farben so dick als möglich auf und steigert das Furchtbare in das Gräßliche. Und seine Leser jubelten ihm Beifall zu und erblickten in ihm, nicht in Gryphius, den Meister des Kunstdramas. Wie verbildet mögen diese wohl gewesen sein, wenn Lohenstein es wagen durfte, seine von Blut triefenden und von Qualen aller Art strotzenden Dramen selbst fürstlichen Personen zu widmen, und wenn einige bei Breslauer Schulfesten zur Darstellung kommen konnten. Denn Wollust, die auch vor Blutschande und Notzucht nicht zurückbebt, und Grausamkeit auf dem Hintergrunde einer verwickelten und sich juristisch zuspitzenden Staatsintrige, einer Verschwörung und eines Despotensturzes, bilden des Dichters Lieblingssthemen, die Folterkammer sein Lieblingsplätzchen. Geistererscheinungen und Träume, Todes- und Grabesbühnen mußten sorgen, die Leser oder Zuschauer stets in Spannung auf die Dinge zu halten, die da kommen sollten. Die Verworfenheit am türkischen Hofe, zu deren Schilderung die Türkenkriege die Anregung boten, und die Schändlichkeiten der römischen Kaiserzeit, für den Dichter ein Abbild des überhandnehmenden fürstlichen

Absolutismus, lieferten ihm den Stoff, den er mit einer wahren Henkerphantasie, mit kriminalistischer Genauigkeit und widerwärtiger Deutlichkeit ausmalt. Einfache Darstellung ist ihm unmöglich; alle Personen reden, als ob sie eine Rhetorenschule besucht hätten, alle bedienen sich mit Vorliebe der rhetorischen Frage, und gilt es einmal, eine besonders starke Szene vorzuführen, dann folgen Rede und Gegenrede in Einzelversen (Stichomythien) mehrere Seiten lang. Natürlich fehlt es nicht an Wutausbrüchen, fürchterlichen Schwüren und Drohungen, dazwischen aber fallen wieder, da es dem Dichter an Wärme gebricht, die den wahren Redner macht, die nüchternsten Bemerkungen, oder es kommt gar zu gelehrten Auseinandersetzungen. Und daß es ihm mehr um den Wahrheitsbeweis für den gebotenen Inhalt als um dessen poetische Wirkung zu tun war, zeigen die am Schlusse einer jeden „Abhandlung“ angebrachten gelehrten „Bemerkungen“, die, auch hierin Gryphius überbietend, oft fast so umfangreich sind wie das zugehörige Drama und zuweilen wirklich den Eindruck machen, als ob das Stück oder doch einzelne Verse darin nur ihretwegen geschrieben seien. Alle diese Geschmacklosigkeiten krönt der Schwulst und die Manieriertheit der sprachlichen Darstellung, die, den natürlichen Ausdruck verschmähend, nur in typisch bereit gehaltenen Tropen und Figuren ertönt oder in Wortspielen (Concetti) sich gefällt und ohne Abwechslung oder Schattierung durch das ganze Drama fortklingt, würdig des „schlesischen Marino“. Nur in den „Reyen“, die fast durchweg durch Geister, Furien und Personifikationen lebloser Dinge gebildet werden, erhebt sich Lohenstein zuweilen zu wirklich poetischem Fluge.

Gryphius hat, noch ein Jüngling, den Kindesmörder Herodes, einen auch bei den Malern sehr beliebten Stoff, zum Vorwurf seines ersten Dramas gewählt; Lohenstein begann, fünfzehn Jahre alt, seine dramatische Tätigkeit mit dem „blutdürstigen Bluthund“ Ibrahim Bassa nach dem Roman der Scudéry (1650). Während er hier noch „das Mittelmaß“ einhält, ist er im Ibrahim Sultan, den er zur Vermählung des Kaisers Leopold I. des wackeren Bekämpfers der Türken, dichtete (1673), ins Maßlose verfallen. Um des Kaisers reine Ehe zu preisen, stellt er in diesem Drama des Sultans wollüstiges Treiben und Ermordung durch Eunuchen dar. Gegenüber der dabei entwickelten Blutrünstigkeit weist die bereits 1661 verfaßte und 1680 umgearbeitete Tragödie Kleopatra noch ein Streben nach höherer Kunst auf. Ihren Inhalt bildet der mit vielem Raffinement dargestellte Untergang des verbuhlten Paares Kleopatra und Antonius. Die bald darauf entstandenen zwei Dramen spielen am Hofe Neros; in dem einen, Agrippina, sind die Wollustszenen, in dem anderen, Epicharis, (beide 1665), die Martern ins Unerträgliche gesteigert. Denn nicht nur die Vuhlschaft Neros mit Poppäa Sabina, sondern auch die brutale Sinnlichkeit, mit der Agrippina durch ihre körperlichen Reize ihren Sohn zur Blutschande verführen will, wird rücksichtslos zur Schau gestellt. Und dieses Drama widmete Lohenstein der Herzogin von Schleswig-Vigsnitz, um deren Tugenden durch die Schandtaten der Römerin hervorzuheben! Als eine Vorkämpferin für die Völkerfreiheit, ein weiblicher Marquis Rosa, tritt uns Epicharis entgegen, die gegen einen Nero den Philosophen Seneca als Kaiser durchsetzen will. Die zu diesem Zwecke von ihr angeordnete Verschönerung wird aber entdeckt und es werden nun vom zweiten Akte an die qualvollsten Strafen vollzogen, die der vorgesezte Holzschmitt, mit sengendem Henker, aufgeschlizten Adern und geköpften Personen den Leser schon ahnen läßt. Epicharis sieht, unnatürlich genug, mit Kälte auf ihre eigene Marter herab, fordert den Henker auf, doch ihre Gedärme um einen glühenden Pfahl zu wunden, und erwürgt sich. Maßvoller verfährt Lohenstein in der Dramatisierung des Streites von Neigung und Vaterlandsiebe der karthagischen Sophonisbe (1680), eines Stoffes, der, wie die Kleopatra, seit dem Beginn der italienischen Renaissance wiederholt Dichter aller Länder bis auf Apf, Geibel und Prinz Georg von Preußen zur Bearbeitung gelockt hat.

Die beiden Schlesier fanden Nachahmung; so merken wir Gryphius' Einfluß in den unter dem Namen Jilidor überlieferten Trauer-, Lust- und Mischspielen (2 Bände, 1667), die, für Festlichkeiten des gräflich Schwarzburg-Rudolstadt'schen Hauses gedichtet, mit Ausnahme der „Wittkinder“ in Prosa abgefaßt sind, aber meistens von versifizierten Zwischenspielen umrahmt werden, obgleich diese als allegorische Singspiele einen anderen Charakter als in Gryphius' Doppelstück tragen. Es sind durchweg Intrigenstücke, wozu dem Dichter wieder Gryphius mit dem „Berliebten Gespenst“ den Weg zeigte und außerdem die Spiele der Wanderruppen genug Vorbilder boten, wenn er die dramatische Literatur des Auslandes nicht unmittelbar kennen gelernt haben sollte.

Außer Jilidor waren noch andere gelehrte Dichter mehr von den Dichtungen der romanischen Völker, ja selbst von der Bühne der wandernden Schauspieler als von den Alten beeinflusst; so Johann Riemer, Caspar Stieler (gest. 1707 in Erfurt) in der Fruchtbringenden der „Spate“ genannt, und Michael Koenigsl (gest. 1710 als Bürgermeister in Königsberg), der viele Dramen schrieb, die zum Teile von Riff beeinflusst sind, während andere mit ihren Hanswurstspäßen, Teufelsput und Cullissenwesen dem Bühnen- und Operngeschmack der Zeit huldigen. Mischspiele, in denen ein Drama in der Mundart mit einem in

der hochdeutschen Sprache sich verbindet, verfassten der Straßburger Johann Josef Bekth und Hermann Heinrich Echeren, der, wie Johann Laurenberg, für die Bauernkomödien, die er in seine Festschiffe einzuflechten pflegte, schon vor Gryphius' Doppelstück sich der plattdeutschen Mundart bediente. Von Lohensteins und Gryphius' Nachahmern waren der Lausitzer August Adolf von Haugwitz (gest. 1706) und Johann Christian Hallmann (geb. um 1650 in Breslau, gest. vermutlich 1716 als Konvertit in Wien) beide als Vermittler der um diese Zeit die Bühne erobernden Balletoper tätig, dieser in Wien, jener am Hofe zu Dresden, zu dem er in naher Beziehung gestanden zu sein scheint. Haugwitz gab seine Werke in einem Sammelbände heraus, der den Titel *Prodromus oder Poetischer Vortrag* (Dresden 1684) führt und außer lyrischen Erzeugnissen auch drei Dramen enthält, von denen das ursprünglich in Prosa, später in Versen abgefaßte Trauerspiel *Schuldige Unschuld* oder *Maria Stuarda* schon wegen der Ähnlichkeit in der Zeichnung des Charakters Elisabeths zu einem Vergleiche mit Schillers Drama anregt.

Im allgemeinen hält sich Haugwitz von dem Schwulste Lohensteins frei, während Hallmann in seinen Trauer-, Freuden- und Schäferspielen ganz in dessen Fußstapfen wandelt und ihn im Gebrauche der Bilder („Die Sprüze der Vernunft lecht der Begierden Flammen“) und padender Szenen noch überbietet. Es ist dies wohl auf die Einwirkung der an den Höfen beliebten Balletts, Opern und Schäferspiele zurückzuführen, denen er mehr als alle gleichzeitigen Kunstdramatiker sich hingab. Da finden sich Tyrannentragedien mit dem gewöhnlichen Apparate, pastorale Erfindungen in den Freudenspielen, auch Schäferspiele mit Musik, Tanz und Bauernintermezzi in Alexandrinern und die lustige Person, der Scaramuz, redet zum Teil aus dem Stegreif.

Der Humanismus hatte das deutsche Drama aus der nüchternen Spruchmacherei durch Motivierung der Handlung, organische Verknüpfung der Szenen und Ausgestaltung der Charaktere zur Kunstmäßigkeit erheben wollen; der Lohensteinianer Übertreibung aber hat es wieder in die frühere Verschwommenheit zurückgeworfen. Eigene Wege ging der uns schon bekannte Schulmeister Christian Weise, der, ohne eigentlich nach ästhetischen Grundsätzen zu dichten, durch Rückkehr zur Natürlichkeit und Hinwendung zum Volkstümlichen eine Hebung der Bühne versuchte, bei seiner nüchternen Auffassung vom Wesen der Kunst aber nicht selten in Plattheit der Behandlung seiner Stoffe und in übermäßige Breite der Ausführung verfiel. Weitaus die Mehrzahl seiner Dramen hat er für Schulzwecke gedichtet; noch frei von jedem Zwange verfaßte er während seiner Univeritätszeit fünf Dramen, darunter die *Komplimentierkomödie* (1677), in der alles darauf hinausläuft, eine ausführliche Anweisung zu allen möglichen Arten mündlicher Höflichkeitsbezeugungen zu geben.

Was ihn bis zu seiner Ernennung zum Rektor von Bittau aus freier Neigung beschäftigt hatte, trat ihm nun als eine durch langjährigen Brauch geheiligte Sitte entgegen, und weil man hier „von hundert Jahren her die Jugend mit Komödien aufgemuntert“ hatte, nahm er von 1679 bis 1705 „die unvergleichliche Gedult“ über sich, „bei gesuchten Nebenstunden alle Jahre drey Spiele seinem Amanuensi in die Feder zu diktieren“. Er befiel den am Gymnasium in Bittau bestehenden Brauch der dreitägigen Spiele bei, traf aber die Anordnung, daß „den ersten Tag eine geistliche Materie aus der Bibel, den anderen eint politische Begebenheit aus der Historien, lechlich ein freyes Gedichte neben einem lustigen Nachspiele“ dargestellt werde. Die Komödien sind ihm „ein Exerzitium, da sich quinta essentia der Oratorie, der Poeterei, ja wohl auch der Logica zu erkennen gibt.“ Daher sollen die Schüler durch die Schaubühne für das Leben vorgebildet werden, indem sie recht reden und „zu einer geziemenden hardiesse aufgemuntert werden.“ Und nicht bloß eine Schule der Gewandtheit und Beredsamkeit war ihm die Bühne, sondern sie hatte für ihn auch eine ethische Bedeutung als Förderung der Sittlichkeit und Frömmigkeit, denn „endlich gehet wohl alles dahin, daß die Regeln der Tugend und Klugheit in anmutigen Reden und Exempeln rekommandiert werden.“

Der Zweck, der Weises Schaufspiele hervorgeufen hatte, war auch zugleich die Schranke für die freie Entfaltung seines Talentes. Die Rücksicht, alle Schüler beim Spiele zu beschäftigen, führte zur Überladung der Stücke mit unnötigen Szenen und Personen, zuweilen gegen hundert, die den Gang der Haupthandlung unnütz breit und schwerfällig machen. Sodann durfte er die Jünglinge nicht alles sagen lassen, was Erwachsene sagen und hören durften, denn „die Schule ist ein schattichter Ort, da man dem rechten Lichte selten nahe kommen dürfe“. Dazu kam, daß er bei allen Rollen auf das Naturell der agierenden Person sehen und nach alter Sitte mit den Spielern die Zuschauer fünf Stunden aufhalten mußte, weil etliche Leute gern Komödien sehen, die fein lang sind. Da half er sich durch Einfügung von Zwischenpielen oder Gesangstücken oder durch tableauartig aneinander gereichte ähnliche Szenen, die irgend einen Satz beweisen sollten. Bei diesem freien Szenenbau kümmerte er sich um die dramatische Steigerung oft ebensovwenig, wie um die Zahl der Akte, denn „der ist der beste Künstler, der sich den notwendigen Umständen nach an

keine Regel bindet und gleichwohl die besorglichen Absurditäten zu vermeiden weiß". Auch die Einheit der Zeit machte ihm wenig Sorge; einzelne Stücke umfassen einen Zeitraum von mehreren Jahren. Höher stand ihm die Natürlichkeit der Darstellung, erblickte er ja doch im Drama nichts anderes als die „affurate“ Vorstelllung und „Interpretation“ einer bestimmten Begebenheit des wirklichen Lebens, in der jede Person aus ihrem Stande und Naturell, gemäß ihren Verhältnissen und Umständen zu reden hatte. Daber schrieb er seine Schauspiele in Prosa und forderte für den Vortrag nicht nur „die freymuthige Gelassenheit, wie man solche im gemeinen Leben gewohnt sei“, sondern wünschte auch, daß jeder Agierende, mochte er nun einen Kavalier oder ein fürnehmes Frauenzimmer, einen Bauer oder Juden darstellen, den „Akzent führe“, wie er im gemeinen Leben angetroffen wird. Durch diese Begünstigung der Dialektsprache gewann die Zeichnung der Personen, zumal wenn sie den mittleren gesellschaftlichen Kreisen entnommen waren, zuweilen recht glückliche Züge, wie denn auch sonst die eigenartige Gestaltung der Charaktere nebst dem rasch und kurz sich entwickelnden Dialog Weises Dramen von denen der Gelehrten unterscheidet, die oft eine Person „ein Quartblatt herpredigen lassen“ und „allerhand Dinge mit einmischen, die die Gemüter mehr ermüden als vergnügen“.

Dagegen sorgte Weiseß nicht unbedeutende und auf dem Gebiete des Komischen sogar reiche Erfindungsgabe für Abwechslung. „Alles muß hurtig nacheinander fließen, ein Affekt den anderen treiben, lustig und traurig, getrost und verzweifelt, verliebt und höhnisch, schrecklich und furchtsam, herrlich und knechtisch miteinander kommen, daß man allezeit die Kuriosität durch etwas Neues unterhalten kann.“ Darum hat er auch den Pickelhäring aus den Volksschauspielen in mehrere seiner Stücke aufgenommen, damit er mit seinen freilich oft recht unmanierlichen Späßen das Publikum unterhalte. Zuweilen aber macht der Dichter den Versuch, den Narren in tiefere Beziehung zum Inhalt des Stückes und zu den Zuschauern zu setzen und ihn als Vermittler zwischen beiden die Rolle des antiken Chores übernehmen zu lassen. In seiner dramatischen Tätigkeit unterstützt durch die seit 1586 bestehende und nach dem Muster der englischen Komödianten eingerichtete Schulbühne, entwickelte Weiseß eine staunenswerte Fruchtbarkeit. Von seinen nachweisbaren fünfundfünfzig Stücken sind fünfzig in Zittau entstanden, aber nur die Hälfte von allen ist teils einzeln, teils in Sammlungen (im „Zittauischen Theater“, in der „Neuen Jugendlust“, in „Lust und Nuß der spielenden Jugend“, „Komödien-Probö“ usw.) gedruckt erschienen, während fünfzehn verloren und zehn noch handschriftlich in der Zittauischen Stadtbibliothek vorhanden sind. Ihrem Inhalte nach zerfallen Weises Schauspiele in drei Gruppen, von denen die eine die biblischen, die andere die historischen und die dritte die frei erfundenen umfaßt.

Luthers Wort und religiöse Bedenken bewogen Weiseß, den Stoff für die biblischen Stücke mit einer einzigen Ausnahme nur aus dem Alten Testament zu wählen. Die Schauspiele dieser Gruppe bezeichnen in technischer Beziehung gegenüber den früheren derartigen Leistungen einen Fortschritt und berückten den Stoff dem Publikum näher, als es zuvor geschah. Doch gelingt ihm dies nur unter vollständiger Verwischung des alttestamentlichen Kolorits, indem er die Sitten und Anschauungen, das Kostüm nach Frischlins Vorgang, ganz moderne Zwischenszenen, selbst Bauernschwänke und Narrenspäße, zwischen den einzelnen Teilen einschleibt. Die damalige Zeit nahm daran keinen Anstoß, denn der historische Sinn war ihr noch ebenso fremd als dem Dichter die Kunst, eine vergangene Welt durch einheitlichen Stil und charakteristisches Kolorit auf die Phantasia der Zuschauer wirken zu lassen.

Nicht viel mehr als die biblischen Dramen Weises sagen unrerem Geschmade seine historischen, die großen Staats- und Hofstücke zu; doch heben sie sich trotz aller Schwächen der Motivierung und dem Mangel einer tieferen Gesichtsauffassung von den armseligen Haupt- und Staatsaktionen wie von Lohensteins Trauerspielen ab. Von dem Weien des Tragischen hat der Dichter freilich keine Ahnung; seine Helden sind passive Naturen, von großen Taten, zu denen sie die Leidenschaft treibt, von Schuld und Sühne ist nichts zu merken. Vielmehr kommt es ihm nur darauf an, die Ränke darzustellen, die zum Sturze oder zur Behauptung einer angenehmen Herrschaft geschmiedet werden. Wenn es daber gilt, eine Intrigue einzufäden und künstlich zu verschlingen, Verschwörungen, Aufstände des Volkes und der Bürger oder die Stimmung irgend einer Partei zu schildern und wirkungsvoll auf die Katastrophe vorzubereiten, da entwickelt Weiseß großes Geschick. Indem er dazu die Vorwürfe wählt, die als noch halb aktuell schon durch ihren Hintergrund festelten, sicherte er sich die Teilnahme seines Publikums. So behandelt er den Fall des spanischen Favoriten, des Grafen von Olivarez (1685), des Leiters der Geschide Spaniens unter Philipp IV., ferner den Tod des Marschalls Viron (1687), der unter Heinrich IV. von Frankreich sich empört hatte und dafür enthauptet wurde, und ein für seine Zeit ganz modernes Ereignis in dem Trauerspiel von dem neapolitanischen Hauptrebelln Masaniello (1682), das, technisch ganz vorzüglich, unter allen historischen Stücken am reichsten ist an dramatisch wirksamen Szenen. Zwar verurachen der Pickelhäring („Allegro“) und die Zahl der Personen (84) eine große Breite; doch erhebt sich dafür hier die politische Ansicht des Verfassers von dem Untertänigkeitsverhältnis des Volkes zu den Fürsten über die gewöhnliche und sonst auch von ihm geteilte des Zeitalters. Durch Aubers Oper „Die Stumme von Portici“ ist der Stoff des

Dramas unserer Zeit wieder nahe gebracht worden. Der Verherrlichung Zittaus dient das auf einer Lokalgeschichte beruhende Schauspiel König Wenzel (1686), in dem er jene Kuniginde, die zweite Gemahlin Ottokars von Böhmen, ihre uns in Grillparzers Trauerspiel angekündigte Rolle als Geliebte des Zawitich von Rosenberg gegen ihren eigenen Sohn Wenzel fortführen läßt.

Am freiesten und glücklichsten entfaltete sich Weises Begabung in den Lustspielen und Possen, die, zum großen Teile auf eigener Erfindung beruhend, „eine verblühte Vorstellung aus dem Leben“ geben sollen. Und in der Tat greift er hier frisch und lebhaft in die verschiedenartigsten Lebensverhältnisse hinein und gestaltet sie mit einer staunenswerten Kraft der Erfindung und Kombination zu dramatischen Szenen, gewürzt von volkstümlichem Humor. Anfangs hält er sich noch an die älteren Formen des Lustspiels und wählt allegorische Einrahmungen, die Form des Prozesses oder des Schauspiels im Schauspiel. Da wird im bairischen Machiavellus (1679) der Florentiner (gest. 1527), der in seinem Principe den Typus eines rücksichtslosen Politikers hingestellt hat, vor das Gericht Apollons zitiert und angeklagt, daß er mit seiner Schrift die Treue verbannt und dafür Falschheit, Geiz, Ehrsucht und Meineid eingeführt habe. Machiavell weist die Anklage mit der Behauptung zurück, daß seine Schriften mit der Schlechtigkeit der Menschen nichts zu tun hätten, da diese schon früher bestanden habe und gerade bei jenen am verbreitetsten sei, die seine Bücher gewiß nie gelesen hätten. Zur Prüfung dieser Behauptung werden Cusubius und Politicus, die Vertreter der Frömmigkeit und Weltflucht, ausgesendet. Sie kommen in das Dorf Querkwitz, wo eben das Amt eines Druschemanns, d. h. eines Hochzeits- und Leichenbitters, zu vergeben ist. Es melden sich drei Bewerber, von denen jeder durch allerlei Ränke und Kniffe einen Beisüßer sich gewonnen hat, und es entspinnt sich nun das bunte Intrigengewirr, dessen Fäden der Schulmeister Scibilis in den Händen hat. Mit Anwendung ausgesuchtester Kriegerlist gelingt es diesem, seinem Schützling und künftigen Schwiegersohn das Amt zu verschaffen. Dieser ränkevolle Vorgang in bäuerlichen Kreisen erweist Machiavells Unschuld; als der Schuldige wird Antiquus erkannt und als Anstifter der Bosheit seit Anbeginn der Welt zur Gefangenschaft verurteilt. Diesem Stücke ist durch die äußere Einkleidung Der politische Quacksalber (1684) ähnlich, der, vielfach an des Dichters Romane („Erznarren“, „Der politische Rächer“) erinnernd, in einer langen Reihe von Einzelbildern lebendig, zuweilen aber auch weit-schweifig, die verschiedensten Betrügereien und Pfuschereien schildert. Dagegen ist Die verkehrte Welt (1683) ein Werk der Phantasie, das die scherzhafteste Idee, daß alles auf den Kopf gestellt wird, in mehreren Szenen veranschaulicht. Noch Tieck hat seine satirische Literaturkomödie mit demselben Titel versehen. „Was die alten Philosophi gelehrt haben, was noch heute die nobelsten Bücher in sich enthalten“, soll Die unvergnügte Seele (1688) „mit lebendigen Farben“ abmalen. Es ist ein faustisches Problem, das Weise, freilich mit ungenügenden Mitteln, zu lösen sucht, wie denn auch der Gang der Handlung stark an Goethes Drama erinnert. Vertumnus, der Held des Stückes, wird in verschiedene Lebenslagen gebracht und findet, „unbefriedigt jeden Augenblick“, das wahrhaftige Glück schließlich in der Selbstzufriedenheit. „Man wird betrogen, wenn man eine Zufriedenheit außer sich selbst sucht.“ Ganz im Gegensatz zu Goethes Faust, wo das Aufgehen des Selbst im Wirken für das Wohl der Menschheit „der Weisheit letzten Schluß“ bildet. Um „der unvergnügten Seele“ vergnügte Zuschauer zu gewinnen, läßt der Dichter den „klugen Geheimnissen“ Die Martinigans, eine Burleske derbster Art, als Nachspiel folgen.

Während Weises bisher genannte Lustspiele auf freier Erfindung beruhen, berührt er sich in den folgenden stofflich mit Shakespeare. So bearbeitete er in Philippus Bonus' Abenteuer mit dem niederländischen Bauern (1685) nach der Darstellung des Franzosen Goulart die im Orient wie im Nördlichen gleich verbreitete, auch von Holberg, Kogebue und Grillparzer dramatisierte Geschichte von dem Fürsten, der einen Mann niederen Standes schlafend findet, ihn einen Tag das Leben eines Fürsten kosten und dann wieder an die Stelle schaffen läßt, wo er ihn gefunden hat. Wahrscheinlich hat auch Shakespeare den Stoff aus derselben Quelle für sein Vorspiel zu „Der Widerspenstigen Zähmung“ geschöpft. Auch den Stoff dieses Dramas bearbeitete Weise, und zwar in der Komödie von der bösen Katharina. Mit Shakespeare und Gryphius berührt sich, wenigstens durch den Grundgedanken und den allgemeinen Gang der Handlung, auch Weises Lustiges Nachspiel, wie etwann vor diesem von Peter Squentz aufgeführt worden, von Tobias und der Schwalbe (1682), ohne jedoch auch nur an Gryphius heranzureichen. Wie im „politischen Rächer“, „geht das ganze Spiel auf solche Leute, die etwas in der Welt auf sich nehmen, das sie nicht gelernt haben“. Zu diesem gehört auch der Schulmeister Bonifatius von den Bewerbern davon trägt und unter deren Mitwirkung zur Feier des Geburtstages eines Grafen aufgeführt wird. Die Darsteller lassen es an „Säuen“ nicht fehlen, geraten sich jeden Augenblick in die Haare, bis schließlich eine allgemeine Prügelei der Vorstellung ein vorzeitiges Ende bereitet. Schon zwei Jahre früher hat Weise das der Anlage und dem Grundgedanken nach verwandte Stück, „Zweifache Poeten-Zunft“ (1680) geschrieben und darin die unberufenen Sprachneuerer (Pesen) verspottet.

In der Zeit von 1688 bis 1702, in der Weise eine Pause in den Schulaufführungen eintreten ließ, und später verfasste er unter fremden Einflüssen einige ganz regelrecht angelegte Intrigenstücke, die um Liebesgeschichten sich drehende Anekdoten zum Inhalt haben, nicht mehr moralisieren, sondern unterhalten wollen und durch ihre Technik bereits dem modernen Schauspiele sich nähern. Hierher gehören Der betrogene Betrug (1690), Der verfolgte Lateiner (1695), Die betrübten und wieder vergnügten Nachbarkinder (1699), Der curieuse Hörbelmacher (1702) und Die ungleich und gleich gepaarte Liebes-Alliance (1703). Wie bereits mit seinen zwei ältesten Dramen und in der „unvergnügten Seele“ steht er mit einigen dieser Stücke auf dem Boden des mittleren Bürgerstandes, während bis dahin die deutsche Bühne fast nur die pathetische Tragödie oder die Posse kannte und daher mit fürstlichen Personen oder Leuten aus dem niederen Volke belebt wurde. Damit war ein Schritt zum

bürgerlichen Schauspiel getan, das dem deutschen Geiste am meisten zusagt und zu dem man, da Gottsched von dem Wege Weises abwich, erst auf dem Umwege des englischen Sittendramas zurückkehrte.

Weises Dramen erfreuten sich einige Zeit großen Beifalls und wurden auch außerhalb Bittaus, namentlich in Schulen, aufgeführt. Doch fand er im Schuldrama keine nennenswerten Nachahmer, denn diese haften an seiner nichts sagenden Lyrik und reimten nach seinen nüchtern-verständigen, aber leicht faßlichen Anweisungen wacker darauf los. In der Poesie nur gereimte und rhythmisierte Prosa, wie ihr Meister es lehrte, erblickend, drückten sie jene in das Platte und Triviale herab und machten damit Weise, obzwar dieser dank seiner dichterischen Anlage in der Praxis von solcher Verwässerung in der Poesie sich frei hielt, dennoch zum Urbild eines Wasserpoeten. So kam es, daß der abseits von der Modeliteratur dichtende Schuldramatiker bald der allgemeinen Verurteilung anheimfiel.

„Der verfolgte Lateiner“ Weises zeigt bereits den Einfluß Molières; noch deutlicher tritt er in den Lustspielen Christian Reuters hervor, dessen erstes Stück *L'Honnête Femme* oder die ehrliche Frau zu Blassine (1695) die Hauptintrige für den zweiten Teil auch aus Molières *Les précieuses ridicules* entlehnt und selbst in Einzelheiten ihm folgt. Wie wir schon oben andeuteten, will Reuter darin seine Mietsfrau verspotten und es ist dem Dichter gelungen, den wunderlichen Gegensatz zwischen dem Bestreben der einzelnen Mitglieder einer Familie, möglichst vornehm zu erscheinen, und ihrem plumpen und rohen Benehmen zu komischen Wirkungen zu steigern. Nicht so gelungen in der Charakteristik, sicherer aber in der dramatischen, von Weise beeinflussten Technik ist Reuters Lustspiel *Der ehrlichen Frau Schlampampe Krankheit und Tod* (1696), das in einzelner wieder an Molière anknüpft, aber gleich jenem auch den Einfluß des Volksschauspiels verrät. Unter dessen Bann stehen auch des Dichters *Harlekinspiele*, in denen die lustige Person nicht mehr als Pickelhäring, sondern als Harlekin auftritt.

Dieser Name ist französischer Herkunft und bezeichnet in Literaturdenkmälern des Mittelalters den Anführer bei der wilden „Jagd“, später die als komischer Teufel sich geberdende Hauptfigur bei den Straßenaufzügen (*Charivaris*) der Pariser. Von der Straße kam er auf die Bühne und wurde von der italienischen Komödiantentruppe, die gegen Ende des sechzehnten Jahrhunderts in Paris, von Heinrich III. begünstigt, ein eigenes Theater gründete, in die *commedia dell'arte* aufgenommen, in der er seine typische Ausbildung als t äppischer Wiener erhielt und neben dem kurzweiligen *Nat Pantalon*, dem *Brighella*, *Scaramuz*, den Liebhabern und Liebhaberinnen, wie dem *capitano spavento* eine Hauptrolle spielte. Stücke dieser Art, teils ausgeführt, teils bloß skizziert, sind in dem *Théâtre Italien Gherardis* gesammelt und übten neben dem *Théâtre de la foire*, das zu Beginn des achtzehnten Jahrhunderts von den Italienern in Paris gegründet wurde und, seine Stoffe aus tausendundeine Nacht entlehnd, das Wunderbare mit dem Komischen vereinigte, auf das deutsche Lustspiel einen großen Einfluß aus, ehe Gottsched den französischen zum alleinherrschenden machte.

Daß dieser übrigens schon geraume Zeit früher sich geltend machte, ersehen wir daraus, daß unter den vielen Übertragungen ausländischer Dramen, die gegen Ende des siebzehnten Jahrhunderts auftauchten, die der französischen weitaus die Mehrzahl bilden. Dem durch Greflinger in deutsche Verse gebrachten „*Cid*“ *Corneilles* (1650) folgten eine Reihe von Übersetzungen anderer Werke der klassischen Bühne Frankreichs. Eine große Fruchtbarkeit entwickelte darin J. Chr. Bressand (gest. 1702), der an dem Braunschweigischen Hofe den *Maitre de plaisir* spielte und nicht bloß zahlreiche Operntexte verfaßte, sondern auch Tragödien französischer Klassiker (*Corneilles*, *Racines*, *Pradons*) übersetzte, die auf dem „Braunschweigischen Schauplatz“ auch wirklich zur Darstellung kamen. So wurde an demselben Hof, der hundert Jahre früher unter Heinrich Julius ein Hauptstützpunkt für das unter fremdem Einfluß sich umgestaltende deutsche Volksschauspiel war, unter Anton Ulrich eine neue Epoche in der geschichtlichen Entwicklung des deutschen, Frankreich ganz eigentlich nachgebildeten Kunstdramas angebahnt.

Obgleich Weise auf die Entwicklung des kunstmäßigen Dramas keinen nachhaltigen Einfluß ausübte, so hat er doch das protestantische Schuldrama zu einem vielgestaltigen Abschlusse seiner Entwicklung gebracht. Aufführungen von Schuldramen fanden in Thüringen, Sachsen, Lausitz, Schlesien und den angrenzenden Landstrichen im achtzehnten Jahrhundert noch häufig, anderwärts, wie in Ulm, Braunschweig und Königsberg, nur mehr vereinzelt statt. In den katholischen Ländern nahm sich vor allem der Jesuitenorden des Schultheaters an; was er auf diesem Gebiete

und darüber hinaus leistete, haben wir bereits zu würdigen versucht. Den von ihm ausgehenden Anregungen folgend und an vorhandene Überlieferungen anknüpfend, nahmen auch die alten Orden, und zwar insbesondere die Benediktiner, die Pflege des Schauspiels wieder auf und so entfaltete sich in dem Schottenstifte zu Wien, in den Klöstern Melk, Kremsmünster, Admont, Lambach und Ettal während des siebzehnten Jahrhunderts bis weit hinein in das folgende ein reges dramatisches Leben, das alle gangbaren Formen des geistlichen und weltlichen Schauspiels in seinen Kreis zog, die Freude an theatralischen Aufführungen bei allen Schichten der Bevölkerung weckte und teils gebend, teils nehmend, zum Bürger- und Bauernspiel in Wechselbeziehung trat. Am mannigfaltigsten gestaltete sich das Ordensdrama und die neben ihm gepflegte italienische Oper in der Alma Benedictina zu Salzburg, die, 1622 feierlich eröffnet, bald einer Reihe von Dramatikern (Otto Macher, Simon Kettenbacher) und Komponisten sich erfreute, bis 1688 mit ihrem Aulatheater den berühmten Jesuitenbühnen gleichkam und wie in wissenschaftlicher, so auch in künstlerischer Beziehung im Geschmacke des Barock allenthalben belebend wirkte. Wie das Jesuitendrama wählte das Ordensdrama zu seinem Inhalt Allegorien, Legenden, Stoffe aus der Geschichte des Ordens und des Vaterlandes, große Staatsaktionen, Sagen und Begebenheiten aus allen Zeiten und Ländern. Die Sprache war anfangs lateinisch, in der Folge aber auch deutsch; lateinische Stücke mit deutschen Zwischenspielen bildeten dazu den Übergang. Diese hatten oft einen derb-komischen Charakter und wir werden hören, daß Schauspiele dieser Gattung Geistliche zur Pflege des Dialekt dramas anregten, in dem mit der heimischen Art die klassische Bildung sich verband. Diese Form des akademischen Dramas drang in weitere Kreise und bewirkte in Oesterreich und Bayern eine Umgestaltung des alten Volksschauspiels, indem es nicht bloß seine Form der neuen anpaßte, sondern auch sein Repertoire mit Stoffen aus dem Ordensdrama bereicherte.

Das volksmäßige Schauspiel war durch den Dreißigjährigen Krieg in seinem Entwicklungsgange vielfach gestört und unterbrochen worden, und als es nach dem Friedensschlusse wieder aufgenommen wurde und eine neue regere Teilnahme dafür sich überall zu zeigen begann, erschien es mit fremden Elementen der verschiedensten Art vermischt oder dem Auslande, namentlich den Niederlanden, Frankreich, Italien und Spanien, in Stoff und Form geradezu abgeborgt und dem deutschen Geschmacke, so gut es eben gehen wollte, anbequemt. Zwar hatten, wie wir früher darlegten, einzelne gelehrte Dichter volkstümliche Elemente in ihre Dramen aufgenommen und einige (Nist, Birken) ihre allegorischen Festspiele zur Feier des Friedens für die Aufführung durch Bürger geschrieben, aber alle diese Schauspiele, auch nicht Gryphius' und Weis's Lustspiele, konnten die Volksbühne auf die Dauer nicht erobern und blieben, wenn sie überhaupt zur Darstellung gelangten, zumeist auf die Räume der Schule und der Universität beschränkt. Die gelehrten Dichter, im Drama nur eine Gattung der Poesie erblickend, verloren dessen eigentliche Bestimmung, der Schauspielkunst zu lebendiger Darstellung zu dienen, aus dem Auge und setzten das selbständige Bühnendrama an die Stelle des Bühnendramas, das nun, den Schauspielern allein überlassen, immer mehr der Geschmacklosigkeit verfiel. Es sind die wandernden Komödiantentruppen, in deren Händen nach der Trennung von Dicht- und Schauspielkunst die Pflanzstätte des lebendigen Theaters ruhte, die Nachfolger der englischen Komödianten. Schon vor der Mitte des siebzehnten Jahrhunderts waren einzelne solcher, meist aus Studenten zusammengesetzter deutscher Kompagnien in verschiedenen Städten aufgetreten; in buntem Gewimmel schleppten seit der Mitte des Jahrhunderts zahlreiche holländische und „hochdeutsche“ Gesellschaften den Theatersfarren durch alle Strapazen und Wechselfälle launischer Erfolge, um einander den Bissen Brot abzujauchen, den die Schau- und Nachlust der Menge sich abgewinnen ließ. Kein Wunder, daß diese Komantik auf die jugendlichen Gemüther mächtig wirkte und daher auch jetzt besonders Studenten, zumal in ihren Studien verunglückte, von ihren akademischen Aufführungen zu den Wandertruppen übergingen, in denen sie freilich oft genug noch mit Springern und Seiltänzern, auch mit Scharlatanen und Zahnbrechern zusammenleben und nach dem Geschmacke den Hanswurst als oberste Person anerkennen mußten.

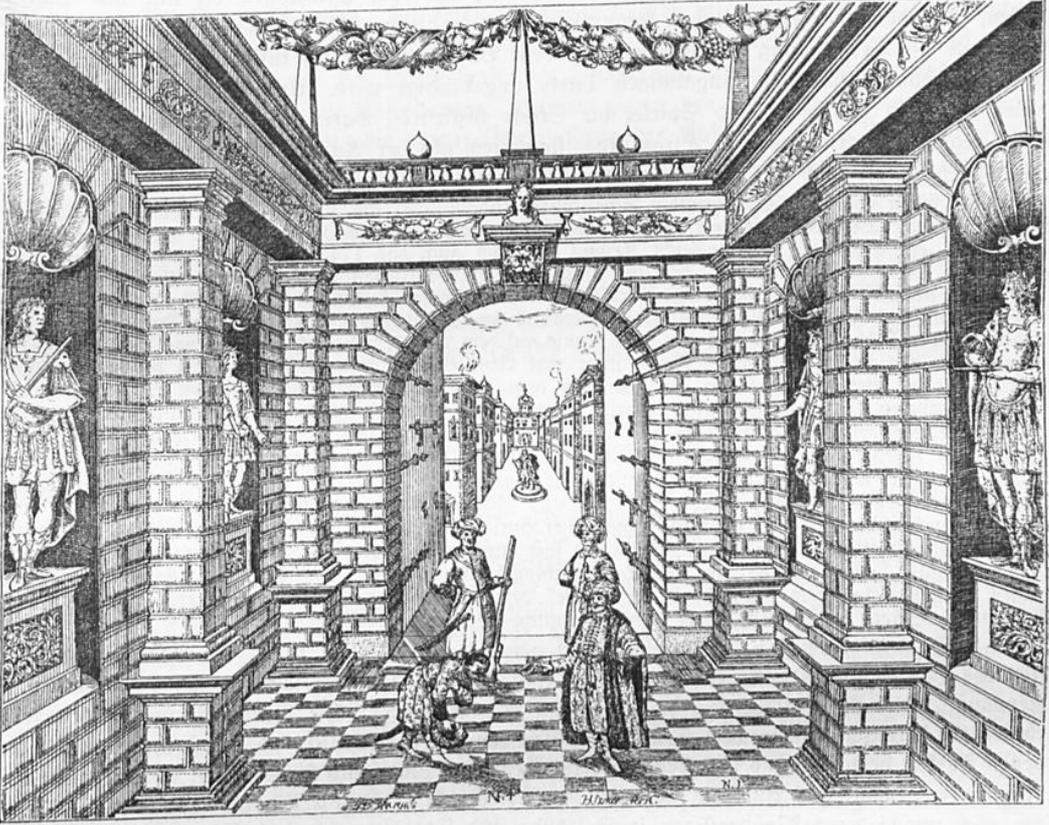
Über die von den Wandertruppen aufgeführten Stücke sind wir nur wenig unterrichtet, da sie, um Wettbewerb zu verhindern und um die Neugier des Publikums zu spannen, nur schriftlich aufgezeichnet waren und als besonderes Eigentum der einzelnen Gesellschaften mit diesen selbst zum größten Teile verschwunden und von den meisten nur die Titel durch überlieferte Spielpläne erhalten sind. Anfänglich bildeten die vorhandenen zwei Sammlungen der englischen Komödianten einen Teil des Repertoires, bis es durch Dichtungen von Mitgliedern der Truppen erweitert wurde, aus deren Kreisen 1670 die bereits erwähnte „Schaubühne englischer und französischer Komödianten“ hervorging, die darum von Wichtigkeit ist, weil sich aus ihr erkennen läßt, daß um diese Zeit das französische Lustspiel auf der deutschen Volksbühne schon heimisch geworden war. Denn obgleich nach bisheriger Gepflogenheit die „Englischen“ der Anempfehlung halber auf dem Titel noch genannt werden, ist von ihrer Kunst weiter nicht mehr die Rede, sondern einfach auf die schönsten und allerneuesten Komödien hingewiesen, so in den letzten Jahren in Frankreich, Deutschland und anderen Orten agieret worden. Wessen Ursprunges diese waren, erfahren wir von den holländischen Komödianten, die 1651 bei ihrem Auftreten in Frankfurt a. M. ankündigten, „alles nach französischer anmutiger Art und Manier repräsentieren zu wollen“. Daher finden sich auch in der genannten Sammlung der „hochdeutschen Komödianten“ zwölf französische Stücke, aber mit einer einzigen Ausnahme nur Komödien, darunter fünf Molièresche. Wie sehr jedoch die Stücke der spanischen (Calderon, Lope de Vega), italienischen und französischen Klassiker bei der Bearbeitung für die Volksbühne mißhandelt wurden, können wir aus des Leipziger Magisters Christoph Kormart „meist aus dem französischen des H. Corneille ins Deutsche gebracht“ Drama „Polyeuctus oder Christlicher Märtyrer“ (1669) ersehen, in dem durch „neue Erfindungen“ alles derart ins Rohe, aber Anschauliche umgestaltet ist, daß das Vorbild kaum mehr zu erkennen ist und das Ganze die englischen Blut- und Marterstücke an Greuelnzen noch überbietet. Daß dabei dem Verfasser, von dem auch das wahrscheinlich dem älteren Corneille nachgebildete Trauerspiel „Die verwechselten Prinzen oder Heraclius und Martian“ (1675) und eine „Maria Stuart“ nach dem Holländischen Vondels stammen, die Prosarede bessere Dienste tat als die Alexandriner des französischen Tragikers, ist selbstverständlich. Was sich der Fickelhäring an zotigen Späßen selbst in den bedeutendsten Tragödien erlauben durfte, verrät uns eine Prosabearbeitung von Shakespeares „Romeo und Julie.“ Dieses Stück findet sich auch in dem Verzeichnisse der Vorstellungen, die der Magister Johannes Velten aus Halle (1640—1692) während des Karnevals 1690 am kursächsischen Hofe zu Torgau gab. Außerdem werden dort noch zehn Molièresche Komödien, Corneilles „Cid“, „Der Prinz Sigismund von Pohlen“ (Calderons „Das Leben ein Traum“), Gryphius' „Papinianus“ und „Peter Squenz“, Haugwitzens „Der durch Hochmut gestürzte Wallenstein“, Prinz Hamlet, Genoveva, Aspasia, Alexanders Liebeskrieg (nach dem Französischen) und zahlreiche Possenspiele genannt. Fügt man dazu noch die von Velten an anderen Orten aufgeführten Stücke (Kollenhagens Amantes amentes, Semiramis, vermutlich nach Calderon, das geistliche Spiel „Adam und Eva“ usw.), so ergibt sich ein mannigfaltiges Bild, das uns zeigt, wie Velten trotz seines Eintretens für den volkmäßigen Bühnengeschmack seiner Zeit doch auch mit der Literatur des In- und Auslandes in Fühlung zu treten strebte und durch die Begünstigung des Molièreschen Lustspiels den Weg zur Begründung einer neuen deutschen Schauspielkunst bahnen wollte. Dasselbe Ziel wurde später von Gottsched und der Neuberschen Truppe durch Nachahmung der französischen Tragödie angestrebt, die übrigens auch Velten nicht gänzlich ausschloß.

Die Anfänge der Geschichte Velten's liegen im Dunkeln; 1668 führte er in Nürnberg ein geistliches Hirtenspiel auf, zehn Jahre später wird seine Bande bei ihrem Auftreten in verschiedenen Städten Deutschlands als die „berühmte“ bezeichnet. 1683 mit dem Titel „Sachsen-sächsische Bande“ ausgezeichnet, schwang sie sich zu der bedeutendsten aller deutschen Wandertruppen empor, von denen die wichtigsten Prinzipale der Folgezeit (Glenfson, Spiegelberg, Denner, Förster, Haacke, Hoffmann, Neuber, Schönemann, Ekhof, Koch, Schröder) ihren Stammbaum

auf die Beltensche Komödiantentruppe zurückführen. Und da einzelnen von ihnen die hervorragendsten der späteren ständigen Theater, wie Mannheim, Gotha, Hamburg und Berlin, ihr Entstehen verdanken, so erscheint Belten in der That als der Ahnherz der neueren deutschen Schauspielkunst. In deren Entwicklung griff er besonders dadurch ein, daß er die Darstellung der weiblichen Rollen durch Frauen, wie es in der Oper, im ausländischen und vereinzelt auch im deutschen Schauspiel schon seit längerer Zeit geschah, zur Regel erhob. Durch diese Neuerung, die kaum mehr abzuweisen war, wurde die Bühne zwar mit einem wirksamen Anziehungsmittel bereichert, der sittliche Ruf der Wandertruppen aber nicht gehoben; von da an mehrten sich die Versuche der Geistlichkeit, aus Gründen der Sittlichkeit und Religiosität dem Unwesen der „Operisten und Komödianten“ zu steuern. Belten wurde auf seinem Sterbebett das Abendmahl verweigert, weil er sich von seiner Profession nicht lossagen wollte. Und die fahrenden Söhne und Töchter Italiens mochten wohl auch oft genug mit ihren „schwärmerischen Maskeraden und Schweinigeleien“ ein anständiges Publikum beleidigt und durch ihr ungebundenes Leben, von dem Paul Scarron in seinem Schauspielerroman (1654) und Goethe in „Wilhelm Meisters Lehrjahre“ lebensvolle Bilder entwerfen, zum Widerspruch herausgefordert haben. 1685 wurde Belten von Kurfürst Georg III. von Sachsen mit der Leitung des Dresdener Hoftheaters betraut, das man wegen seiner nach bestimmten Gesetzen geregelten Einrichtung als das erste in Deutschland anzusehen pflegt, obgleich schon zu Beginn des siebzehnten Jahrhunderts die „Englischen“ von einzelnen deutschen Fürsten in Dienst genommen worden sind und gleichzeitig an den Höfen zu Wien und München das italienische Schauspiel und durch viele norddeutsche Fürsten das französische Pflege gefunden hat. Erst seit 1670 wurden neben ausländischen Truppen am Hofe zu München auch deutsche bestellt, nachdem sich ihnen etwa zehn Jahre früher die Tore des erzhertzoglichen Schlosses zu Innsbruck erschlossen hatten.

Noch lange jedoch mußten die deutschen Wandertruppen mit den von den Höfen bevorzugten französischen und *italienischen um das Brot kämpfen. Das bessere, aus Racine, Corneille, Molière usw. gewählte Repertoire und die zum größten Teil in der Hauptstadt geschulten Schauspieler verschafften dem französischen Geschmack nicht bloß in den Hofkreisen, sondern auch bei allen gebildeten immer mehr Geltung, während die deutschen Schauspieler auf die niederen Kreise angewiesen wurden und daher im allgemeinen auch ihre Stücke in Ton und Geschmack immer mehr herabsanken. Deren geschmackloseste Entartung in den Haupt- und Staatsaktionen wie in den Stegreifspielen wird mit dem Namen Beltens in Verbindung gebracht; doch mit Unrecht, denn zu beiden fanden sich die Elemente schon bei den englischen Komödianten. Durch ihre und der Niederländer Stegreifpossen, von diesen „Nligten“ oder „Nluchten“ genannt, war man auf die Stegreifkomödien bereits vorbereitet, die Belten unter Benutzung der Entwürfe in Gherardis Théâtre italien einrichtete. Den Darstellern wurde der Inhalt der Posse, die Intrige und ihr Gang mitgeteilt, die Ausführung aber ihrer Erfindungskraft überlassen. War diese gewandt und mit der Gabe des Humors verbunden, so konnten solche Bravourstücke, in denen Dichter und Darsteller in einer Person vereinigt waren, immerhin Erfolge erzielen; im allgemeinen aber kamen sie nur der lustigen Person zugute, die jetzt vielfach als Harlekin auftrat und mit ihren neuen und alten Späßen, oft der allerderbsten Art, das Publikum unterhielt. Ihren genialen Vertreter fand diese drastische Stegreifkomik in dem Österreicher Josef Anton Stranitzky (1676—1726), dem sogenannten „Wienerischen Hansß Wurst“, mit dem Harlekin fortan sein Reich teilen mußte. Ein geborener Komiker und einer der besten Satiriker, hat Stranitzky seine italienischen Vorbilder mit ihren eigenen Waffen geschlagen, indem er alles für nationale Sitten einrichtete, für seine Rolle als Hans Wurst das Kostüm eines Salzburger Bauern wählte und sich als „Sau- und Krautschneider“ einführte. Ein spitzer Filzhut mit breiter Krempe, dunkle Jacke, Lederhose und Britsche bildeten die Ausstattung dieses besten deutschen Hanswurstdarstellers. Seines Zeichens Wund- und Zahnarzt, erscheint er 1712 als Wiens erster Schauspieldirektor mit seiner Truppe in dem Komödienhause „am Plaze nechst dem Karnerthor“, wo er mit den

Italienern abwechselnd spielen durfte, bis es ihm 1720 zum alleinigen Besitz überlassen wurde. Auch als Schriftsteller tätig, widmete er, fremden Anregungen folgend und mit angeborenem Witz ausgestattet, nach damaliger Gepflogenheit zu Neujahr seinen Gönnern seine Büchlein mannigfaltigen Inhaltes. Auf diese Weise entstand wohl auch die „Ulapotrida des durchgetriebenen Fuchsmundi“ (1722), eine Sammlung von bunten Szenen voll des frischesten Humors,



Szene aus einem Drama des Andreas Gryphius: „Katharina von Georgien.“
Nach dem die Aufführung am herzoglich liegnitzischen Hofe wiedergebenden Stich von Joh. Wieg.

die, auf Oherardis Théâtre italien beruhend, zum Grundbuch für die damaligen Komiker, auch Norddeutschlands, geworden ist.

Die lustige Person schwang sich in den Stücken der Wandertruppen zur Hauptrolle empor und wurde daher, um von ihren Launen nicht abhängig zu sein, wie von Stranitzky, so auch von anderen Prinzipalen in der Regel selbst dargestellt. Und nicht bloß in den „Nachkomödien“, den possenhafsten Nachspielen, fiel ihm die erste Rolle zu, sondern auch in den Heldenstücken, den „Aktionen“, die den Hauptteil der Vorstellungen bildeten und daher auch „Hauptaktionen“ hießen, mußte er mit seinen derben Späßen und grotesken Grimassen und Wendungen für die Unterhaltung des Publikums sorgen. Dies geschah namentlich in den viel berufenen Haupt- und Staatsaktionen, die ihrem Wesen nach auf die Spektakelstücke der „Englischen“ zurückgehen, den Charakter aber, den wir damit zu verbinden pflegen, in den ersten drei Dezennien des achtzehnten Jahrhunderts, und zwar namentlich wieder in Wien, erhalten haben. Erst in dieser Zeit taucht zuweilen die genannte Bezeichnung auf, während Belten die Stücke ähnlicher Art bloß als

„Hauptaktion“ auf den Theaterzetteln ankündigt. Doch nannte schon Weise seine historischen Dramen politische Stücke. Diese Bezeichnung ging in den hochtrabenderen Namen der Staatsaktionen über, und da nun jede Staatsaktion ihrer Natur nach zugleich eine Hauptaktion war, so entstand der noch gewichtiger klingende der „Haupt- und Staatsaktion“. Ein hochtrabender Ton, ein bombastisches Pathos war der Grundzug dieser unter Einwirkung der Oper mit Musik und mannigfaltigen „Auszierungen“ dargestellten Stücke, die vom historischen oft nur den Schein hatten, aber doch mit geschichtlichen Kenntnissen und politischen Gemeinplätzen prunken wollten. Nie fehlte die Vermischung des Ernsten mit dem Burlesken, nie die lustige Person, deren Auftreten gewöhnlich schon in langatmigen Titeln angekündigt wird. Und die Bemerkungen, mit denen diese als Zuschauer und Spieler die Stücke begleitete, waren, wenn sie aus dem Munde eines begabten Darstellers, wie Stranitzky's, stammten, als der Ausdruck gesunder Volkskraft bei aller Verbtheit oft noch das Beste an diesen lärmenden Stücken.

So sollen von dem vielgenannten Schauspieler Ludovici, der um 1710 eine württembergische Bande führte, zahlreiche Staatsaktionen verfaßt worden sein, darunter auch ein König Ottokar von Böhmen, ein Graf Essex, ein Cromwell, und vielleicht stammt von ihm auch das 1745 gedruckte Stück von dem „Unglückseligen Todesfall Caroli XII.“, das mit eingelegten Harlekinszenen den geheimnisvollen, gewaltigen Tod des abenteuerlichen Schwedenkönigs Karl vor der norwegischen Festung Friedrichshall in einem Gemisch von bombastischen Phrasen und trockenster Darstellung im pedantischen Zeitungsstil zur Darstellung bringt und mit einem Tableau schließt, das den toten König auf dem Paradebett zeigt, umgeben von Bellona, Mars, Juna usw., alle in tiefer Trauer; Juna singt eine Arie, Bellona und Merkur sprechen die Epiloge. Auf dieselbe Art der Behandlung lassen die nur nach dem Titel bekannten Stücke schließen: „Die hohe Vermählung zwischen Maria Stuart und Heinrich Darnley mit unvergleichlicher Harlekinslustbarkeit“; „Das große Ungeheuer der Welt oder Leben und Tod des ehemals gewesenen kaiserlichen Generals Wallenstein, Herzog von Friedland mit Hanswurst“. Während diese Aktionen an zeitgeschichtliche Stoffe anknüpfen, entlehnen andere, wie Ludovici's „Das blutige doch mutige Pegu“ oder des Schauspielers Bezell „Tamerlan oder die spielende Fortuna“, ihren Stoff den uns schon bekannten heroischen Romanen und wieder eine andere Gruppe steht unter dem Einflusse romanischer Vorbilder. Dies gilt von den in der Nationalbibliothek zu Wien handschriftlich aufbewahrten Stücken, die fast durchweg den Stoff aus der alten Geschichte schöpfen und gemeinsam haben, daß sie eine verwickelte Liebesgeschichte in Stile der Zeit aufs geschmackloseste vortragen, mag nun der Held „Gordianus der Große“, der „weltberühmte Wohltredner Cicero“, „die grausame Atalante“, „Scipio in Spanien“ oder „der Messinische Wütherich Pelifonte“ sein.

Auch wenn einmal ein religiöser Stoff gewählt wird, muß er sich die Behandlung nach Art der Haupt- und Staatsaktionen gefallen lassen; so „Die glorreiche Marter Johannes von Nepomuk unter Wenceslao, dem faulen König von Böhmen“. Die lustige Person treibt darin ebenso ihr Unwesen wie in dem Stücke „Türkisch bestraffter Hochmuth oder das Anno 1683 von denen Türken belagerte und von denen Christen entsetzte Wien und Hans Wurst“. Den weitesten Raum aber gewann das Burleske erst unter dem Wiener Gottfried Prehauser (1699—1769), der nach verschiedenen Wanderzügen in Salzburg und Oberösterreich nach Wien berufen und von Stranitzky selbst auf öffentlicher Bühne als sein Nachfolger erklärt wurde. An seinen Namen knüpft sich die Ausbildung der eigentlichen Hanswurstiaden, in denen die Handlung nur mehr den Rahmen bot für das Stegreifspiel der komischen Personen. Neue Elemente wurden diesem durch Felix Josef von Kurz, einen gewandten Welt- und Geschäftsmann (gest. 1784 als polnischer Freiherr zu Wien), zugeführt. Durch Stranitzky's Erfolge verlockt, richteten sich die Prinzipale aller deutschen Wandertruppen nach seinem Vorgange ein und ließen sich nur schwer zu der von Gottsched angebahnten Theaterreform herbei. In Wien war Prehauser der erste Zust in Lessings „Minna von Barnhelm“.

Bei dem verwahrlosten Zustande, in den das Schauspiel der Wandertruppen trotz der vielen fremden Einflüsse in den ersten Dezennien des achtzehnten Jahrhunderts geraten war, darf es uns nicht wundern, daß die Gebildeten sich von ihm abwandten und die Höfe höchstens französische und italienische Schauspieler begünstigten, wenn sie nicht ausschließlich der Oper oder deren Abarten, den Balletts und Maskeraden („Wirtschaften“), sich zuwandten. An Keimen zu einem deutschen musikalischen Drama hat es nicht gefehlt; aber die Singspiele, die Myrer nach dem Vorgange der „Englischen“ einführte, fanden wenig Beachtung mehr, nachdem Opitz mit seiner aus dem Italienischen übersetzten und von Schütz komponierten „Dafne“ der Oper der Italiener

den Weg nach Deutschland gebahnt hatte. Wie diese, so meinten auch die nicht minder von Renaissancebestrebungen erfüllten Poeten Deutschlands damit die heroische Tragödie der Griechen nachzuahmen, und als man in Italien später ohne diese Absicht diese aus Musik, Drama und Tanz sich zusammensetzende Mißgestaltung pflegte, geschah es auch in Deutschland. Dessen Oper blieb denn auch in Abhängigkeit von italienischen Vorbildern, mochten diese nun bloß übersetzt oder nachgebildet werden, und deutlich läßt sich sogar die stufenweise Entwicklung der italienischen Oper an der deutschen nachweisen. In deren Geschichte können wir im siebzehnten Jahrhundert zwei Perioden unterscheiden, die des Singspiels und die der eigentlichen Oper. Jenes nahm seine Stoffe vorzugsweise aus der Mythologie, der Schächerwelt, zuweilen aus der Bibel („Sudith“), oft waren es allegorische Erfindungen. Hoffeste gaben den Dichtern (Buchner, Schirmer, A. Gryphius, v. Birken, Filidor) die äußere Veranlassung zur Abfassung dieser Art musikalischer Dramen, die dem Texte noch die Führung des Ganzen zuerkannten und bis weit über die Hälfte des Jahrhunderts hinaus Gefallen fanden. Als aber nach französischem Vorbilde die deutschen Höfe eine immer größere Prunkfucht entfalteten, mußten auch die theatralischen Vorstellungen ihrer Prachtliebe dienen, und zwar umsomehr, da die Fürsten und Höflinge oft selbst daran Anteil nahmen. Damit begann die Zeit der eigentlichen Oper, in der man nicht mehr mit der Vereinigung von Musik und Poesie sich begnügte, sondern verlangte, daß auch die Malerei, Architektur, Tanzkunst und Mechanik mitwirkten und alle Künste sich gegenseitig unterstützten, um die Sinne zu reizen und den Genuß zu erhöhen.

Die Dichter hatten vor allen Dingen dafür zu sorgen, daß ihre Erfindungen zur Entfaltung dieses Schaugepranges in Aufzügen, Verwandlungen der Personen und der Bühne, Wolkenfahrten, Tänzen, Feuerwerken, Illuminationen recht viel Gelegenheit darboten. Denn „in einer Hauptoper“, sagt Neumeister (gest. 1756 in Hamburg), „soll das Theatrum zum längsten in einer halben Stunde eine neue Veränderung haben, damit die Zuschauer immer mit etwas anderem mögen divertiert werden, wonach sich denn der Poet in der Elaboration einrichten muß“. Daß dieser bei so mannigfachen Aufgaben den Text nicht frei und künstlerisch gestalten konnte, ist selbstverständlich, und es ist daher oft ein erbärmliches Verhältnis, in dem der Inhalt zu den Kosten stand, die man an den Höfen zu Wien, Dresden, München und Braunschweig für die Oper aufwandte. Aber selbst die Städte und Schulen blieben nicht zurück, als auch in ihnen die Oper feste Sitze gewann und aus dem früheren Festspiel nun zu einem allgemeinen Unterhaltungsmittel der höheren und gebildeten Stände wurde. So soll in Hamburg eine einzige Dekoration, der Tempel Salomons, gegen 15 000 Taler gekostet haben und am Wiener Hofe wurden jährlich nur zwei Opern aufgeführt, da jede durchschnittlich einen Aufwand von 60 000 Gulden erforderte. Hier hatte die weltliche Oper eine Heimstätte und neben den mit ihr verwandten musikalisch-dramatischen Aufführungen der Jesuiten insbesondere zur Zeit Josefs I. und Karls VI. reiche Pflege gefunden. Als Verfasser italienischer Operntexte erfreute sich der Dichter und Historiograph Apostolo Zenò, und als dieser nach Venedig zurückkehrte (1729), der Maestro Pietro Metastasio (gest. 1782 in Wien) wegen seiner süßmelodischen Verse einer überaus großen Beliebtheit. Daneben kamen die „deutschen Hofpoeten“, die, wie z. B. der Konvertit Adam Negelein, mit der Übertragung italienischer Operntexte ins Deutsche betraut waren, nicht zur Geltung. Wie in Wien hatte auch an anderen Höfen die italienische Sprache in der Oper die Herrschaft erlangt und an einzelnen, wie z. B. in Dresden, bis zu Beginn des neunzehnten Jahrhunderts behauptet.

Die Übertragung des Operngeschmackes auf die Städte brachte es mit sich, daß man, um die neue Kunstform populär zu machen, sich der deutschen Sprache bediente und volkstümliche oder biblische Stoffe zur Darstellung brachte. So wurde in Nürnberg als erste Oper „Arminius“ aufgeführt und das neu erbaute Opernhaus in Hamburg mit der Oper von „dem erschaffenen, gefallenen und aufgerichteten Menschen“ eröffnet (1678). Doch dauerte diese nationalisierende Richtung nicht lange, und obgleich in Hamburg, wo die Oper den Mittelpunkt einer geradezu atemlosen Tätigkeit von Komponisten und Poeten bildete, die hochdeutsche Sprache durch die Textverfertiger Mattheson, Feind, Hunold, Postel, den Hauptvertreter der hamburgischen Oper, die Oberhand behielt, so wurde doch auch plattdeutsch, französisch und italienisch gesungen und wie in der Oper der Italiener durch die Musik und Pracht der Aufführung die Hauptwirkung angestrebt. Den biblischen Stücken folgten Allegorien, Moralitäten, Bearbeitungen von erdichteten und historischen Stoffen, auch Possen, selbst als Einlagen in die biblischen Stücke, wurden nicht verschmäht; kurz es ist derselbe Gang, den das Schauspiel überhaupt genommen hat. Und wie hier schließlich der Hanswurst über alles den Sieg davon trug, so fehlte die lustige Person auch

in der Oper nicht, und an ihr hatten, wie Christian Fr. Hunold, selbst ein Verfasser von Opern, berichtet, viele „einen solchen Narren gefressen, daß, wenn diese nicht darinnen, so gehen sie nicht hinein, die anderen Sachen mögen so schön sein, als sie wollen.“ Was in den komischen Szenen (Intermezzi) und in der daraus entstandenen Lokalposse an Gemeinheit und Roheit in Stoff, Form und Ausführung geboten wurde, erhob sich nicht über die Volksschauspiele, an denen sich der niedrigste Pöbel in kleinen Budentheatern ergötzte. Denn auf solche oder auf die Ball- und Fechthäuser sah sich das Schauspiel der Wandertuppen noch angewiesen, als man für die Opern in den größeren Städten bereits ständige Häuser erbaut hatte, die in der Folgezeit freilich auch ihm zugute kamen.

Wie sehr das „musikalische Schauspiel“ die gelehrten Dichter damals anzog, zeigt ein Verzeichnis Gottscheds, demzufolge in den Jahren von 1701—1720 auf 31 Schauspiele 289 Operndichtungen fallen. Doch wagte es Barthold Feind, selbst Verfasser von fünf Opern, in seinen „Gedanken von der Opera“ auf die Notwendigkeit einer Umgestaltung der Oper hinzuweisen, indem er mehr Übereinstimmung der Oper mit den dramatischen Regeln von den drei Einheiten verlangte.

Der anstößige Inhalt der Hamburger Oper hat die Geistlichkeit wiederholt zum Widerspruche gereizt; mehr jedoch als dieser trug die Brunksucht und die Geschmacklosigkeit zum Verfall der ersten „deutschen Oper“ bei und Gottscheds Angriff auf sie wurde dadurch in seiner Wirkung unterstützt. Schon 1738 mußte die Oper in Hamburg geschlossen werden. Für diese hatte auch Georg Friedrich Händel (geb. 1685 in Halle, gest. 1759 in London) seine ersten Opern geschrieben; doch nicht mit ihnen, sondern mit den Oratorien gründete er seinen Ruhm. Aus Italien stammend und als geistliche Gegenstücke zu den Opern ins Leben gerufen, wurden sie durch Heinrich Schütz nach Deutschland verpflanzt, wo sie sich unter Einwirkung der Oper zu großen lyrischen Gesangsszenen auswuchsen und namentlich die Passion zum Vorwurf wählten. Die Passionsmusik war aus der katholischen Kirche in die protestantische übergegangen und bestand in dieser anfänglich darin, daß der deutsche Text eines Evangeliums, auf verschiedene Personen verteilt, psalmodierend vorgetragen und mit einem Liede von der Gemeinde eingeleitet und beendet wurde. Durch Klajs „geistliche Freuden- und Trauerspiele“ war die Passionsmusik auch in die Gelehrtentichtung verpflanzt worden. Es war ein geschmackloser Versuch; aber auch die musikalische Behandlung, die den Passionstexten unter dem Einflusse der Oper und des italienischen Oratoriums um die Wende des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts, namentlich auf der Hamburger Bühne, zuteil wurde, entsprach nicht deren Würde. Erst Sebastian Bach (geb. 1685 zu Eisenach, gest. 1750 zu Leipzig) erhob sie mit seiner Johannispassion wieder aus diesen nur auf theatralische Effekte zielenden Niederungen durch stärkere Betonung des kirchlichen Charakters. Er entlehnte dazu einige Arientexte dem Passions-Oratorium „Der für die Sünden der Welt sterbende und gemarterte Jesus“, das der Hamburger Ratsherr Barthold Heinrich Brockes wahrscheinlich unter der Einwirkung von Christian Reuters „Passionsgedanken“ (1708) für die musikalische Komposition gedichtet hatte (1712). Im Gegensatz zu den anderen Passionsdichtungen, die zu Beginn des achtzehnten Jahrhunderts in Hamburg entstanden und weder die Bibelprosa noch die Kirchenlieder der Gemeinde beibehielten, hat er zwar den Evangelientext durch freie Reime ersetzt, aber Strophen von Kirchenliedern eingeflochten; in Arien und Ariosas kam, wie in früheren Hamburger Passionstexten, die Empfindung zu Worte, sei es, daß die „Tochter Zion“ oder „die gläubige Seele“ fühlend und betrachtend hinzutrat. Es ist ein gewaltiges Werk, das in fremde Sprachen übersetzt und mehrfach, auch von Händel, komponiert wurde.

Wehr noch als Brockes lehrte der Leipziger Dichter Christian Friedrich Henrici (gest. 1764) mit seiner Passionsdichtung zu der kirchlichen Überlieferung zurück und gab damit Bach das entsprechende Libretto zu seiner Matthäuspassion, mit der diese Gattung den Höhepunkt künstlerischer Vollendung erreichte (1729). In heiligem Ernste erklingt wieder die einfache, durch Verteilung der Volksrufe und Reden an Chor und Sänger dramatisch gestaltete Erzählung des Evangelisten, die vierstimmig gesungenen Choräle der Gemeinde überwältigen den

Zuhörer und die gefühlvolle Betrachtung, die den Leidensweg Christi begleitet und den Stimmungen der schuldbewußten, erlösungsbedürftigen und dankbaren Seele entspricht, trifft, durch den musikalischen Ausdruck der Empfindungen unterstützt, das Herz in seinem Mittelpunkt. Auch Händel, der bis 1716 nebst Opern pietistische Texte und opernmäßige Hamburger-Passionen, darunter auch Postels Johannispassion (1704), komponiert hatte, stärkte sich an dem echten Wortlaut der Psalmen, um dann in seinem *Messias*, zu dem der Engländer Ch. Jennens den in seiner Art meisterhaften Text aus Bibelworten zusammengesetzt hatte, durch Wiederbelebung des volkstümlichen dramatischen Chors und durch die zu einem großen Hymnus sich vereinigenden Chöre, Arien und Rezitative ein Werk zu schaffen, das in dieser Kunstgattung den späteren deutschen Komponisten zum Vorbilde geworden ist. In Dublin zum erstenmal (1742) aufgeführt, wurde es von den Musikkennern als das Beste bezeichnet, was von ähnlicher Art je in einem Lande gehört worden sei. Mit Händels „*Messias*“ drang das Oratorium in die Welt ein, und da er den Gegenstand nach Worten und Musik in einer über alle konfessionellen Streitigkeiten erhabenen Weise behandelt, wurde er auch als religiöses oder christliches Tonwerk zu einer Sache der Menschheit. Durch ihn waren auch dem poetischen Genius des jungen Klopstock die Wege gewiesen, als er in seinem „*Messias*“ der sündigen Menschheit Erlösung zu besingen sich entschloß.

6. Der Marinismus. Französischer und englischer Einfluß.

Was zu Beginn des siebzehnten Jahrhunderts die bildenden Künste erfahren hatten, sollte gegen sein Ende auch über die Poesie kommen. Der neue Geschmack fühlte sich gelangweilt durch die edle Einfachheit echter Renaissance, die Prachtliebe des Jahrhunderts wollte in allen Dingen Verschwendung zeigen, und gerade das Überflüssige und Blendende ist da oft willkommener als strenge, keusche Schönheit. Bernini bringt in die Architektur krause und schwülstige Formen, man schiebt die gerade Linie als den Tod der Kunst, das Geschweifte, Gebauchte, Gebrochene, kurz der Schnörkel griff überall Platz. So war es in der Baukunst, in aller Verzierung, bald in der gesamten bildenden Kunst und nicht viel anders in der Poesie. Auch sie konnte in einer Zeit, wo die ganze Kunst sich dem Prunkenden und Prächtigen ergab, nicht in stiller, unge schmückter Würde verbleiben. Man sucht auch hier das Üppige, das Geschmückte, das Farbenreiche und erblickte die Hauptaufgabe stilistischer Kunst darin, Bilder auf Bilder zu häufen, durch größtmöglichen Schwulst der Rede greifbare Gedanken zu verbannen, den Sinn eines Satzes, falls ein solcher überhaupt beabsichtigt ist, vollständig zu verdunkeln, mit Geist und Wit zu prahlen und durch solche Mittel den Leser zu verblüffen. Man fürchtete das Kunstlose und verfiel in Künstelei, eine Erscheinung, für die man übrigens auch auf das Verhältnis der römischen Dichter zur Zeit des Augustus und noch mehr Lukans, Senecas, Claudians zu den alten Griechen hinweisen kann. Von solchen Mustern in der gezeigten Richtung weiter gehend, kommen wir zu den Neulateinern und schließlich zu jener manierierten, geschraubten Stilart, die im siebzehnten Jahrhundert unter verschiedenen Namen zur europäischen Modekrankheit in den Nationalliteraturen geworden und ebenso tief in den allgemeinen Kultur- und Gesellschaftsverhältnissen begründet ist wie die Allonge-Perücken und Schleppen der Damen, die Titulaturen und schwerfälligen Ehrenbezeichnungen in Brief und Gespräch.

Wir begegnen ihr als *Cultismus* oder *Gongorismus* in Spanien, so benannt nach dem Dichter Luis de Argote y Góngora, der mit seinem Werke dieser Art (*Soledades*) an die Gebildeten (*cultos*) sich wendet und durch den überfeinerten Kunststil (*stilo culto*) bei der Empfänglichkeit der Spanier für stolze Übertreibung einer Bilderfülle allenthalben Beifall fand, wie denn auch selbst Calderon und Tirso de Molina in ihrer blumenreichen Schreibart noch deutlich dessen Spuren zeigen. Seine übertreibende Weiterbildung forderte die Dichter eben zum Wettkampfe heraus, wie der *Euphuismus* in England, der seinen Namen dem Roman des Dichters John Lyly, „*Euphuus* oder die Anatomie der Geistreichigkeit“ (1579) verdankt, in Shakespeares Komödie „*Verlorene Liebesmüh*“ aber bereits verspottet wird, wie denn auch Moliere dieselbe literarische Modeneinheit des „hohen Stils“, der sich in Frankreich als *Precieusentum* vornehmlich in dem Hause der hochgebildeten Marquise Rambouillet eine Heimstätte öffnete, zum Inhalt der Posse *Les Precieuses ridicules* (1659) gemacht hat. Dort wurde auch der neapolitanische Poet und gepriesene Meister

der Antithesen, sinnreicher Vergleiche und Einfälle Giambattista Marino (1569—1625) in Ehren aufgenommen, der an Kunst und Zierlichkeit alles zu überbieten strebte und bald jenen Geschmack in Italien und über dessen Grenzen hinaus in Umlauf setzte, der nach ihm den Namen erhalten hat. Der Marinismus aber hat bei aller Übereinstimmung mit seinen Brüdern in geschmackloser Überladenheit, frohiger Übertreibung, in dem Übermaße von Wortspielen, Gegensätzen, Pointen zwei ihn von jenem unterscheidende Eigenschaften, die Vorliebe für das Gräßliche und das Schwelgen in der Ausmalung lüsterner Szenen. Beide zeigen sich uns in Marinos Hauptwerken, jene in dem *Strage degli innocenti* (dem bethlehemitischen Kindsmord, 1633), diese in dem *Adone* (1623), der Venus' Werbung um die Liebe des spröden Adonis.

Schon war der Marinismus und seine Abarten in anderen Ländern bekämpft und zum Teil überwunden worden, als er seinen Triumphzug durch Deutschland hielt, die bereits vorhandene Modekrankheit aufs höchste steigerte, dann aber den Angriffen der Gegner allmählich auch hier erlag. Er kam zu einer Zeit, wo nach den Wirren des Krieges das Streben nach Hohem und Tiefem eben erwacht und das Verlangen, eine eigene Literatur zu begründen, aufs lebhafteste rege geworden war; kein Wunder daher, daß man für die wahre Erhabenheit die falsche nahm, zumal da sie so glänzend unter dem Beifallsruf der Welt dargeboten wurde. Es sind die Dichter der sogenannten zweiten schlesischen Schule, die dem von Süden hereinbrechenden Ungeschmack verfielen. Wiederholt begegneten wir auf unserer Wanderung dem marinesken Geschmack und Lohensteins poetisches Schaffen zeigte ihn uns bereits auf seinem Höhepunkte. Als Mittelpunkt der ganzen Richtung aber galt den Zeitgenossen der Schlesier Christian Hofman von Hofmanswaldau, den Lohenstein als „den deutschen Virgatus“ preist, „dem keiner nach wird kommen, wer nicht ein Adler ist“, denn „was Opitz fürgenommen, hat dieser ausgemacht.“ Hofman, geboren 1617 zu Breslau, verkehrte, als er zum Besuche des Gymnasiums in Danzig weilte, viel mit Opitz, der damals bereits auf der Höhe seines Ruhmes stand, und empfing von ihm persönlich Unterricht in der Poesie. Dichterisch veranlagt, oblag er während seiner Universitätsjahre in Leyden nebst den juristischen auch klassischen Studien, hörte Bossius, Salmasius, den lateinischen Dichter Barlaeus und trat auf seinen Reisen, die er zur Vollenbung der Bildung nach den Niederlanden, England, Frankreich und Italien unternahm, mit Gelehrten und Poeten in Verbindung. Auf Wunsch seines Vaters ließ er sich in Breslau nieder, wo er, von den Mitbürgern wegen seines unbescholtenen Charakters und seiner treuen Pflichterfüllung hochgeachtet und vom Wiener Hofe zum kaiserlichen Rat und Vorsitzenden des Ratskollegiums der Stadt ernannt, am 18. April 1679 gestorben ist. (Abb. S. 579).

Die poetischen Jünger erhoben ihn in den Olymp; galt er ihnen ja doch als der Mann, der, obgleich ein Schüler Opitzens, doch einen ganz anderen Weg sich erwählt, „indem er sich sehr an die Italiener gehalten und die liebliche Schreibart, welche jetzt in Schlessien herrscht, am ersten eingeführt.“ So äußerte sich der Schlesier Benjamin Neukirch, eine Zeitlang Hofmans treuester Schüler, in der Vorrede zu der von anderen später auf sieben Bände erweiterten *Blumenlese*, „Herrn von Hoffmanswaldau und andrer Deutschen auserlesener und bisher ungedruckter Gedichte“ (1695—1727). Die Sammlung, zumal deren erste Bände, fanden großen Beifall und doch war die prunkende Stilart der Gedichte Hofmans nicht völlig neu, sondern es war damit nur in erhöhtem Maße die Forderung Opitzens erfüllt, daß der Dichter über einen Vorrat von malenden und schmückenden Beiwörtern verfügen müsse.

Hierin erscheinen auch andere Dichter des siebzehnten Jahrhunderts, wie Besen, A. Gryphius, Fleming, Scultetus und vornehmlich die Nürnberger als Geistesverwandte der jüngeren Schlesier, indem sie, auf ihres Lehrers Opitz Forderung einer zierlichen Sprache sich stützend, die Farben immer stärker aufstrugen und dabei geschmückter und geschmünter wurden. Auch darin stimmen sie mit Opitz überein, daß sie alles Volkstümliche mit gelehrthochmütiger Geringschätzung betrachteten und die Regungen in der Literatur der jüngst vergangenen Zeit (Mofcheroich, Schupp, Laurentberg, Grimmelshausen) übersehen, an die sie, um in der Kunsttradition zu bleiben, hätten anknüpfen können.

Als sich aber die jüngeren Schlesier, auf dem eingeschlagenen Wege fortschreitend, dem Marinismus in die Arme warfen und an die Stelle der französisch-holländischen Vorbilder Opitzens die Italiener treten ließen, gewann ihre Schreibart einen sie von den anderen Dichtern unterscheidenden, ausgeprägten und entwickelten Charakter. Marinos bethlehemitischer Kindermord vor allem wurde das Vorbild Lohensteins, der Adonis der Leitstern Hofmans; daher bei

jenem die Vorliebe für das Gräßliche, bei diesem die Freude an dem Spiele mit künftigen, einer ungesunden Einbildungskraft entsprungenen Szenen, bei deren Schilderung er oft bis zur Frechheit schamlos wird. Beiden gemeinsam ist die blühende Sprache, das Haschen nach feltamen Vergleichen, bildlichen Ausdrücken, schmückenden Beiwörtern, Antithesen, Sentenzen und gezwungenen Scherz- und Witzreden.

Es ist der vielgetadelte Lohensteinische Schwulst, der die Sprache des bewegten Herzens, des gesunden Verstandes, des natürlichen Witzes verdrängt und der schwerfälligen Gelehrsamkeit, gesuchten Gleichnissen und der langweilenden Breite des Ausdruckes vollauf Einlaß gewährt. Da reden die Dichter von einer braunen Nacht, von schwarzen Sternen und gläsernen Gewässern; die Sonne ist ihnen „die güldene Himmelskerze“, das Meer „der Wellen Salzschäum“, das Blut die „Milch des Lebens“, die Geliebte „der Seufzer Blasebalg“, „des Trauerens Löschpapier“, „der Poesie Clystier“, „der Augen Lustrevier“, und dergleichen geschmacklose Bilder finden sich in Unzahl, wobei man vor den schmutzigsten und niedrigsten ebensowenig wie vor den ekelhaftesten und gräßlichsten zurückscheute. Lohenstein, in dem seine Zeitgenossen alle Vorzüge der Schlesiervereint erblickten, hat seine Kunst fast nur auf dem Gebiete des Romans und des Dramas versucht, Hofman auf dem der Lyrik und durch leichten Fluß der Rede wie zierlichen und gefälligen Bau mancher Lieder, zumal solcher, wo er von seinen italienischen Mustern sich frei hielt, hat er mehr als irgend einer seiner Zeitgenossen gezeigt, daß er auch „mehr zierlich als prächtig“ zu dichten verstehe. Doch neben diesem Vorzuge weisen die meisten seiner Gedichte und gerade jene, durch die er den größten Einfluß auf die ganze poetische Richtung seiner und der nächstfolgenden Zeit ausgeübt hat, die oben gerügten Mängel auf und obendrein entbehren sie der inneren Wahrheit. Nicht aus innerer Erregung und Empfindung hervorgegangen, sondern nur leere Spiele der Phantasie und des Verstandes, prunken sie zwar in schimmernden Farben, sind aber ohne Plastik der Darstellung, Wärme und Adel der Empfindung.

Dies gilt namentlich von seinen erotischen Gedichten, den eigentlich lyrischen, wie den beschreibenden und schildernden, den Heroïden und übrigen Liebesbriefen. Diese Gattungen bevorzugte er vor allen anderen, weil es ihm schien, daß „die Poesie überall Fremdling und nur im Land der Liebe zu Hause sei.“ Damit entschuldigt er den erotischen Inhalt der Ovid und den Neulateinern nachgebildeten Heroïden oder Heldenbriefe, ohne daß dadurch die Liebe an Natur und Wahrheit gewann, wenn er sie in dem Verhalten geschichtlicher oder sagenhafter Personen schildert. Denn solche, Eginhard und Emma, der Graf von Berg, Ferdinand von Osterreich und Philippine Welslerin, Herzog Albrecht III. und Agnes Bernauerin unter verhüllten Namen, werden darin in poetischem Briefwechsel vorgeführt. Dabei geht es ebensowenig wie in den „Hochzeitsgedichten“ ohne künftige Zweideutigkeiten oder gemeine Foten ab, über die weder die Leichtigkeit der Sprache noch der Reichtum an Bildern hinwegtäuschen kann noch soll. Das Höchste an Prunk leistete er in seinen viel gelesenen Liebesbriefen, in denen wir auf jeder Seite eine Fülle von Vergleichen der Schönheit mit Schnee und Marmor, Tauben und Schwänen bezeugen; alles trieft von Salböl, Honig und Wermut, duftet von Weibrauch und Amber und auch Diamanten und Edelsteine aller Art, Purpur und Seide, Nektar und Marzipan werden verschwendet. Die Ubertreibung war ihm so zur



Christian Hofman von Hofmanswaldau.
Nach dem Stiche von J. Sandrart.

anderen Natur geworden, daß er sie auch in seinen geistlichen Gedichten nicht ablegen konnte, und es ist fraglich, ob er sich in dem epischen Gedichte „vom deutschen Kriege“, das er verbrannte, davon freier gehalten hat.

Hofman hat sich von der moralischen und lehrhaften Richtung der Poesie losgesagt und, wie die Nürnberger, auf eine freiere und phantasievollere Dichtweise hingearbeitet. Er war der erste unter unseren Dichtern, dem die Übung der Poesie nicht mehr wie den Opizianern als ein Mittel der Belehrung, sondern der „eigenen Belustigung“ galt. Darum hat er erst spät und nur wegen des mit seinen Erfindungen getriebenen Mißbrauches eine Auswahl seiner Gedichte veröffentlicht, der er seine Nachbildungen des Pastor fido Guarinis und des beliebten Dichters der französischen Galanterie Theophile und eine Art Abriss einer allgemeinen Literaturgeschichte der Europäer beifügte (1673). Als Kind der Zeit verwendet Hofman die vornehm modische Lüsternheit poetisch und spricht als Weltmann dem italienischen Barockstil das Wort, während bisher die gelehrte und schulmeisterliche Richtung den Ton angegeben hatte. Damit traf er zugleich den Ton, der an den Höfen herrschte, und es wird damit leicht erklärlich, warum er mit seinen Gedichten, in deren Mittelpunkt die Amourschaft steht, einen so großen Beifall fand. Indem er aber, des künstlerischen Geschmacks bar, sich bei der Erfindung nur der Phantasie überläßt, gerät er auf Abwege; ein Heer von Nachahmern folgt und übertreibt die schon großen Fehler bis in eine kaum denkbare Karikatur. Eine Malerei beginnt, ein Bombast, ein Vergleichen, eine Schlüpfrigkeit, eine Gemeinheit in bezug auf alles, was man sonst für schamhaft hält, daß man die Gedichte lesen muß, um zu glauben, daß so etwas in Deutschland gedruckt worden ist und für scherzhaft gegolten hat. Denn nur zur Belustigung der Phantasie sollte diese aus einem Gemisch von Galanterie und Lüsternheit bestehende Kost dienen, mit der sich nicht einmal die Obzönität der Fastnachtspiele vergleichen läßt. Die „galanten“ Gedichte in Neukirchs Sammlung bieten eine Auswahl davon. Daß Hofmans Lyrik noch in unserem Jahrhundert Gefallen findet, zeigt deren Nachahmung durch Arno Holz in seinen Liedern auf „einer alten Laute“ und aus „Urgroßmutter's Garten“.

Doch halten sich einige der späteren Schlesier von dem Marinismus ziemlich frei. So Heinrich Mühlpsforth (geboren 1639, gest. 1681 in Breslau), der von Hofman als einer der besten lebenden Dichter gerühmt wird, aber fast nur Gelegenheitsgedichte, lateinische und deutsche, verfaßte. Neben ihm wird sein Landsmann, Hans von Nsigg (1650—1694), der Verfasser warm empfundener religiöser, aber sehr anstößiger weltlicher Lieder, als „Stütze der verfallenden Poeten“ Schlesiens von Neukirch genannt. Zu Lohensein stand der Liegnitzer Hans Nsiggmann von Abschatz (1646—1699) in freundschaftlicher Beziehung, dessen Gedichte, obgleich nicht immer frei von Brunk und Schwulst, doch auch öfter wahre Empfindung enthalten und von einem edleren Geschmack, einzelne auch von einer würdigen vaterländischen Gesinnung zeugen. Wie später Klopstock, singt er im Haine sein „Barden Gethön“. Einer einfacheren Darstellung als Hofman wendet sich auch Christian Gryphius (geb. 1649 in Frankfurt, gest. 1706 in Breslau), der Sohn des Dramatikers, in seinen „Poetischen Wäldern“ zu, um dann, wie Neukirch, sich von der Barockpoesie loszusagen und an Christian Weise anzuschließen, der den Kampf gegen deren Unnatur eröffnet, indem er, wie an anderer Stelle dargelegt wurde, in allen poetischen Gattungen, die er übte, vor allem dahin trachtete, die Sachen also vorzubringen, wie sie naturell und ungezwungen sind, und dies in den „Curiosen Gedanken von deutschen Versen“ auch begründete. Dabei aber das wahre Wesen der poetischen Erfindung und überhaupt den Unterschied zwischen dichterischer und prosaischer Darstellung verkennend, fiel er oft in Plattheit und Seichtigkeit und wurde bei seinem großen Ansehen die Ursache, daß gegen Ende des siebzehnten Jahrhunderts alle Fehler seines Geschmacks, durch minder talentierte Poeten zur Manier ausgebildet, in die Literatur eindringen und den Kern der Poetiken ausmachen, die bereits vor Gottsched und den Schweizern in großer Anzahl erschienen. Von diesen Lehrbüchern über die Dichtung führte das von Neumeister entworfene und von Hunold mit Anmerkungen herausgegebene (Hamburg 1707) durch den Versuch, zwischen Weise und den jüngeren Schlesiern zu vermitteln, zu einem handwerksmäßigen Betriebe der Poesie und nicht viel besser wirkte die in Süddeutschland viel verbreitete Poetik des Begnißschäfers Magnus Daniel Omeis (S. 507), die die Niederlage des italienischen Barockstils in der Begnißschule zeigt und die natürliche Schreibart „Herrn Weises“ und „Herrn Morhofens selbst“ einzuführen sucht. Es ist dies der große Polyhistor Daniel Georg Morhof aus Wismar (1639—1691), Professor in Rostock, dann in Kiel, der, auf Reisen in Holland und England gebildet, mit seinem Werke „Unterricht von der Deutschen Sprache und Poesie“ (1682) alle anderen Poetiken seiner Zeit überragt. Denn abgesehen davon, daß es durch die Ubersicht, die es in der ersten Hälfte über die neueuropäischen Literaturen gibt, zu der geschichtlichen Betrachtung der Poesie und zu der Beurteilung der Dichter und ihrer Werke überführt, findet sich darin auch eine verständige und naturgemäße Einteilung der Gedichte nach Hauptgattungen. Die lateinischen und griechischen Poeten, von Weise gering geachtet, werden darin, wie es Opiz einst lehrte, wieder als die Hauptquellen für die Erfindung eines jeden Dichters bezeichnet; darin aber stimmen beide überein, daß sie

von den Franzosen gelernt haben. Weise als Lustspieldichter, Morhof als Kritiker; und durch die Nachahmung französischer Vorbilder geschah dann auch ein weiterer Vorstoß zur Bekämpfung des Marinismus in der deutschen Literatur, aber es waren nicht mehr jene, an denen Epiz sich gesckult hatte, denn Frankreichs Literatur hatte während dieser Zeit selbst eine reiche Entwicklung durchgemacht.

Als in Frankreich nach langer Zeit der Gärung die politische Einheit wieder erstand und auch die Bildung von dem Verlangen nach Ruhe, Einfachheit und Bestimmtheit ergriffen wurde, fanden insbesondere in der Dichtung die Vorschriften einer Kunst Beifall, die in der Klarheit, Sauberkeit und Gewähltheit ihr Ziel suchten. An der Spitze dieser Bewegung stand François de Malherbe, der durch sein persönliches Ansehen, wie durch seine Dichtungen dahin wirkte, den Einfluß Ronsards und seiner Schule, die über eine mechanische Nachahmung des Alten und eine gelehrte, schwer verständliche Sprache nicht hinausgekommen waren, zu vernichten und einem reineren Geschmacke in Sprache und Dichtung Geltung zu verschaffen. Die Bemühungen Malherbes, des „Tyrammen der Wörter und Silben“, hatten bei seinem Tode (1628) bereits feste Wurzeln geschlagen und durch die von Kardinal Richelieu gegründete Académie française (1634), den literarischen Salon Rambouillet, die Essays Montaignes, die Romane d' Urfés, dela Caprenèdes und des Fräuleins Scudéry Unterstützung und Förderung erfahren, bis dann mit Pierre Corneille (1606—1684) die Reihe jener genialen Dichter begann, die das angestrebte klassische Ideal verkörperten und das goldene Zeitalter französischen Schrifttums begründeten, in dem der Klassizismus zu seiner höchsten Vollendung gedieh. Obgleich nun dessen Klarheit und Mäßigung in der Darstellung, sein Streben nach Wohlklang des Ausdruckes und folgerichtiger Vernünftigkeit des Inhaltes nicht bloß ein Erzeugnis der Bildung, sondern zugleich auch der natürlichen Anlagen des französischen Geistes war und daher ein nationales Gepräge an sich trug, eroberte er doch die übrigen Länder Europas und behauptete vom Westfälischen Frieden an durch 100 Jahre die geistige Vorherrschaft.

Französische Dichtung und Redekunst waren in dem grand siècle de Louis XIV. bei allen Kulturvölkern anerkannt; der französische „gute Geschmack“ (bon goût) wurde zur maßgebenden Norm. Pierre Corneille, der Vater der französischen Tragödie, und sein kongenialer Rivale Jean Racine (1639—1699) drängten selbst Lope de Vega, Calderon und Shakespeare zurück; Jean Baptist Molière (1622—1673), der eigentliche Schöpfer der französischen Charaktertragödie, fand allenthalben Nachahmung; La Fontaine (1621—1695) erlangte mit seinen Fabeln einen Weltruf; Fénelons (1651—1715) pädagogischer Roman *Télémaque*, eine der glücklichsten Nachbildungen antiker Epik, bezauberte allgemein durch seine Schönheit, und unerreichbar schienen die beiden klassischen Kanzelredner Bossuet (1627—1704) und Bourdaloue (1632—1704).

Für die meisten Formen der Poesie und Prosa waren in Frankreich bereits Muster geschaffen und der Bau des französischen Klassizismus stand nahezu vollendet da, als ein Schöngeist von mehr kritischer als schöpferischer Begabung dessen Grundsätze in ein System brachte und gewissermaßen kodifizierte. Es ist dies Nicolas Boileau-Despréaux (1636—1711), der in seiner „Poetischen Kunst“ (*L'art poétique*) in den Jahren 1669—1674 eine Poetik für die Modernen und im Sinne der Modernen schrieb, dabei aber das Ansehen des Altertums verkehrte, von dem er stofflich sogar abhängig erscheint.

So entwirft er, Horazens Brief an die Pisonen auf vier Bücher erweiternd, in seinem Lehrgedichte einen Grundriß der neuen literarischen Richtung und gibt eine Reihe von Anweisungen für die Pflege der einzelnen Dichtungsarten. Ergänzend treten einige seiner Satiren und Episteln hinzu, denn seine Natur richtig erkennend, wandte er sich diesen beiden Formen der Dichtung zu, in denen der Verstand urteilend und belehrend sich betätigt. Horaz, Persius und Juvenal zum Vorbild wählend, bietet er darin kleine Kulturbilder oder sitzt über die zeitgenössische Literatur zu Gericht, um die verkehrten Geschmacksrichtungen, die Entartung des Prejoseptums, die Romane der Scudéry und Quinaults süßliche Ballettschöpfereien zu bekämpfen und nach allen Seiten hin die Lust für den neuen Klassizismus zu reinigen. Dessen Haupteigenschaften bilden die Vernünftigkeit und die Natürlichkeit. Der Dichter wird zwar geboren, als sein wichtigstes Werkzeug aber erweisen sich der richtige Verstand und die gesunde Vernunft (bon sens, droit sens), da ihn diese vor hohlem Prunk, Schwulst und Dunkelheit, wie auch vor Niedrigkeit und gehaltlosen Witzspielen behüten. Was die Vernunft in der Natur (Wirklichkeit) als wahr erkennt, ist Gegenstand der Dichtung, denn nur das Wahre ist schön. Darum sei „das einzige Studium des Dichters die Natur“. Das natürliche in der Poesie ist aber für den Gesetzgeber des französischen Parnasses nicht gleichbedeutend mit dem Wirklichen im weiteren Sinne, sondern es besteht in der Übereinstimmung der Dichtung mit einer vernunftmäßig geordneten und den Forderungen vornehmer Sitte und Bildung entsprechenden Wirklichkeit.

Die mit Perücken behaftete Hof- und Salonwelt des damaligen Paris, die mit Verachtung auf das Volksleben und die Provinzen herabsah, ist es, die des Dichters Welt bilden sollte, und in diesem Sinne ruft der *Contrôleur-Général du Parnasse* den Dichtern zu: *Étudiez la cour und dann erst connaissez la ville.* So zieht die Rücksicht auf die Vornehmen in die Poesie ein und nach ihr und dem Grundsätze der *bienséance* werden die Wahrscheinlichkeiten geregelt. Das Groteske, Phantasiereiche, Sprudelnde, Burleske und Schlingelhafte eines Mabelais wird ebenso bekämpft wie der Marinismus, die Uberschwenglichkeit des Barocks und der Enthusiasmus der humanistischen Renaissance, der Zeit des üblen Geschmacks, die sonderbarerweise als die Periode der *art gothique* bezeichnet wird. Eine neue Renaissance, in der die bloße Vernunft, der *bon goût*, die temperierten Affekte allein maßgebend sein sollen, wird angestrebt. Wie im Verkehr die Sprache des Weltmannes (*homme du monde*) mit ihrem *bon sens* und ihrem *juste milieu* Mode wird, so treten in der Poesie die *Muses sages et retenues* auf und unter der Herrschaft einer Poetie im Sinne der *raison incarnée* gewinnt alles Regel und Bedeutung. Da wird aus dem Drama alles Unwahrscheinliche und jede Ausgelassenheit, wie sie z. B. die Fosse aufweist, als vernunftwidrig verbannt, das antike Fatum durch galante Leidenschaft ersetzt, deren Darstellung aber in die Schranken der guten Sitten verwiesen und, um ja recht verständig-forett zu sein, die vernünftige Einheit der Zeit und des Ortes neben jener der Handlung ausgebildet. Die Schaubühne wird zu einer Schule, in der man die Tugend nicht minder wie in den Schulen der Philosophen lernen kann.

Bereits gegen Ende des siebzehnten Jahrhunderts begann der neue französische Klassizismus auf die deutsche Literatur zu wirken und in ihr eine Zeit zu eröffnen, in der das literarische Barock durch das Kokoko, der pathetische Schwulst durch die graziöse Verständigkeit verdrängt wurde. Der allgemeine Ausbruch geistiger Aufklärung ward zum Träger dieser der Opitzschen verwandten und bis zur Mitte des achtzehnten Jahrhunderts dauernden literarischen Oberströmung, und Theoretiker, die, wie z. B. Morhof, gegen die „*Vidibumpoesie*“ der Lohensteinianer sich aussprachen, haben ihr den Boden bereitet. Selbst der Schlesier Christian Gryphius, früher ein Bewunderer der Poesie Hofmanswaldaus, mißbilligt es auf einmal, „daß viele seiner Landsleute den heutigen Schlesiern und Spaniern nachäffen und sich mit ihren nicht selten merklich abschließenden Farben ausputzen“. Viel besser, meint er, täten sie, wenn sie statt des Wortprunkes und der seltsamen Empfindungen, was man in Frankreich Phöbus oder Galimathias nenne, die reine und zugleich hohe Schreibensart inacht nähmen, deren sich die Welschen im vorigen Jahrhundert und noch jetzt die Franzosen bedienen (1698). Auch Christian Friedrich Weichman macht in der Vorrede zu der Sammlung von Gedichten der berühmtesten Niedersachsen auf den großen Unterschied zwischen der Schreibart der Italiener und jener der Franzosen aufmerksam und der sächsische Schulmonarch Weise hat sich in seinen lyrischen Dichtungen dem Verständig-Graziösen der Franzosen schon leise genähert.

Zu unmittelbarem Anschlusse an Boileau dichtete zuerst Friedrich Ludwig Caniz, ein Diplomat aus der Schule des großen Kurfürsten, aber ein selbständiger Edelmann, der es unter seiner Würde erachtete, des Hofes Gunst mit Gesängen sich zu ersehmeicheln. Geboren in Berlin (1654), an den Universitäten Leyden und Leipzig gebildet, auf seinen Reisen in fremde Länder überall in die vornehmsten Gesellschaften eingeführt; dann vermöge seiner amtlichen Stellung zum Berliner Hofe in einem beständigen Verkehr mit Fürsten und Diplomaten, hatte er sich schon in seiner Jugend mit der französischen Sprache und Literatur vertraut gemacht, später den Glanz der französischen Bildung in Paris selbst kennen gelernt und sich ganz in die Sitte und den Ton des besseren Teiles der damaligen Vornehmen und feinen Welt eingewöhnt. So nahm er sich auch als Dichter vorzugsweise die Franzosen und unter ihnen wieder zumeist Boileau zum Vorbilde. Die Poesie war ihm übrigens eine Nebenbeschäftigung und ein anmutiges Spiel und erst nach seinem Tode (1699) wurden seine Gedichte von dem Dresdener Hofpoeten König unter dem Titel *Nebstunden unterschiedener Gedichte* (1700) herausgegeben.

Auch nur ein schüchtern Versuch literarischer Kritik, doch immerhin der erste in Deutschland ist es, wenn er, angeregt von Boileau, in seiner Satire von der Poesie seine Stimme gegen die Gelegenheitsreimer und jene Dichter erhebt, die durch Schwulst und Prunk mit hohler Gelehrsamkeit die Natur überbieten wollen, daneben jedoch daran festhält, daß, nachdem Opitzens, Hofmans und Lohensteins Quelle verlegt sei, nur etwa Besser noch „den Dichterbrunn kenne“. Aber auch selbst hat er ihn nur wenig gekannt; er ist auch in der Poesie Weltmann, vornehm, kühl und verständig, arm an Eigentümlichkeit der Erfindung und der Kreis, in dem sich seine Gedichte bewegen, ist ebenso dürftig an neuen Gedanken als an poetischem Leben. Doch was ihnen an innerem Gehalt abgeht, wird zum Teile ersetzt durch die Schönheit der Form, durch Ernst und Reinheit des Gefühls. Darin liegt denn auch Canizens Bedeutung für die Entwicklung

der deutschen Literatur; er war zu einer Zeit, in der diese von dem Marinismus der Schlesier und der Plattheit Weises beherrscht wurde, der erste Deutsche, der nach dem Vorgange der Franzosen einen besseren und geläuterten Geschmack in sie einführte und in einer gebildeten, obwar schwunglosen Sprache und in einem leichten Stil mit Klarheit und selbst mit Anmut sich auszudrücken wußte. Dies genügte seinen Zeitgenossen, die dem Marinismus keinen Geschmack mehr abgewinnen konnten, um ihn als den „großen Ganitz“, den Begründer einer neuen Literaturperiode, zu feiern. Man ließ die Kinder seine Klage über den Tod seiner Doris auswendig lernen, ein Gedicht, in dem er trotz seiner fünfundvierzig Strophen von den Reflexionen über die Empfindungen nicht zu deren Ausdruck kommt. Er gehörte zu den wenigen deutschen Dichtern, die in den Augen Friedrichs des Großen Gnade fanden; noch 1750 wird von den Gottschedianern auf ihn als den Vertreter der verständig-nüchternen Richtung gegenüber den Schweizern hingewiesen. Noch Nicolai erblickt in ihm „die Morgenröte des guten Geschmades“ (1765) und der greise Goethe erzählt (1827), daß die Gedichte Ganitzens neben denen Flemings und Bessers in Franzband, ehrenvoll, mit goldverziertem Rücken in der Büchersammlung seines Vaters gestanden seien. Doch fügt er hinzu, daß sie ihm „als Knaben und Jüngling beschwerlich auflagen“. Dagegen sagt er von Neulirchs „Begebenheiten des Prinzen von Ithaca (1727—1729), einer erweiternden Uebersetzung von Fénelons „Telemach“, daß sie trotz ihrer Unvollkommenheit „eine gar süße und wohlthätige Wirkung“ auf sein Gemüt geäußert habe.



Benjamin Neulirch.

Benjamin Neulirch, geboren 1665 zu Reinke (Ronke) im Großglogauischen, wirkte nach Vollendung seiner Universitätsstudien zuerst als Sachwalter in Breslau, trat dann als Professor der Poesie und Beredsamkeit in Frankfurt a. O., später in Halle auf und wurde, nachdem er sich eine Zeitlang durch Erziehung junger Adeliger seinen kärglichen Unterhalt erworben hatte, an der neu errichteten Ritterakademie in Berlin als Lehrer der Poesie angestellt (1703). Doch erst die Berufung an den markgräflich-ansbachischen Hof als Erzieher des Erbprinzen (1718) befreite ihn von den Sorgen um des Lebens Notdurft und verschaffte ihm, wonach er Jahre lang in Berlin vergeblich gerungen hatte, die nahe Beziehung zu einem Hofe, als dessen Rat er 1729 in Ansbach starb. Und gerade dieses Streben nach oben, wie das Geschick, den an den Höfen herrschenden neuen Ton zu treffen, hat ihn zum Typus eines Poeten seiner Zeit und zu einem Hauptvertreter jener Dichterguppe gemacht, die man gemeinlich als Hofpoeten zu bezeichnen pflegt. Denn nicht tiefere Beweggründe, etwa Läuterung des künstlerischen Empfindens, sondern einzig die Erkenntnis, daß es mit der Zeit des Marmels und Porphyrs zu Ende gehe und daß nur die Einklinkung in die herrschende Mode Ruhm und Stellung bei Hof verschaffen könne, bewog Neulirch, sich von dem Marinismus seiner Landsleute zu trennen, mit denen er bis um 1700 „dem Bilde der Natur die Schminke fürgezogen“ und „der Reime durren Leib mit Purpur ausgeschmückt“. Lohensteins „Arminius“ hat er nicht bloß herausgegeben (1689—1690), sondern auch mit rühmenden Vorreden eingeleitet. Doch der Schwulst der jüngeren Schlesier gefiel nicht mehr, nachdem der französische Geschmack, der an den deutschen Höfen bereits seit der Mitte des siebzehnten Jahrhunderts Eingang gefunden hatte, gegen dessen Ende hin auch die Literatur ergriff. Nun strebten die Poeten, durch eine dem neuen Geschmace dienende Dichtungsform und durch höfische Bildung zu den Höfen in Beziehung zu treten, zumal diese ihre Dichter, die Nachfolger der früheren Wappendichter und Pritschmeister, reichlich beschenkten.

Schon Weise hatte gegen den Bombast der Schlesier vom Standpunkte der Natur und Vernunft aus seine Stimme erhoben; er verzweifelte aber an der Möglichkeit eines Aufschwunges der deutschen Poesie, erblickte in ihr nur ein Mittel zur Erlernung der Beredsamkeit, warnte vor ihrem Betriebe als Selbstzweck und verlor sich zuletzt in wässeriger Prosa. Gegen ihn und Hofman-Lohenstein wandte sich nun die Gruppe der Hofpoeten; Natur, Vernunft und Geschmack wurden nach dem Vorbilde der französischen Klassizisten ihre Lösungsworte, Boileau ihr verehrtes Haupt. Doch während die klassische Schule Frankreichs ein neues Zeitalter der Literatur

begründete, brachten ihre deutschen Nachahmer nicht einen neuen Geschmack, sondern stellten nur den von Opitz, „dem Vater unserer Dichtung“, begründeten, durch die jüngeren Schlesier aber verdorbenen Geschmack des Stils wieder her, übernahmen jedoch deren Galanterie und Geziertheit des Inhaltes, um sie erst zu wahrer Blüte zu bringen. Die eigenartige Frucht dieses französischen Einflusses auf Deutschland, vorzüglich Boileaus, ist die Hofpoesie oder besser höfische Huldigungspoesie, die zu keiner anderen Zeit in der deutschen Literatur eine so erschreckende Ausbreitung fand als um die Wende des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts, durch zwei Jahrzehnte fast ausschließlich den deutschen Parnaß beherrschte und um 1740 ihr Ende erreichte.

Auch Neukirch schloß sich der aussichtsvollen neuen Richtung an, verfaßte höfische Huldigungsgedichte, darunter mit Vorliebe Eklogen, die er durch unmittelbare Nachahmung der Antike neu zu beleben suchte, und gestaltete als Prinzenerzieher in Ansbach Fénelons Telemach in ein Alexandrinerepos um. Von größerer Bedeutung wurde er durch die Pflege der poetischen Satire, der sozialen und der literarischen. Schon die natürliche Anlage und die bitteren Lebenserfahrungen wiesen ihn auf dieses Gebiet, und wenn er auch, den damaligen Anschauungen vom Wesen der Satire entsprechend, persönliche Angriffe mied, so hatte er doch den Mut, den Verkehrtheiten seiner Zeit, wenigstens im allgemeinen, an den Leib zu rücken. Angeregt von Boileau und seinem Dichterehnde, entwirft er in der Satire „Auf unverständige Poeten“ (1713) ein kritisches Bild der literarischen Zustände und der Geschmacklosigkeit der Leser seiner Zeit. Da tadelt er der Schlesier „geißes Myrthenlied“, den „nach dem Abon des üppigen Marin erbauten Venusthron“, die Heldenbriefe, und wenn er auch, um es mit den Häuptern der Schlesier nicht ganz zu verderben, gleich darauf Hofmanswaldaus Lieblichkeit rühmt, so hat er doch damit den Anfang zur deutschen literarischen Kritik gemacht, deren Begründung durch Wernicke als die wertvollste Frucht des französischen Einflusses jener Zeit anzusehen ist.

Neukirch gibt in seiner Poetensatire, in der er sich entschieden zur Schule Boileaus bekennt, seinem Freunde Lylander den Rat, den „Verstand der Alten zu ergründen“, und rühmt „der Griechen Bärtlichkeit“, „des Maro klugen Wiß“ und „Horazens Dichterbuch“. Doch schon in der Vorrede zu der Sammlung von Hofmanswaldaus Gedichten (1695) wies er seine kritischen Zeitgenossen auf die Arbeit hin, die noch notwendig sei, um auf den Gipfel des Berges zu kommen, „auf welchem von den Griechen Homerus und Sophocles, von den Römern Horatius und Maro geseßen“. Neben den Alten spielten bereits die Franzosen eine wichtige Rolle, obgleich sich Neukirch sichtlich bemüht, ihre Schwächen möglichst augenfällig zu machen. Immerhin werden sie als „im erfinden sehr hurtig und in ausbildung ihrer gedanken ganz artig“ gerühmt und „in galanten dingen“ vor allen Ausländern „als exzellierend“ bezeichnet, Boileau und Bouhours den „galanten Dichtern“ neben Hofmanswaldau als Muster empfohlen. Die „galanten Dichter“ stellt er in die Mitte zwischen die „bloßen Versmacher“, die er verwirft, und solche, „die in der poesie groß zu werden gedenken“. Da aber die notwendigen Voraussetzungen für „die hohe Poesie“ nur selten vorhanden seien, empfiehlt er den Poeten, auf die Pflege der leichteren und gefälligeren Dichtarten, „auf galante gedichte“ sich zu verlegen. Damit hat er in der deutschen Literatur der galanten Dichtung das Bürgerrecht erworben und in den nächsten Jahrzehnten erschien kaum mehr eine Gedichtsammlung ohne die Rubrik „Galante Gedichte“ oder „Arien“.

Mit den Worten „Galant“ wurde die gesellschaftliche Gewandtheit des Weltmanns, das *savoir vivre* des Franzosen bezeichnet; wie früher „curiös“ (interessant) wurde es gegen Ende des siebzehnten Jahrhunderts zum Modewort. Alle die deutschen Erzeugnisse galanter Lyrik aber, mochten sie nun vom Marinismus der Schlesier beeinflusst sein oder mehr der natürlichen Schreibart der Franzosen folgen, die volkstümliche Richtung der ersten Schlesier fortsetzen oder Weises derbere Töne anschlagen, kamen nicht über eine plumpe und übertreibende Nachahmung ihrer französischen Vorbilder hinaus; es fehlt eben in Deutschland an dem geselligen Zweck, dem diese Literatur in den Salons Frankreichs gedient hatte, und schon im dritten Jahrzehnt des achtzehnten Jahrhunderts wurde allen den „verliebten Gedichten“, die komplimentierend und geistreich müßige Stunden ausfüllen, dem eigenen, wie dem Vergnügen der Damen dienen

sollten, als einer gemachten, nicht empfundenen Stimmungshyfe trotz ihrer witzigen und geistreichen Pointen (dem „nachdenklichen Schluß“ Neukirchs) auf das heftigste der Krieg erklärt. Amor und Venus müssen der Weisheit und Tugend weichen, bis dann in der anacreontischen Poesie wieder eine Art Lyrik auftaucht, die in ihren ersten Anfängen noch in der galanten wurzelt, dann aber den Lebensgenuß und die Freude am Wein zu ihren Motiven wählt und statt des „galanten Naiso“ den Benutzer zu ihrem Liebling macht.

Neukirch hat sich an französischen Mustern zu einem beachtenswerten Schriftsteller gebildet und mit seinem Unterricht von Deutschen Briefen (Leipzig, 1707) durch die gute Prosa, in der das Buch geschrieben ist, wie durch die feinen psychologischen Untersuchungen und Definitionen sich nicht nur über die ungezählten Brieffsteller und Komplimentierbücher seiner Zeit erhoben, sondern eine Art Ästhetik des Brieffstils geschaffen. Ein noch größeres Verdienst erwarb er sich durch die Ausbildung der poetischen Sprache, indem er sich bemühte, an die Stelle der flachen, prosaischen Ausdrucksweise Canikens eine pathetisch-bewegte zu setzen, und wenn er auch bei diesen sprachlichen Bestrebungen vielfach wieder in das Übertrieben-Manierierte und Geschmacklose der Schlesiern verfiel, so wurde er doch ein Vorläufer des Klassizismus, namentlich Gottscheds, der in seiner Sprache wie in seinen stilistischen Anschauungen sich auf Neukirch stützte und in ihm auch den größten Dichter seiner Zeit erblickte. In Wirklichkeit aber zeugen, wenn man die Satiren ausnimmt, Neukirchs poetische Werke von derselben geringen poetischen Begabung und Ursprünglichkeit, wie sie den meisten seiner dichtenden Zeitgenossen eigen ist. Sein Anschluß an Canik bezeichnet den Übergang der deutschen Literatur von den Schlesiern, in deren Händen sie fast ein Jahrhundert gelegen ist, an die Preußen und von diesen, da er Gottscheds Vorbild wurde, an die Leipziger. Mit Gottscheds Fall im Kampfe mit den Schweizern ist auch er in dem Ansehen seiner Zeitgenossen gesunken. (Abb. S. 583.)



Johann v. Besser.
Bernigeroth fecit, sc. Reg. Pol.

Als erster Zielpunkt und Sammelplatz galt den Hofpoeten vor allem Berlin und es schien in der That, als ob hier, zumal nach der Erhebung Preußens zum Königtum (1701), die deutsche Kunst eine bleibende Stätte finden sollte. Schon sang man von einem Augustus und träumte von einem Augusteischen Zeitalter. In Berlin treffen wir auch Johann von Besser, der, geboren zu Frauenberg in Kurland (1654), nach einem abenteuerlichen Leben von dem Großen Kurfürsten in den Hof- und Staatsdienst aufgenommen, von dem prunkliebenden König Friedrich I. zum Oberzeremonienmeister und Hofpoeten ernannt wurde. Für seine Gedichte überreichlich belohnt und geadelt, mußte er unter dem sparsamen Friedrich Wilhelm I. den Hof verlassen (1713) und fand erst vier Jahre später unter dem Titel eines Kriegsrates eine ähnliche Stellung am Hofe zu Dresden. An beiden Höfen verpflichtete ihn sein Amt, die Festlichkeiten zu veranstalten und zu leiten, dann ausführliche gereimte Berichte darüber, nach Art unserer Feuilletonisten, zu veröffentlichen und auch sonst die Ereignisse am Hofe zu besingen. (Abb. S. 585.)

Bessers Gedichte und Leben hat der Schwabe Johann Ulrich von König (geb. 1688 in Eßlingen, gest. 1744), der Nachwelt überliefert; er kam damit einer Dankeschuld gegen den eifrigen Zeremonienrat nach, durch dessen Empfehlung er 1719 am Dresdener Hof als Poet und nach Bessers Tod (1729) auch als Ratgeber in Etikettfragen angestellt wurde. Mit dem Titel eines Geheimsekretärs ausgezeichnet, als römischer Herold gekleidet und geadelt, eröffnete König die Reihe der wohlbestallten Hofpoeten am sächsischen Hofe, wo bis dahin noch immer die Britschmeister ihres Amtes walteten. Proben seines dichterischen Könnens hatte er schon als

Oberndichter in Hamburg gegeben, und wie hier, so reimte er, jeder poetischen Empfindung bar, auch als offizieller Dichter allerlei zusammen, wie es eben die Festlichkeiten verlangten, darunter das viel bewunderte Heldengedicht August im Lager, das wie ein Festbericht ganz in Beschreibung und lächerlichen Allegorien aufgeht und nur den einen Vorzug hat, daß es nicht über den ersten Gesang hinausgekommen ist. In theoretischen Schriften bringt König, Voileau folgend, ganz gute Anschauungen über das Wesen der Poesie und deren Würde vor; schlecht aber paßt dazu, wenn er sie in der Vorrede zu Bessers Gedichten ein Mittel des Poeten nennt, „seine übrigen Geschicklichkeiten an den Tag zu legen, bei Höheren einen Zutritt und folglich den Weg zu seiner Beförderung zu finden.“

Eine solche fand auch der Schwede Karl Gustav Heräus (geb. 1671, gest. 1730) am Hofe zu Wien (1709), wo er katholisch wurde und als Antiquitäten=Inspektor die bei besonderen Anlässen geprägten Schaumünzen und überdies die Inschriften für Grabsteine, Feuerwerke und Trauergerüste erfinden mußte. Neben diesen armseligen Reimereien und den üblichen Trauer-, Glückwunsch- und Preisgedichten erzählte er in Versen Karls spanischen Feldzug und die Taten des schwedischen Königs Karl IX., ohne es jedoch trotz der „neuen deutschen Reimart“ (Hexameter und Pentameter) über eine gereimte Prosa zu bringen.

Wie von dem Schwarme der auf Befehl des Serenissimus reimenden Poeten, konnte auch von den ihren Fußstapfen folgenden akademischen Dichtern der deutschen Poesie das ersehnte Heil nicht werden. Denn auch, was die Professoren Christoph Heinrich Amthor (gest. 1731 als Justizrat in Kopenhagen), Daniel Georg Morhof, Johann Burkhard Mencke (als Dichter „Philander von der Linde“, gest. 1732 in Leipzig), der Historiograph Johann Georg Eckhardt (gest. 1730 in bischöflichen Diensten zu Würzburg) und andere an Gelegenheitsgedichten erzeugten, erhebt sich trotz des prunkenden und vornehm scheinenden Kleides nicht über wässerige und nüchterne Reimereien. Dies gilt nicht minder von den Helden- und Lobgedichten des königlich preussischen Hofrats und Leibmedikus Johann Valentin Pietsch (geb. 1690, gest. 1733 in Königsberg), der Benjamin Neufirch seinem Schüler Gottsched als Vorbild empfahl und von diesem selbst den größten deutschen Dichtern beigezählt wurde. Anders dachte über ihn Friedrich der Große, der in einer Unterredung mit Gellert sagte: „Man hat mir noch einen Poeten gebracht, den Pietsch, den habe ich aber weggeworfen.“ Gellert erwiderte: „Ihro Majestät, den werfe ich auch weg.“

Und doch hat sich Pietsch mit einem armseligen Lob- und Heldenliede auf den Sieg bei Belgrad bei dem Kaiser (1717) und bei Eugen Ruhm und die Professur in Königsberg erlungen. Die Ode aber, die von einem „Poeten im vollen Sinne des Wortes“ verfaßt wurde und glücklich rhetorischen Schwung mit volkstümlicher Bildkraft eint, hat den gefeierten Helden nicht erreicht und es war ein schwacher Ersatz für das Fehlschlagen der Hoffnungen des Sängers, daß der Ruhm seines Namens durch die Lande sich verbreitete, die Anfangsworte „Eugen ist fort! Ihr Mufen nach!“ im Freundeskreise zum geflügelten Worte wurden und die begeistertsten Verehrer ihm eine Ehrengabe überreichten. In seinen Erwartungen getäuscht, hat Johann Christian Günther fernerhin seine Leier zu keinem Heldenliede mehr gestimmt, dafür aber der Lyrik das Gebiet des Menschenherzens und seiner unmittelbaren Empfindung erschlossen.

Geboren 1695 zu Striegau in Schlesien, verriet er schon als zehnjähriger Knabe seine poetischen Anlagen und während des Besuchs der Gnadenschule in Schweidnitz fand er mit seinen geistlichen Gedichten, zu denen ihn der Schulinspektor Benjamin Schmolck anregte, nicht minder Beifall, wie mit seinen weltlichen. Das ihm gezollte Lob entschied für sein Leben, aber nicht für sein Lebensglück. Denn als er die Universität Wittenberg bezog (1715), um sich nach des Vaters Wunsch der Arzneikunde zu widmen, kümmerte er sich nicht um das Brotstudium, sondern widmete sich ganz der Poesie, nicht bloß aus Neigung, sondern auch um des Erwerbes willen. Seine munteren Einfälle und die Leichtigkeit des Reimens verschafften ihm klingende Belohnung und machten ihn zum willkommenen Gaste bei jeder Schmauserei. Er ward in den

Strudel eines wüsten Studentenlebens hineingezogen, aus dem sein edleres Selbst nur vorübergehend emportauchte, um ihn tiefe Beschämung und Reue fühlen zu lassen. Neben den modischen Gelegenheitsreimereien singt er die reinsten und zartesten Lieder, wie sie als unmittelbarer Gefühlsausdruck seinem Herzen entquellen. In seinen Tiefen ward es durch die Liebe zu einem Mädchen aufgeregt, das er schon während seiner Gymnasialzeit kennen und wegen seiner weiblichen Tugenden schätzen gelernt hatte. Leonore, so nannte er die Geliebte, begleitete ihn wie ein guter Engel durch sein Leben und ward auch zum Engel für seine Poesie. Denn die Liebeslieder, die diesem Verhältnis entstammen, gehören durch ihre ergreifende poetische Wahrheit, tiefe Innigkeit und hinreißende Leidenschaft zu dem Schönsten und Reinsten, was er geschrieben hat, und es scheint fast, als ob er die oft mißbrauchte Leier zu ihrem Dienste stets neu besaitete, damit kein unreiner Ton ihre Seele verletzete.

„Wohin ich geh', begleitet mich dein Bild; kein fremder Zug wird mir den Schatz entreißen.“ So sang Günther beim Abschied von der Geliebten; sie hielt Wort, er aber nicht. Gar oft trat ihr Bild in der von Leidenschaft glühenden Seele des Dichters zurück; Wein, Weib und Gesang zogen ihn in ihren unheilvollen Bannkreis. Mit dem Vater, der in dem Sohne bald eine Stütze in seinem Berufe erwartete, zerworfen, als Poet gefeiert und gekrönt, aber auch mit dem Schuldgefängnisse vertraut, ging Günther nach Leipzig (1718). Hier ward er bald zum Mittelpunkt eines Freundeskreises, dessen gesellige Freuden er durch eine Reihe der frischesten und lebendigsten, oft auch übermütiger Trinklieder zu erhöhen wußte, von denen die freie Bearbeitung des Gaudeamus („Brüder, laßt uns lustig sein!“) heute wohl das bekannteste von seinen Gedichten ist. Von den wichtigsten Folgen für Günther wurde der Leipziger Aufenthalt durch die Gönnerschaft des Professors Burkhard Mendke, der sich bemühte, der ungezügeltsten Eigenart des Dichters die Schranken einer festen Lebensstellung zu ziehen. Auf seine Veranlassung hin dichtete Günther die schon erwähnte Ode auf den Passarowitzer Frieden (1718), und als die daran geknüpfte Hoffnung, die Aufmerksamkeit des Hofes oder doch hoher Persönlichkeiten auf den Poeten zu lenken, fehlschlug, suchte Mendke seinem Schützling die Stelle eines Hofpoeten in Dresden zu verschaffen. Wahrscheinlich durch die Schuld von Neidern mißlang auch dieser Versuch. Günther muß wieder zum Wanderstabe greifen. Ein Versuch, den Vater zu versöhnen, mißlingt; das Wiedersehen Leonorens in Borau läßt ihn seine bessere Natur wiederfinden und in Liedern voll Innigkeit, Zartheit und Wohlklang seine gehobene Stimmung aus. Da nur eine feste Lebensstellung ihn in den Besitz der Geliebten setzen kann, geht er nach Breslau, wo er an Breßler und Schaffgotsch Gönner gewinnt. Bald aber wieder unhaltbar geworden und in das Elend hinausgestoßen, findet er, zu Tode krank und von Gewissensbissen gefoltert, im Hause eines Freundes zu Lauban Unterkunft. Und doch kam gerade in dieser trübsten Zeit seines Lebens seine Dichternatur erst zum vollen Durchbruch. Da schildert er in herzerreißenden Tönen die Stürme, die sein Inneres durchtoben, bald trostlose Verzweiflung, bald rührende Hoffnung, bald inniges Gottvertrauen, dann wieder lästernde Beschuldigungen gegen sein Geschick.



J. C. Günther.

Nach einer anonymen Radierung.

Von seiner Krankheit, einer Folge seines ausschweifenden Lebens, genesen, gibt er Leonoren, da er ihr Leben nicht länger mehr an das seine fesseln will, das Wort zurück, worauf sie sich mit einem anderen vermählte. Günther läßt sich an der polnischen Grenze als Arzt nieder, gewinnt eine Braut und macht noch zweimal den Versuch, das Herz des Vaters zur Milde umzustimmen. Umsonst; es hatte sich verhärtet und ließ sich auch durch die Bitten des Neuevellen nicht erweichen. Krank und hoffnungslos, vom Fluche des Vaters bedrückt, ging Günther 1722 nach Jena; der

rasche Verfall seiner Kräfte aber hinderte ihn, seine Studien noch einmal zu beginnen. Am 15. März 1723 starb er, noch nicht 28 Jahre alt; Schlesiener haben ihn vor dem Johannisstort begraben. (Abb. S. 587.)

„Glück und Zeit haben nicht gewollt, daß seine Dichtkunst zur Reife kommen sollte“; so sagt Günther, seines Talentes sich bewußt, in der Grabinschrift, die er sich selbst verfaßte, und der treue Menck gab sein Urteil über die Gedichte seines Schütlings dahin ab, daß er zu einem der größten Poeten Deutschlands sich würde herangebildet haben, „wenn er zur geistigen Reife gekommen, etwas gefesteter worden und in nützlichen Wissenschaften weiter gegangen wäre.“ Unordnung und Ausschweifung, Mangel an sittlicher Kraft und „Charakterlosigkeit“ wurden früh Bestandteile seines Wesens und drangen in seine Dichtungen, von denen daher die meisten wegen des Mangels an sittlicher und künstlerischer Reife nicht rein genossen werden können. Günther „wußte sich nicht zu zähmen, und so zerrann ihm sein Leben wie sein Dichten.“ Mit diesen Worten schließt Goethe im siebenten Buche von „Dichtung und Wahrheit“ seine Wertung Günthers, der ihm ein Poet im vollsten Sinne des Wortes ist, ein entschiedenes Talent, begabt mit Sinnlichkeit, Einbildungskraft, Gedächtnis, Gabe des Fassens und Vergegenwärtigens, fruchtbar im höchsten Grade, rhythmisch bequem, geistreich, witzig und dabei vielfach unterrichtet. Genug: in Günther fand Goethe alles, was dazu gehört, im Leben ein zweites Leben durch Poesie hervorzubringen, und zwar in dem „gemeinen wirklichen Leben“. Es ist dies ein Urteil, das aus der geistigen Verwandtschaft beider geflossen ist, denn auch bei Günther begegnet uns die Gelegenheitsdichtung in Goetheschem Sinne, der Gelegenheit als eines inneren Erlebnisses; das innere Leben, das ihn hob und quälte, beglückte und verzehrte, hat Günther den Stoff zu seiner Lyrik gegeben und solche Herzensteine hat kein weltlicher deutscher Lyriker vor ihm und nur wenige seiner Nachfolger bis auf Goethe angeschlagen, zu dessen Leipziger Liederbuch „der letzte Schlesiener“ überleitet. Seine Bedeutung für die literarische Entwicklung in Deutschland liegt nicht minder in der Vertiefung des Gedankengehaltes als in der Fortbildung der poetischen Ausdrucksfähigkeit und der Mittel des lyrischen Stils. In dieser Beziehung hat er auf Gellert und Hagedorn eingewirkt. Durch Leben und Dichten erinnert er an Bürger. Um des lieben Brotes willen mußte er, vor dem Elendsofen schweigend, in Gelegenheitsgedichten einen Teil seiner Kräfte verschwenden, während er, in Stil und Sprache auf dem Boden der gelehrten Dichtung stehend, durch die Pflege der Satire und poetischen Epistel der Schule Canitzens angehört. Seine Satiren sind allzu derb und erheben sich über das Persönliche nicht zum Allgemeinen, die Episteln aber zeichnen sich durch gefällige Form und wirklichen Gedankengehalt aus.

Mit Günther schloß die lange Reihe der schlesischen Dichter; die formalen Vorzüge seiner Lieder lebten zwar in der sogenannten Hirschberger Schule bis zu deren Anschluß an Gottsched fort, aber es fehlten diesen Schlesiern die tiefen und ergreifenden Akzente Günthers und selbst ihr Haupt, Daniel Stoppe (geb. 1697, gest. 1747 als Konrektor zu Hirschberg), wußte in seiner Jugend nur von Tabak, Wein oder Kaffee und Liebe zu singen. Es sind dieselben Stoffe, die auch den Inhalt der Lieder eines Kreises verbummelter Studenten in Leipzig bildeten und, zum Teil in dem Liederbuch „Singende Muse an der Pleiße“ (1736) mit einer reichen Auswahl aus Günthers Gedichten gesammelt, noch den jungen Goethe zum Dichten anregten.

Günthers Gedichte kündigten für die deutsche Lyrik den Anbruch einer Zeit an, die mit dem galanten Liebesgetändel brach und Lieder verlangte, die aus wahrer Empfindung hervorgehen. Bis aber diese Forderung allgemein verstanden wurde, kostete es noch viele Auseinandersetzungen über das Wesen der Poesie. Es begann die Zeit der Kritik. Angeregt durch Caniz und Neufürch, erhielt die literarische Bewegung ihren wackersten Kämpen an dem geistreichen und streitlustigen Christian Bernicke (Warneck), der, durch langen Aufenthalt im Auslande mit der englischen und französischen Literatur vertraut, nach seiner Rückkehr in Hamburg (1697) mit scharfem Blicke die unheilvollen Verwirrungen erkannte, denen die deutsche Poesie verfallen war, und an ihnen durch „Überschriften oder Epigrammata“ wie durch Vorreden und Anmerkungen, die er ihnen

beifügte, Kritik zu üben begann. Denn in dem Mangel an Kritik erblickte er ein Haupthindernis für die Entwicklung der deutschen Literatur; Wort und Sache hat er bei den Franzosen gelernt, deren Schreibart nach seiner Anschauung es hauptsächlich dadurch zu solcher Vollkommenheit gebracht hat, „daß sobald nicht ein gutes Buch ans Licht kommt, daß nicht demselben eine sogenannte Critique gleich auf den Fuß nachfolgen sollte, worinnen man die von dem Verfasser begangenen Fehler sittsamlich und mit aller Höflichkeit und Ehrerbietung anmerket, sintemal dadurch ohne alle Ärgernis dem Leser der Verstand geöffnet und der Verfasser in gebührenden Schranken gehalten wird.“ Seiner Neigung zur Kritik entsprach die epigrammatische Dichtart, mit deren Wesen er sich in Kiel unter Leitung seines Lehrers Morhof zunächst durch Überetzung lateinischer Epigrammatiker vertraut machte.

Im preussischen Elbing geboren (1661) und in Hamburg seine Jugend verlebend, stand er in seinen ersten dichterischen Versuchen unter dem dort noch mächtig wirkenden Einflusse der Schlesier, deren aufgeblasene Annatur er später ebenso verspottete wie die Einfalt und Platttheit der Modeschriftsteller und die süßliche Geziertheit der Begnißschäfer. Seine Angriffe auf Hofmanswaldaus Briefe und einzelne Verse Lohensteins riefen den Hamburger Advokaten und Operndichter Christian Heinrich Postel in Harnisch, der als Verehrer der poetischen Größen Schlesiens den Tadel auf sich bezog und mit einem Sonett antwortete, in dem Bernicke als Hase erscheint, der auf dem toten Löwen (Lohenstein) herumspringt. Dadurch gereizt, erwidert der Verböhrte mit dem schweren Geschütz eines dem Engländer John Dryden nachgedichteten „Heldengedichtes, Hans Sachs genannt“ nebst einer geharnischten Vorrede (1701). Hans Sachs, der damals allgemein als Typus eines lächerlichen Reimers galt, krönt darin Stelpo (Postel) zu seinem Nachfolger. Da tritt der uns schon bekannte Roman- und Operndichter Hunsold für den einflußreichen Postel in die Schranken, um nach einem längeren Geplänkel mit der Komödie „Der Thörichte Brittschmeister oder Schwermende Poete“ (1704) einen Hauptschlag gegen den „Wefnarr“ und „Narrewet“ zu führen. Hiermit endete der Federkrieg, der zwar nur lokales Interesse hatte und nicht als der Ausgangspunkt einer neuen Zeit angesehen werden kann, aber trotz des unwürdigen persönlichen Gezänkes, in das er ausartete, das erste Beispiel des erbitterten Kampfes zweier literarischer Gegensätze darstellt.

Bernicke ist nach dieser Fehde nur noch kurze Zeit in Hamburg geblieben; schon 1708 weilte er als dänischer Gesandter unter Ludwig XIV. und der Regentschaft in Paris, das er, nicht ohne eigene Schuld in manche Bebrängnis verwickelt und durch Krankheit gebrochen, verließ, um in Kopenhagen zu sterben (1724). Seine poetische Tätigkeit hatte er schon mit der dritten Auflage seiner „Überschriften“ abgeschlossen, die sich von den früheren durch Umfang und Verbesserungen unterscheidet. Denn er ließ sich, Sinn und Vers umbildend, Boileaus *aimez donc la raison* und das Stilgebot *polissez-le sans cesse et le repolissez* gesagt sein. Gleich Caniz als feingebildeter Hofmann mit der vornehmen Welt und ihrem eiteln Treiben vertraut und wie Neukirch in seinen Erwartungen oft enttäuscht, verband Bernicke in den Epigrammen die Eleganz des einen und die Schärfe des anderen mit einem viel tieferen Geist.

Unmittelbar als Theoretiker und Kritiker trat der geistreiche Mann in den bereits erwähnten Vorreden und Anmerkungen auf, die, den Einfluß der lateinischen und modernen Literatur des Auslandes verratend, oft zu kleinen Abhandlungen sich erweitern und ihn in seinen künstlerischen Urteilen gegenüber Neukirch weit fortgeschritten, ja als einen Vorgänger Lessings zeigen. Wie dieser entwickelt er bereits eine staunenswerte dialektische Gewandtheit, Fähigkeit zu leichter Gedankenplänkelei, Schärfe und Klarheit des Urteils und obendrein bedient er sich einer Sprache, die oft an Lessings Literaturbriefe erinnert und ihm das Lob eines Begründers des polemischen Stiles eingetragen hat. Freilich erst in später Zeit, denn sonderbarerweise ist Bernicke bereits zu seinen Lebzeiten verschollen. Von König noch wegen seines Auftretens gegen die Schlesier gelobt, fand er wieder an Bodmer (1749) und an Hamler (1780) Herausgeber seiner Überschriften, an dem geistesverwandten Lessing einen Lobredner und behielt auch in der klassischen

Epoche den Ruhm des bedeutendsten Epigrammatisten neben Logau, von dem er sich durch größere Gedrungtheit und feurigere Art der Darstellung unterscheidet.

Schon in dem Hamburger Federkriege suchte man nach englischen Vorbildern und wir wissen, von welchem Erfolge das Erscheinen Robinsons (1719) in Deutschland begleitet war. Ungefähr zu gleicher Zeit begannen, obgleich noch bestimmte Kreise durch drei Jahrzehnte das Heil der deutschen Poesie von der Nachahmung französischer Regelmäßigkeit erwarteten, neue Einflüsse von England her auf die Dichtung und das Zeitschriftenwesen in Deutschland umbildend einzuwirken, und zwar zuerst in Hamburg, von wo auch die Kritik ihren Ausgangspunkt genommen hatte, und später in der Schweiz.

In England machten sich seit der Rückkehr der Stuart (1660) französische Einflüsse im Leben wie in der Literatur geltend. In dieser war der fremde Geschmack mit John Dryden (1631—1700) zur Herrschaft gelangt, zuerst im Drama, dann auch in den anderen Literaturgattungen. Shakespeare wurde zwar noch mit lobenden Worten gefeiert, aber seinem Geiste nach nur wenig verstanden. Die Mode des französischen grand siècle und der Einfluß Boileaus hatten ihn zurückgedrängt und Alexander Pope (1688—1744) zum Mittelpunkte der klassizistischen Literaturperiode gemacht, die während der Regierung der Königin Anna (1702—1714) ihren Höhepunkt erreichte und etwa bis 1750 dauerte. Unleugbar hat das Formale der englischen Poesie durch Pope gewonnen, denn er war in der Glätte der Verse und im Wohlklang der Sprache nahezu fehlerlos und wohl deshalb von Lord Byron zeitlebens bewundert worden, während sonst sein Ansehen selbst in England schwand, als man den Wert der Poesie wieder nach der Phantasie und Empfindung zu bestimmen begann. Schon vor Pope hatte das Lehrgedicht, das in Frankreich lange vor dem klassizistischen Zeitalter Ludwigs XIV. durch den Hugenotten Du Bartas zu hoher Vollendung gediehen war, nach dessen Vorbild auch in England Pflege gefunden. Pope brachte nun auch das philosophische Lehrgedicht zur höchsten Ausbildung und das Interesse aller Gebildeten an den Ideen der damaligen Philosophen (Deisten und Moralisten) sicherte dieser Dichtungsgattung bald einen weiten Leserkreis.

Derartige Dichtungen nahmen ihren Weg auch nach Deutschland, das, erfüllt von der frischen Begeisterung für die Leibniz-Wolffsche Philosophie und von den raschen Einwirkungen der englischen Freidenker, zu Pope und dessen dichterischen Sinnes- und Strebensgenossen die tiefste Verwandtschaft fühlte. Daher denn auch die Freude, mit der man Popes Versuch eines Kunsttrichters (Essay on criticism 1711) und den Versuch über den Menschen (Essay on man, 1734) aufnahm. Jener, angeregt durch Boileaus *L'art poétique*, entwickelt Popes Anschauungen über die Kunstkritik, dieser handelt in vier Episteln über die Stellung des Menschen zum Weltall, zu sich selbst, zur Gesellschaft und über den besten Weg zur Glückseligkeit. Im wesentlichen sind es die Ideen des Philosophen Anthony Grafen von Shaftesbury (1671—1713), die Pope in seiner Abhandlung vom Menschen in gangbare Münze zu prägen und zu verbreiten sucht. Und in der Tat gelang es ihm so sehr, die Lehren Shaftesburys in leicht faßliche und gedrungene Sätze zu kleiden, daß manche von ihnen („Alles, was ist, ist gut“, „Nur die Tugend gewährt Glück“) bald in aller Mund waren. In harmonischen Versen dargestellt, machte Popes Lehrgedicht den Eindruck, daß ihm ein selbständiges System zugrunde liege, und selbst die Berliner Akademie der Wissenschaften, die einen Preis für die beste Schrift über Popes „metaphysische Ansichten“ aussetzte, konnte erst durch Lessing („Pope ein Metaphysiker“, 1755) von der Falschheit dieses Philosophenbartes überzeugt werden. Noch der junge Wieland wurde durch Pope zu dem „göttlichen Askley“ und durch diesen zum Studium Platons geführt, denn auf die Neuplatoniker geht Shaftesburys poetische Weltverklärung zurück, deren Grundbegriff die Schönheit und Harmonie, die Vollkommenheit und Zweckmäßigkeit des Weltalls bildet. Auch Schiller ist zuerst durch Pope mit den englischen Philosophen bekannt geworden, als deren Schüler er sich in seinen philosophisch-medizinischen Jugendarbeiten wie in den „philosophischen Briefen“ (in der *Ithalia*, 1786) zeigt, und nicht nur in den „Künstlern“ (1789), sondern auch noch später ist er von Popes Vorbild angeregt worden. Ja selbst in Goethes „Faust“ begegnen wir noch den Spuren von Popes Einfluß.

Da darf es uns nicht wundern, daß deutsche Poeten zu Beginn des achtzehnten Jahrhunderts die englischen Lehrdichtungen auf sich wirken ließen. Fast durch ein Jahrhundert war die gelehrte Dichtung auf der Suche nach einem würdigen, die Denker beschäftigenden Inhalt gewesen. Opizens beschreibende Lehrgedichte hatten auf die Dauer nicht befriedigt und nur wenig Nachahmer gefunden; die rhetorisch-französische Poesie der Hofpoeten brachte nicht das erhoffte Heilmittel gegen die unsittliche und unwahre Poesie der Marinisten. Die englischen Dichter, von denen außer Pope noch besonders James Thomson (1700—1748), Matthew Prior, John Gay und Edward Young in Betracht kommen, boten nun eine Poesie dar, die der Form nach der französischen ebenbürtig ist, metaphysische wie moralische Lehren zum Inhalte hat und durch die Naturbetrachtung den Blick von der Überkultur hinweg wieder auf die Natur richtet. Was man suchte, war gefunden, und im wohlverstandenen Bedürfnis der Zeit, deren Geschmack auf Lehrhaftigkeit gerichtet war, erhielt die ganze deutsche Literatur bis in die Mitte der sechziger Jahre einen vorwiegend didaktisch-moralisierenden Charakter.

Der erste Dichter in Deutschland, der aus Popses Dichtungen gelernt hat, tieferen Gehalt in kunstvoller Form zur Darstellung zu bringen, ist Barthold Heinrich Brodes. Er wurde 1680 zu Hamburg als der Sohn eines wohlhabenden Kaufmannes geboren, studierte in Halle unter Thomasius, dem berühmten Vorkämpfer deutscher Sprache und Bildung, die Rechtswissenschaft und ging dann, nachdem er verschiedene Orte in Deutschland, namentlich Nürnberg, besucht hatte, auf Reisen ins Ausland, zuerst nach Italien, von da über Genf, wo er länger verweilte, durch Frankreich nach Holland und kehrte als Lizentiat der Rechte nach Hamburg zurück (1704). Hier hielt er sich jahrelang von jedem öffentlichen Amte fern, um sich ungestört der Poesie und Kunst, sprachlichen und andern wissenschaftlichen Studien widmen zu können. Von Glück und Klugheit begünstigt, konnte ihnen der ehrbare Bürger, der 1720 mit der Würde eines Ratsherrn ausgezeichnet, in der Folge mit diplomatischen Sendungen an mehrere Höfe betraut und dafür mit der einträglichen Verwaltung des Amtes Nebenbittel belohnt wurde, mit voller Behaglichkeit obliegen. Sein Aufenthalt in der Fremde hatte ihm vielfach Gelegenheit geboten, der früh in ihm erwachten und von ihm gepflegten Neigung zum Zeichnen und zur Musik in dem Verkehr mit berühmten Künstlern und Kunstverständigen nachzugehen und Auge und Ohr an vorzüglichen Werken der Malerei und Tonkunst zu bilden. Beide Künste wirkten auch auf sein poetisches Schaffen, an dem wir die in Hamburg nebeneinander bestehenden Richtungen beobachten können. Noch ganz den Geist der Italiener atmet sein Passionsoratorium „Der für die Sünden der Welt gemarterte und sterbende Jesus“; voll Bewunderung für Marino übersetzte er dessen bethlehemitischen Kindermord (1715), verdeutschte aber auch bereits in jüngeren Jahren Schriften Boileaus und das Lehrgedicht „Grundsätze der Weltweisheit“ des Abbé Claude Genest.

Die selbständigen Gedichte seiner jungen Muse sind Gelegenheitsstücke und finden sich in der sechsbändigen Sammlung der „Gedichte von den berühmten Niederachsen“, die Friedrich Weichmann in Hamburg zwischen 1721 und 1738 herausgegeben hat. Es ist dies eine Art Musenalmanach der „Teutschübenden Gesellschaft“, die später die patriotische hieß und 1715 aus dem Freundeskreise Brodes' und des Professors Michael Richens zur Pflege der Poesie und geistigen Anregung hervorgegangen war. Die Sammlung bietet ein kritisches Allerlei der verschiedenen Geschmacksrichtungen, schließt aber die „Saudisteln“, d. h. „garstige“ Dinge aus und bietet besonders viele Gelegenheitsgedichte, deren Ton Richen, der Verfasser eines Hamburger Idiotikons, zu verfeinern und auf die Verhältnisse eines wohlhabenden und gebildeten Bürgertums zu stimmen verstand. Von den Greueln des Dreißigjährigen Krieges fast verichont, hatte Hamburg durch Wohlhabenheit und Reichtum einen großen Aufschwung genommen und durch eine kluge Staatsregierung die von dem benachbarten Dänemark drohende Gefahr wie die Mißgunst des Kaisers stets abzuwenden verstanden. Neben dem gewaltigen geschäftlichen Treiben entstand schon in der zweiten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts ein künstlerisches und geistiges Leben von beachtenswerter Höhe. Es blühten Baukunst, Architektur, Malerei (Genremalerei) und die Musik, die weltliche in der Oper, die geistliche in der Kirchenkantate, später auch das Schauspiel, am Gymnasium wirkte Joachim Jungius, dessen Bedeutung für die Naturforschung noch Goethe würdigte, und an derselben Schule im achtzehnten Jahrhundert Samuel Reinmarus (1694—1768), der erst nach seinem Tode durch Lessing in die Reihe der Aufklärer gestellt wurde. Die Erzeugnisse der Oper zeigten ein buntes, aus Elementen des Barocks und des Rokoko gemischtes Bild; da gab es neben Anhängern Riffs und der Pegnitzschärer auch Nachahmer des Marinismus und der Einfluß Lohensteins behauptete sich trotz der Epigramme Vernides noch lange neben dem französischen Geschmack, den dann der englische verdrängte.

Zimmer mehr setzte sich bei Brodes die Überzeugung fest, daß die Poesie nur solche Gegenstände wählen dürfe, „woraus die Menschen nebst einer erlaubten Belustigung zugleich erbaut werden möchten“. So begann er denn, wie er in seiner Lebensbeschreibung erzählt, nach Vollendung des



Barthold Heinrich Brodes.

Denner pinxit, Heid fecit et exc. A. V.

Passionsratoriums, „durch die Schönheit der Natur gerührt, deren Schöpfer in fröhlicher Betrachtung und möglicher Beschreibung zu besingen“. Englische Dichter waren ihm hierin Vorbild, wie er denn überhaupt die französisierende englische Schreibart allmählich der schlesischen und französischen vorzog. Noch ehe er Pops „Versuch über den Menschen“ verdeutschte (1740), die Übertragung eines Teiles von Miltons Epos und der „Jahreszeiten“ (The seasons, 1726—1730) des „großen Thomson“ vollendet hatte (1745), schrieb er, unter dem Eindruck von Pops Idyllen (Pastorals, 1709) und Naturschilderungen (Windsor Forest, 1713) stehend, einen Teil jener „physikalisch und moralischen Gedichte“, die, vom dritten Bande an den Einfluß von Thomsons „Jahreszeiten“ verratend, nebst Serenaten, Kantaten und anderen Sachen unter dem Titel „Jrdisches Vergnügen in Gott“ (9 Bände, Hamburg, 1721—1748) vereinigt erschienen und ganz besonders seinen Ruhm und Einfluß auf die Gestaltung der poetischen Literatur in den nächstfolgenden Zeiten begründet haben. (Beilage 83 und 84.)

Die Gelehrtenpoesie hatte das Gebiet des Sinnenfälligen unbebaut gelassen, dafür aber curiose Gedanken, und wenn es hoch ging, Gefühle zum Inhalt gewählt. Brockes stellte zum ersten Male dar, was er sah; er führte den Menschen hinaus in Gottes Natur, die allen zugänglich war, auf die Wiese und das Feld, in Garten und Landschaft, und lehrte ihn, man könne Poesie suchen in dem Blumenstod vor dem Fenster, in dem „Blümlein Vergißmeinnicht“ der Wiese und in der Kirschbaumbüte; man brauche nicht Schlachten und Kanonaden, das Gewitter sei erhabener; anstatt Feuerwerke könne man den Auf- und Niedergang der Sonne besingen, statt der Masterraden der Höfe die Wandlungen in der Natur und die Silbe auf dem Felde sei schöner als Salomo in all seiner Herrlichkeit. Die Zeit, die hierin, wie Brockes selbst, der bürgerlich-englischen Literatur zu folgen begann, verstand dies wohl und gerne gingen die Leser mit ihm, wenn er sie weder auf steilen noch schwindligen Pfaden zu den Hügeln der Poesie führte, überall mit seinem malerischen Sinne und mit der Kunst des niederländischen Malers Denner in Luft und Flut, in Wald und Feld, in Blumenpracht und Abendschein freundliche und frische Bilder entwerfend. Man stieß sich nicht an der oft weiterschweifigen und pedantischen Genauigkeit, mit der er malte. Denn „wie ein Liebhaber an der Geliebten, hängt er an einer Blume, an einer Frucht, an einem Gartenbeet, einem Taupropfen! Mit überfließender Wortfülle malt er seinen Gegenstand voll Liebe und Bewunderung, um ja keine anderen als gutmütige Empfindungen zu erregen“ (Herder). Darauf kam es ihm ja hauptsächlich an; er lehrte nicht bloß schauen, sondern knüpfte, wie keine Zeit es eben wollte, auch an das Geschaute allerlei erbauliche Betrachtungen und nicht mit Unrecht hat man seine Gedichte einen „gereimten physikoteologischen Beweis“, d. h. einen aus der Natur und ihrer zweckmäßigen Einrichtung geschöpften Beweis für das Dasein Gottes genannt.

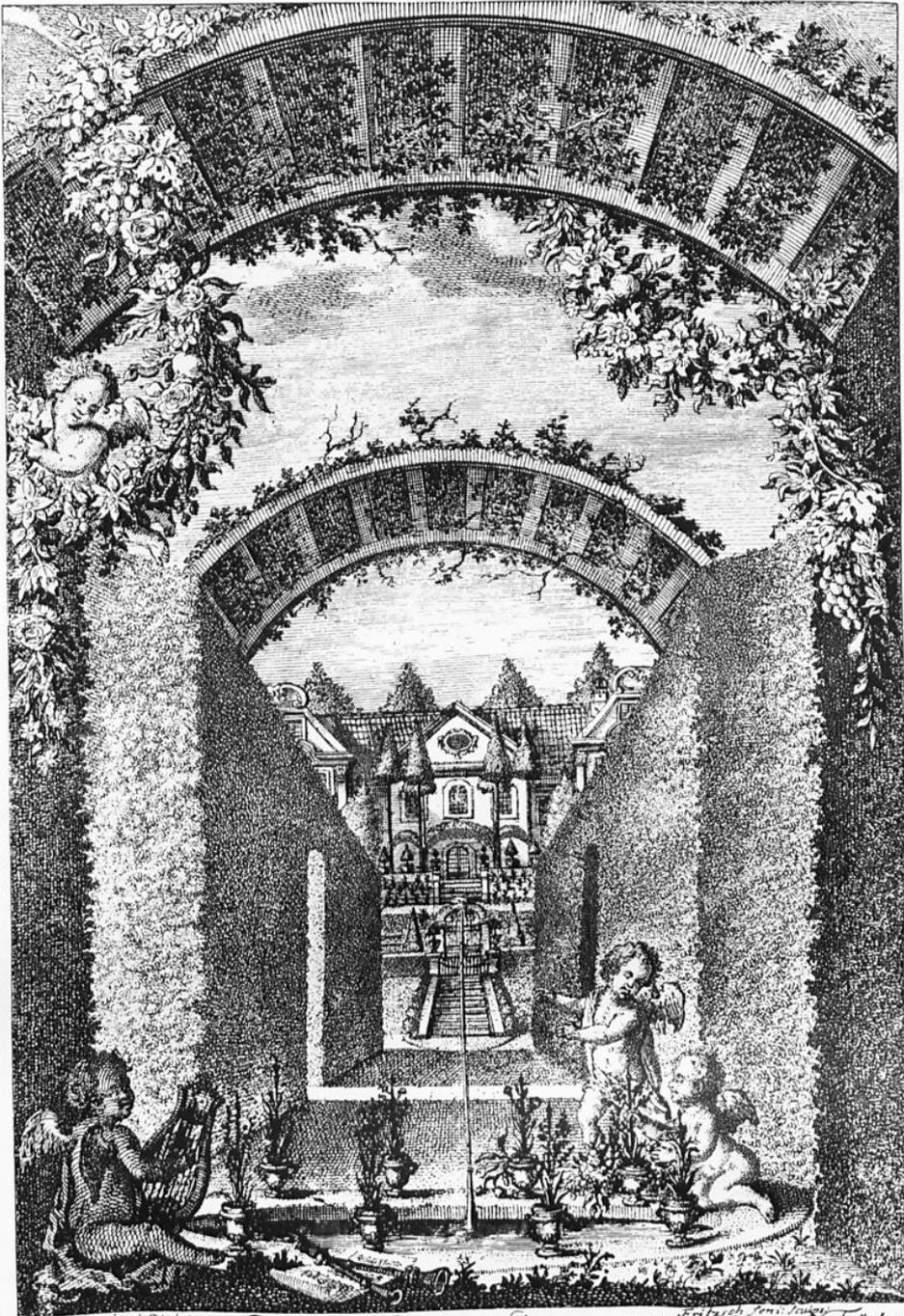
Die moralisierende Naturpoesie des biederen Hamburger Bürgers entsprach einem dunkel gefühlten Bedürfnisse seiner Zeit. Daher die große Zahl der Auflagen, die der erste Band des „Jrdischen Vergnügens“ erlebte; bei den folgenden Bänden aber verminderte sich deren Zahl und die letzten wurden nur zweimal aufgelegt. Die Ursache des abnehmenden Interesses an den Gedichten Brockes' liegt in deren Mängeln, die, je länger er dichtete, desto mehr hervortraten. Während er sich in den älteren Gedichten in liebevollen und oft wirklich poetischen Schilderungen ergeht und zuweilen selbst einen hohen Flug versucht („Die Sonne“, „Die auf ein starkes Ungewitter erfolgte Stille“, „Betrachtung des Taues“, „Kirschblüte bei Nacht“, „Frühlingbetrachtungen“, „Betrachtung des Himmels“) oder doch durch eine kindliche Frömmigkeit uns erwärmt, wird ihm später die Nutzenwendung die Hauptsache und die Natur nur mit Rücksicht auf ihre Nützlichkeit beschrieben. So artete das Ganze in eine platte und geschmacklose Reimerei aus. Dabei darf auch nicht übersehen werden, daß Brockes, in seines Freundes, des Freidenkers Reimarus, „Apologie oder Schutzschrift für die vernünftigen Verehrer Gottes“ ein- geweiht, zuweilen Anschauungen ausspricht, die weder mit der von ihm gepredigten pietistischen Lehre von der Verehrung Gottes durch das Leben, noch mit der kirchlichen Offenbarungslehre sich vereinen lassen. So z. B. sind es leise auftretende Vorboten der späteren Aufklärungsliteratur, wenn er sich gegen jede religiöse Intoleranz erklärt oder im Sinne des Deismus auffordert, „der wahren Gottheit wahres Wesen den allgemeinen Geist zu nennen.“

Brockes' Verdienst aber bleibt es, durch seine eigenartigen Gedichte wie durch Übersetzungen der Engländer die Poesie, die ihm nicht leichtfertiges Spiel der Phantasie oder des Verstandes, sondern Sache des Herzens war, wieder in ein näheres und innigeres Verhältnis zur Natur gesetzt und damit die gemüthliche Empfindung in sie eingeführt zu haben, die durch die Hingabe

Herrn
B. H. Broches, Lti,
R. H. S.
Irdisches
Vergnügen
in
GOTT
bestehend
in verschiedenen aus der Natur und Sitten-Lehre
hergenommenen
Bedichten,
nebst einem Anhang
etlicher hieher gehörigen Uebersetzungen
von des
Hrn. de la Motte Französif. Fabeln/
mit Genehmhaltung des Herrn Verfassers
nebst einer Vorrede herausgegeben
von
S. F. Weichmann.

HAMBURG,
Zu finden im Schiller- und Risnerischen Buch-Laden. 1721.

Titelblatt von Broches' „Irdisches Vergnügen in Gott“.



Von allen ^{schönsten} Schmuck der ganzen Erde. ^{Frei nach dem: Laugel} Gras, Kräutern, Blumen, Bäumen und Früchten sind Gärten recht der Inbegriff. Hier läßt sich die Natur, wie schön sie, so in ihrer eignen Pracht, als mit der Kunst verschmüßert, schön genießen wir sie, Gott zum Preise; so handeln wir nach unsern Pflichten.

Illustration zu Brookes' „Irdisches Vergnügen in Gott“.

Nach dem in der Staatsbibliothek in Berlin befindlichen Exemplar.

an sie geweckt werden kann. Darum wurde Brodes von seinen Zeitgenossen bewundert, in hervorragendem Sinne der Dichter der Jugend und seine Naturpoesie für eine Reihe von Poeten (Drollinger, Haller, Ewald Kleist, Salomon Gessner) anregendes Vorbild. Von Brodes empfing Ramler die ersten Eindrücke der Poesie und der junge Wieland verehrte in Brodes seinen Lieblingsdichter. Mit dem Aufblühen aber der jungen Poesie in den sechziger Jahren fiel Brodes der Vergessenheit anheim; davor konnte ihn Herders Lob ebensowenig bewahren, als es Mörke gelang, ihn wieder zu beleben. (Abb. S. 591.)

Dagegen leben manche Gedichte eines anderen Gliedes des Hamburger Poetenkreises fort und noch immer erfreuen wir uns an den Versen, mit denen Friedrich von Hagedorn in seinem „Johann der muntere Seifensieder“ das Lob der fröhlichen Armut singt. Frohsinn bildete auch den Grundzug im Wesen des Dichters und half ihm über manches herbe Geschick hinweg. Aus einer altadligen Familie stammend, wurde er 1708 in Hamburg als Sohn eines dänischen Gesandten und literarisch gebildeten Mannes geboren, der leider starb, als Friedrich erst fünfzehn Jahre alt war und die Vermögensverhältnisse sich schlimm gestalteten. Die geistigen Anregungen jedoch, die der Knabe durch den Verkehr der berühmten Dichter Hunold, Feind, Amthor, Nichey, Wernicke, Brodes und anderer im Vaterhause erhalten hatte, blieben nicht fruchtlos. Denn schon als Gymnasiast beteiligte er sich mit ein paar Aufsätzen an den damaligen hamburgischen Wochenschriften und während seiner Universitätszeit in Jena oblag er neben der Rechtswissenschaft auch klassischen Studien.

Nachdem er eben mit einer Gedichtsammlung als Dichter aufgetreten war, gewann er durch seine Stellung als Privatsekretär bei der dänischen Gesandtschaft in London Einsicht in weltstädtisches Leben und in die englische Literatur. Was er in seinen französischen, englischen und lateinischen Dichtern bisher gelesen und geahnt hatte, konnte er jetzt wirklich sehen: hochgestellte, freie Geister mit der Lebensphilosophie jener Zeit, ein Volk, das sich seit 1688 die Souveränität erworben und unter der Fahne der Freiheit einen glänzenden Wohlstand geschaffen hatte, Reichtum mit Geschmack und Sinn für eine Literatur, die unter dem französischen Klassizismus erblüht war, Verachtung schwerfälliger Pedanterie, Verständigkeit, heitere Lebensanschauung mit eleganter Form, Feinheit und Wit, kurz Verhältnisse, wie sie Horaz, „sein Freund, sein Lehrer und sein Begleiter“, so oft gepriesen hatte. All dieses stimmte vollkommen zu Hagedorns Anlage, der an diesen Anschauungen sich vollzog und dabei Zeit seines Lebens beharrte. Eine sinnlich heitere Lebensweisheit, die gegen die Übel mit Spott oder Geduld sich wappnet, Verkündigung der Freude ward der Inhalt seiner Dichtung, reine Form voll Geschmeidigkeit und Eleganz sein unermüdeliches Streben. Begabt mit einer zwar nicht ins Große gehenden, aber für alles Anmutige empfänglichen Phantasie, reizend durch einen vortrefflichen Humor, bestechend durch eine leicht faßliche Philosophie, gewinnend durch sein sprachliches Talent für Melodie und Rhythmus, liebenswürdig und weitmännisch im Umgang, entzückte er, als seine Dichtungen in weitere Kreise drangen, so sehr, daß er für längere Zeit eines Ansehens sich erfreute, dessen sich wenig bessere Dichter rühmen können. Die Stellung eines Sekretärs des „Englischen Court“, einer alten Handelsgesellschaft, die er von 1733 bis zu seinem Tode (1754) bekleidete, gewährte ihm Muße genug, die Dichtkunst und den Verkehr mit gleichgestimmten Freunden zu pflegen. (Abb. S. 593.)



Friedrich von Hagedorn.

E. Verhelst fec. Mannheim 1778.

Der Aufenthalt in England hatte Hagedorns Vorliebe für die französischen Dichter unter Ludwig XIV. aufs neue geweckt, und der Einfluß der ausländischen Literatur drängte allmählich den der deutschen zurück. Die Wirkung davon zeigte sich in einer Sammlung kleiner epischer Gedichte, die er 1738 unter dem Titel Versuch in poetischen Fabeln und Erzählungen veröffentlichte. Die Fabeldichtung, im sechzehnten Jahrhundert in Deutschland eifrig gepflegt, war während der Renaissancezeit zurückgetreten und erst gegen Ende des siebzehnten Jahrhunderts entstanden auf diesem Gebiete schüchterne Versuche, Nachbildungen und selbständige Leistungen, angeregt durch die kleinen Prosaerzählungen, die zur moralisierenden Charakterisierung in die moralischen Wochenchriften eingeflochten erschienen. Doch alles Vorhandene dieser Art übertraf Hagedorn durch den Geist und die Kunst der Darstellung, die, obgleich an fremden Mustern gebildet, doch der Hauptsache nach selbständig und eigenartig blieb. Auch den behandelten Stoff hat er aus literarischen Quellen geschöpft, wie er denn überhaupt fast für alles Vorbilder wählte, nach seinem Grundsätze vorgehend: „Man soll nachahmen, wie Boileau und La Fontaine nachgeahmt haben.“

Dieselben Vorzüge weist das zweite Buch der Fabeln auf, das 1750 erschien und gleich jenem einzelne Dichter wie Triller und Stoppe zur Nachahmung anregte und auf die spätere deutsche Epik von großem Einfluß wurde. Johann Georg Vock, der Verfasser des „Deutschen Asop“, Gellert, Gieseke, Adolf Schlegel, Lessing in seinen gereimten Fabeln und selbst Wieland als Erzähler weisen auf Hagedorn, „den gefeiltsten aller deutschen Dichter“, zurück.

Tiefer noch als durch die Fabeln hat Hagedorn mit seinen Liedern in die Entwicklung der deutschen Literatur eingegriffen und noch in Goethes Jugendlyrik, ja selbst bei einzelnen Dichtern des neunzehnten Jahrhunderts (Scheffel) lassen sich Spuren seiner Oden und Lieder erkennen. Unter diesem Titel war 1742 die erste Sammlung seiner lyrischen Erzeugnisse, versehen mit Görners Melodien, erschienen und gleich den späteren als etwas Neues begrüßt worden. Denn obgleich bereits früher Dichter mit wirksamen weltlichen Liedern aufgetreten waren, so konnten sie bei dem Schalle der Schlesier und den allenthalben erklingenden verständnismüchternen Weisen der Hofpoeten doch nicht zur Geltung kommen und selbst Günther hat keine bedeutenden Nachfolger gefunden. Nicht so tief empfindend wie dieser, läßt ein Jahrzehnt später der leichtlebige Hamburger Sänger seine heiteren und gefälligen Weisen erklingen. Nicht bloß Götter, Könige und Helden zu besingen, erklärt er in dem Vorberichte zu seinen Oden und Liedern, lehre die Muse, sondern auch, wie Horaz sagt, *iuvenum curas et libera vina referre*. Die Freuden heiter-sinnlichen Lebensgenusses, der Preis des Weines und der Liebe, die nach dem Genießen drängt, das Lob der Freude, Geselligkeit und Ungebundenheit, das Vergnügen an Naturschönheit, für die er ein feines, sinniges Auge und die Frische englischer Dichter hat, leichter Spott über den Weltlauf, das sind denn auch die Dinge, die Hagedorn in anmutiger und zwangloser Sprache, in melodiosen, des volkstümlichen Reizes nicht entbehrenden und zur Komposition bequemen Versen, gern reflektierend, aber überall mit gleich heiterer Meisterchaft besingt.

Ereignisse aus dem Leben, mehr aber noch seine weit ausgebehnte Belesenheit in der deutschen und ausländischen Literatur boten ihm Anregungen und lehrten ihn für jeden Ton den rechten Vers finden. Insbesondere wurden die Engländer (Prior, Gay, Mallet, Ramsay) und deren französische Vorbilder, Chaulieu, La Fare, Chapelli und andere Meister der *Poésie légère*, Lieblinge des ihnen geistesverwandten deutschen Sängers. Von den Franzosen lernte er die graziose Beweglichkeit der ganzen Darstellung, von den Italienern (Sigli, Zappi) den Wohlklang der Sprache, und obendrein fand er in den Liedern jener bereits den Genuß des Augenblicks, Liebe und Wein wie die Freuden der ländlichen Natur besungen. Auch Hagedorn preist das Leben in Gottes freier Natur; er kleidet dann seinen Sang zuweilen in das schäferliche Gewand, aber nicht in jenes der Renaissancehirten, sondern in echt bäuerliches und erlaubt sich, um recht natürlich zu sein, Verbeuten im Ausdrucke und Andeutungen grobsinnlicher Art („Der verliebte Bauer“).

Und wie seine englischen und französischen Vorbilder, wendet sich ihr deutscher Schüler den antiken Lyrikern, vor allen Horaz und Anakreon zu. Er übersezt Oden des Römers oder bildet sie nach und wird zum Verkünder des von ihm empfohlenen maßvollen heiteren Lebensgenusses. In seinen Stoffen sich vielfach mit Anakreon berührend, preist er den altgriechischen Sänger des Weines und der Liebe und wird, obgleich er von ihm unmittelbar noch kaum beeinflusst ist, ein Bahnbrecher für die unmittelbar auf ihn folgende Anakreontik, die von ihm selbst wie von seinem Lieblingsdichter Horaz noch lange die kräftigsten Einflüsse

empfang. Die Anakreontiker, ihrerseits auf Hagedorn zurückwirkend, erblickten in ihm den Neubegründer des deutschen Liedes; Lessing verleugnet in seinen „Kleinigkeiten“ nirgends den Lehrer und selbst Klopstock, der Sänger der erhabenen Ode, „singt und empfindet“ in der Ode an den Züricher See mit den Jünglingen „wie Hagedorn“. Noch frei von der Sentimentalität, ist das heitere Weltkind doch gefühlvoll und lieder, wie die „An die Freude“, „Empfindung des Frühlings“, „Der Morgen“, „Die Schönheit“, alle reich an Empfindung und Geist, sind nicht verklungen, als mit dem erwachenden Verständnis für das Volkslied, dessen Wert Hagedorn übrigens schon ahnte, der Frühling für die deutsche Lyrik anbrach.

Klopstock tadelt in seinem Dithyrambus auf Hagedorn alle, die wähnen, dieser sei „zu Wein und Liedern allein geschaffen“, denn „dessen Leben töne mehr Harmonien als ein unsterblich Lied“. Und in seinen Moralischen Gedichten (1750) tritt der Gepriesene wirklich bald satirisch, bald belehrend als Prediger der Lebensweisheit auf.

Ihr Ziel erblickt er in der inneren Zufriedenheit, die durch strenge Pflichterfüllung erlangt und durch maßvollen Lebensgenuß gefördert wird. Denn dieser und die Tugend schließen einander nicht aus. Da aber „gut“ und „schön“ derselbe Begriff sind, soll die Tugend nicht als Pflicht, sondern nur um ihrer Schönheit willen geübt werden, und zwar zum Wohle der Menschheit, dessen Förderung dem Bürger wie dem Fürsten vor allem am Herzen liegen soll. Am schönsten offenbart sich die Tugend in der Freundschaft; ihre uneigennütige Pflege empfehlend, wird Hagedorn zum Begründer des Freundschaftskultes, der in Klopstock und Schiller seine begeistertsten Lobredner gefunden und in den Kreisen der Dichter zu Halle, Halberstadt und Leipzig zur höchsten Schwärmerei und Leidenschaftlichkeit sich gesteigert hat. Und wie diese jungen Männer, geeint durch Seelenharmonie, die Erhebung der deutschen Dichtung anstrebten, so hat Hagedorn „der Menschen echten Wert“ in dem Tode für das Vaterland erblickt und damit den Begriff Vaterland wieder in seiner schönsten Bedeutung für nationale Einheit und Brüderlichkeit lebendig gemacht. Damit aber das Volk glücklich werde, bedarf es des „schönsten Himmelkinds“, der Freiheit. Drei soll es sein auf sozialem, frei auf ethischem Gebiet. Daher fordert der Prediger die Fürsten auf, von ihrer Götterhöhe zu menschlicher Gleichheit herabzusteigen, und an die Vornehmen insgesamt ergeht der Ruf, aus dem verfinsterten Galanteriewesen und der Heuchelei zur Natur und Vernunft zurückzukehren. Es sind die Ideen vom allgemeinen Menschentum, die hier nur leise anklingen, in Klopstock, Schubart, Schiller, vor allem aber in Rousseau ihre stimmungswaltigen Vertreter gefunden haben. Unerläßlich für den Bestand des wahren Glückes scheint Hagedorn die Pflege der schönen Wissenschaften, und in deren Beschützung steckt er den Fürsten ein erhebendes Ziel. In England hat Hagedorn das Ideal der wahren Freiheit und des wahren Lebens gefunden und den satirisch-didaktischen Schriftstellern jenes Landes, namentlich Pope, verdankt er manche der Gedanken, die er in seinen halbphilosophischen Gedichten mitteilt, einige auch Haller, die meisten jedoch Horaz, seinem Lehrer in der spöttischen, wie in der lebenswürdigen, halbgelehrten Art der Darstellung in den Satiren und Episteln, aus denen Hagedorn manches frei übersezte oder ganze Stücke, wie die neunte Satire („Der Schwäger“), einfach auf Hamburger Verhältnisse übertrug.

Was Hagedorn in den „Moralischen Gedichten“ an sittlichen und philosophischen Grundsätzen ausführlich behandelt, erscheint in seinen Epigrammen auf das wesentlichste zusammengefaßt und oft in scharf pointierter Form auf einen besonderen Fall angewendet. Auf die weitere Entwicklung dieser Dichtform in Deutschland haben sie keinen Einfluß gewonnen, denn gleichzeitig mit ihnen waren die überlegenen Sinngedichte Lessings erschienen (1752). Die Freiheit auch in Fragen der Dichtung hochhaltend, hat er sich von den literarischen Fehden fern gehalten.

Unter denselben englischen Einwirkungen wie in Hamburg trat ungefähr gleichzeitig in der Schweiz ein Umschwung der literarischen Verhältnisse ein. Politisch seit langer Zeit von Deutschland getrennt, hatte sie seit dem Dreißigjährigen Kriege auch an dem Geistesleben, insbesondere an der Poesie Deutschlands wenig Anteil genommen. Die erste Wiederanknüpfung fand an der Grenze, in Basel, statt, wo Karl Friedrich Drollinger, der, 1688 zu Durlach in Baden geboren, seit 1703 erst als Student, dann als badischer Archivbeamter in Basel bis zu seinem Tode (1742) weilte, mit seinen dem schweizerischen Wesen verwandten Gedichten eine weitere Fortsetzung und Ausbildung dieser Dichtungsart in der Schweiz selbst hervorrief. In seiner Jugend war Drollinger mit Hofmanswaldau, Lohenstein und anderen derartigen „Flittergeistern und natürlichen Dichtern“ umhergeschwärmt; seine „poetische Genesung“ verdankte er dem Rechtsprofessor Nikolaus Bernoulli, der ihn auf Besser und Canitz und wohl auch auf die Engländer hinwies. Deren Nachahmer, Brocks, wurde nun sein Vorbild, mit dem er, ein großer Blumenfreund, die Vorliebe für Naturbeschreibung und die Bewunderung des Schöpfers in seinen Werken teilt. Doch führt Drollinger den Pinsel mit kräftigerer Hand; er bringt Leben und Handlung in die Gemälde, empfindet tiefer, prüft die Werke der Natur nicht erst in kleinlicher Weise nach ihrer Zweckdienlichkeit, sondern erhebt sich in feierlichem Schwunge zum Preise der ganzen Welt-

schöpfung („Lob der Gottheit“, „Über die Unsterblichkeit der Seele“). Neben den philosophischen und metaphysischen Gedankenreihen, Religion, Gott, Unsterblichkeit, sind ihm Malerei und Musik Stoffgebiete („Ode an die Musik“); seine Nachbildungen biblischer Psalmen bilden eine Vorstufe zu Klopstock; hervorragend sind seine Sonette; mit männlichem Ernste singt er das Lob seiner Heimat und mit großem Geschick pflügt er die poetische Epistel. Zwar schlägt er zuweilen auch einen behaglich munteren Ton an, aber im allgemeinen kennzeichnen der Blick für großartige Naturauffassung, Fülle und Wucht der Gedanken, knapper Vortrag in wohlklingender Sprache das Wesen seiner Muse. Ein Schüler Pops, dessen Versuch von den Eigenschaften eines Kunstrichters er in deutsche Prosa übertrug, war er ein Feind der faden und seichten Gelegenheitsdichtung mit ihren immer wiederkehrenden Stoffen.

Man hat Drollinger einen verschönten und vergeistigten Widerhall von Brockes und einen Herold des Schweizer Albrecht von Haller genannt. Was dieser gelehrte Arzt durch seine lateinischen Werke für die Botanik, Anatomie und Physiologie Hervorragendes geleistet hat, meldet die Geschichte der Naturwissenschaften. Die deutsche Literaturgeschichte weiß aber zu erzählen, daß dieser weltberühmte Gelehrte auch auf die Entwicklung der deutschen Poesie, obgleich er ihr nur wenige Jahre seines Lebens widmete und in dem Berufspoeten ein entbehrliches und unwirksames Mitglied der Gesellschaft erblickte, dennoch einen nachhaltigen Einfluß ausgeübt hat. Denn die gesamte lehrhafte und beschreibende Dichtung erhielt von ihm ihre Richtung, die Sprache Mark und Gedrungenheit, die Darstellung Schwung und vor allem verlieh er der Dichtung wieder Gehalt und Würde. Er weist zurück auf die Natur und natürliche Zustände, zieht die höchsten Probleme des menschlichen Geistes, die seine Zeit beschäftigten, in den Kreis seines poetischen Schaffens und läßt das allmählich erwachende patriotisch-nationale Bewußtsein mächtig ertönen. So leitet er unmittelbar zu Klopstock über, wie dieser zu Schiller, dessen Gedankenlyrik den glänzenden Abschluß des von Haller gepflegten Lehrgedichtes bildet.

In Bern als Sohn eines Rechtsgelehrten geboren (1708) und auf dem Bauerngute „Hasli“ in strenger Zucht herangewachsen, entwickelte sich Haller außerordentlich früh; Lernbegierde und Fleiß, Verstand und Gedächtniskraft zeichneten ihn gleichermaßen aus und trieben ihn zu eigener Arbeit an, so daß er schon im zehnten Jahre mit den alten Sprachen vollkommen vertraut, im zwölften Homer sein Roman war. Auch der Sammeleifer, wie die Neigung zu dichterischen Versuchen gab schon in diesen und in den folgenden Jahren seiner Gymnasialstudien sich kund. Vorbilder waren ihm Brockes, andere niederländische Dichter und vor allen Lohenstein, an dessen pathetisch-rhetorischem Talent er ein verwandtes fand. Des Schlesiens Einfluß zeigt sich noch in Hallers Morgengedanken, einem erhabenen Preisgesang auf die Allmacht des Schöpfers, den anredend er die von dem jungen Schiller oft zitierten Verse spricht: „Du hast den Elefant aus Erden aufgetürmet. Und seinen Knochenberg beseelt.“ Entstanden ist der Hymnus in Leyden, wohin der junge Student von Tübingen gegangen war (1725), da ihn hier das brausende Studentenleben und die Verhältnisse an der Universität nicht befriedigt hatten. Dort hörte er des Professors Voerhaves Vorlesungen über Physiologie, zu denen er später in seinen Kommentaren die wissenschaftlichen Grundlagen schuf, und erhielt durch ihn seine philosophische und religiöse Richtung. Mit einer Reise durch das nordwestliche Deutschland, dann nach London und Paris fanden die Lehr- und Wanderjahre Hallers, nachdem er noch 1727 den Doktorgrad erworben hatte, ihren Abschluß. Doch hielt er seine Bildung noch nicht für vollendet und zeit lebens gelangte sein rastloser Geist, von dem kaum ein Gebiet menschlichen Wissens unberührt blieb, nicht zur Ruhe. So ließ er sich in Basel, wohin er 1728 zurückgekehrt war, durch Bernoulli in die höhere Mathematik einführen, während Drollinger durch sein Beispiel in ihm die erloschene Flamme der Dichtung wieder entzündete, und der Physiker Stäbelin ihn mit den englischen Dichtern und Philosophen Pope und Shaftesbury vertraut machte. Diese „verdrungen nun bald das geblähte und aufgedunsene Wesen des Lohensteins, der auf Metaphoren wie auf leichten Blasen schwimmt“.

Bei den Engländern fand er eine seinem philosophischen Geiste entsprechende Richtung und zugleich eine kunstvollere Form: seine eigentlichen Lehrmeister in der Darstellung aber waren die Alten, vorab die Römer und von diesen wieder insbesondere Vergil, für ihn der größte aller Dichter überhaupt. Unter solchen Einwirkungen suchte Haller, als ihn die „poetische Krankheit wieder stärker erfaßte“, in dem Glückwunschgedicht Über die Ehre (1728) den Gedankenreichtum der Engländer mit der Erhabenheit, Kraft und Kürze der Alten zu verbinden. Indem er darin das „Geschätzte Nichts der eiteln Ehre“ an einer Reihe geschichtlicher Beispiele aufweist, wird er zum Tugendprediger und schlägt so die Bahn ein, auf der sein ganzes Dichten sich fortan bewegte. Denn die Poesie war, wie die Zeitanschauungen es mit sich brachten, auch für Haller nur ein Mittel zur moralischen Besserung des Menschengeschlechtes. Das Lehrgedicht galt ihm daher als die höchste Dichtart und nur nach dem sittlichen Maßstabe hat er den Wert antiker und moderner Dramen und Epen bestimmt. Wie seine Zeitgenossen war auch er noch weit davon entfernt, an eine Selbstherrlichkeit der Poesie zu denken und in ihr etwas anderes als eine „Gespielin seiner Nebenstunden“ zu erblicken.

Wenn Haller mit Erinnerungen an Horaz in dem eben genannten Gedichte jenen glücklich preist, den „sein gut Geschick Bewahrt vor großem Ruhm und Glücke, Der, was die Welt erhebt, verlacht“, so klingen bereits jene Gedanken an, die den Grundton des Gedichtes bilden, mit dem er seinen Dichterruhm begründet und den Reigen der Dichter eröffnet hat, die in der Gegenüberstellung von Natur und Kultur poetische Anregungen suchten und der später von Rousseau mit bestimmter Absicht aufs äußerste zugespitzten kulturfeindlichen Geistesrichtung Ausdruck verliehen.

Eine im Juli 1728 mit dem berühmten Züricher Botaniker Johann Gessner zu botanischen und geologischen Zwecken in das Hochgebirge unternommene Reise führte Haller auch nach Combiens im Neuenburgischen, wo der Berner Patrizier Muralt, wegen seiner pietistischen Anschauungen aus Bern verwiesen, in Zurückgezogenheit lebte. Die patriotische Gesinnung dieses Lobredners alter Schweizerart, die Schönheit der Alpenlandschaften, das genügsame und wunschlose Leben der freien Bergbewohner, die Nachwirkungen der Schattenseiten menschlicher Überkultur, wie sie Haller kurz zuvor auf seinen Reisen in den Städten hatte beobachten können, all dieses erzeugte jene Stimmung, die ihn auf seiner Alpenfahrt begleitete und in dem Ausrufe sich kundgab, den er im Tale von Valorbe in sein Tagebuch eintrug: *Heureux peuple, que l'ignorance preserve des maux, qui suivent la politesse des villes* („Glückliches Volk, das die Einfalt vor den Übeln bewahrt, die im Gefolge der städtischen Kultur einherziehen.“) Und als er im Spätherbste wieder nach Basel zurückgekehrt war und, die botanische Ausbeute wissenschaftlich bearbeitend, den Plan zu dem großen Werke über die schweizerische Flora entworfen hatte, ging er auch daran, „den auf der Alpenreise gewonnenen Eindrücken poetischen Ausdruck zu verleihen.“ So entstand das Lehrgedicht Die Alpen (1729), das Goethe im „Wilhelm Meister“ als den „Anfang einer nationalen Poesie“ bezeichnete und des Verfassers Zeitgenossen wegen der Kraft und Klarheit seiner Gedanken, der Pracht der Anschauung und dichterischen Größe als etwas im ganzen Umkreise der deutschen Literatur bisher nicht Gehörtes anstauten. Hier auch sah man zum ersten Male die gewaltige Szenerie des Hochgebirges mit seinem mannigfaltigen Wechsel von



Abrecht von Haller.

S. Freudenberger pinx. J. F. Bause sculp. 1773.

Erhabenheit und Lieblichkeit poetisch erfasst, die romantische Schönheit der Alpenwelt, in der die spielende Natur, „was die Erde sonst an Seltenheit gezeuget, in wenig Landes vereint,“ der erstauten Welt erschlossen.

Doch Gotthards die Wolken übersteigendes Haupt, die glatten Wände fahler Berge, die ein verjährtes Eis dem Himmel gleich getürmt, der dick beschäumte Fluß, stürzend Fall auf Fall, die sanft erhobenen Hügel, die futterreichen Weiden, der Seen glatte Flut, das hohe Haupt vom Guzian, weithin ragend über der Blumen scheidicht Heer, die schimmernden Kristallhöhlen, die heilsamen Quellen, die verborgenen Salzschachte, der Goldsand der Aare, alle diese und noch andere Wunderwerke, mit denen die Natur das Land beschenkt, vermögen den Dichter nicht so zu fesseln wie das Volk, das, glücklich in der Armut und Genügsamkeit, hier eines beneidenswerten Daseins sich erfreut. In ihm sieht er den Traum verwirklicht, den die alten Poeten von dem goldenen Zeitalter träumten, und von elegischer Sehnsucht nach der Natur und Sitteneinfalt des weltabgeschiedenen und gering geschätzten Alpenvolkes ergriffen, macht er dessen Leben zum Hauptgegenstande seiner Betrachtung. Er schildert dessen Freuden, die Spiele der starken Männer, Steinstoß, Ringkampf, Schützenfreude, Reigentanz und andere Belustigungen; er preist die Heilighaltung der Ehe und rühmt, daß die Liebe hier die unverfälschte Sprache der Natur und des Herzens rede; dann entwirft er Bilder von der Arbeit des Volkes, vom Auszug auf die Almten, von der Tätigkeit des Hirtenlebens, der Mähezeit, den Herbstfreuden, der Rückkehr in das Thal, den Ergötzungen des Winters, wie um den Herd sich die Nachbarn sammeln und belehrende wie heitere Gespräche die Stunden verkürzen. Da spricht ein Wetterkundiger von der Gestirne Kraft und den Wetterzeichen, während ein junger Schäfer ein schmucklos Liebeslied zur Leier singt. Ein Greis erzählt von den Schlachten der Väter und weckt der Jugend Tatenlust, ein anderer, ein lebendes Gesetz, preist der Freiheit Wert, den Nutzen der Gütergleichheit, tadelt den Druck der Despotie, rühmt die Tat des Tell und lehrt den Wert der Eintracht.

Bald aber schließt ein Kreiß um einen muntern Alten,
Der die Natur erforscht und ihre Schönheit kennt,
Der Kräutern Wunder-Kraft und ändernde Gestalten
Hat längst sein Wisz durchsucht, und jedes Moos benennt.
Er wirft den scharfen Blick in unterird'sche Grüffte,
Die Erde deckt vor ihm umsonst ihr falbes Gold,
Er dringet durch die Luft, und sieht die Schwefel-Düfte,
In deren feuchtem Schooß gefangner Donner rollt.
Er kennt sein Vaterland, und weiß an seinen Schätzen
Sein immer forschend Aug mit Nutzen zu erzeu'n.

Mit dieser Strophe bahnt sich der Dichter den Übergang zur Schilderung der Naturschönheiten des Landes, worauf er den unverdorbenen Sitten seiner Bewohner die verdorbenen der städtischen Weltleute gegenüberstellt. Nicht an seine Landsleute allein, sondern an die ganze, durch die fortschreitende Kultur verderbte Welt richtet er dann, ein Vorläufer Rousseaus und der Stürmer und Dränger, die mahnenden Worte:

Verblendete Sterbliche! die bis zur nahen Baare
Geiz, Ehr' und Wollust stäts an eiteln Hamen hält,
Die ihr die vom Geschik bestimmte Handvoll Jahre
Mit immer neuer Sorg' und lährer Müß vergällt,
Die ihr die Seelen-Ruh in stäten Stürmen suchet,
Und an die Klippen nur das irre Steuer richt,
Die ihr, was schadet, wünscht, und was euch nuzt, verfluchet,
Ach öffnet ihr zulezt die schlaffen Augen nicht!
Seht ein verachtet Volk bey Müß und Arnuht lachen,
Und lernt, daß die Natur allein tann glücklich machen.

Nicht so klar gegliedert wie „Die Alpen“ sind zwei Gedichte, die in Bern, wo Haller 1729 sich als Arzt niedergelassen hatte, entstanden und Stäbelin zeigen sollten, daß auch die deutsche Sprache geeignet sei, philosophische Anschauungen dichterisch wiederzugeben. So stellt er, ein deutscher Pope, in den Gedanken über Vernunft, Aberglauben und Unglauben (1729) Betrachtungen an über die Grenzen des menschlichen Verstandes und des scheinbaren Gegensatzes zwischen Wissenschaft und geoffenbarter Religion, an deren Satzungen er streng festhält. Auf das Moralische sich einschränkend, behandelt er, ein Schüler Shaftesburys, denselben Gegenstand in dem an hochpoetischen Stellen nicht minder reichen Gedicht Die Falschheit menschlicher Tugenden (1730), und was er als Tugend erkennt, preist er in der Drollinger gewidmeten sapphischen Ode Die Tugend; „Freund! die Tugend ist kein leerer Namen, Aus dem Herzen keimt des guten Samen.“ Nicht in gedankenbeschwerten Alexandrinern, sondern in vierfüßigen jambischen Versen wirbt Haller um die Gunst seiner Doris (Mariane Wßß), die er 1731 als Gemahlin heimführt. Das Gedicht, zwar nicht frei von Reflexionen, wurde zu einer Art Manifest der feurigen Liebhaber, das berühmteste aller Liebeslieder weit

und breit und noch Hirzels Daphne sang es bei der Fahrt auf dem Züricher See. Es ist das einzige Liebeslied Hallers. Die politischen Verhältnisse in Bern, das patriotische Parteidregiment, die Käuflichkeit der Ämter, der herrschende Luxus, die französische Sitten, die Geringschätzung von Kunst und Wissenschaft, das Schwinden aller Bürgertugenden erfüllen ihn mit Unmut, und in den beiden politischen Satiren *Die verdorbenen Sitten* (1731) und *Der Mann nach der Welt* (1733) verleiht er ihm mit der Bitterkeit eines Juvenal berechneten Ausdruck.

Beide Satiren finden sich in der zweiten Auflage der Auswahl seiner poetischen Erzeugnisse, die er, wie die erste, als *Versuch Schweizerischer Gedichte* herausgab (Bern, 1734). Die Bezeichnung „schweizerisch“ fügte er hinzu, um dem Vorwurf der sprachlichen Unreinheit vorzubeugen, deren er sich wohl bewußt war und die er selbst in der vierten Auflage (Göttingen, 1748) noch nicht ganz vermieden hat. In dem Anhang zu dieser Sammlung findet sich das Lehrgedicht über den Ursprung des Übels (1734), das ihm das liebste Kind seiner Muse war und in Ansehung des tiefen Gehaltes, des Reichthums an überraschenden Bildern und treffenden Sentenzen, des gesättigten Kolorits der Sprache und der Wärme des Gefühls das vorzüglichste Lehrgedicht der deutschen Literatur. Mag auch die Wahl des Gegenstandes uns fremdlich erscheinen, seine Zeit freute sich darüber, Fragen, die damals alle Gebildeten beschäftigten, in eine dichterische Sphäre gehoben zu sehen.

Es sind dies die Gedanken, die Shaftesbury wissenschaftlich behandelte, Leibniz in seiner *Theodizee* zusammenfaßte, und die um die Frage über die Möglichkeit und den Ursprung des Übels in der Welt sich drehen, die Gott als der Allgütige unter allen möglichen Welten doch als die beste mußte erwählt und ins Dasein gerufen haben. Haller findet die Ursache des Bösen in dem Abfalle eines Theiles der Engel, die den Menschen zum Bösen verführten. Die Frage aber, warum Gott den Engeln die ins Unheil ausschlagende Willensfreiheit gegeben habe, löst er mit der Entscheidung, daß eine noch so unvollkommene Welt besser sei als ein Reich willenloser Engel. Deshalb dürfe man an Gottes Güte nicht zweifeln und besser als das titanische und sehnüchtige Ringen nach den höchsten Problemen sei die demüthige Erkenntnis, daß wir nichts wissen können, und das Vertrauen auf Gott, der uns das Räthsel dereinst lösen werde.

Von den Berner Patriziern wegen seiner Angriffe auf die sozialen und politischen Verhältnisse gehaßt und in seiner Hoffnung auf eine Staatsanstellung getäuscht, folgte Haller 1736 dem Rufe nach Göttingen, wo er bis 1753 weilte und seinen und der Universität Weltruhm durch wissenschaftliche Tätigkeit begründete und sicherte. Persönliche Leiden lösten einige Elegien von seiner Seele, von denen die Trauerode beim Absterben seiner geliebten *Mariane* (1736) große Berühmtheit erlangte. Seit Günther hatte man solch tief empfundene Töne nicht gehört; erst Goethe hat sie wieder angeschlagen und seinen Vorgänger übertroffen. Mag auch in Hallers Trauerode die Reflexion das Gefühl überwiegen, so hören wir doch die ungekünstelte Sprache des Herzens, das in der Erinnerung an das so jäh entschundene Glück das gegenwärtige Leid um so tiefer empfindet und zu dessen Verklärung sich aufschwingt. In diese Stimmung hinein drängen sich Gedanken über die Nichtigkeit des Menschen, denen er in dem hochpoetischen, aber nicht vollendeten Gedicht über die Ewigkeit berechneten Ausdruck verlieh.

Durch den Tod seiner Gattin tief erschüttert, legte er, als sein Dichterruhm, gestützt von dem des Gelehrten, sich zu verbreiten begann, seine Harfe weg. Er versank, wie wir aus seinen Tagebüchern entnehmen, in eine namenlose, selbstquälerische, religiöse Verzweiflung und litt furchtbar an Seelenqualen; die Vermittlung zwischen der erweiterten Kenntnis der Natur und dem überlieferten Glauben, an dem er festhielt, konnte der sonst so klare Geist nicht finden. Er hoffte der Welt durch die Wissenschaft mehr zu nützen, und um den Ruf eines Gelehrten war er ängstlich besorgt. Daher auch sein unermüdetes Arbeiten während seiner Professur in Göttingen, neben der er die Erzeugnisse der schönen Literatur des In- und Auslandes seiner Kritik unterwarf und an 1200 Rezensionen in die 1739 von ihm gegründeten „Göttinger gelehrten Anzeigen“ schrieb. Es fehlte nicht an Auszeichnungen von Seite gelehrter Körperschaften, vom Kaiser wurde er geadelt, am glücklichsten aber fühlte er sich, als er 1753 im Großen Räte zu Bern eine freilich recht bescheidene Stellung erhielt, denn er erblickte darin den Beginn zur Erfüllung seines Lebenswunsches, als Politiker seinem Lande dienen zu können. Mit den Patriziern hatte er sich schon früher

ausgeföhnt, indem er den Satiren seines jugendlichen Feueereifers die Spitzen abzubrechen suchte und die Berner Verhältnisse sogar als gute schilderte. Er blieb bis zu seinem Tode (1777) in Staatsdiensten, ohne es jedoch, wie er so sehnlich wünschte, zu einem Landvogt zu bringen. (Abb. S. 597.)

In seinen letzten Lebensjahren nahm er noch einmal die Lebrdichtung auf, und zwar in drei Erzählungen über Staatsformen und eine gute Regierung. Er wollte damit dem in Staat und Gesellschaft immer weiter um sich greifenden Radikalismus und vor allem den Ansichten von der Gleichheit aller und der Herrschaft des gesamten Volkes, wie sie Rousseau vortrug, wirksam entgegenreten. So zeigt er, an Fénelon und Montesquieu sich anschließend, in der „morgenländischen Erzählung“ Ufong (1771), wie auch ein Despot bei weiser Selbstbeschränkung sein Volk glücklich machen könne. Es fehlen in diesem „Persischen Telemach“ ebensowenig die Anspielungen auf die Gegenwart, wie in der zweiten Geschichtserzählung, Alfred, König der Angelsachsen (1773), die eine durch den Adel gemäßigte Monarchie zeichnet. Um den verderblichen Lehren des *contrat social* Rousseaus zu begegnen, legt der Berner Patrizier in seinem dritten Staatsroman Fabius und Cato (1774), einem Stücke römischer Geschichte, dar, daß die Volksherrschaft zur Willkür und zu Empörungen führe, die Herrschaft der Aristokratie aber für ein kleines Gemeinwesen die beste Staatsform sei. Unleugbar weisen die drei Romane bei allen ihren poetischen Schwächen durch Darstellung und Sprache manche Vorzüge auf und Politiker können noch heute daraus lernen; Goethe hat dem Ufong das Motto zu seiner ersten Bearbeitung des „Gottfried von Berlichingen“ entnommen; die Jugend Berns aber, bereits von den Wogen des Sturmes und Dranges erfaßt, konnte ihnen keinen Geschmack abgewinnen. Eine neue Zeit war angebrochen.

Haller vergleicht in einem Briefe an den Freiherrn von Gemmingen sein poetisches Schaffen mit dem Hagedorns und findet, daß seine Empfindlichkeiten den Gedichten einen schwermütigen Ton und einen Ernst verleihen, der ihn von Hagedorns Munterkeit unendlich unterscheide. Der tiefe Gehalt und die Härten der Sprache waren denn auch der Grund, warum seine Gedichte nicht so populär wurden, wie z. B. die Gellerts und Hagedorns. Gleichwohl haben sie auf die Zeit ihres Entstehens eine große Wirkung geübt und bis weit in die Tage Klopstocks hinein galten sie als Musterdichtungen der Anti-Gottschedischen Richtung. Sulzer noch entnimmt ihnen die meisten Beispiele für seine „Allgemeine Theorie der schönen Künste“ (1771). Gottsched jedoch, der Verteidiger und Bahnbrecher des französischen Klassizismus in Deutschland, ein geistiger Ordnungshandwerker und pedantischer Logiker der Wolffischen Schule, klagte, nachdem er mit den ihren Landsmann bewundernden Schweizern in Fehde geraten war, über Hallers raube Größe und vulkanische Natur und tadelte dessen sprachliche Mängel und malende Dichtweise. Und doch ist nicht der Leipziger Kunstrichter, sondern Haller der Bahnbrecher besserer Tage für die deutsche Literatur geworden. Denn er hat die Schranken der gemachten und gefühllosen Poesie seiner Zeit als erster durchbrochen und es gewagt, seine Überzeugung und sein Fühlen offen an den Tag zu legen. Überall tritt seine religiöse Gesinnung hervor; die Religion aber ist ihm mehr eine Forderung des Verstandes als des Gefühles und Klopstock fand deshalb so großen Beifall, weil er sie wieder zur Sache des Herzens und des Gemütes machte. Diesem war das Pathos des Gefühls eigen, jenem das des Verstandes. Beide haben, und zwar Haller zuerst, aus dem wässerigen und platten Stile ihrer Zeitgenossen heraus eine wirklich poetische Sprache geschaffen und, als ideale Dichter, die höchsten Güter der Menschheit, Religion, Vaterlandsliebe, Freiheit, Freundschaft und Natur in den Bereich ihres poetischen Schaffens gezogen.

An Hallers Naturschilderungen bildeten sich Ewald von Kleist und Matthiesson und vielen anderen ward er zum Vorbild, so für Samuel Hieronymus Grimm von Burgdorf (1733—1794), den Duisburger Professor Johann Philipp Wihof (1725—1798), den Geschichtschreiber und Staatsmann Vinzenz Bernhard von Tscharnner (1728—1798), den Satiriker Konrad Peyer (1707 bis 1768) und andere. Daß Bodmer den von ihm bewunderten Haller auch fleißig nachgeahmt hat, ist selbstverständlich; doch auch Kästner, der Anakreontiker Uz sind in seine Fußstapfen getreten und selbst Wieland („Von der Natur der Dinge“, „Moralische Briefe“, „Briefe von Verstorbenen“) und Lessing („Über die menschliche Glückseligkeit“, „Die Religion“) haben in ihrer Jugend die Lehrgedichte Hallers in ausgiebigster Weise zum Muster genommen. Vor allen Dichtern aber traf Schillers didaktisch-philosophisch-pathetischer Zug an Haller ein verwandtes Wesen; bei beiden tritt dieselbe sittliche Höhe hervor, bei beiden das philosophische Element und das Bestreben, die kalten Erzeugnisse des Verstandes mit höchstem Pathos des

Die
Discourse
der
Mahlern.

Erster Theil.



Zürch.

Druckts **Joseph Lindinner**, 1721.

Titelblatt des ersten Bandes der „Discourse der Mahlern“, 1721.

Nach dem in der Staatsbibliothek zu Berlin befindlichen Exemplar.

Gefühls zu erwärmen. Schillers Verdienst war es, die von seinem Geistesverwandten gelegten Reime unter weitaus günstigeren Bedingungen zur Blüte gebracht und in seinen philosophischen Gedichten durch Reinheit und Wohlklang der Sprache wie durch künstlerische Erfassung des Stoffes dem Lehrgedichte einen verklärten und glänzenden Abschluß gegeben zu haben.

Wie die jüngere Dichtung, so hat noch eine andere literarische Erscheinung der britischen Insel in Deutschland, und zwar ziemlich gleichzeitig in Hamburg und in der Schweiz, Nachahmung gefunden. Es sind dies die moralischen Wochenchriften.

Zwar gab es in England schon seit 1602 politische und theologische Zeitschriften, und Deſoe, der Verfasser des Robinson, hatte schon 1704 den Versuch gemacht, in seinem politischen Blatte „Review“ eine eigene Abteilung für moralische und dichterische Fragen einzuführen; der erste aber, der für diese Fragen eine eigene Zeitschrift zu gründen wagte, war Richard Steele. Sie erschien 1709 unter dem Titel *The Tatler* („Der Blaudecker“); schon 1710 trat eine größere und tühnere, *The Spectator* („Der Zuschauer“) an ihre Stelle, deren Seele, wie ja auch des „Blaudecker“, Josef Addison war. Nach zweijährigem Bestande wurde „Der Zuschauer“ durch ein neues Blatt, *The Guardian* („Der Vormund“), ersetzt, das gleich jenem täglich erschien, sich aber nicht mehr des gleichen Glücksterne erfreute und noch in demselben Jahre aufgelöst wurde (1713). Der glänzende Erfolg, zumal des *Spectator*, reizte zur Nachahmung und so entstanden bis gegen Ende des Jahrhunderts 220 moralische Wochenchriften, ohne daß es jedoch auch nur eine mit den drei ältesten an Gediegenheit hätte aufnehmen können. Mitten aus dem englischen Bürgertum als den vollstimmlichen Gegenschlag gegen die französisierende Dichtung Drydens und Popses hervorgegangen, übten sie auf die gesamten sittlichen und geistigen Zustände Englands einen tiefgreifenden Einfluß aus. Nach dem Grundsätze Horazens, daß die Dichter nützen oder ergötzen wollen, verbanden diese Journale mit der Unterhaltung die Belehrung und kamen dadurch dem Zeitgeschmack entgegen. Die Verarbeitung von Kenntnissen, die dem einzelnen wie der Gesellschaft zum Nutzen oder zur Belustigung gereichen, die Förderung von Tugenden, die Veredelung der Sitten, die Hebung des geistigen Lebens waren die Ziele, die Addison und Steele mit ihren Blättern zu erreichen suchten, um dadurch das Glück und die Wohlfahrt Englands zu fördern. Denn für dieses waren sie berechnet und seinem Kulturleben sind auch die behandelten Stoffe entnommen. Als unmittelbare Folge hat sich aus diesen Zeitschriften nach einigen Jahrzehnten der englische Familien- und Sittenroman und das bürgerliche Trauerspiel entwickelt, die für die deutsche Literatur von derselben Bedeutung wie jene werden sollten. Das häusliche Leben hatten die Engländer nur in den Lustspielen der jüngsten Vergangenheit dargestellt gesehen. In diesen erschien es immer in häßlicher Ausschweifung, leichtsinnig, frech, unästhetisch; in den moralischen Wochenchriften empfanden sie dagegen das Vergnügen, leichtsinnig, frech, unästhetisch; in den moralischen Wochenchriften empfanden sie dagegen das Vergnügen, ihr ganzes häuslich-bürgerliches Tun und Treiben im Spiegel der Dichtung genau so wiederzufinden, wie es in Wirklichkeit war, ohne Verschönerung und ohne Verzerrung, mit allen menschlichen Fehlern und Schwächen, und doch im Grunde wacker und tüchtig. Um mehr Freiheit für die Satire zu haben, ließ Steele den „Blaudecker“ unter der beliebten und von Swift eingeführten komischen Maske des *Maat Bickerstaff* erscheinen; der „Zuschauer“ ist ein junger, viel gereifter Gentleman (Addison), der das Leben in allen Gesellschaftskreisen beobachtet und seine Erfahrungen in dem Freundeskreise, dem auch Sir Roger Coverley und William Honeycomb angehören, gegen andere austauscht. Der „Guardian“, ein alter Mann, ist der Vormund und Erzieher der Kinder seines Freundes. Indem nun diese und ihre Mutter in allen häuslichen Angelegenheiten bei ihm sich Rat holen, ergeben sich eine Fülle von Anknüpfungspunkten zur Erörterung der verschiedensten Fragen. So werden in diesen Wochenchriften innerhalb eines erdichteten Rahmens teils in kleinen Abhandlungen, teils in Erzählungen und Bildern allerlei Beobachtungen, zumest moralischer Art, vorgeführt, daneben auch ästhetische Fragen, wie z. B. über das Wesen und den Ursprung der Phantasie, des Witzes und Humors, erörtert, und im „Zuschauer“ finden sich wiederholt Hinweisungen auf Milton, Homer, Vergil, die Psalmen, die englischen Volkslieder, insbesondere auf die altenglischen Balladen. All dieses geschieht mit einer Wärme und Wahrheit, Frische und Munterkeit, mit einer Kenntnis des menschlichen Herzens, Tiefe des Humors und Unererschöpflichkeit der Erfindung, die uns das klassische Ansehen begreifen lassen, dessen sich diese Zeitschriften in England noch heute erfreuen.

Es war von großer Bedeutung, daß auch dieser Zweig der englischen Literatur in Deutschland feste und keimfähige Wurzeln faßte; denn während die Einwirkung Popses und Thomsons auf Brockes und Haller ausschließlich der gelehrten Kunstdichtung angehörte, wurde hier auch für die künstlerische Belebung und Fortbildung der volkstümlichen Literatur ein sehr wirksamer und nachhaltiger Anstoß gewonnen. Die deutschen Nachahmungen der englischen Wochenchriften setzten eigentlich nur fort, was Christian Thomajus mit seinen sogenannten Monatsgesprächen (Frankfurt und Leipzig 1688 und 1689) bereits begonnen hatte. Sie waren unter dem Titel „Scherz- und Ernsthafter, Vernünftiger und Einfältiger Gedanken über allerhand Lustige und Nützliche Bücher und Fragen, Erster Monat oder Januarius, in einem Gespräch vorgestellt von der Gesellschaft der Müßigen“ erschienen und verfolgten den Zweck, in novellistischer Einkleidung, in Gesprächen und Berichten Kenntnisse, Moralphilosophie und Sittenkritik im Sinne der Aufklärung zu verbreiten, die Orthodoxie, die scholastische Philosophie und das juristische Formel-

wesen zu bekämpfen und über die Kaste der Gelehrten hinaus die neuen geistigen Strömungen auch in weite Kreise zu leiten. Denn die *Acta eruditorum*, die von Professor Otto Mencke als die erste Zeitschrift für wissenschaftliche Kritik 1682 in Leipzig nach dem Muster des Pariser *Journal des savants* gegründet worden waren und bis 1782 erschienen, hatten schon wegen der lateinischen Sprache, in der sie geschrieben sind, einen beschränkten Kreis von Lesern und brachten nur, was eigentlich „gelehrt“ war, während sie die schönwissenschaftliche Literatur fast gänzlich unberücksichtigt ließen. Dagegen nahm sie Thomajus in sein Unterhaltungsblatt schon darum auf, weil er zeigen wollte, daß die zünftige Gelehrsamkeit allein die Bildung nicht ausmache.

Nachdem so die Teilnahme an der neuen, Theologie und Philosophie trennenden Weltanschauung geweckt war, fanden die deutschen Nachahmungen der englischen Wochenschriften eine begeisterte Aufnahme. Deren lange Reihe wurde 1713 in Hamburg mit dem *Vernünftler*, einem durch den Komponisten Mattheson besorgten Auszug aus dem „*Plauderer*“, und dem „*Zuschauer*“ eröffnet, dem 1718 *Die lustige Fama aus der Narrischen Welt* folgte. Beide Blätter blieben ohne nachhaltige Wirkung, und erst die von Bodmer und Breitinger in Zürich 1721 herausgegebenen *Discourse der Mahlern* (Beilage 85) können als die eigentlichen Begründer der deutschen moralischen Wochenschriften angesehen werden. Ganz an den „erlauchten Zuschauer“ sich haltend, nennen sich die einzelnen Abhandlungen „*Discourse*“, weil sie in der Tat zum großen Teil aus Unterredungen zwischen Bodmer und Breitinger und anderen Mitarbeitern hervorgegangen waren; die Verfasser nennen sich „*Mahler*“, weil die Sittenschilderungen als kleine Gemälde betrachtet werden sollten und darum auch mit den Namen berühmter Maler unterzeichnet waren. Nach dem Vorgange der Züricher entstand ein Jahr später eine dritte hamburgische Wochenschrift, die sich *Der Patriot* nannte, aus dem Freundeskreise Brocks' hervorgegangen war und als die verhältnismäßig geistvollste aller deutschen Wochenschriften die größte Wirksamkeit entfaltete. Um „den deutschen Frauenzimmern ein Blatt in die Hände zu bringen, welches ihnen zu einer angenehmen Zeitkürzung dienen und doch von nützlichem und lehrreicherem Inhalte sein sollte als die gewöhnlichen Romane“, trat 1725 und 1726 Gottsched mit einer Wochenschrift, *Die vernünftigen Tadelrinnen*, in die Schranken, der er 1727 bis 1729 eine zweite, betitelt *Der Biedermann*, folgen ließ. Nach diesen achtungswerten Anfängen wurde diese Zeitschriftenliteratur immer beliebter und allgemeiner; nach einer Berechnung Gottscheds entstanden in Deutschland von 1715 bis 1761 über 180 „sittlichen Wochenschriften“ und bis gegen Ende des Jahrhunderts gab es deren mehr als 500. Doch schon 1758 scheiterte der Versuch des Klopstockischen Kreises in Kopenhagen, dem Nordischen *Aufseher*, einer Nachahmung von Steeles „*Guardian*“, eine weite Verbreitung zu verschaffen, und trotz des Lobes Herders konnte der holsteinische „*Hypochondrist*“ (1761) keinen Beifall mehr finden. Nicht besser ging es jenen deutschen Wochenschriften, die den Titel des englischen Modells beibehielten und als *Allgemeiner, Berliner, Leipziger „Zuschauer“*, „*Teutscher Bernerischer Spectateur*“, „*Zuschauer in Bayern*“ oder als „*Zuschauerin*“ erschienen. Insgesamt machten sie Ansehen bei dem englischen *Spectator* und *Guardian*, von denen jener nach einer französischen Übersetzung bereits verdeutschet war (1719), als Frau Gottsched sich an die Übertragung der beiden englischen Zeitschriften machte (1739—1745).

Je weiter in das Jahrhundert hinein, desto gehaltloser wurden die deutschen Wochenschriften; aber auch die besten von ihnen können sich mit den englischen nicht vergleichen. Eng und einsörmig ist noch immer der deutsche Gesichtskreis, keine anderen Stoffe als lange Abhandlungen über Erziehung, Ammenwesen, Spiel, Geiz, Puffucht, Verschwendung, Heirat, Ehe, Adelsstolz, Sprachmengerei usw., keine Spur von der Munterkeit und der Beweglichkeit des Geistes, der Frische und gestaltenden Kraft der Darstellung, dem Reize anmutiger und lebensvoller Charakterzeichnung, die dem *Spectator* eine unvergängliche Lebenskraft verleihen. Statt jenes eigenartigen Humors in dem erdichteten Gesellschaftskreise des *Spectator* bringen die deutschen Nachahmer schwerfällige Moralisierungen, für die La Bruyères Übertragung der *Caractères de Theophraste* in das Zeitalter Ludwig XIV. oft als Vorbild dient, und wenn schon einmal der Versuch zu einer Charakteristik oder zu einem erzählenden Genrebild gemacht wird, so endet er höchstens mit einer der allgemeinen Tugend- und Lastermaximen, die in ihrer Unwahrheit in den Lustspielen der Gottschedianer und später in Rabeners Satiren das poetische Empfinden verletzen. Wie lebensvoll und scharf hat dagegen

Neue Beiträge
zum
Vergnügen
des
Verstandes und Wises.



Erster Band, erstes Stück.

Bremen und Leipzig,
Verlegt Nathanael Saurmann.
1 7 4 4.

Titelblatt zu „Neue Beiträge zum Vergnügen
des Verstandes und Wises“.

Addison seine Gestalten gezeichnet, so daß sie an die des Dickwiddflubs des späteren Dickens gemahnen, und wie ist doch in den englischen Wochenschriften alles im Interesse Englands geschrieben! Der „Patriot“ aber erklärt gleich in seiner ersten Nummer, „daß er zwar in Oberjaschen geboren und in Homburg erzogen worden sei, aber die ganze Welt als sein Vaterland, ja als eine einzige Stadt und sich selbst als einen Verwandten oder Mitbürger jedes anderen Menschen ansehe“. Bei dieser weltbürgerlichen Gesinnung ließ sich von den Wochenschriften für die Förderung deutscher Eigenart nur wenig erwarten.

Übrigens darf nicht unerwähnt bleiben, daß die freie Bewegung der Zeitschriften in Deutschland durch die bestehenden staatlichen Verhältnisse und durch die Zensur gehindert, jeder freie Flügelschlag durch die Polizei beschnitten wurde. Um Verdrießlichkeiten dieser Art zu entgehen, schränkten sich die moralischen Zeitschriften immer mehr auf das literarische Gebiet ein; so des Gottschedianers Johann Joachim Schwabe *Belustigungen des Verstandes und Wises* (1741) und das von dessen Gegnern herausgegebene Literaturblatt *Neue Beiträge zum Vergnügen des Verstandes und Wises*, die nach dem Verlagsorte gewöhnlich als *Bremer Beiträge* angeführt werden (1744). (Beilage 86.) Eigentümlich ist diesen literarischen Zeitschriften das Streben, den Frauenzimmern zu gefallen. Damit wurde eine schon durch Harssdörffers Gesprächspiele unternommene Aufgabe aufs neue zu lösen versucht und auf verschiedene Art, wie z. B. durch Ratschläge zur Anlegung von Bibliotheken, für die bisher vernachlässigte Frauenbildung Sorge getragen. Auch die Engländer hatten in ihren Zeitschriften der Hebung des guten Geschmacks der Frauen ihr Auge zugewendet.

Trotz aller Mängel haben die deutschen Sittenschriften bis etwa zu Beginn des Siebenjährigen Krieges einen überaus großen Einfluß auf die allgemeine Volksbildung und insbesondere auf die Literatur ausgeübt. Durch die Behandlung pädagogischer Fragen wurde der Umgestaltung des Erziehungswesens, wie sie dann Rousseau, Basedow, Pestalozzi durchführten, vorgearbeitet; die Liebe zu feineren Sitten wurde geweckt, die Schönheit der Tugend empfohlen, das Religiöse aber im Sinne der Aufklärung vorgetragen, deren Verbreitung die Wochenschriften eifrig förderten. Wie in England, erstanden auch in Deutschland Gesellschaften, die sich zur Besprechung und Befolgung der in diesen Zeitschriften vorgetragenen Mahnungen und Ratschläge vereinigten. Zuschriften und Anfragen kamen von allen Seiten. So wurden die Wochenschriften zu Organen des wiedererstandenen Bürgertums, für das sie obendrein eine Literatur schufen. Denn leichter als die dickleibigen Bücher der Gelehrten bahnten sich die dünnen Hefte den Weg in die Familien des Mittelstandes und mit ihrer leicht faßlichen und eindringlichen Behandlung idealer Fragen führten sie die Literatur wieder in das Leben ein. Durch die Wochenschriften erst wurde es den führenden Geistern auf dem Gebiete der Poesie möglich, ihre Anschauungen zu verbreiten und zu verteidigen, Kritik zu üben und jene literarischen Bewegungen einzuleiten, nach deren Beilegung endlich die Zeit schöpferischer Dichtung anbrach.

7. Sieg der englischen Kunstanschauung über den französischen Klassizismus. Die Schweizer und Gottsched.

Seit Opitz hat es an Unterweisungen für angehende Poeten nicht gefehlt; keine aber von ihnen ging über Begriffsbestimmungen und technische Regeln für die einzelnen Dichtungsarten hinaus; erst Gottsched warf die Frage nach dem psychologischen Ursprung der Kunst und der Kunstgesetze auf. Während er jedoch ihre Beantwortung oberflächlich umging, drangen die Schweizer Bodmer (geb. 1698) und Breitinger (geb. 1701), beide Professoren in Zürich, zumeist durch die Untersuchungen der Franzosen und Engländer angeregt, zum Urquell der Phantasie vor, der über und vor den Regeln steht, und erfassen die Kunstlehre, wie ihr glücklicher Ausdruck lautet, als Logik der Phantasie. Und vermochten sie auch noch nicht, wie einige Jahrzehnte später Lessing, alle Fäden der überlieferten Vorurteile zu durchschneiden, so gehört ihnen doch das hohe Verdienst, daß sie für den Anfang und das Ende aller Dichtung, für das Wesen der dichterischen Gestaltbildung, bereits die sinnigste Einsicht und Empfänglichkeit hatten.

Johann Jakob Bodmer und Johann Jakob Breitinger waren berufen, den Sinn ihrer Landsleute für Poesie und Literatur zu wecken, Zürich zu einem Mittelpunkt der Kritik und des Buchhandels zu machen und ihm eine Zeitlang in der Entwicklung des gesamten deutschen literarischen Lebens eine maßgebende Führerrolle zu erwerben. Beide Männer werden gewöhnlich zusammen genannt und in der Tat sind sie, wenigstens als es in der Fehde mit Gottsched einen gemeinsamen Feind zu bekämpfen galt, Hand in Hand gegangen, in Treue einander ergänzend.

Denn beide waren nach Anlage und Bildung verschiedene Persönlichkeiten; Bodmer leicht erregbar, von einer unermüdlischen, überhastenden Tätigkeit, die sich oft auf viele Dinge zugleich erstreckte und nach allen Seiten anregend wirkte. Nicht zufrieden mit dem Ruhme eines Kunststrichters, wollte er trotz seiner trockenen Natur auch als Dichter glänzen und entwickelte in Epen und Dramen eine unheimliche Betriebsamkeit bis zu seinem Lebensende. Mit zunehmendem Alter wurde er rechthaberisch und verbittert, zumal da er sah, daß die Mitwelt mit ihren neuen Anschauungen über ihn hinweg ging und in ihm nur mehr einen Mann der Vergangenheit erblickte. Er hatte es veräumt, von der Zeit, in die er sich nicht mehr finden konnte, im rechten Augenblick Abschied zu nehmen, während sein Freund Breitinger von der Bühne abtrat, als verschiedene Anzeichen den Anbruch einer neuen Kunststrichtung ankündigten. (Abb. S. 605.) Die Klugheit, die Breitinger dadurch zeigte, leitete ihn auch im Kampfe; obgleich streitbar, wenn der Angriff es erforderte, war er doch im allgemeinen minder erregbar als sein Freund, kühl, nüchtern, überall der maßvolle, bedächtige und gründliche Gelehrte, der umfassende Kenner des klassischen Altertums wie der neueren deutschen und französischen Literatur, dabei ein „Weltmann und Erzpölitikus“, heiterem Genuße des Lebens nicht abgewandt wie der ungesellige Dichter der Noachide. Mit hoher Achtung spricht Lessing von Breitinger, seinem Vorgänger auf dem Gebiete der Kunstlehre, und noch Goethe rühmt die Tüchtigkeit des Mannes, dessen Anteil an dem Kampfe mit Gottsched, wenn er darin auch von Bodmer zurückgedrängt erscheint, dennoch größer ist, als gewöhnlich angenommen wird.

Schon das erste literarische Unternehmen, mit dem sie in die Entwicklung der deutschen Literatur eingriffen, zeigt beide Freunde vereint. Es sind dies die schon oben genannten Diskurse der *Mahlern*, eine Wochenschrift, zu der eine französische Übersetzung des *Spectator* die Anregung und das Vorbild gegeben hat. Tugend im täglichen Leben und Geschmack in literarischen Dingen sollten damit in der Schweiz eingeführt werden.

Wie die Diskurse mit diesen Genrebildern aus dem Züricher Leben die Freude an der psychologischen Zeichnung der Charaktere wecken und damit die Vorbedingung für das Erwachen einer gefunden und lebenswahren Poesie zu erfüllen sich bemühen, so begründen sie auch die eigentliche literarische Kritik in Deutschland, wo die Schriftsteller bisher nur gelobt werden wollten und alles Kritizieren als persönliche Beleidigung auffaßten. Die Diskurse aber, so beschränkt auch ihre Auffassung noch war, nehmen gleich ganze Richtungen, wie die zweite schlesische Schule, hart mit und weisen gegenüber deren Unnatur, Übertreibung und Verfliegenheit, mit ungeteilter Anerkennung auf den alten Epiz hin, weil er die Natur mit den ihr zukommenden Farben und der ihr eigenen Gestalt male. Naturwahrheit, starke Empfindung, wohlkultivierte Einbildungskraft („Imagination“) werden als Lösungsworte ausgegeben, Vergnügen und Nutzen als Zweck der Poesie bezeichnet, die Fabel als besonders hohe Dichtungsart empfohlen, der Reim als Hemmnis guter Gedanken verbannt und schon hier findet sich der alte und später oft wiederholte Vergleich der Malerkunst und Dichtung hinsichtlich ihrer Wirkung.

Die Diskurse wurden wegen der Teilnahmslosigkeit des Publikums, des Mangels an Mitarbeitern und Zwistes mit den Zensurbehörden bereits 1723 aufgelöst, erschienen aber 1746 hochdeutsch als Buch unter dem Titel *Der Mähler der Sitten*, vermehrt mit verschiedenen Zusätzen, darunter einem Verzeichnis von deutschen Büchern für Frauenzimmerbibliotheken. Auf dem eingeschlagenen Wege der Kritik, die sie auch an den ersten Anfängen der deutschen Wochenschriften übten, weiter schreitend, planten die beiden Züricher Professoren die Abfassung eines Buches, das die Grundsätze ihres kritischen Verfahrens im Zusammenhang begründen und rechtfertigen sollte. Von dem versprochenen, auf fünf Teile berechneten Werke einer kritischen Dichtkunst erschien aber nur wenig; so zunächst die Schrift *Von dem Einfluß und Gebrauch der Einbildungskraft* (1727).

Diese wird mit dem Philosophen Wolff als die Fähigkeit bestimmt, die Sinneseindrücke festzuhalten und zu erneuern; ihrer bedürfen die Dichter und Redner. Aufgabe des Dichters ist es, seine Einbildungskraft mit allem, was die Kunst hervorgebracht hat, zu erfüllen, denn nur so werde er ein poetisches Werk mit lebhaften Bildern und Gemälden derartig befeelen, daß der Leser die Dinge selbst vor sich zu sehen glaubt. Die Dichtkunst ist ja ihrem ganzen Wesen nach Beschreibung, indem der Dichter die in sich aufgenommenen Eindrücke dem Leser vormalte, und daher der Malerei verwandt. Je mehr es dem Poeten gelinge, durch seine Bildnisse und Gemälde die Empfindungen zu erzeugen, die das Urbild selbst erregt, desto größer sei die Wirkung. In den Fortsetzungen der genannten Schrift wird der gute Geschmack als eine scharfsinnige



Aus der Kupferstichsammlung der Familienfideikommiss-Bibl. zu Wien.

Fertigkeit des Verstandes erklärt, das Wahre vom Falschen zu unterscheiden und auch bei der Besprechung der Lust am Tragischen betonen die beiden Züricher die Seite des überlegenden Verstandes; indem der Zuschauer einer Tragödie erkenne, daß das hervorgerufene Leiden und der Schrecken nur Illusion sei, folge auf den Schmerz die Lust.

Gewissermaßen eine praktische und geschichtliche Ergänzung zu diesen ästhetischen Schriften bildet die kleine Literaturgeschichte, Charakter der Deutschen Gedichte (1734), worin Bodmer die Dichter seit Opitz charakterisiert, und deren Fortsetzung, Die Drollingerische Muse (1743). Haller, Hagedorn und Drollinger gelten ihm als die größten Dichter seit Opitz; das Wesen des poetischen Kunstwerkes ist ihm nicht mehr Nachahmung der Natur, sondern deren Vollendung; die Phantasie des Dichters beschwöre, wie der Stab des Zauberers, das große Spiel vom Lauf der Welt vor unsere Augen. Bodmer hatte sich von den Franzosen abgewendet und an den Engländern geschult. Eine innere Verwandtschaft der Geistes- und Geschmacksrichtung mag ihn diesen genähert haben; vielleicht hat auch die Ähnlichkeit der historischen Schicksale der beiden Republiken die Blicke der Schweizer auf die englische Literatur gelenkt, deren gedanken-ernste, fast schwermütige und resignierten Erzeugnisse, wie sie nach der Beilegung der religiösen und politischen Zwistigkeiten entstanden, gefielen in der Schweiz, wo die Religion, da die Aufklärung noch nicht eingedrungen war, einen mächtigen Einfluß hatte und lange behauptete (Haller, Salomon Gessner, Lavater). Kein Wunder daher, daß Bodmer, sobald er den Spectator im Original kennen lernte, für jenen Dichter sich begeisterte, dessen Lob Addison mit so großer Wärme verkündete. Es war der Puritaner John Milton (1608—1674), der 1667 sein gewaltiges, an erschütternden Schönheiten und ergreifenden Szenen überreiches Gedicht Das verlorene Paradies (Paradise lost) veröffentlicht hatte und damit Bodmers lebhafteste Phantasie heftig bewegte und seinen von Jugend an auf das Biblische gerichteten Sinn völlig gefangen nahm. (Beilage 87.)



Joannes Jacobus Breitingerus.
L. Casp. Flüessli pinx., J. Jakob Haid
sculp. et exc.

In dem Gedichte des Briten sah Bodmer sein poetisches Ziel verwirklicht, einen großen und heiligen Stoff mit sittlicher Hoheit und Anmut und zugleich im Geiste des Altertums behandelt, das Glück der Natureinfalt, für die er schwärmte, in reizenden Gemälden von dem Naturzustande der Menschheit dargestellt. Dazu war der Verfasser ein glühender Republikaner, ein Vorkämpfer für die Freiheit auf allen Gebieten; was Wunder, wenn Bodmer sich sofort (1723) daran machte, das Werk in deutsche Prosa zu übertragen, und an seiner Bearbeitung bis in sein hohes Alter herumbesserte, um ihr eine wirklich deutsche und poetische Form zu geben. Zwar hatte Ernst Gottlieb von Berge schon 1682 das Gedicht Miltons übertragen und dabei des Versmaßes, des Originals, des reimlosen fünffüßigen Jambus, sich bedient, aber erst durch Bodmers Übersetzung wurde es in Deutschland in weite Kreise verbreitet. Es folgte Übersetzung auf Übersetzung, so die von Gruner aus Burgdorf, Simon Grynäus, Zacharia; auch andere Werke Miltons, wie „Das wieder eroberte Paradies“, „Samson“, und Gedichte anderer Briten wurden von Grynäus verdeutschte. An Milton entzündet sich Bodmers Begeisterung zu eigener poetischer Produktion, zu seinen religiösen Epen; an Bodmers verdeutschtem Milton schulte sich das Genie des jugendlichen Dichters des Messias. Milton bildete fortan die Grundlage für die kunsttheoretischen Schriften der Züricher und einen Hauptpunkt in der Fehde, in die sie mit Gottsched, dem Vertreter einer neuen literarischen Strömung, um 1740 gerieten. (Abb. S. 613.)

Geboren am 2. Februar 1700 zu Juditten, bezog Johann Christoph Gottsched, erst 14 Jahre alt, die benachbarte Universität Königsberg, um Theologie zu studieren, verwandte aber seinen Fleiß mehr auf Sprachen, Philosophie und die sogenannten schönen Wissenschaften. In der Dichtkunst wurden Johann Jakob Rohde und Pietisch seine Lehrer; in der Philosophie hielt er sich an Christian Wolff, dessen „Bemühtige Gedanken von Gott, der Welt und der Seele des Menschen“ alle seine Zweifel allmählich lösten, „mit denen er sich vorher gequält hatte“. „Ich hub an, Ordnung und Wahrheit in der Welt zu sehen, die mir vorher wie ein Labyrinth und Traum vorgekommen war“ (1719). Bereits Magister und Privatdozent, entzog

er sich der Gefahr, wegen seiner außerordentlichen Größe den Werbern in die Hände zu fallen und in das Garderegiment des preussischen Soldatenkönigs gesteckt zu werden, durch die Flucht nach Leipzig. Es war ein günstiges Geschick, das ihn in die Pleißestadt führte, denn, wie keine andere Stadt, bot ihm diese Anregungen mannigfachster Art und die Möglichkeit, von ihr aus weithin über die deutschen Lande seine umgestaltende Tätigkeit auf dem Gebiete der deutschen Literatur zu entfalten. (Abb. S. 607.) Empfehlungsbriefe öffneten Gottsched das Haus des einflussreichen Polyhistor's Burchard Mencke und zu Ostern 1725 begann er seine Vorlesungen an der Universität, die erste über die Wolff'sche Philosophie. Fünf Jahre später wurde er zum außerordentlichen Professor der Poesie, 1734 zum ordentlichen Professor der Logik und Metaphysik ernannt. Mit der Umgestaltung der Philosophie im Sinne Christian Wolff's (1697—1754) begann er seine reformatorische Tätigkeit und auch nachmals wirkte er durch Wort und Schrift für die Verbreitung der Lehre seines Meisters, des Vaters des deutschen Nationalismus. (Abb. S. 609.) Und daß dieser an allen deutschen Universitäten Aufnahme fand, ist zum größten Teile durch Gottsched's Schriften geschehen. An seiner Methode schulte sich Gottsched, um dann auch in der deutschen Poesie die von Wolff geforderte Gründlichkeit und Ordnung, das Natürliche und Vernünftige, die einheitliche Regelung und Gliederung zur Geltung zu bringen und den Begriff wie die Begründung einer deutschen Gesamtliteratur, der wissenschaftlichen sowohl wie der dichterischen, in das Auge zu fassen. Regellos und unvernünftig erschienen ihm der Schwulst der Schlesier, die Verbtheit Weises, die Gassenhryk, die in Leipzig an Christian Friedrich Henrici („Picander“) ihren Hauptvertreter hatte, die Haupt- und Staatsaktionen und die Oper. Vorbilder, nach denen er die deutsche Literatur regeln wollte, waren ihm die Alten, mehr aber noch die Franzosen, in deren Licht er jene zuerst kennen lernte. Im Grunde setzte er nur die Bestrebungen des von ihm hochverehrten Opitz fort, doch so, daß an die Stelle Ronsard's jetzt Boileau trat, auf den ihn Canitz führte. Die Zeit, in der Canitz, Besser, Neukirch, Günther und Pietsch gelebt hatten, betrachtete Gottsched als „das güldene Zeitalter unserer Poesie“ und unterschied sich von diesen seinen französisierenden Vorgängern nur dadurch, daß er sich nicht mit den kleinen und untergeordneten Dichtarten begnügte, sondern alle reinsten und höchsten Formen, vornehmlich das Drama, zu deutlicher wissenschaftlicher Erkenntnis und werktätiger Ausübung bringen wollte.

Als ein gänzlich auf Verstandestätigkeit gestellter Wolffianer hatte Gottsched die Ansicht gewonnen, was uns das Studium der alten Literaturen oder jener, die auf deren Studium beruhen, zu geben vermöge, sei nichts anderes als formelle Bildung, und so sehr war er von deren Prinzip durchdrungen, daß er erklärte, die Alten und die Franzosen, die jene bereits vorzüglich von der Seite der formellen Bildung her aufgefaßt hätten, müsse man nicht darum nachahmen, weil sie die Alten und die Franzosen seien, sondern weil die Regeln, nach denen sie ihre Werke abgefaßt hätten, auf der Vernunft beruhten. Mit dieser überwiegenden Verständigkeit verband sich in Gottsched eine von persönlicher Eitelkeit genährte Begeisterung für die Ehre und Würde der deutschen Literatur. Als er nun die glänzende französische Literatur des siebzehnten Jahrhunderts kennen lernte, und von dem Wirken der Akademie, dem blühenden Theater, den literarischen Gesellschaften in Paris und von dem Ansehen hörte, dessen sich Racine, Boileau und Molière bei Hofe und in den vornehmsten Kreisen erfreuten, zog er die Folgerung, daß die Deutschen durch die bloße getreue Nachahmung der französischen Muster eine nationale Dichtung schaffen könnten, die sich als ein Seitenstück zu der klassischen der Franzosen darstellen würde. Da er aber die französischen Verhältnisse nicht aus eigener Anschauung, sondern nur aus Berichten kannte, hatte er, unter den ganz entgegengesetzten deutschen Verhältnissen lebend, keine Vorstellung von der Fülle wirklichen Lebens, das hinter der korrekten, den Regeln Boileaus folgenden Poesie stand, und so mußte er mit seinem Reformwerke scheitern. Gleichwohl ist die Beharrlichkeit bewundernswert, mit der er seinem Ziele zustrebte, und Dank verdient die Strenge, mit der er einem Zuchtmeister gleich die deutsche Poesie auf den Weg kunstmäßiger Form drängte.

nehmen Kreisen nötigten Leibniz trotz seines vaterländischen Empfindens gegen die Muttersprache, seine großen Werke, die ja doch nur für jene berechnet waren, in lateinischer oder französischer Sprache zu schreiben.

So schlimm stand es noch zu Beginn des achtzehnten Jahrhunderts ungeachtet Dvigens und der Sprachgesellschaften um die deutsche Sprache. Hierin Wandel geschaffen und die Bestrebungen jener zu einem erfolgreichen Abschlusse gebracht zu haben, ist das erste und größte Verdienst Gottscheds. Seine Bemühungen um die Förderung der deutschen Sprache erscheinen um so bedeutender, wenn wir erwägen, daß das allmählich erwachende und immer weitere Kreise ziehende literarische Interesse den Mangel einer allen Deutschen leicht verständlichen Schriftsprache erst recht fühlbar machte. Durch persönliche Einwirkung auf die Zuhörer seiner Kollegien und die Mitglieder der deutschen Gesellschaft wie durch Aufsätze in den „Beyträgen“ hatte Gottsched für die sprachliche Reform bereits gewirkt, ehe er mit seiner Grundlegung zu einer deutschen Sprachkunst, nach den Mustern der besten Schriftsteller des vorigen und jetzigen Jahrhunderts abgefaßt (1784), in die Öffentlichkeit trat. Abweichend von den früheren Grammatikern, die sich auf Luthers Bibel oder Dvigens Schriften stützten, knüpfte Gottsched an keine Buchsprache an, sondern an die sprachliche Entwicklung, wie sie in Mittelddeutschland auf Grund des Lutherdeutsch stattgefunden hatte, und erklärte die Umgangssprache, die in den höheren Kreisen der Gesellschaft des mittleren Deutschland in Übung war und von der Sprache der nord- und mitteldeutschen Schriftsteller sich nicht bedeutend unterschied, als Norm für die neue einheitliche Schriftsprache. Daß er mit dieser seiner ordnenden Tätigkeit zugrunde gelegten Sprache, die er die meißnisch-sächsische nannte, im allgemeinen das Richtige getroffen hat, beweist der Erfolg. Denn wenn auch, und nicht mit Unrecht, zugunsten der Mundarten verschiedene Stimmen laut wurden, so haben doch selbst die Schweizer die Vorzüge des Meißnischen vor allen Dialekten nicht verkannt und trotz anfänglichen Widerstrebens ihre Schreibweise nach ihr gestaltet. Die Forderungen aber, die sie wiederholt erhoben, die Aufnahme einzelner dialektischer Wörter und die Beachtung des Verdeganges unserer Sprache seit Jahrhunderten, fanden in der Folgezeit ihre Erfüllung und trugen zur Bildung unserer Schriftsprache bei. Gottsched jedoch nahm in seiner mit zunehmendem Alter sich steigenden Pedanterie auf Einsprüche gegen sein Machtwort keine Rücksicht, und wenn er schon einmal auf die Sprache der älteren Zeit sich einließ, geschah es nur, um zu zeigen, wie sehr ihr das neuere Deutsch an Reichtum und Gewandtheit überlegen sei. Die sprachlichen und poetischen Schönheiten der mittelhochdeutschen Poesie blieben ihm verschlossen; er kannte sie nicht, wie die Schweizer, aus den Quellen, sondern meistens nur aus Uebersetzung des fünfzehnten Jahrhunderts, und was seine altdeutschen Studien zutage förderten, beschränkte sich auf kleine Aufsätze, wie z. B. über Heinrichs von Veldeke Eneit, Boners Edelstein und auf die Uebersetzung des Reineke Fuchs nach der Ausgabe von 1498.

Außer den Mundarten, die Gottsched „den Schönheiten der deutschen Sprache zuwider“ fand, hatte die Einführung der hochdeutschen Schriftsprache noch andere Schwierigkeiten zu überwinden. Da galt es vor allem, ihr das Gebiet der Universitäten und Schulen zu erobern, an denen noch immer das Latein herrschte. Zwar hatte schon Leibniz einige Abhandlungen deutsch geschrieben, Thomasius und Wolff dem Deutschen die Hörfälle erschlossen, aber erst der Einheitsprache Gottscheds gelang es, durch seine weit ausgebreiteten Beziehungen die Gelehrtenwelt für die „uralte deutsche Heldenprache“ zu gewinnen. Immer wieder auf das Alter, den Reichtum und die Bildungsfähigkeit des Deutschen hinweisend, suchte er das an den Höfen, in adeligen und selbst in bürgerlichen Kreisen gepflegte Französisch zu verdrängen, und da ihm, dem Schüler Wolffs, schmucklose Klarheit, Reinheit, einfache Natürlichkeit, durchsichtiger und streng logischer Satzbau als das Ideal von Sprache galten, bekämpfte er den Schwulst und die besonders in der Kanzleisprache übliche Sprachmengerei. „Ein Deutscher ist gelehrt, wenn er sein Deutsch versteht“ (Canib). „Deutsch“, nicht, wie andere sagten, „Teutsch“ müsse man schreiben, wies er in

einer seinem Buche angehängten, aber schon früher entstandenen Abhandlung nach. Wie alle Lehrbücher Gottscheds praktisch angelegt, nach dem Vorbilde lateinischer Grammatiken und unter dem Einflusse der Franzosen (Fontenelles) abgefaßt, übte Gottscheds „Deutsche Sprachkunst“ einen großen Einfluß aus und eroberte auch zum großen Teile den katholischen Süden und Westen, wo man die Sprache Luthers nicht angenommen und dafür lieber der Kanzleisprache oder der Mundarten als Schriftsprache sich bedient hatte. Es fehlte aber auch nicht an Angriffen, zumal auf den Kern der deutschen Sprachkunst, einen Auszug aus dem großen Werke, der für Schulen bestimmt war und 1777 in achter Auflage erschien. Der Österreicher Popowitsch und der Lüneburger Rektor Heinze erhoben ihre Stimme gegen Gottscheds sprachliche Einheitsbestrebungen und Lessing fragte, ob wohl „ein magerer Philosoph und ein schlechter Dichter“ „eine gute Sprachkunst schreiben könne“. Und doch hat Lessing von Gottsched ebenso gelernt wie Herder und Goethe, die gegen das pedantische Regiment des Sprachschulmeisters wetterten, darin aber mit ihm einig waren, daß der Schriftsprache der Vorzug gebühre vor den noch so liebgewonnenen Mundarten, und gleich den anderen Klassikern in zweifelhaften Fällen sich in Johann Christoph Adelungs „grammatisch-kritischem Wörterbuche der hochdeutschen Mundart“ (1774—1780) Rat holten. In diesem ist, was Gottsched schon plante, die meißnisch-sächsische Mundart kodifiziert. Mag Gottsched in seiner „Sprachkunst“ begangen haben, so wollen wir dennoch dem Urteile beipflichten, das Kästner in der Deutschen Gesellschaft in seiner Gedächtnisrede (1767) ausgesprochen hat: „Gottsched brachte es dahin, durch Schriften, die für ihre Zeit keineswegs verwerflich sind, daß die Deutschen wieder anfangen, deutsch und vernünftig zu schreiben.“

Einfachheit des Stils, Schönheit und Reinheit der Muttersprache war Gottscheds Ziel auch bei seinen Bemühungen um eine vernunftgemäße Redekunst. Schon im Vaterhause durch die Lektüre des Spätlateiners Laktantius Schrift über die Beredsamkeit begeistert, suchte er in Leipzig als Mitglied der „vertrauten Rednergesellschaft“ deren geistiges Niveau zu heben und begann daher bereits 1725 an der Universität seine Vorlesungen über die Redekunst. Aus diesen erwuchs drei Jahre später sein Grundriß einer vernunftmäßigen Redekunst, mehrenteils nach Anleitung der alten Griechen und Römer entworfen, die, 1736 nach Art der „Kritischen Dichtkunst“ eingerichtet und mit Beispielen ausgestattet, mehrere Auflagen erlebte. Die Theorie wurde unterstützt durch praktische Übungen in der Rednergesellschaft und so groß war der Zudrang der Studenten, daß eine Teilung in eine „vormittägige“ und „nachmittägige“ notwendig wurde.

„Vernunft, Ordnung, Natur und Gründlichkeit“ waren die Schlagworte für die rhetorische Kritik, die man an den Reden der Rednergesellschaft übte. Den Proben, die davon veröffentlicht wurden, läßt sich stilistische Gewandtheit und Glätte nicht absprechen. Wenn auch die Vernunft oft in logische Spitzfindigkeit, die Ordnung in Pedanterie, die Natur in Trivialität und die Gründlichkeit in Weitschweifigkeit ausarteten, so zeigt doch namentlich der Aufschwung, den die geistliche Beredsamkeit nahm, den Erfolg dieser Bemühungen. Gottscheds „vernunftmäßige“ Redekunst trägt die Widmung an den Kronprinzen Friedrich und wurde in Preußen zur Ausbildung der Prediger amtlich eingeführt. Die Ausbildung im Sinne der Aufklärung und die formale Schulung der geistlichen Redner waren die Wirkung davon. In den von Gottsched gebrochenen neuen Bahnen wandelte Johann Lorenz Mosheim (1694—1755), Theologieprofessor in Göttingen, den die Deutsche Gesellschaft in Leipzig auf Gottscheds Betreiben als Klassiker der Prosa und berühmten Kanzelredner zu ihrem Vorsitzenden erwählte (1732). Ausgezeichnet durch Reinheit des Stils und darob von Herder gelobt, wirkte in Berlin Preußens gefeierter Prediger Johann Joachim Spalding (1714—1804) im Geiste der



CHRISTIAN VON WOLFF
 VON DER UNIVERSITÄT HALLE
 VON DER UNIVERSITÄT BERLIN
 VON DER UNIVERSITÄT GÖTTINGEN
 VON DER UNIVERSITÄT LEIPZIG
 VON DER UNIVERSITÄT WÜRZBURG
 VON DER UNIVERSITÄT JENA
 VON DER UNIVERSITÄT ERLANGEN
 VON DER UNIVERSITÄT BAYREUTH
 VON DER UNIVERSITÄT MÜNCHEN
 VON DER UNIVERSITÄT WÜRZBURG
 VON DER UNIVERSITÄT JENA
 VON DER UNIVERSITÄT ERLANGEN
 VON DER UNIVERSITÄT BAYREUTH
 VON DER UNIVERSITÄT MÜNCHEN

Christian von Wolff.

Nach dem Stich von J. M. Berningeroth.

Aufklärung bis in die Tage Friedrich Wilhelms II. hinein. Selbst auf die geistliche Beredsamkeit Süddeutschlands, die sich durch kräftigere Bildlichkeit im Worte vor der protestantischen auszeichnete, übte Gottscheds „Redekunst“ einen Einfluß aus. Er hatte mit den österreichischen Benediktinern P. Placidus Amon in Meß und P. Rudolf Graser in Kremsmünster (1726—1787) wissenschaftliche Beziehungen angeknüpft und an dem letzteren, einem berühmten Prediger und nachmaligen Mitgliede der bayerischen Gesellschaft ad excolendam eloquentiam sacram (zur Pflege der geistlichen Beredsamkeit), einen eifrigen Verbreiter rhetorischer Bestrebungen im katholischen Deutschland gefunden. Auch mit der von den Benediktinern zu Rempen gegründeten Literarischen Gesellschaft stand er eine Zeitlang in Verbindung. Als sich aber das Unternehmen zerbrach, entbrannte Gottscheds Zorn gegen die katholische Geistlichkeit, die er übrigens als echter Aufklärungsapostel auch in seinen Gedichten oft zum Ziele seiner höhnennden und zuweilen derben Angriffe machte; selbst seine Gemahlin übte gelegentlich an dem katholischen Klerus ihren wohlfeilen Wig. Durch seine konfessionelle Haltung hat Gottsched den Gegensatz zwischen Nord und Süd eher verstärkt als ausgeglichen und seine Beziehungen zu Wien, an die er große Hoffnungen knüpfte, untergraben. Seine Sprachreform hatte hier an Freiherrn von Schemb, dem Verfasser einer Theresiade (1746), einem allegorisierenden, langweiligen Epos in 7653 Alexandrinern, einen mächtigen Förderer gefunden.

Die führende Stellung in der Deutschen Gesellschaft, in der nach bestimmten Regeln an den literarischen Erscheinungen Kritik geübt wurde, und sein Verhältnis zum Theater drängten Gottsched, nachdem er 1728 über Aufforderung einiger Freunde ein collegium poeticum gelesen hatte, seine bisher „unordentlichen Gedanken und Anmerkungen“ von der Poesie in systematischen Zusammenhang zu bringen. So entstand sein Versuch einer kritischen Dichtkunst vor die Deutschen (1730). Der Stoff dazu ist aus alten und neuen Schriften des Auslandes und nicht zum geringsten aus den „Wegweisern, zur Poesie zu gelangen“, geschöpft, die seit dem Hauptwerke Scaligers in allen Literaturen Europas scharenweise einander gefolgt sind. Das untrügliche Orakel aber für Gottsched bildete die Art poétique Boileaus, dessen Rolle er in Deutschland spielen wollte. (Beilage 88.)

Wie er Boileau für Horaz gelten läßt, so sieht er auch in anderen französischen Kunsttheoretikern und Dichtern Vertreter der Alten, und in den Anmerkungen zu der von ihm übersehten Epistola ad Pisones, die seiner Dichtkunst als Einleitung dient, spricht er offen aus, wie er sich das Verhältnis der Franzosen zu seinen Landsleuten denkt: „Was bey den Römern die Griechen waren, das sind bei uns iho die Franzosen. Diese haben uns in allen großen Gattungen der Poesie die schönsten Muster gegeben, und sehr viele Discurse, Censuren, Critiken und andere Anleitungen mehr geschrieben, daraus wir uns manche Regel nehmen können. Ich schäme mich nicht, unsern Nachbarn in diesen Stücken den Vorzug zu geben, ob ich gleich meine Landsleute in anderen Stücken ihnen vorziehe. Aber“, fügt er bedächtig hinzu, „die alten Griechen und Römer sind uns deswegen nicht verboten, denn ohne sie hätte uns Opiz nimmermehr eine so gute Bahn zu brechen vermocht. Aus Lesung der Alten ist er ein Poet geworden, und wer ihm nicht folget, wird es nimmermehr werden.“

Mit Opiz nahm denn auch Gottsched das Dichten für eine besondere Werkthätigkeit eines von der Natur glücklich organisierten Verstandes, der nur von einer starken Einbildungskraft und einer gründlichen Menschenkenntnis unterstützt, durch gelehrte Studien gebildet und von einem guten Geschmack geleitet sein müsse. Wenn ein so ausgestatteter Kopf die Regeln befolge, die bei der Hervorbringung eines Kunstwerkes als die allein gültigen von der Vernunft anerkannt seien, so werde er immer ein gutes Gedicht machen können. Die hier ausgesprochene Vernbarkeit der Dichtkunst allein schon nötigte Gottsched, auch wenn er in seiner Lehrart nicht von der Wolffschen Philosophie bestimmt worden wäre, in seinem Lehrbuche sich namentlich auf die Behandlung des Formellen in der Poesie einzulassen und ausführliche Vorschriften darüber zu geben. Theilte er nun auch die Anschauungen der früheren Kunsttheoretiker, so strebte er doch darin über sie hinaus, daß er zuerst den Versuch machte, die Dichtungslehre nach Wolffscher Methode in ein vollständiges System zu bringen, alle seine Sätze aus dem Prinzip, „das innere Wesen der Poesie bestehe in einer Nachahmung der Natur,“ ableitete und als der erste die von den Alten entweder unmittelbar überlieferten oder aus ihren Werken von den Neueren abgeleiteten Regeln nur darum als bindend angesehen wissen wollte, weil sie in der Vernunft und in der Natur ihren festen und notwendigen Grund hätten. Die Durchführung aber hält dieser Einsicht nicht stand; denn wo wissenschaftliche Begründung erforderlich war, erscheint immer nur eine Belegstelle aus Boileau oder aus einem anderen der 20 Gewährsmänner, die er namhaft macht, um seine Leser zu versichern, daß er sein Buch „gewiß nicht aus seinem Gehirne angesponnen“ habe. Noch 1751 erschien Gottscheds „Dichtkunst“ in neuer Auflage; manche der in ihr angeregten

Gedanken hat er in den „Beiträgen“ ausgeführt, aber in seiner maßlosen Selbstüberschätzung konnte er sich nicht entschließen, an den grundlegenden Ideen der „Dichtkunst“ im Geiste der neueren Strömungen Wesentliches zu ändern. Im Gegenteile; während er in den beiden ersten Auflagen noch von der dichterischen Begabung, dem angeborenen Talent und Genie als der ersten Voraussetzung und von der Schule der Zucht und Regel als dem erst nachträglich hinzukommenden wenigstens oberflächlich redet, leugnet er, selbst der Phantasie bar, später für die ausübende dichterische Tätigkeit die Notwendigkeit der unverbrüchlichen Ursprünglichkeit angeborener Schöpferkraft und rühmt in der Vorrede zur dritten Auflage (1742) gegenüber der „Dichtkunst“ Breitingers, daß man nach seiner Anleitung alle Gedichtarten „machen lerne“. Und doch hat Gottscheds Buch trotz aller Mängel, die es für uns als ganz unzulänglich erscheinen lassen, einen großen literarhistorischen Wert; es war der erste umfassende Versuch, das Denken der Deutschen auf Kunst und Dichtung zu lenken, und muß als solcher daher mehr noch als die spätere Ästhetik Baumgartens der Anfang und die Begründung der deutschen Kunstwissenschaft genannt werden. Unleugbar aber hat die Platitude in der Poesie durch Gottscheds einer Grammatik gleichenden „Dichtkunst“ einen großen Vor Schub erfahren, und treffend sagt Lessing, Gottsched habe Keimer die Menge, aber auch nichts als Keimer groß gezogen. Wenn aber derselbe Kritiker auch des Leipziger Professors Verdienste um die deutsche Schaubühne leugnet, fordert er zu entschiedenem Widerspruche heraus.

Es zeugt für den literaturgeschichtlichen wie den praktischen Scharfblick Gottscheds, wenn er die notwendige Umformung der deutschen Poesie vor allem an der entwicklungsgeschichtlich wichtigsten Gattung, am Drama, und zwar zunächst nicht durch eigene dramatische Schöpfungen, sondern durch Verbesserung der Bühnenkunst in Verbindung mit der Aufführung französischer Stücke versuchte. Der Verfall der Bühne und die in Leipzig fortlebende Erinnerung an den Versuch einer Theaterreform begünstigten sein Unternehmen. In Königsberg hatte er, wie er selbst erzählt, zum ersten Male Lohensteins Trauerspiele gelesen, ohne jedoch in seinem Geschmacke befriedigt worden zu sein; ebenso erging es ihm mit der Ovidischen Übersetzung der Antigone. Einige Jahre danach lernte er Boileau kennen, der seine Aufmerksamkeit auf Corneille und Molière richtete und ihn zur Lektüre der französischen Dramatik erfuhrte. Was ihm in Königsberg versagt war, dramatische Aufführungen zu sehen, ward ihm in Leipzig beschieden, denn hier spielten zur Meßzeit die „privilegierten Dresdener Hofkomödianten“, die Haack-Hoffmannische Truppe. Dabei nun wurde er „die große Verwirrung gewahr, darin diese Schaubühne steckte. Lauter schwülstige und mit Harlekinsthüpfereien untermengte Haupt- und Staatsaktionen, lauter unnatürliche Romanstreiche und Liebesverwirrungen, lauter pöbelhafte Fragen und Zoten waren dasjenige, so man daselbst zu sehen bekam. Das einzige gute Stück, so man aufführte, war der Streit zwischen Ehre und Liebe oder Roderich und Chimene, aber nur in ungebundener Rede überiekt.“ Dieses nun gefiel Gottsched, wie er seinem Berichte hinzufügt, „vor allen anderen und zeigte ihm den großen Unterschied zwischen einem ordentlichen Schauspiel und einer regellosen Vorstellung der seltsamsten Verwirrungen auf eine sehr empfindliche Weise.“ Da der Prinzipal auf seine Vorschläge, mit den versifizierten Dramen Gryphius' eine Beredlung der Bühne einzuleiten, nicht einging, begann er über die Regeln der Schaubühne nachzudenken und in ausländischen, namentlich in dem von André Dacier verdeutschten Aristoteles Belehrung zu suchen. So reichten sich bereits 1729 an seine idealistische Auffassung des Dramas als einer Lehrerin der Sitten die Regeln, die uns in der „kritischen Dichtkunst“ geordnet vorliegen und durch die Hochhaltung des Gesetzes der Wahrscheinlichkeit den Bau und die Wirkung des Dramas in die Sphäre des Verstandesmäßigen rücken.

Dem Poeten des Trauerspieles gibt er praktische Anweisung: „Der Poet wehlet sich immer einen moralischen Lehr-Satz, den er seinen Zuhörern auf eine sinnliche Art einprägen will. Dazu ersinnt er sich eine allgemeine Fabel, daraus die Wahrheit seines Satzes erhellet. Hiernächst sucht er in der Historie solche berühmte Leute, denen etwas ähnliches begegnet ist, und von diesen entlehnt er die Rahmen vor die Personen seiner Fabel, um derselben also ein Ansehen zu geben. Er erdenket sodann alle Umstände hinzu, um

die Haupt-Fabel recht wahrscheinlich zu machen, und das werden die Zwischen-Fabeln oder Episodia genannt. Dieses theilt er dann in fünf Stücke ein, die ungefehr gleich groß sind, und ordnet sie so, daß natürlicher Weise das letztere aus dem vorhergehenden fließet." Dann wird an Oedipus rex gezeigt, wie „Mitleid und Schrecken“, die von Aristoteles verlangte Wirkung der Tragödie, erzielt werden können, und zur Aufstellung der drei Einheiten, der Handlung, der Zeit und des Ortes geschritten, und zwar im Gegensatz zu den bisherigen deutschen Gewohnheiten, ganz nach Boileau, der in seiner Art poétique die Freiheit des spanischen Dramas als häuerisch versemnt und vom französischen rühmt: Mais nous, que la raison à ses règles engage, Nous voulons, qu' avec art l'action se ménage; Qu' en un lieu, qu' en un jour, un seul fait accompli, Tienne jusqu' à la fin le théâtre rempli. („Aber wir, die die Vernunft an ihre Regeln bindet, fordern, daß mit Kunst die Handlung sich abspiele; daß an einem Orte, einem Tage die eine Handlung vollendet werde und bis zum Ende die Zuschauer in Spannung halte.“) Bei den französischen Dramen des Klassizismus war das Hören des Dramas ganz auf Kosten des Schauens zur Hauptsache geworden. Eine einzige Dekoration, meistens ein Saal in einem Palaste, genügt für das ganze Stück; die Handlung erstreckt sich daher über keinen großen Zeitraum und ist einfach. Gottsched will die Notwendigkeit der drei Einheiten aus der Vernunft erschließen. Die Einheit der Handlung wird gefordert durch die das Ganze beherrschende sittliche Idee; die Einheit der Zeit und des Ortes begründet er mit der Aufgabe der Poesie, die Natur nachzuahmen und daher immer innerhalb der Grenzen des Wirklichen und Wahrscheinlichen zu bleiben. Wahrscheinlich muß aber auch das Verhältnis zwischen dem Zuschauer und der Bühnendarstellung sein. Der Monolog soll, weil unnatürlich, gemieden werden. Treffend verurteilt Gottsched bei Besprechung der Komödie die billige und leichte Wortkomik, denn nur in der Situationskomik zeige sich die Kunst des Dichters. Da war kein Platz mehr für den Harlekin, denn seine närrische Tracht, seine wunderlichen Worte und Gebärden dienen zwar dem Pöbel zum Gelächter, können aber die von den Alten geforderte „Komik der Sachen“ nicht ersetzen und ahmen nicht die „Handlungen des gemeinen Lebens“ nach, sondern überbieten selbst die Traumvorstellungen. Unmusikalisch und nüchtern, wie er war, hat Gottsched auch die Oper als der Moral und der Natur widersprechend und „als das ungereimteste Werk, das der menschliche Verstand jemals erfunden hat“, verurteilt.

Die idealistische Tendenz mit dem realistischen Inhalte zu einer höheren Einheit zu verbinden, war Gottsched bei seiner nüchternen Geistesgrundlage ebensowenig imstande, als die einzelnen Regeln mit tieferem, poetischem Verständnisse zu erfassen. Gleichwohl entsprachen seine Anschauungen dem Charakter seiner ganz auf den Verstand gestellten Zeit, die für ein erhöhtes geistiges Interesse am Drama nicht anders gewonnen werden konnte als dadurch, daß die Bühne vor allem den Bedürfnissen der Verstandesrichtung Rechnung trug und durch Einschränkung der schöpferischen Phantasie innerhalb der Grenzen der Wahrscheinlichkeit blieb. Gottscheds dramatischem Ideale am nächsten kamen die französischen Erzeugnisse der klassischen Zeit und durch Stücke von deren Glätte und vollen Durchsichtigkeit der Komposition, in Übersetzungen wie Originalschöpfungen, dem bisherigen Zustande des deutschen Theaters ein Ende zu machen, bildete das erste Ziel seiner dramaturgischen Bemühungen. Man hat es ihm zum Vorwurfe gemacht und gesagt, er habe das deutsche Theater nur französisiert. Mit Unrecht; schon seine nationale Gesinnung, die Haupttriebkraft bei allen seinen literarischen Bestrebungen, spricht dagegen. Wo aber hätte Gottsched, da sich die deutschen Theaterverhältnisse für eine Umgestaltung des Dramas im nationalen Sinne als unbrauchbar erwiesen, passendere Vorbilder finden können als bei den Franzosen, deren Spiel und Schöpfungen auf den Bühnen aller Kulturländer Europas des glänzendsten Erfolges sich erfreuten? Eine Anlehnung an das dem deutschen Charakter mehr angemessene ältere englische Drama mit seinem größeren Reichtum der Handlung, seiner größeren Verwicklung und Wirkung durch das Große, das Schreckliche und Melancholische, wie sie später Lessing vorschlug, war wenig verlockend. Die Spuren, die die englischen Komödianten mit ihren blutigen Aktionen und ihrem Clown noch für lange Zeit zurückgelassen hatten, waren wenig erfreulich und ermunternd. Shakespeare war zu dieser Zeit in Deutschland noch völlig unbekannt; auch Gottsched lernte ihn nur aus der 1741 erschienenen Bordschen Übersetzung des „Julius Cäsar“ kennen. Damals aber war er schon durch die Schweizer zu sehr auf den Standpunkt der Abwehr gedrängt worden, als daß er gerecht darüber hätte urteilen können; und er urteilte denn auch: „die elendeste Haupt- und Staatsaktion unserer Komödianten ist nicht so voll Schnitzer wider die Regeln der Bühne als diese Tragödie Shakespeares!“ Dieses für uns jetzt ungeheuerliche Urtheil Gottscheds zeigt, daß die poetische Empfindung für einen Dichter wie Shakespeare ihm gänzlich fehlte; sie hatte überhaupt bei ihm neben den „Regeln“ keinen Platz. Damals wäre eine Einführung Shakespeares bei uns unmöglich gewesen. Die arge Verwilderung unseres Theaterwesens brauchte

Versuch
einer
Critischen Dichtkunst
für die Deutschen;

Darinnen erstlich die allgemeinen Regeln der Poesie,
hernach alle besondere Gattungen der Gedichte,
abgehandelt und mit Exempeln erläutert werden,

Ueberall aber gezeiget wird:

Daß das innere Wesen der Poesie
in einer Nachahmung der Natur
bestehe.

Anstatt einer Einleitung ist Horatii Dichtkunst
in deutsche Verse übersetzt, und mit
Anmerkungen erläutert

von

Johann Christoph Gottscheden,
Der Weltweisß. und Dichtkunst öffentl. Lehrer zu Leipzig.

Zweyte und verbesserte Auflage, mit allergnädigster Freyheit.

Leipzig 1737.

Verlegt Bernhard Christoph Breitkopf.

B C K

Titelblatt von Gottscheds „Versuch einer critischen Dichtkunst für die Deutschen“.

Nach dem in der Staatsbibliothek zu Berlin befindlichen Exemplar.

zur Erziehung zunächst die Zucht strenger Regeln, und nur durch ein solches Übergangsstadium war die spätere Anlehnung an den uns innerlich verwandteren britischen Dichter möglich gemacht worden. Erst auf den Zuchtmeister Gottsched konnte der Reformator Lessing folgen.

Das akademische Drama der Franzosen bot, was Gottsched für die Erziehung der deutschen Schaubühne als notwendig erachtete: „vernünftige Regelmäßigkeit“. Übrigens hatte sich die deutsche Schauspielkunst bereits früher in die Schule der Franzosen begeben. Schon die „hochdeutschen“ und holländischen Truppen und namentlich Belten's „berühmte Bande“, die den „Englischen“ nach dem großen Kriege in der Herrschaft über die deutsche Bühne folgten, gestatteten dem französischen Drama einen großen Einfluß auf ihren Spielplan. Gottsched selbst führt in seinem „Nöthigen Vorrath“ mehrere deutsche Übertragungen französischer Stücke an, die vor seiner Theaterreform entstanden waren. Er verpflanzte also mit dem französischen Drama nicht etwas Neues nach Deutschland, sondern brachte nur, was sozusagen in der Luft lag, zum entschiedenen Ausdruck und fand gerade in der allgemeinen Vorliebe für französisches Wesen die wirksamste Unterstützung zur raschen Annahme und weiten Verbreitung seiner Theaterreform. Diese aber verlangte nicht bloß formale Schulung, sondern auch die Verbindung von Literatur und Bühne, Dichter und Schauspieler, und indem er sie herstellte, hat er die notwendige Grundlage für eine gedeihliche Entwicklung des Dramas wieder geschaffen.

Um die regelmäßige Form des Dramas auf der Bühne wie in der Literatur einzubürgern, bedurfte Gottsched der Unterstützung der Schauspieler und Dichter. Bei jenen fand er sie schon 1727 an dem Ehepaar Johann und Friederike Karoline Neuber, das nach der Auflösung der Haack-Hoffmann'schen Truppe (1725) sich an deren Spitze gestellt, das sächsische Privilegium erhalten hatte und auf der Leipziger Messe sich einfand.

Mit dem „Regulus“ Pradon's, eines nicht zum besten berücktigten Poeten, in der durch König „veredelten“ Übersetzung Bressand's ward in Leipzig die neue Ara eröffnet und so groß war auch das Interesse des Hofdichters König an der neuen Richtung, daß er aus der reichen Dresdener Garderobe die zur Aufführung nötigen römischen Kleider beistellte. Die Verwendung historischer Kostüme war etwas Ungewohntes, pflegte man doch damals in Deutschland wie in Frankreich die Helden des Altertums auf der Bühne in der Hoftracht Ludwigs XIV. mit Perücke und Degen, die Heldinnen gepudert und im Reifrocke auftreten zu lassen. Dem von Erfolg gekrönten Versuche folgte die Darstellung von Corneille's „Brutus“, Racine's „Alexander und Porus“, beide in der Übersetzung Bressand's, worauf Corneille's „Cid“ und „Cinna“ auf die Bühne kamen, jener von dem Leipziger Bürgermeister Gottfried Lange, dieser von dem Nürnberger Ratsherrn Christoph Fürer in das Deutsche übertragen. Gottsched selbst übersezte Racine's „Iphigenia“ und spornte die Mitglieder der Deutschen Gesellschaft an, „dergleichen zu tun“.

Um aus den raschen Erfolg der Übersetzungen französischer Dramen auf der deutschen Bühne zu erklären, muß man sich erinnern, daß in den gebildeten Kreisen die französische Literatur derart eingebürgert war, daß man es geradezu forderte, sie auch auf die Bühne zu bringen. Bekannt ist ja, was Voltaire aus Potsdam um 1750 schrieb: „Ich befinde mich hier in Frankreich. Man spricht nur unsere Sprache. Das Deutsche ist bloß für die Soldaten und die Pferde, man braucht es bloß für die Reise.“

Um aber des Franzosen Bouhours Vorwurf, daß es den Deutschen an einem schöpferischen Geiste



Johann Jakob Bodmer.

Nach dem Stiche von Pfenniger.

fehle, zu widerlegen, trat, da sich „kein geschickterer Poet“ hervortat, Meister Gottsched selbst mit dem ersten deutschen Originaldrama *Der sterbende Cato* 1731 auf die Bühne. Im folgenden Jahre gedruckt, erlebte es in 15 Jahren zehn Auflagen und machte seine Runde durch ganz Deutschland. Und doch war das Stück, wie Gottsched selbst in der Vorrede dazu ganz offen bekennt, bis etwa auf ein Zehntel nur aus Addison's englischem und François Deschamps' französischem „Cato“ (1715) ineinandergearbeitet. Jener erhielt wegen des eines Philosophen würdigen Schlusses und wegen der Charakteristik den Vorzug, an diesem gefiel ihm die größere Einheit der Fabel und die strenger beobachtete Regelmäßigkeit in der Behandlung. Der französischen Tragödienmanier, der Liebe von Prinz und Prinzessin mit beiderseitigen Vertrauten, folgend, flocht Gottsched auch das Liebesverhältnis zwischen Cäsar und Portia mit ihren Vertrauten ein, wahrte säuberlich die äußere Schicklichkeit (*bienséance*) und suchte durch die langen Dialoge, prunkenden Reden und Gefühlsergießungen in parademäßig auftretenden gereimten Alexandrinerpaaren den Mangel an Handlungen zu ersetzen. Durch den Erfolg des „Cato“ angespornt, versuchte alles, was dramatisches Talent in sich zu erkennen vermeinte, dem gegebenen Beispiele des Meisters es gleich zu tun, und so wuchs das Repertoire der neuen Bühne, das bis 1732 nur acht regelmäßige Alexandrinertragödien aufwies, bis 1740 auf 27 an, unter denen allerdings nur sechs Originale waren.

Mehr aber noch als die „klugen und gelehrten Männer“, denen es gelungen war, „die Schaubühne von ihrem Unflut zu säubern“, tat für das regelmäßige Drama die Truppe Neubers, die von Stadt zu Stadt durch Deutschland zog, überall mit lebendigem Wort die Leipziger Kunst verkündend. Aus den verschiedensten Gegenden kann Neuber dem Professor berichten, daß die gebildeten Kreise in dem neuen Drama ihre Wünsche erfüllt sehen und nur der Pöbel noch dem Schmutz und der Korbheit sich zuwende. Neuber nahm es mit der praktischen Theaterreform ebenso ernst wie deren Theoretiker Gottsched, dessen Pedanterie er aus der Gelehrtenstube auf die Bühne verpflanzte. Doch gerade deshalb hätte er der neuen Kunst kaum dauernd Anerkennung verschaffen können, wäre nicht seine Gemahlin, ihrem innersten Wesen nach eine Künstlerinatur, ergänzend hinzugetreten, um dem einmal gefaßten Grundsatz eine mannigfaltigere Ausgestaltung zu geben und ihn mit dem herrschenden Bedürfnisse in einen höheren Einklang zu bringen. Als die Neubers durch drei Jahre von Leipzig abwesend waren, bot sich Gottsched in der Schönemann'schen Truppe, die aus der Neuber'schen hervorgegangen war und wiederholt in Leipzig spielte, ein neues „Mittel“ zur Verwirklichung seiner Ideen und Wünsche. Teils aus eigener Verständnislosigkeit für Humor und Komik, teils in der Meinung, daß der Gegenatz der neuen Richtung durch die Tragödie besser hervorgehoben und, da in ihr das Stegreifspielen fast unmöglich sei, zugleich auch der Zusammenhang mit der Literatur fester geknüpft werden könne, hatte Gottsched bis gegen Ende der dreißiger Jahre sein besonderes Augenmerk der höheren Stilgattung zugewendet. Dann aber wurde ihm klar, daß sich der neue Geschmack mit dieser allein nicht halten lasse, und so begann er denn auch das Lustspiel den Regeln zu unterwerfen und für Muster zu sorgen. Hier aber konnte sich Gottsched bei dem, was er über die Komödie vorzubringen hatte, nicht auf ein fest geschlossenes System von Regeln stützen, da ihm seine Gewährsmänner, denen er sonst seine kritische Weisheit entlehnte, wenig bestimmte Anhaltspunkte lieferten. Daher ist denn auch der Abschnitt über die Komödie in der „kritischen Dichtkunst“ nicht sehr klar und bestimmt ausgefallen. Gottsched tadelt an den Lustspielen Molières einige derb komische Szenen und zieht gegen den Harlekin zu Felde, der in den Lustspielen nach italienischer Manier als der ständige Träger des Komischen erschien und in den deutschen Staatsaktionen zur Hauptperson geworden war. Diesen Hauptfeind der neuen Kunst zu verdrängen, betrachtete er als seine erste Aufgabe, und sie gelang. Im Jahre 1737 wurde in Leipzig der Harlekin als der Vertreter des alten Theaterwesens förmlich von der Bühne verbannt. Doch verschwand er nicht sofort und allgemein aus dem Theater; er tauchte unter andern Namen wieder auf, lebte in Wien lustig fort und erschien, mit einem neuen Mäntelchen angetan, auch

wurde die Komödie dem moralischen Zwecke teilweise entzogen und mehr in den Dienst des Vergnügens gestellt, wobei freilich bittere Satire und Vorführung der widrigsten Schlechtigkeit, wie Lessing sagt, den Mangel an komischer Kraft ersetzen mußte.

„Die Tugend zu predigen und das Laster in Verruf zu bringen,“ erklärt Destouches als Hauptzweck seines Lustspiels und übereinstimmend damit findet Gottsched die Aufgabe der Komödie in der Nachahmung einer Handlung, die durch ihr lächerliches Wesen den Zuschauer belustigen, aber auch erbauen kann. Und wie der genannte Franzose die Hauptpersonen seiner Stücke nicht als Individuen, sondern als typische Vertreter einer ganzen Gattung hinstellt, so bleibt auch die Gottschedsche „Komödie“ bei den Typen, denn es sei nicht „das Werk der Komödie, über einzelne Personen zu spotten“, wie es die Engländer zu tun pflegen, „sondern allgemeine Torheiten lächerlich zu machen.“ Die Zeichnung der Charaktere, nicht, wie in der Tragödie, die Handlung bildet in der Komödie die Hauptsache und den Ausgangspunkt, die szenische Führung wird durch die Situationen ersetzt. Entsprechend ihrer Stimmung sind die Komödien in der Sprache des gemeinen Lebens abgefaßt, die aber oft zu einem niedrigen Naturalismus, ja selbst zum Pöbelhaften herabsinkt und in den Bearbeitungen auswärtiger Vorlagen die Charaktere vergrößert. Verurjacht wird dies zum Teil auch durch die Darstellung in Prosa, deren sich, um dem Gesetze der Wahrscheinlichkeit zu genügen, die Lustspieldichter mit wenigen Ausnahmen bedienen. Getreu der Lehre des Meisters, halten sie an den Einheiten und der Teilung der Fabel in fünf Akte, mag sie auch noch so dürrig sein, unverrückt fest.

Von den fremdländischen Lustspieldichtern galten dem Leipziger Dramaturgen Marivaux, Regnard und namentlich Destouches (gest. 1754), der geistige Erbe Molières und Hauptvertreter der jüngeren französischen Komödie, als untrügliche Vorbilder. An diesen hatte sich auch die Frau Professor geschult, ehe sie mit ihren Originalkomödien auftrat. Von diesen erschien 1743 Die ungleiche Heirat, worin mit Benutzung von Molières „Georges Dandin“ der Standesgegensatz als komisches Motiv verwendet wird. Ganz im Geiste der Zeit richtet die Dichterin die Spitze der Satire gegen den reichen Bürger, denn nur zur Verspottung durfte vor der Entstehung des bürgerlichen Trauerspiels der Nichtadlige, der es wagte, eine Augen zu einer adeligen Dame zu erheben, auf der Bühne erscheinen. Vierzig Jahre später erklärt in Schillers „Kabale und Liebe“ des Präsidenten Sohn, daß ihm die Handschrift des Himmels in Luissens Augen mehr gelte als der Adelsbrief! Die Lustspiele der Frau Gottschedin erfreuten sich auch noch des Beifalls, als ihres Gemahls Reformwerk schon ins Wanken geriet. So war die Hausfranzösin oder die Mamfell noch lange eines der beliebtesten Repertoirestücke. Mit Benutzung von Holbergs Jean de France stellt darin die Dichterin das Unwesen der französischen Erziehung und die tölpelhafte Nachahmung der französischen Sitten mit den lebhaftesten Farben dar, freilich oft in einer mehr aufstößigen und in übertreibender Weise, was sich aus ihrem Mangel an Welt- und Menschenkenntnis erklärt. Dagegen ist Hamchens Charakter, das flattrige Ding, das es dem ganzen Hause angetan hat, aber bei der ersten Berührung mit der Außenwelt außer sich gerät, aus der Erfahrung geschöpft. Auf Übertreibung wieder beruht das teilweise Molières Malade imaginaire nachgebildete Lustspiel Das Testament, worin der habgierige Charakter eines jungen Mädchens und der sträfliche Leichtsin eines ausschweifenden Jünglings bis zur empörendsten Abscheulichkeit geschildert wird. „Es ist mir unbegreiflich,“ sagt Lessing in der Beurteilung des Stückes, „wie eine Dame solches Zeug hat schreiben können,“ und selbst fragen wir uns: „Wenn Stücke, wie die zwei zuletzt genannten, der gereinigten Bühne angehörten, wie schmutzig mußten erst diejenigen sein, die vor der Bühnereinigung die Lachmüchel des deutschen Publikums in Bewegung setzten!“ Es begreift sich, daß Gottscheds „liebe Gehülfin“, die so gern die Schwächen und Lächerlichkeiten der Zeit zum Gegenstande ihrer Lustspiele machte, die literarischen Verhältnisse nicht unbeachtet ließ. Mit Entschiedenheit trat sie daher in ihrem Nachspiele Herr Wibling, dessen Hauptmotiv auf Molières Critique de l'école des femmes zurückgeht, der neuen Richtung der „Nachfasser des Pindar und Persius“ (der Bremer Beiträger) entgegen, die ihr unwahr erschien und von ihr daher lächerlich gemacht wurde. Die Züge, die darin von den einzelnen Poeten (Sinnreich, Vielwig, Reinhart) zusammengetragen sind, machen das Lustspiel zu einem interessanten Beitrag für die Kenntnis der damaligen Strömungen in der deutschen Literatur.

Mit der Satire „Herr Wibling“ schließt die Deutsche Schaubühne nach den Regeln und Exempeln der Alten. Es ist dies eine Sammlung von 38 regelmäßigen Dramen, Übersetzungen und Originalen, die von 1741 bis 1745 auf sechs Bände anwuchs und von Gottsched angelegt wurde, teils um den errungenen Erfolg zu sichern und den jungen Dichtern Muster zu bieten, teils auch um den Franzosen durch Schöpfungen deutschen Geistes zu zeigen, daß die Deutschen ihrer Schule entronnen und ihnen, wie in den anderen Künsten und Wissenschaften, also auch in der theatralischen Dichtkunst gewachsen, ja überlegen seien. Damit hat nun freilich der Meister seine und der Schüler Leistungen weit überschätzt; denn wenn auch die Lustspiele,

wie sie die „liebe Gehülfin“, Straube, Detharding, Quistorp, Ubsich und Elias Schlegel beisteuerten, nicht ohne Geschick verfaßt sind, so weisen die Tragödien selbst dem „Sterbenden Cato“ gegenüber einen Rückschritt auf. Die talentlose Beobachtung der Regel führte zur Ertötung jedes dramatischen Lebens und die Anwendung bloß äußerer Mittel konnte ihnen keinen inneren tragischen Gehalt geben. Am meisten leiden an diesen Mängeln Gottscheds „Parisische Bluthochzeit“ und „Agis“, seiner „geschickten Gehülfin“ „Panthea“, Pitschels „Darius“, Krügers „Mahomed IV.“, Grimms „Nurelius“; dagegen entfaltet sich in des letzteren „Banise“, dank der Quelle, ein reiches dramatisches Leben und Elias Schlegel, ein wirklicher Dramatiker, macht doch wenigstens den Versuch, die Erweckung der tragischen Gefühle mit der Charakteristik in Zusammenhang zu bringen. Noch immer stand man im Banne der Franzosen, deren Alexandriner auch in den deutschen Tragödien als der allein zulässige Vers galt, und die Nachahmung der Alten erstreckte sich, abgesehen von einigen mißglückten Nachbildungen des Chors, nur auf die drei Einheiten und die Einfachheit der Fabel nach der Auffassung der Franzosen.

Schon in der „Schaubühne“ hat Gottsched historische Zeugnisse für die frühere Betätigung der Deutschen an der dramatischen Dichtung gebracht; dieser schöne Eifer verließ ihn auch später nicht und so kam 1757 aus verschiedenen eigenen und fremden Sammlungen ein Werk zustande, das lange Zeit den Germanisten als eines der reichhaltigsten Nachschlagebücher gegolten hat: Nöthiger Vorrath zur Geschichte der deutschen dramatischen Dichtkunst oder Verzeichniß aller deutschen Trauer-, Lust- und Singspiele, die im Druck erschienen von 1450 bis zur Hälfte des jetzigen Jahrhunderts. Dieses Werk bildet den Abschluß der literarischen Tätigkeit Gottscheds auf dem Gebiete des Drama's und Schweizern zu zeigen, was der deutsche Geist auch in den anderen Zweigen der Poesie und in der Prosa de son propre fond vermöchte, regte Gottsched die Herausgabe einer Zeitschrift für die kleinen Gattungen der Dichtkunst an, die Belustigungen des Verstandes und Wizes (1741), die, von dem Leipziger Magister Johann Joachim Schwabe geleitet, bald in allen Gegenden Deutschlands Mitarbeiter fanden, in den Gedichten ernstern wie heiteren Inhalts einen Fortschritt zeigten und durch eine Reihe naturwissenschaftlicher und philosophischer Aufsätze die Aufklärungsbestrebungen Gottscheds förderten. Aus zahlreichen Stücken in Prosa und Poesie mit Fragen aus dem Gebiete der Literatur und Ästhetik aber läßt sich vom dritten Band an bereits das Durchdringen einer neuen Literaturbewegung erkennen.

So waren denn für das Drama und die kleineren Gattungen der Poesie Muster vorhanden und Gottscheds Ideal schien nahezu erreicht; nur eine Gattung fehlte — das Epos. Und gerade dieses sollte der neuen Richtung die volle Bahn eröffnen und den Zusammenbruch von Gottscheds Reformwerk herbeiführen. Angriffe, von verschiedenen Seiten unternommen, leiteten ihn ein. Der erste erfolgte von seiten der Neuberin. Schon vor ihrer Reise nach Petersburg war es zwischen ihr und dem Herrn Professor zu einem kleinen Zerwürfniß gekommen. Sie hatte sich geweigert, Voltaires *Mire* in einer Übersetzung der Frau Adalgunde auf die Bühne zu bringen, und ihr die bereits einstudierte des Hamburger Lizentiaten Stüven vorgezogen. Vergeblich mühte sie sich nach ihrer Rückkehr, Schönemann aus Gottscheds Gunst zu verdrängen. Als sie nun dieser tadelte, weil sie in der Tragödie nicht historische Kostüme in Verwendung bringe, kam es zum Bruche. Um Gottsched mit seiner Kostümidee lächerlich zu machen, gab sie, gereizt und verbittert durch ihre Mißerfolge, zu der Posse „Das Schlaraffenland“ als Nachspiel den 3. Akt von Gottscheds „Cato“, wobei sie die Darsteller im



Christian Ludwig Viscow.
Nach dem Stiche von Pfenninger.

antiken Gewande erscheinen ließ und dabei das Nackte durch fleischfärbige Strümpfe parodierte. Die Vorstellung schloß Johann Neuber (Pharnazes), indem er, gegen das Publikum gewendet, die Worte hinzufügte: „Nun, das war ein Versuch!“ Das Ganze erregte ungeheuren Beifall. Dadurch ermutigt, brachte die undankbare Frau in dem von ihr selbst verfaßten Vorpiel *Der kostbarste Schatz* den Dramaturgen in der Person eines „Tadlers“ mit Fledermausflügeln und einer Sonne von Flittergold um den Kopf auf die Bühne (1741). Ja, noch mehr der Schmach; der ebenso leichtfertige als charakterlose Johann Christoph Klost (gest. 1765 als Obersteuersekretär in Dresden), der Gottsched doch zu großem Danke verpflichtet war, beschrieb den ganzen Theaterstand, dem der Hofdichter König und Graf Brühl am Dresdener Hofe nicht fern standen, in einem komischen Epos, *Das Vorpiel* (1742) betitelt. Zu dieser Kränkung kam eine neue, als Koch, der nach seiner Trennung von der Schönemannschen eine eigene Bande gegründet hatte und zu Gottsched in Beziehung stand, das Singspiel *Der Teufel ist los*, von Christian Felix Weiße nach der englischen Operette bearbeitet, auf die Bühne brachte (1752) und damit dem Singspiele, das Gottsched verbannt zu haben wähnte, wieder festen Fuß auf der deutschen Bühne gewann.

Trotz dieser und noch anderer Enttäuschungen konnte Gottsched mit Befriedigung sehen, daß sein Wirken für das praktische Theaterwesen reiche Früchte getragen habe. Aus der Schönemannschen Truppe war die Alfermannische hervorgegangen, auf der sich jene Gesellschaft aufbaute, die 1766 in Hamburg die Gründung des Nationaltheaters möglich machte, und Konrad Echhof, der beste Darsteller der Alexandrinertragödie, der hier neben Lessing dieselbe Bedeutung gewann wie in Leipzig die Neuberin neben Gottsched, und Sophie Charlotte Schröder waren in der Schönemannschen Bande herangebildet worden. Schönemann gab nach dem Muster der „Schaubühne“, die 1746—1750 in zweiter Auflage erschien, eine ähnliche Sammlung von Repertoirestücken heraus und sogar in Wien, wo die Staatsaktionen und Hanswurstiaden am längsten Gefallen fanden, schloß man sich allmählich der neuen Richtung an, bis dann die Audienz Gottscheds bei Maria Theresia dem französischen Klassizismus die Herrschaft verschaffte.

Die von Gottsched angestrebte Gründung einer deutschen Akademie in Wien kam zwar nicht zustande, seine „Schaubühne“ aber rief die deutsche Schaubühne in Wien nach alten und neuen Mustern ins Leben (1751—1764), eine Sammlung von 48 Stücken von Corneille, Racine, Voltaire, Goldoni, Metastasio, Gottsched, Pitschel und anderen. Doch mußte der „Theatral-Secretario“ J. G. Heubeln, da die „studierten Stücke“ auf die Dauer nicht gefielen, wieder den Hanswurst auftreten lassen, der dann durch Philipp Hainner (1731—1764), den österreichischen Holberg und talentvollen Wiener Possendichter, aufs neue das Bürgerrecht erhielt und als Vertreter des volkstümlichen „gesunden Sinnes“ bis in die siebziger Jahre die Wiener belustigte. Durch seine Neigung zum Feenhaften ward Hainner ein Vorläufer Raimunds, durch Volkstümlichkeit und Einfachheit ist er seinem Zeitgenossen, dem Benediktiner Maurus Lindemayr (1723—1783) aus dem Stifte Lambach in Oberösterreich, verwandt, der gleich ihm als Lyriker und Dramatiker in hochdeutscher und mundartlicher Sprache dichtete. Den Hauptinhalt zu seinen Dramen schöpfte er aus dem Bauernleben, dessen Schwächen er genau kannte und mit Humor und Satire auf die Bühne bringt. Durch ihre vortreffliche Charakteristik haben sie sich lange auf den Liebhaberbühnen erhalten und durch den Gebrauch der Mundart die bald folgende Blüte der oberösterreichischen Dialektdichtung eingeleitet.

Schon vier Jahre vor seiner Verhöhnung auf der Bühne hatte Gottscheds Ansehen durch seinen nicht ganz freiwilligen Austritt aus der Deutschen Gesellschaft (1738) einen bedeutenden Schlag erhalten. Damals schon waren im eigenen Lager Stimmen gegen seine Alleinherrschaft in literarischen Dingen laut geworden. Erschüttert ward diese durch die Angriffe, die von den Züricher Professoren Bodmer und Breitinger gegen seine Kunstlehre unternommen wurden und den großen Literaturstreit heraufbeschworen, der durch anderthalb Dezennien nahezu alle Literaten Deutschlands in Atem hielt, während seines Verlaufes recht viel des Unschönen an persönlicher

Berunglimpfung im Gefolge hatte, schließlich aber den Beginn eines neuen Abschnittes in der Entwicklung der deutschen Literatur einleitete. Denn wie so oft die geistige Fortbildung der Menschheit in Extremen sich vollzieht, so führte auch hier die Versöhnung und der Ausgleich der Gegensätze, von einem Größeren vollzogen, zu dem endgültig Wahren. Und mag auch der ganze Federkrieg nur mehr unser geschichtliches Interesse wecken, so kann doch nicht geleugnet werden, daß er Ideen in Fluß brachte, in denen die Keime zur Entfaltung einer neuen deutschen Dichtung lagen.

Verschieden, wie die künstlerischen Anschauungen, waren auch die persönlichen Eigenschaften der Führer im Streite; dort der gelehrte, aber etwas schwerfällige, eitle und „vernünftige“ Diktator, hier der poetisch angehauchte, mit lebhafter Einbildungskraft begabte und leicht bewegliche Bodmer, der schnell seinen Vorteil wahrnahm, und ihm zur Seite der grundgelehrte, bedächtige Kanonikus Breitinger. Schon in ihren Erstlingschriften, mit denen sie auf einige abfällige Urteile der „Tadlerinnen“ und des „Wiedermann“ antworteten, hatten die Schweizer in den Hauptzügen ihre Ansichten über das Wesen der Poesie ausgesprochen, ohne jedoch damit bei dem Allgewaltigen Widerspruch zu finden. Die 1732 veröffentlichte Beurteilungsetzung Bodmers fand in den „Beiträgen“ sogar eine bedingt anerkennende Beurteilung. Auch die Einwürfe, die die Schweizer gegen die Bevorzugung der oberösterreichisch-meißnischen Mundart erhoben, trübten den Frieden nicht und selbst als Bodmer, freilich unbeholfen genug, mit dem Grafen Conti für das Trauerspiel allgemeine Verständlichkeit und Popularität forderte und damit leise von der stelsfüßigen Tragödie voller Könige und Helden zu dem bürgerlichen Trauerspiele überleitete, ließ sie der Schüler Corneilles gewähren. Gereizt aber wurde er, als Bodmer 1738 gegen einen in den „Beiträgen“ erschienenen Aufsatz über die Schönheit der deutschen Sprache die „Anmerkungen eines Ungenannten über die Unvollkommenheit der deutschen Sprache“ an Gottsched sandte, worin er die ganze Beweisführung in jenem Artikel als eine verfehlte bezeichnete und das Englische auf Kosten des Französischen und Deutschen erhob.

Nur weniges hatten die Schweizer seit zehn Jahren an ästhetischen Schriften veröffentlicht, als sie, wohlgerüstet, plötzlich mit vier großen Werken auf den Plan traten. Zwei davon stammen von Bodmer, die Critische Abhandlung von dem Wunderbaren in der Poesie und dessen Verbindung mit dem Wahrscheinlichen (1740) und Critische Betrachtungen über die poetischen Gemälde der Dichter (1741), zwei von Breitinger, die Critische Dichtkunst, worinnen die poetische Malerei in Absicht auf die Erfindung im Grunde untersucht wird (1740), mit einer Fortsetzung und Critische Abhandlung von der Natur, den Absichten und dem Gebrauch der Gleichnisse (1740).

Breitingers Critische Dichtkunst, das Hauptwerk der Züricher, zerfällt in zwei Teile, von denen der erste über Wesen und Begriff der Poesie handelt und mit dem damals üblichen, aus dem Altertum stammenden, durch die Renaissance erneuerten, in Deutschland namentlich von Dpiz betonten Vergleich zwischen Malerei und Dichtkunst beginnt. Angeregt dazu wurde Breitinger durch entsprechende Aufsätze des Spectator und insbesondere durch des Abbé Dubos Réflexions sur la poésie et la peinture, in denen der Vergleich zum ersten Male tiefer begründet und der Nachweis versucht wird, daß Poesie und Malerei aus derselben Wurzel entsprungen seien und daher unter einen gemeinsamen Begriff fallen.

„Ich nenne“, sagt daher Breitinger, „die Poesie eine poetische Malerkunst, weil dieses lebhafte und herzbewegende Schildern das eigentümliche Werk der Dichtung ist; der Poet ist immer bemühet, die Bilder, die ihm seine glückliche Phantasie lehret, mit solchem Nachdruck und Klarheit, solcher Lebhaftigkeit und Empfindlichkeit vorzustellen, daß das Gemüt dadurch ebenso stark entzündet wird, als durch die sichtbare Vorstellung eines lebhaften Gemäldes.“ Wie die glücklich gewählten Gedanken und Begriffe des Dichters unter angenehmen Bildern vorgestellt und sinnlich gestaltet werden können, lehrt der unvergleichliche Meister unter Homer. Die poetische Schilderung will die Phantasie mit Ergehen rühren und kann alles nachahmen, was der menschliche Verstand von den Wirkungen und Kräften der Natur erkennt, mit Ausnahme weniger abstrakter Wahrheiten. Um nun in dieser Natur möglichst viel unterbringen zu können, wird ihr Begriff

mit Hilfe philosophischer Gedanken Leibnizens von Breitinger über Gebühr ausgedehnt. „Was ist Dichten anders,“ fragt Breitinger in diesem Sinne, „als sich in der Phantasia neue Begriffe und Vorstellungen formieren, deren Originale nicht in der gegenwärtigen Welt der wirklichen Dinge, sondern in irgend einem andern möglichen Welt-Gebäude zu suchen sind?“ In dieser Hinsicht kommt dem Dichter erst der Name eines „Schöpfers“ zu, da seine Gebilde nicht nur auf das wirkliche (historische), sondern auf das mögliche (poetische) Wahre sich gründen. Die Poesie ist aber nicht bloß eine Kunst der Nachahmung, sondern auch ein köstliches Werkzeug, durch das Wahrheit und Tugend eingeführt, das Laster verjagt wird. Die Phantasiegestalten des Dichters werden um so mächtiger wirken und ergötzen, je mehr sie, obgleich an das Mögliche und Wahre gebunden, den Schein der Neuheit haben, d. h. je mehr sie über das Gewöhnliche, Bekannte und Alltägliche hinausragen. „Nun aber“, folgert Breitinger weiter, „kann nichts Neuerees sein als das Wunderbare, das uns durch das bloße Ansehen entzückt und mit Bewunderung erfüllt. Das Wunderbare also, das, insofern es sich in die Grenzen des Wahrscheinlichen einschränkt, ein vermunntes Wahrscheinliches“ ist, bedeutet den Höhepunkt der Poesie. „Der Mensch wird nur durch dasjenige gerührt, was er glaubt, und der Mensch verwundert sich nur über dasjenige, was er für etwas Außerordentliches hält. Das Wunderbare muß daher die Farbe der Wahrscheinlichkeit und das Wahrscheinliche die Farbe des Wunderbaren haben. In den Romanen von Amadis fehlt es fürwahr am Wunderbarem nicht, aber ihre Erfindungen sind ohne Wahrscheinlichkeit.“

In dieser Lehre von dem Wunderbaren und seiner Verknüpfung mit dem Wahrscheinlichen, dem Kunstgeheimnis der Schweizer, tritt uns trotz der unbeholfenen Ausdrucksweise zum ersten Male mit bewußter Ausdrücklichkeit die tiefe Begriffsbestimmung der künstlerischen Idealität entgegen, die Forderung eines bedeutenden, von Gemüt und Phantasie erfassen Inhaltes und die Begrenzung seiner sinnlichen Erscheinung in die Bedingungen der Naturwahrheit. Quellen des Wunderbaren öffnen sich dem Dichter da, wo er durch seine Phantasie neue Wesen schafft (Allegorien) oder vorhandene zur Würde einer höheren Natur erhebt (äsofische Fabel), und in der unsichtbaren Welt der Geister, die sich allein in dem Gehirn des Poeten erzeugt. Zum Schluß dieser Betrachtung aber verkümmert die Ahnung des Tiefen und Wahren durch den nachwirkenden Bopf von der moralischen Nutzenwendung, denn als das Höchste, was der Dichter erreichen kann, erscheint die äsofische Fabel.

„Denn die Fabel“, heißt es, „ist, in ihrem Wesen und Ursprung betrachtet, nichts anderes als ein lehrreiches Wunderbares. Dieselbe ist erfunden worden, moralische Lehren und Erinnerungen auf eine verdeckt und angenehm ergötzende Weise in die Gemüter der Menschen einzuspielen und diesen sonst trockenen und bitteren Wahrheiten durch die künstliche Verkleidung in eine reizende Maske einen so gewissen Eingang in das menschliche Herz zu verschaffen, daß es sich nicht erwehren kann, ihren heilsamen Nachdruck zu fühlen.“ In der Fabel ist die Verbindung des Wunderbaren mit dem Wahrscheinlichen vollzogen. Daß Tiere reden, ist wunderbar; wie sie reden, muß wahrscheinlich sein, ihrem Charakter entsprechend. Der äsofischen Fabel zunächst kommt die epische.

Was in dem zweiten Teile der „Dichtkunst“, der sich mit der Zubereitung und Vermischung der poetischen Farben, d. i. der poetischen Ausdrucksweise, beschäftigt, über die Kunst des Überlebens, die poetischen Bewörter, die sinnliche Kraft und den Gefühlswert des poetischen Wortes gesagt wird, hat in der Folgezeit reichliche Früchte getragen. Das letzte Kapitel handelt von dem Bau und der Natur des deutschen Verses. Der Reim wird als bloßer Kegel für stumpfe Ohren verurteilt; statt des eintönigen Alexandriners wird der reimlose fünffußige Jambus empfohlen und diesem auch der Vorzug vor dem Hexameter gegeben.

Anfangs schonend, in der „Dichtkunst“ bereits schärfer, haben die Schweizer in den genannten Schriften an Gottscheds Anschauungen von der Poesie Kritik geübt. An Lebenden Kritik zu üben, war neu; noch erblickte man in der Kritik eine persönliche Beleidigung. Daher gereizt, erhob er sich, die anderen Werke der Schweizer bloß verächtlich anzeigend, gegen Bodmers Schutzschrift für Milton, um deren Einleitung Punkt für Punkt zu bekämpfen. Was könne das philosophierende Deutschland dafür, daß ihm Milton nicht schmecken wolle; es sehe ohne Zweifel auch in diesem Engländer den Lohensteinischen und Zieglerischen Schwulst, die ungeheure Einbildung, „die hochtrabenden Ausdrückungen“ und die unrichtige Urteilskraft herrschen. Unmöglich auch kann der Meister in dem Bewußtsein persönlicher Verantwortlichkeit für den Stand der deutschen Dichtung die „Lästerung wider das Vaterland und alle seine Poeten“, die der Schweizer dort ausgesprochen hat, ungeahndet hingehen lassen. Voll Freimut, untermischt mit galliger Laune und rücksichtsloser Derbheit, sucht der sich bisher unverletzlich haltende Professor die hie und da scharfen Hiebe der Schweizer von seinem Haupte abzuwehren, und diese bleiben an Leidenschaftlichkeit und Grobheit nicht zurück, übertreffen aber ihren Gegner an allezeit schlagfertigerem

Witz und böshafter Satire. Bald findet jede der streitenden Parteien Bundesgenossen, die deutsche Literatur teilt sich in zwei feindliche Heerlager, ein plan- und prinzipienloser Kampf entbrennt, in dem der tiefere und wissenschaftliche Grundgedanke überwuchert wird durch das wüste Durcheinander persönlicher Klopffechtereien. Eine wenig erfreuliche Periode unserer Literatur!

Eine komische Epopöe, „Der deutsche Dichterkrieg“, wahrscheinlich von Gottsched stammend und in den „Belustigungen“ erschienen (1741), leitet mit einer Verspottung des tigurinischen Varden Merbod (Bodmer) und des weisen Druiden Greibertin (Breitinger) den Kampf ein. Unermüdet bringt Schwabe in seiner Monatschrift Schmähungen auf die Schweizer. Von diesen wegen seiner leichtfertigen Opizausgabe und seiner äsopischen Fabeln arg mitgenommen, tritt wutentbrannt auch der Wittenberger Arzt Daniel Wilhelm Triller in der Vorrede zu seinen „Neuen äsopischen und moralischen Fabeln in gebundener Rede“ und später mit dem komischen Heldengedicht Wurmsamen (1754) den Schweizern entgegen. Diese antworteten den Angreifern mit Flugschriften, die, bald gesammelt und ausgebaut, als Züricher Streit-schriften zur Verbesserung des deutschen Geschmacks wider die Gottschedische Schule 1753 in zweiter Ausgabe erschienen und manches Wertvolle über Kritik, Ästhetik, Literatur, insbesondere über bisher verschlossene Perioden deutscher Dichtung, wie z. B. über die Poesie unter den Kaisern aus dem schwäbischen Hause, enthalten. In dieser Sammlung findet sich auch Das Komplot der herrschenden Poeten und Kunstrichter (1742), ein scharfes Pasquill auf Schottged (Gottsched), Muskul (Kulmus) und die anderen Leipziger Streiter. Auf deren Seite kämpften auch die seit 1743 in Halle erscheinenden Bemühungen zur Beförderung der Kritik und des guten Geschmacks, deren Leiter der Naturforscher Christoph Wylsius war. Als diese auch Haller, der sich selbst strenge Zurückgezogenheit auferlegte, in den Kampf zogen, trat Breitinger mit der Verteidigung der Schweizerischen Muse Hrn. D. Hallers für ihn ein (1744). Ihr folgte ein Jahr später Schwabes Bolleingeschenktes Tintenfaß, die schmutzigste aller von Gottsched bestellten Schmähschriften.

Bodmer und Breitinger standen eine Zeitlang allein. Dann rückten von allen Seiten Hilfstruppen heran, aus dem verheißungsvollen jüngeren Geschlecht sich rekrutierend. 1742 trat der schneidige Satiriker Liscow in ihre Reihen, ebenso der uns schon bekannte krakeelsüchtige Rost; seit 1742 bis 1754 stand Bodmer in Briefwechsel mit Hagedorn, unter dessen Einfluß der Hamburger Korrespondent, damals eine im Norden weitverbreitete und einflußreiche Zeitschrift, im Sinne der Schweizer wirkte. Von großer Bedeutung für deren Sache war es, daß der älteste Hallenser Dichterkreis zu ihnen in unmittelbare Beziehung trat. Aus diesem führte der Berliner Korrektor Immanuel Byra den Erweis, daß die G*ttisch*dianische Sekte den Geschmack verderbe (1743), und plante Samuel Gotthold Lange ein Epos „Die Eroberung von Leipzig“.

Schon 1743 konnte Bodmer an Zellweger schreiben: „Der Sieg hat sich völlig auf unsre Seite gelenkt, seitdem Herr Liscow in einer öffentlichen Erklärung im Namen der wahren verständigen Deutschen Gottscheden und seiner Sequelle den Auspußer gegeben. Er traktiert sie wie Ibioten, Magister und Schüler mit dem Nachdruck der Satire, die ihm eigen ist.“ (Abb. S. 617.) Scharenweise fielen von Gottsched seine Getreuen ab, darunter auch Elias Schlegel, Gärtner und die anderen „Bremer Beiträger“, die zwar nicht offen gegen ihren Lehrer auftraten, mit ihren Ansichten aber auf Seite der Schweizer standen. Als dann aus ihrem Kreise Klopstock (1748) hervorging, war der Triumph der Schweizer vollendet, Gottscheds Niederlage fürs erste besiegelt. „Seitdem ist er verrufen, wie der böse Pfening. Aber er verhärtet sich und waffnet sich zu einer unmächtigen Gegenwehr.“ (Bodmer.) Die mit Klopstock erstehende neue Dichtart, die bald Nachahmung findet, erscheint ihm ebenso regelwidrig und verabscheuenswert als Miltons Dichtung. Umsonst aber sucht er den „Messias“ in seinem „Neuesten“ als unpoetisch herabzusetzen, schon in dem Namen des neuen „sehr assischen (seraphischen) Dichters mit mizraimischen Gedanken“ einen Fehler gegen die deutsche Grammatik zu erblicken, da diese „Klopstock“ verlange, — der Geschmack von ganz Deutschland entschied für Klopstock und damit für die Schweizer.

Während alle Welt dem neu aufgehenden Gestirn zujubelt, sucht Gottsched dessen Glanz mit dem kraft- und saftlozen, aber „regelrechten“ „Heldengedicht“ Hermann oder das befreite Deutschland zu verdunkeln, das, in Trochäen verfaßt, ihm von einem Freiherrn Christoph Otto von Schönauich zur Beurteilung übersandt wurde und als das lang ersehnte Heldenepos ihn so entzückte, daß er den Verfasser 1752 von der philosophischen Fakultät Leipzigs mit dem poetischen Lorbeer schmücken ließ. Der Beifall blieb aus. Selbstüberschätzung

und Pedanterie haben den Leipziger Kunsttrichter blind gemacht gegen die Regungen der seiner Zuchttrute entwachsenden Zeit und diese schritt über ihn hinweg. Versunken und vergessen waren seine Verdienste, Mißachtung, Kummer und Verbitterung sein Lohn. Nur wenige Getreue harrten bei ihm aus. Der Arzt Johann Gottfried Reichel erfreute ihn 1755 mit einer *Bodmerias*, nachdem ein Jahr zuvor der dankbare Schildknappe Schönaich mit seinem dem *Dictionnaire néologique* des Franzosen Desfontaines nachgeahmten umfanglichen Werke, die ganze Ästhetik in einer Nuß oder neologisches Wörterbuch, die sprachlichen Neuerungen der Schweizer und Klopstocks verspottet hatte. Auch Bodmers Musterknappe Wieland und Lessing (Gnissel) blieben im Verlaufe des Gezänkes nicht verschont; war es ja doch im Leipziger Lager bekannt geworden, daß Wieland an einer *Dunciade* gegen Gottsched arbeite und Lessing ein Epos plane, das nach Art der Satire „*Hudibras*“ des Engländers Samuel Butler (gest. 1680) darstellen sollte, wie Gottsched und sein Schildknappe Schönaich gegen die Miltonische Dichtung in den Kampf ziehen und allerlei Abenteuer erleben. Lessing war es auch, der die letzten entscheidenden Streiche gegen Gottsched führte, zugleich aber auch dessen Gegner traf. Schon 1751 war in Berlin eine Richtung der Kritik aufgetaucht, die, auf Gottsched und den Schweizern ruhend, beide für falsch und verwerflich erklärte. Als Redakteur des *Neuesten aus dem Reiche des Witzes*, des literarischen Beiblattes der *Vossischen*, damals *Müdigerschen* Zeitung, machte sich Lessing, der Hauptvertreter der neuen kritischen Generation, bereits 1751 in gleicher Weise über Bodmers *Patriarchaden* und Schönaichs „*Hermann*“ lustig und Nicolai bezeichnet in seinen Briefen über den jetzigen Zustand der schönen Wissenschaften in Deutschland (1755) Gottsched und die Schweizer als abgetane Größen. Über die Sammlung der Reden und Gedichte, mit der Gottsched 1751 in die Schranken trat, fällt Lessing das Urteil: „Diese Gedichte kosten in den *Vossischen* Buchläden hier und in Potsdam 2 Thlr. 4 Gr. Mit 2 Thalern bezahlt man das Lächerliche und mit 4 Gr. ungefähr das Nützliche.“ Noch bitterer war die Kränkung, die den einst Bewunderten auf jenem Gebiete traf, auf dem er unleugbar große Verdienste sich erworben hat, dem dramatischen und theatralischen. Ungerecht ist das vernichtende Urteil, das Lessing im 17. *Literaturbriefe* über Gottsched fällt: „Es wäre zu wünschen, daß sich Herr Gottsched niemals mit dem Theater vermengt hätte.“ Der *Literaturkampf* war damit zwar ausgefochten, hatte aber einige Nachspiele im Gefolge und die Magnifizenz konnte selbst der hohen Auszeichnung, zweimal von König Friedrich II. einer Audienz gewürdigt und als der „*Sachsen-Schwan*“ bezeichnet worden zu sein, nicht recht froh werden. Geschmäht und verachtet von vielen, die an ihn kaum heranreichten, nur im Auslande geschätzt, starb 1766 der Reformator des deutschen Theaters, bis an sein Ende an seinen Kunstregeln festhaltend.

Fragen wir nach den grundsätzlichen Gegensätzen in dem großen *Literaturstreite*, der sogleich in persönliche Beleidigungen ausartete, so gibt uns *Myläus* in der Vorrede zu seinen „*Bemühungen*“ (1743) die treffende Antwort: „Uns dünkt, daß die schweizerischen Schriften von der Poesie mit der Gottschedischen Dichtkunst in einem Schrank hätten stehen können, ohne daß eine Schlacht zwischen ihnen würde vorgefallen sein, wie *Swift* von der alten Schriftsteller Büchern gedichtet hat.“ Es waren zwei Richtungen, die sich nicht verstanden, und doch so viel Gemeinsames miteinander hatten. Beide waren einig in der Verurteilung des *Lohensteinischen* Geschmacks, in der Verehrung für *Opitz*, in der Ansicht über den belehrenden und ergötzenden Zweck der Poesie und in der Hochschätzung des Epos, des „*Hauptstückes* und *Meisterwerkes* der Poesie“. Gottsched ging von den Alten, in Wirklichkeit von den französischen *Klassizisten* aus, die Schweizer fügten die Engländer hinzu und stellten diese allgemach so in den Vordergrund, daß der Kampf den Charakter eines ersten bewußten Zusammenstoßes der englischen Dichtung und des französischen *Klassizismus* gewann. *Milton* und *Homer*, *Phantasie* und *Wunderbares* wurden dadurch der Hauptgegenstand des Streites. Der Leipziger *Geschmacksrichter* will die Poesie unter der Herrschaft des Verstandes knechten und der *Phantasie* nur einen kleinen Spielraum gewähren, den Schweizern schwebt die Befreiung der *Phantasie* von den hemmenden

Jesseln des Verstandes als Ziel vor Augen und sie arbeiten es einseitig so weit heraus, daß sie damit den Gegnern Punkte genug zum Angriff boten. Einsichtsvolleren erst ward die Erkenntnis, daß der Poet zwar vor allem Phantasie besitzen, diese aber durch den Verstand geregelt werden müsse. Gleichwohl haben die Schweizer, indem sie die Phantasie wieder in ihre Rechte einsetzten, und von der Dichtung die Erregung des Gemütes durch Schilderung von Charakteren, Leidenschaften und Handlungen verlangten, ihre geschichtliche Aufgabe gelöst. Das Anregende zu seinen Vorstellungen, so lehrten sie, möge der Dichter außerhalb der schlechtthin wirklichen in einer möglichen Welt suchen, um die Einbildungskraft anmutig zu rühren und das Herz in lebhafter Bewegung setzen zu können. Denn ein frei gewordener Geist ist ebensowohl notwendig, ein schönes Werk aufzunehmen, wie um eines zu schreiben. Das Schöne ist ein leuchtender Strahl des Wahren, der mit solcher Macht auf uns einwirkt, daß wir uns nicht erwehren können, ihn zu fühlen. Die Darstellung aber des Schönen verlangt vom Dichter ein großes Anschauungs- und ein starkes Empfindungsvermögen. Es ist das künstlerische Verfahren und eine ideale Tätigkeit, was die Schweizer, wie später Lessing, vom Dichter fordern, und das Verhältnis der Phantasiewelt (des Wunderbaren) zur Wirklichkeit, die Berechtigung des Idealismus (der Schweizer) gegenüber den Anforderungen des Realismus (Gottscheds) bildet eigentlich den Kernpunkt des ganzen Literaturstreites.

Wie beschränkt und einseitig auch die kunsttheoretischen Anschauungen der Schweizer noch sind, so war damit doch eine Grundlage geschaffen, auf der größere Kunstlehrer und Kunsttrichter weiterbauen konnten. Selbst Lessing, der sie bekämpfte, knüpfte bei einigen seiner im Laokoon aufgestellten Gesetze an die Schweizer an, sie ergänzend oder berichtend. Einen eifrigen Verfechter und Verbreiter ihrer Kunstlehre fanden sie an ihrem Landsmanne Johann Georg Sulzer, der, 1720 zu Winterthur geboren, 1779 als Direktor der philosophischen Klasse der Akademie der Wissenschaften in Berlin gestorben, in seinem Jahrzehnte lang erwarteten und dann zu spät erschienenen Werke *Allgemeine Theorie der schönen Künste* (1771—1774) die Ideen der Schweizer in ein System zu bringen und ihnen einen sächlichen Ausdruck zu geben suchte.

Kenntnisreich und lebhaft, Friedrich II. ergeben und von ihm geachtet, war Sulzer der beste Vermittler zwischen dem preußischen Dichterkreise und den Schweizer Kunsttrichtern. Von diesen ist Elias Schlegel als Theoretiker abhängig und auf ihren Einfluß ist wohl auch die jetzt rasch ausblühende deutsche Kunstlehre zurückzuführen. 1751 erschien Johann Adolf Schlegels und sechs Jahre später Hamlers Bearbeitung und Erläuterung des einflussreichen Werkes *Les beaux arts réduits à un même principe* (1746, „Einschränkung der schönen Künste auf denselben Grundsatz“), mit dem sein Verfasser Charles Batteux (1713—1780) die französische Kunstphilosophie begründete. Unverkennbar ist dann auch Breitingers Einfluß auf das Werk, das der Wissenschaft vom Schönen ihren Namen gegeben hat. Es ist das lateinisch geschriebene Buch *Aesthetica* (Frankfurt a. D. 1750—1758) Alexander Gottlieb Baumgartens, der, 1714 in Berlin geboren, zuerst in Halle, dann in Frankfurt a. D. als Professor tätig war und hier 1762 starb. Als echter Wolffianer von dem Streben architektonischen Systematisierens erfüllt, wollte er das System des Meisters durch Übertragung auf die Empfindung und die Geschmacksurteile ergänzen. Dabei war ihm die Philosophie Leibnizens behilflich. Nach dieser wohnt auch



Johann Jakob Bodmer.

der sinnlichen Vorstellungsweise eine gewisse eigenartige Vollkommenheit bei, die, von der Klarheit und Deutlichkeit des Verstandeswissens unterschieden, die Erscheinungsform ihres Gegenstandes ohne Bewußtsein der Gründe auffaßt, und in diese Vollkommenheit der sinnlichen Erkenntnis hat Leibniz das Gefühl des Schönen gesetzt. Zudem nun Baumgarten der Logik als der Wissenschaft vom vollkommenen Verstandesbrauch eine entsprechende Wissenschaft von der Vollkommenheit der Empfindung, eine *Ästhetik*, an die Seite stellen wollte, gestaltete sich diese „nachgeborene Schwester“ der Logik zu einer Lehre vom Schönen.

Schönheit ist Vollkommenheit, d. h. Übereinstimmung der Teile zum Ganzen, sofern sie in den Sinnen, d. h. den niederen Seelenkräften, erscheint, also verworren erkannte Vollkommenheit, während deren deutliche Erkenntnis dem Verstande eignet. Daher ist die Ästhetik die Theorie der niederen, sinnlichen, wie die Logik Theorie der höheren, verständigen Erkenntnis. Mit diesen Anschauungen stimmt überein, wenn Baumgarten bereits 1735 in seiner Probeschrift *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus* (Philosophische Betrachtungen über einiges zu einem Gedichte Gehörige) das Gedicht als eine „vollkommene sinnliche Rede“ (*oratio sensitiva perfecta*) bezeichnet. Das oberste Prinzip der Kunst ist Nachahmung der Natur, da in ihr nach Leibnizens Lehre von der besten, also auch schönsten Welt, die größte Vollkommenheit zur sinnlichen Erscheinung kommt. Daneben besteht die Welt der Dichter, durch die Raum für die künstlerische Erfindung gewonnen wird. Wie der Geschmack, richtig geleitet, eine Vorstufe für die Entwicklung des Verstandes bildet, dient er diesem zugleich als Ergänzung, da er uns in den Stand setzt, die nackten Wahrheiten des Verstandes in eine passende sinnensfällige Hülle zu kleiden.

Trotz vieler Mängel hat Baumgartens neue Wissenschaft, in der das Schöne zum ersten Male wieder systematisch aus den allgemeinen Begriffen der Philosophie behandelt wird, eine große Nachwirkung ausgeübt. Nicht bloß, daß der Name „Ästhetik“ als Bezeichnung der philosophischen Lehre vom Schönen und von der Kunst seit Schiller in die allgemeine Sprache übergegangen ist, auch die weitere deutsche Ästhetik, wie sie in Kant („Kritik der Urteilskraft“) und Schiller am Ende des Jahrhunderts auf ihrem Höhepunkt erscheint, hat von Baumgarten ihren Ausgang genommen. Baumgartens Schüler Georg Friedrich Meier (geb. 1718 zu Ammen-
dorf bei Halle, hier gest. als Professor 1777), der nach des Lehrers Vorlesungen die *Anfangsgründe aller schönen Wissenschaften* (Halle 1748) erscheinen ließ, trat für die Dichter der neuen schweizerischen Richtung ein, entnahm seine Musterbeispiele hauptsächlich Haller, führte Wieland in die Literatur ein und schrieb die erste ästhetische „*Beurteilung des Heldengedichts der Messias*“ (1749).

Bis zum Auftreten Klopstocks hatte sich Bodmer mit der Abfassung ästhetisch-kritischer Schriften beschäftigt. Das Auftreten Klopstocks gab seiner Tätigkeit eine andere Richtung. In ihm sieht er die Forderungen erfüllt, die er an einen Poeten gestellt hat. „Ich habe“, schreibt er voll Entzücken, „in dem Jethmus gelebt, der von dem eisernen Alter zu dem goldenen hinübergeht.“ Er macht es sich zur Aufgabe, „den neuen Messias den Heiden“ zu verkünden, und setzt alle befreundeten Federn von nah und fern in Bewegung, den „Messias“ zu lobpreisen. Förmlich in Ekstase gerät er, als er sich gewürdigt sieht, Klopstock unter seinem Dache beherbergen zu können. Tragikomisch zwar verläuft dieser Dichterbesuch und gegenseitig enttäuscht scheiden beide voneinander, aber die von Klopstocks „Messias“ über alle Welt hinstürmende Begeisterung hat nun einmal den über 50 Jahre alten Bodmer zu unerhörtem Wagnisse fortgerissen, und er beginnt mit geradezu fieberhaftem Eifer alle Gebiete der Dichtkunst zu bebauen.

Der „Messias“ gibt ihm für Sprache und Versart das Vorbild zu seinem *Noah* (1751), von dem er übrigens, durch Milton angeregt, schon mehrere Jahre früher den Plan entworfen hat. Nicht entmutigt durch das Ausbleiben des Erfolges, der sich auch nicht einstellen wollte, als Wieland die Schönheiten des Epos pries, fährt er, ehe noch die Gewässer sich verlaufen haben, schon wieder auf ihnen herum und dichtet eine *Synod*, der er Jakob und Joseph, Jakob und Rahel, Joseph und Zulika usw. folgen läßt. Sein Beispiel regt viele in seiner Umgebung (Wieland, Salomon Gessner, Lavater) zu biblischen Epen an; bald aber spottet die Welt über die „alpinische Seuche der Hexametristen“, und rasch versinken Bodmers Patriarchaden trotz ihrer Ausstattung mit lateinischen Lettern und der Züricher Schreibweise in nicht unverdiente Vergessenheit. Nicht besser erging es den weltlichen Epen, von denen *Columbona* (1752) die Entdeckung Amerikas befragt, während andere, eine Frucht der Beschäftigung Bodmers mit dem mittelhochdeutschen Volks- und Kunstepos, wenigstens stofflich das romantische Epos wieder in die deutsche Literatur einführen; so z. B. *Parzival* (1753), *Die Rache der Schwester* (1765), nach dem zweiten Teile des Nibelungenliedes, *Wilhelm von Oranse* (1771) nach Wolframs „*Willehalm*“, *Konradin von*

dem Entwicklungsgange der deutschen Literatur verrückt, die Bahn für weitere Forschungen gebrochen.

1766 starb Breitinger, der Vertraute der Gedanken und des Lebens Bodmers; allmählich war es auch um diesen einsam geworden. Goethe besuchte ihn 1775 und 1779 wiederholt und belobte ihn wegen seiner Munterkeit. Des „Aeltervaters aller Dichter in Europa“ Wunsch war nur mehr, die höchste Güte möchte ihn nach dieser Zeitlichkeit in die Gesellschaft Miltons, Corneilles und Tassos bringen. Am 2. Januar 1783 ist er, 85 Jahre alt, verstorben; die alte Zeit stieg mit ihm ins Grab, eine neue, zu der er nur mehr in loser Fühlung stand, war längst angebrochen.

8. Die sächsischen Dichter.

Gottsched war in dem Literaturstreite unterlegen; doch nur äußerlich, denn in Wirklichkeit sind seine Grundsätze von den schweizerischen nie verdrängt worden; haben ja doch Goethe und Schiller noch gegen Ende des Jahrhunderts ihr dramatisches Schaffen in die „unveränderlichen Schranken“ der französischen Kunst gebannt und Schiller bewunderte deren erziehlische Kraft an dem Prologe zu Voltaires „Mahomet“, als ihn Goethe auf die Weimarer Bühne brachte. Es war auch der von Gottsched bereitete Boden, auf dem die deutsche Dichtung noch während des literarischen Gezänkes einige Fortschritte machte. Wir merken sie bereits an den poetischen Beiträgen, die Gottscheds Freunde und Schüler zu den von Schwabe, seinem treuesten Anhänger, herausgegebenen „Belustigungen“ (S. 617) lieferten. Da aber diese auch der Polemik ihre Spalten öffneten und deren Herausgeber davon nicht absehen wollte, entschlossen sich, des Parteihaders müde, die begabtesten Mitarbeiter, Studenten und Magistri in Leipzig, die meistens schon von der Schule her sich kannten, zur Gründung einer eigenen Zeitschrift, die unter dem Titel *Neue Beiträge zum Vergnügen des Verstandes und Wißes* im Verlage Nathanael Saurmanns zu Bremen 1745 erschien und es bis 1748 auf 4 Bände zu je 4 Stücken brachte.

Der Gedanke zur Herausgabe der „*Bremer Beiträge*“ stammte von Gärtner und fand zunächst bei Cramer und Adolf Schlegel Anklang. Als Hand ans Werk gelegt werden konnte, traten Rabener, Konrad Arnold Schmid, Ebert und Zachariä, eine Zeitlang auch Wylsius, dem Unternehmen bei. Von Auswärtigen schlossen sich bald Schlegels Bruder, Johann Elias Schlegel, vorübergehend auch Straube und, als die Verfasser bekannter zu werden angingen, selbst der ängstliche Gellert an. Dieser ältere Kreis der Leipziger Dichter erhielt Verstärkung durch Wisete, Gottlieb Fuchs (1720—1799), Johann Christoph Schmidt und Klopstock, die 1742 und 1746 die Leipziger Universität bezogen, während Olde, Kühnert, Kothe mehr nur als Freunde denn als Schriftsteller dem Dichterverein angehört zu haben scheinen. Der Mehrzahl nach Ober Sachsen, waren die Beiträger an den berühmten Landeschulen Pforta, Meissen und Grimma gebildet und schon hier für die neu erblühende Dichtung begeistert worden. Natürlich im Geiste Gottscheds, der nicht bloß die Besucher der Landesuniversität zu schriftstellerischem Schaffen anregte, Leipzig zu einem Klein-Paris und zur Führerin in der deutschen Literatur machte, sondern durch sein Beispiel und seine Anleitung für angehende lateinische und deutsche Dichter (1759) auch in den Schulen des Landes die Liebe zu den schönen Wissenschaften und deren Betätigung weckte. So entwickelte sich in Sachsen ein reges literarisches Leben und Treiben, eine Art Sturm und Drang unter dem Zeichen des Popfes, eine im Verhältnis zu der großen folgenden noch geringe, flache, nicht gewaltig sich brechende Flutwelle. Auch als sich dann durch den allmählichen Abgang der meisten Mitglieder von Leipzig der Kreis äußerlich gelöst hatte, blieben doch alle ihr Leben lang innerlich verbunden in ihrer Freundschaft, ihrer Liebe zur vaterländischen Dichtung und in ihrem Eifer, sie nach Maßgabe ihrer besonderen Anlagen und Neigungen zu fördern. Die meisten von ihnen fanden sich später zu einzelnen Gruppen wieder zusammen, so in Braunschweig (Gärtner, Zachariä, Ebert, Schmid), das mit dem nahegelegenen Wolfenbüttel seit der Mitte der vierziger Jahre, zumal durch Lessing, mehrere Jahrzehnte hindurch für deutsche Literatur einer der wichtigsten

Punkte wurde, und in Kopenhagen, wo E. Schlegel, Klopstock und Cramer einen Dichterkreis schlossen, dem auch Basedow und Gerstenberg beitraten. Keiner unter den Bremer Beiträgern ist, der nicht irgendwo in seinen Werken auf die reizvolle Gesellschaft zurückblickt, mit Stolz und Wehmut die goldene Zeit preist und der innigsten Freundschaft mit Entzücken denkt. Unter ihnen erhob sich wie ein Riese Klopstock, dem wir die poetische Schilderung dieses Kreises in seiner Ode „Wingolf“ (1747) verdanken, die merkwürdig dasteht unter den ähnlichen Dichtercharakteristiken von Gottsched und Bodmer und zugleich die Gehobenheit der Gesinnung, Empfindung und dichterischen Kraft dieser Jünglinge ausspricht. Als Gönner und Berater des Kreises wird dort auch Hagedorn mit einem begeisterten „Evan Evoe“ begrüßt, waren ja doch die Augen aller auf ihn wie ein Vorbild gerichtet. Zu ihm traten sie in ein herzliches Verhältnis verehrungswürdiger Freundschaft, seine Selbstkritik, sein Geschmak, seine Abneigung vor literarischen Streitigkeiten wurden ihnen gleichmäßig Muster und auch der gesellige Kreis seiner Umgebung schien hier nachgemacht zu werden. Denn die Richtung unserer Verbündeten ging vor allem auf strenge Selbstkritik aus. Unter der Leitung Gärtners sollte die ganze Gesellschaft bei den wöchentlichen Zusammenkünften über Aufnahme oder Verwerfung der Artikel entscheiden; sodann aber war jede Polemik verbannt, die Aufnahme von Streitschriften verboten; die Namen der Verfasser blieben geheim.

Durch Hagedorn wurde die Verbindung mit den Niedersachsen hergestellt, und sonderbarerweise sind in der Folgezeit alle Beiträger mit Ausnahme Gellerts und Rabeners nach Nieder- und Norddeutschland gewandert. Da sie nun trotz allem festhalten an dem Gottschedischen Grundsatz möglicher Formenrichtigkeit mit ihren kritischen Anschauungen immer mehr den Zürichern zuneigten, festigten sie deren Einfluß in Norddeutschland und bereiteten so das Erstehen einer echten und großen Dichtung in den nördlichen Teilen Deutschlands vor. Im Zusammenhange mit dem Anschlusse an die Schweizer steht die Vorliebe der Beiträger für die Engländer, von denen Richardsons Romane und Youngs Nachtgedanken die elegisch-sentimentale Empfindsamkeit nährten, die den Beiträgern ebenso eigen war als die Bekämpfung der Freigeisterei und ihr Eintreten für die christliche Tugend. Dies unterscheidet ihre Moralpoesie, auf der Wieland emporkam, von der Lebensphilosophie der Epistolographen in Halberstadt, aus der Wieland emporkam.

Nicht die Übung der Kritik an den literarischen Erscheinungen, sondern das dichterische Schaffen bezeichneten die Bremer Beiträger als ihre Hauptaufgabe; ihre Leistungen sind freilich nur schwache Versuche, aber immerhin Anfänge einer freieren und frischeren Regung. Zwischen Hagedorn und Haller haben sie ihre literarische Stellung gefunden. Mit jenem besangen sie Freundschaft und Liebe, die Freuden des Weins und behaglichen Lebensgenuß, nach seinem Beispiele moralisierten sie in Fabeln und satirischen Erzählungen, von ihm lernten sie die poetische Epistel und das Epigramm und ward ihre Aufmerksamkeit auf die leichte französische Dichtung, auf Horaz, Anakreon und die Engländer gelenkt; zu Haller führte sie die geistliche Ode, das Lehrgedicht und die Satire. Das Drama hat, wenn wir von E. Schlegel und Gellerts gelegentlichen Versuchen absehen, wenig Pflanze gefunden. Moralisierende Lehrhaftigkeit, über die die Züricher nicht hinausgekommen waren, haftete auch den Dichtungen der Leipziger an. „Der Gottheit Herold sein, der Tugend Ruhm erheben, dem Schweren unserer Pflicht ein reizend Ansehen geben, das Volk, das irre geht, von falschem Wahn entfernen, nach sicheren Zwecken gehen und edler denken lernen, das muß der Dichter tun, den Recht und Einsicht adeln.“ Mit dem Hervortreten Klopstocks ward den Freunden ein glänzendes Vorbild gegeben, und es bemühten sich denn auch mehrere von ihnen, in die von ihm erschlossene Welt der Phantasie und Empfindung einzudringen, ohne freilich weiter als bis zu deren Schwelle zu gelangen. Durch die Charakterbilder, die sie in Poesie und Prosa entwarfen, lenkten sie in die Bahnen der moralischen Wochenschriften ein, und da sind es besonders zwei Charakterfiguren, die großer Beliebtheit sich erfreuten: der Freigeist oder Zweifler, und der Wüterich, der Eroberer und Menschenfeind. Beide Typen entsprachen den Strömungen der Zeit, der Gottesleugner dem Eindringen des englisch-französischen Materialismus, der Menschenfeind dem Anklingen der

Friedensidee, die bis in das neunzehnte Jahrhundert nachwirkte und ihre poetischen Früchte trug. Auch die Schilderung des Freigeistes, namentlich auf dem Totenbette, kehrt später immer wieder, so in Klopstocks Messias und in grandiosen Zügen in Schillers Räubern.

Den einigenden Mittelpunkt des Leipziger Dichterkreises bildete Karl Christian Gärtner (geb. 1712 zu Freiburg im Erzgebirge, gest. 1791 als Professor, Kanonikus und Hofrat in Braunschweig), der Herausgeber der Beiträge, die mit seinem Schäferspiele Die geprüfte Treue eröffnet wurden. Minder bedeutend durch seine Dichtungen, förderte er durch sein besonnenes Urteil „als der unverstellten Wahrheit vertraulichster Quintilianus“ die Arbeiten seiner Freunde, von denen einige (Gieseke, Adolph Schlegel) in ihm einen Herausgeber ihrer Werke gefunden haben. In der Redaktion der „Beiträge“ und deren Fortsetzung, Sammlung vermischter Schriften von den Verfassern der bremischen Beiträge zum Vergnügen des Verstandes und Wises (3 Bände, Leipzig 1748—1752), fand Gärtner eine mithelfende Kraft in Nikolaus Dietrich Gieseke, einem der jüngeren, aber literarisch ungemein regsamen Genossen. Er war 1724 in Czoba (Günz) in Ungarn geboren, verlebte seine Jugend in Hamburg und starb 1765 als Superintendent in Schwarzbürg-Sondershausen. An Gieseke hat Klopstock den besten Nachahmer seiner lyrischen Versmaße gefunden, während sonst dessen zahlreiche kleinere und größere Gedichte zwar durch zarte Empfindung, Feinheit des Gefühls und zierliche Anmut sich auszeichnen, aber nichts Eigenartiges und Ursprüngliches aufweisen. Halb aus Giesekes, halb aus Gärtners Feder stammt



Johann Adolf Schlegel.

G. Neßbergin del., Uhlenmann sculp.

die treffliche Schilderung des ganzen Freundeskreises, die sich in dem Jüngling findet (1747—1748), einer moralischen Wochenschrift, an deren Herausgabe sich neben Gieseke auch Cramer und Ebert beteiligten.

Johann Andreas Cramer, geboren 1723 zu Zöbstadt im Erzgebirge, gestorben 1788 als Professor und Kanzler der Kieleser Universität, im Leben allgemein geachtet und wegen seiner segensreichen Tätigkeit als Prediger und Lehrer mit dem Beinamen „Eyegode“ („der durchaus Gute“) ausgezeichnet, wirkte als moralischer und wissenschaftlicher Schriftsteller wie als Dichter überaus fruchtbar für seine Zeit, aber nicht darüber hinaus. Vorwiegend religiöser Lyriker, denn seine berühmte Ode auf den Cheruskerfürsten Hermann (1744) und einige andere weltliche Gedichte blieben vereinzelt, ward er von seiner Zeit als Pindar und David gepriesen. Berühmt waren seine poetischen Übersetzungen und Nachahmungen der Psalmen Davids, seine religiösen Oden und seine zahlreichen geistlichen Lieder, mochten sie nun sein eigen oder Umgestaltungen älterer Kirchenlieder sein. In den meisten seiner geistlichen Lieder drang er auf das Musikalische, auf Empfindung, Bewegung und leidenschaftliche Erregung, so daß er öfters sogar noch die gesteigerte Religiosität Klopstocks übersteigerte. Seltsam stehen von diesen schwunghaften, im Hymnenton des ihm zeitlebens eng befreundeten Klopstock verfaßten Liedern die lehrhaften und in prosaischer Breite sich verlierenden moralisierenden ab, die er teils unter der Nachwirkung Gottscheds, teils unter Gellerts Einfluß gesungen hat. Langweilt uns deren salbungsvoller Ton, so können uns auch der Schwung der Sprache, das Geklingel von Reimen und alle Kunst theologischer Rhetorik der Oden und Hymnen nicht über die unpoetische Nüchternheit des Inhalts hinwegtäuschen. Besser denn als Dichter gefällt uns Cramer als Biograph Gellerts (1774), als Übersetzer der Predigten des hl. Chrysostomus und der „Einleitung in die allgemeine Geschichte der Welt“ Bossuets, zu der er umfangreiche Fortsetzungen geschrieben hat. Zahlreich sind die moralischen Abhandlungen, die er im Schutzgeist (Hamburg 1746) und im

Nordischen Aufseher (Kopenhagen, 1758—1761), zwei von ihm gegründeten moralischen Zeitschriften, erscheinen ließ. Von Lessing wegen seines Prosaстиls verurteilt, war er der letzte Dichter, der, um Einfluß auf die Entwicklung der deutschen Literatur zu üben, einer moralischen Zeitschrift sich bediente.

Eher als die Gedichte Cramers halten die Johann Arnold Eberts (geb. 1723 in Hamburg, gest. 1795 als Kanonikus in Braunschweig) vor dem modernen Geschmacke stand.

Seine dichterische Laufbahn betrat er zuerst mit anacreontischen Liedern in der Weise Hagedorns, zeigte aber dann seine eigentliche Stärke in poetischen Episteln, die, an bestimmte äußere Anlässe anknüpfend, dem Preise der Freundschaft und Liebe, der Natur, Kunst und Wissenschaft dienen, viele literarische Anspielungen enthalten und durch ihre formalen Vorzüge, Lebhaftigkeit der Rede, leichten Fluß der Darstellung, sprachlich-metrischen Wohlklang wie durch Witz und Humor beweisen, daß er nicht umsonst bei Hagedorn, den englischen und älteren französischen Epistolographen in die Schule gegangen ist. Klopstock rühmt Ebert als einen Freund der Griechen und Römer und als einen Verehrer der Engländer; und in der Tat war er der literarisch gebildetste unter den Beiträgern. Durch seine Verdeutschungen aus dem Englischen hat er sich dauernd in der Literaturgeschichte einen Platz gesichert; schon 1748 übertrug er Richard



Johann Arnold Ebert.
Medaillon nach einem Kupferstiche von Liebe.

Glovers (1712—1785) historisches Epos „Leonidas“; dann wandte er sich den Werken Edward Youngs (1681—1765) zu und übersetzte 1751 nebst anderen Werken dessen Nachtgedanken über Leben, Zeit, Freundschaft, Tod und Unsterblichkeit (Night Thoughts on Life, Time, Friendship, Death and Immortality, 1742), eine reflektierende Dichtung, in der der Verfasser über die Eitelkeit und Nutzlosigkeit des ganzen irdischen Lebens, über die Nichtigkeit des Menschen der weiten Schöpfung gegenüber tief sinnige Betrachtungen anstellt. Die Tage sind ihm zu kurz für die Klage, daher nimmt er die langen Nächte zu Hilfe. Klagen häufen sich auf Klagen, nirgends wird ein erfreuliches Bild entrollt; die Nacht herrscht auf ihrem schwarzen Thron in strahlenloser Majestät, totes Schweigen, tiefe Finsternis walten ringsumher. Eine düstere Weltanschauung durchzieht diese Dichtung, nur aufgeheitert durch den Gedanken von dem endlichen Sieg des Guten. Unter dem Drucke persönlicher, harter Schicksalsschläge abgefaßt, entsprach sie der weltchmerzlichen Stimmung, die über der damaligen Zeit lag; daher denn auch die begeisterte Aufnahme in England und auf dem Kontinent, auf dem sie durch Eberts Prosaübersetzung bekannt und zum Vorbild einer melancholisch-weltchmerzlichen Dichtung wurde. Unter ihrem Eindrucke dichtete bereits Klopstock mehrere Traueroden, andere Dichter ahmten sie rein äußerlich nach und begründeten damit eine innerlich unwahre und daher widerliche Klagepoesie. Zwar waren schon vor Ebert einzelne Dramen Youngs in das Deutsche übertragen und seine Revenge (die Rache), ein matter Niedererschlag von Shakespeares „Othello“, wiederholt auf deutsche Bühnen gebracht worden, aber erst „die Nachtgedanken“ begründeten seinen tiefgehenden Einfluß auf die deutsche Literatur, deren Sturm und Drang nicht zum geringsten durch Youngs „Gedanken über die Originalwerke“ (on Original Composition, 1759) herbeigeführt wurde. (Abb. S. 629.)

Hatte Ebert das Studium der Philologie bald dem der Theologie vorgezogen, so harzte Johann Adolf Schlegel treu bei ihr aus. (Abb. S. 628.) Geboren 1721 zu Meissen, bezog er, in Pforta gebildet, 1741 die Universität Leipzig und brachte es in der Folgezeit zum Prediger in Hannover (1759), wo er als Konsistorialrat und Generalsuperintendent 1793 starb, als seine beiden Söhne August Wilhelm und Friedrich, die bekannten Romantiker, sich bereits einen angesehenen Namen verschafft hatten. Schlegel war einer der ältesten Beiträger und ein überaus eifriges und fruchtbares Mitglied des Bundes.

Wir kennen ihn schon als Übersetzer des Werkes *Batteux*, mit dessen Anschauungen er, wie aus den beigegebenen Bemerkungen erhellt, nicht durchweg einverstanden ist. Er verdeutschte auch Anton Vaniers „Erläuterungen der Götterlehre und Fabeln aus der Geschichte“ und verfasste zahlreiche geschichtliche und theologische Schriften. Die Beiträger bewunderten des feurigen Freundes Leichtigkeit im poetischen Schaffen, sein Jugendfreund Janozky den Reiz seiner Gedichte; doch nannten sie andere schon damals trocken und diesem Urtheile hat sich die Nachwelt angeschlossen. Denn weder das in Alexandrinern sich dahinschleppende und Ovids Metamorphosen nachgebildete epische Lehrgedicht *Der Unzufriedene*, noch die aus alten und neuen Quellen geschöpften Fabeln und Erzählungen, noch die Klopstock nachgebildeten Oden auf die Freundschaft, Religion oder auf allgemeine Gegenstände der Moral sagen ihrem Geschmade zu. Überall drängt sich die Lehrhaftigkeit aufdringlich vor, überall ermüdende Weitsehigkeit, nirgends Tiefe der Empfindung, Kraft und Glut der Begeisterung. Dies gilt auch von seinen geistlichen Liedern und Oden, für die ihm im allgemeinen Cramer als Vorbild diente und unter denen sich 87 Umwandlungen älterer Kirchenlieder finden.

Zu dem Braunschweiger Kreise gehören auch Conrad Arnold Schmid (geb. 1716 zu Lüneburg, gest. 1789 als Konsistorialrat in Braunschweig), der während seiner Studienzeit den Bremer Beiträgern sich angeschlossen, sich aber nur durch Einsendung kleiner Stücke daran beteiligte und bedeutender als Gelehrter denn als Dichter war. Mehr poetische Begabung besaß Gottlieb Fuchs, der, 1720 zu Lippersdorf im Erzgebirge als der Sohn eines armen Bauers geboren, bis zum achtzehnten Lebensjahre ohne gelehrte Bildung blieb, dann die Stadtschule zu Freiburg besuchte und 1799 starb, nachdem er eine Reihe von Jahren der Pfarre Taubenheim bei Freiburg vorgestanden hatte. Als Dichter sagte er sich von Gottsched bald los, um nach Hagedorns Vorbild anacreontische Töne anzuschlagen, und er tat es mit natürlicher Frische, Witz und Humor. In dieser Dichtart versuchte sich mit Glück auch der vielseitig begabte Johann Christoph Schmidt (geb. 1727 zu Langensalza, gest. 1807 als Geheimrat und Amtskollege Goethes in Weimar), der Vetter und Stubengenosse Klopstocks in Leipzig, mit dem er sich zugleich den Bremer Beiträgern angeschlossen.

Während die bisher genannten Mitglieder des Freundeskreises bei den kleinen Formen und Arten der Poesie verweilten, versuchte sich Johann Elias Schlegel auch im Drama. Als Dichter zwar zu den erloschenen Sternen gehörend, behält er durch seine ästhetisch-dramaturgischen Schriften in der Entwicklungsreihe seine Bedeutung und noch Schiller gedenkt seiner lobend in der Abhandlung über naive und sentimentalische Dichtung. An poetischer und philosophischer Begabung allen Bremer Beiträgern überlegen, war Elias Schlegel auch einer der ersten, die Gottscheds Schule entwuchsen und der Dichtung neue lichtvolle Bahnen brachen. Noch aber konnte ihm die Mehrzahl der Leser nicht folgen; der nüchtern moralisierende Gellert war ihr erklärter Liebling und nur die Besten der Zeit haben ihn vollauf gewürdigt. So hat Lessing als Kritiker nur vollendet, was Schlegel begonnen oder doch geahnt hatte. Die Ungunst der Verhältnisse allein brachte es mit sich, daß Schlegel auch die gebührende Anerkennung für sein geschichtliches Verdienst versagt blieb. Denn fürs erste wurden seine theoretischen Schriften, die teils in Gottscheds „Beiträgen“, teils als Vorreden zu seinen Dramen erschienen waren, erst gesammelt und veröffentlicht, als sie durch die ähnlichen Werke Lessings bereits ihre Bedeutung verloren hatten, und dann sahen sich die poetischen Schöpfungen Schlegels durch die rasch darauf folgenden Klopstocks und Lessings bald in Schatten gestellt. Der Tod, der ihn dem Leben entriß, „eben da seine Landsleute anfangen, auf ihn stolz zu werden,“ ließ sein Talent nicht ausreifen und Dichtungen schaffen, die seine Theorie wirksam unterstützen und einen Wettkampf mit denen seiner unmittelbaren größeren Nachfolger hätten aufnehmen können.

Johann Elias Schlegel, 1718 zu Meissen geboren, kam 1733 auf die Fürstenschule zu Pforta, wo er bald durch sein Wissen und Streben den Lehrern Achtung, den Schulgenossen Bewunderung einflößte. Mit der Literatur der Griechen und Römer wohl vertraut, drang er auch selbständig in deren Kunst und Poesie ein, übersetzte und bearbeitete verschiedene Werke der antiken Literatur und bildete sich an ihnen zum dramatischen Dichter heran. Die in Pforta herrschende Begeisterung für Poesie förderte ihn in seinem Streben; wie sehr er aber alle seine poetisierenden Kameraden überragte, erfahren wir aus den „Kritischen Briefen“ des Polen Daniel Janozky, der, darin seine Lehrer und Schulgenossen in Pforta charakterisierend, C. Schlegel als den größten Dichter der Pforta bezeichnet (1743). „Überall herrscht eine wohlgeordnete Übereinstimmung wahrhaft poetischer Schönheiten und, was daraus folget, die Kunst, das Gemüt mit herrlichen und wunderbaren Empfindungen einzunehmen.“ In der poetischen Technik stand Schlegel unter dem Einflusse der kritischen Dichtkunst Gottscheds, zu dem er aus Neigung und Hochachtung in nähere Beziehung trat, als er 1739 die Universität Leipzig bezog, um sich dem Studium der Rechtswissenschaft und der Geschichte zu widmen. Neben dem Brotstudium pflegte er auch jetzt die Philologie und die schönen Künste und Wissenschaften; er ward Mitglied der „vormittägigen Rednergesellschaft“ Gottscheds, arbeitete an dessen kritischen Beiträgen mit, lieferte ihm Stücke für die „Schaubühne“, darunter auch eine Übersetzung der Elektra von Sophokles, und schien von allen Getreuen am meisten berufen, das noch leerstehende Fach der deutschen Tragödie auszufüllen. Dem Willen des Vaters folgend, ließ er jedoch gegen Ablauf seiner Studienzeit die Schriftstellerei ruhen, um sich ganz der Rechtswissenschaft hinzugeben, die sein Lebensschicksal entscheiden sollte. Denn kaum hatte er sein Triennium beendet, als der sächsische Geheimrat Spener, der durch Heirat mit Schlegel verschwägert war, zum Gesandten am dänischen Hofe ernannt wurde und in dieser Stellung den angehenden Rechtsgelehrten und bereits anerkannten Dichter als Privatsekretär mitnahm (1743). Auf der Reise dorthin trat er in der alten Hansestadt zu Hageborn, der fast von allen literarischen Parteien als der Töne Meister angesehen wurde, in Beziehung und durch seine Vermittlung später in Briefwechsel mit Bodmer. In Kopenhagen nahmen ihn zunächst die Berufsgeschäfte fast ganz in Anspruch; erst 1746 konnte er zur Poesie zurückkehren. Als die Verfasser der Bremer Beiträge ihn zur Teilnahme daran aufforderten, sandte er verschiedene Gedichte und prosaische Aufsätze ein; er hatte damals nicht bloß den Standpunkt Gottscheds, sondern auch den der Beiträger bereits verlassen, sowohl als Dichter wie in seinem Urteil über ästhetische Dinge. Das Jahr 1748 brachte ihm seine Ernennung zum sächsischen Gesandtschaftssekretär und, was er von Herzen wünschte, die Professur der Politik und des öffentlichen Rechts an der erneuten dänischen Ritterakademie zu Sorö. Leider strengten die mannigfachen, besonders geschichtlichen Arbeiten seine durch eine Krankheit geschwächte Gesundheit so sehr an, daß er schon 1749 starb.

In den Werdegang der deutschen Literatur griff Elias Schlegel durch seine Trauer- und Lustspiele und namentlich durch seine ästhetisch-dramaturgischen Schriften ein. Seine dramatischen Werke wurden von den Zeitgenossen viel bewundert und man fand, daß er in einem jeden von ihnen eine höhere Stufe der dramatischen Kunst erstiegen habe. Er galt als der Glanzpunkt der Gottschedischen Schule, aus der er hervorgegangen war; noch Mendelssohn lobt, wenigstens bedingt, Schlegels Tragödien und Lessing gibt einem seiner Lustspiele die Ehre. In der That war damals kein deutscher Dramatiker seinesgleichen und zwischen ihm und Gryphius lebte keiner, der es mit ihm hätte aufnehmen können. Schon wegen dieser Beziehung zu dem Schlesier und als Mittelstufe zu dem, was folgte, verdienen Schlegels Dramen, wenn auch heute ihr Dasein nur mehr in der Literaturgeschichte besteht, alle Beachtung. Während Gryphius nur in einzelnen Punkten mit Corneille zusammentraf, in anderen aber von ihm abwich, sehen wir bei Schlegel den vollen Einfluß des französischen Dramas, an dessen Mustergültigkeit nun einmal niemand zu zweifeln wagte. In aller Strenge hält er an den drei Einheiten und an den fünf Akten mit der angemessenen Zahl von Szenen fest, beschränkt die Zahl der Personen, bedient sich

einer bilderreichen, der Prosa sich nähernden Sprache und selbst auf die Wahl und die Gestaltung der Stoffe und die Zeichnung der Charaktere hat sich der Einfluß der von Paris kommenden Muster erstreckt; denn Schlegel verbindet mit dem Heroismus Corneilles die Zärtlichkeit Racines und glaubt jedem Tragödienstoff eine Liebesintrige beigegeben zu müssen. Dabei darf freilich nicht verschwiegen werden, daß Schlegel, wie alle Jünger Gottscheds, nur auf die einseitigen dramaturgischen Grundsätze achtete, die Vorzüge der französischen Tragödie aber nicht erfaßte. Denn kann auch diese nach ihrer ganzen Haltung nur als ein mißlungenes Nachbild der antiken gelten und mußten die Fesseln, die sie sich angelegt, ihr jede freie Fortbildung erschweren, so fanden doch begabte Männer, wie Corneille und Racine, die sich heftig gegen den Druck sträubten, immer noch Raum genug, die Größe und Schönheit eines wahrhaft dichterischen Geistes zu offenbaren, der den deutschen Nachahmern versagt blieb.

Gottsched, der neben den Franzosen auf die äußere Form der Dramen Schlegels bestimmend wirkte, konnte an dessen Werken keine Freude haben, obgleich dieser nicht in die Einseitigkeiten des Meisters verfiel. Davor bewahrte ihn seine Beziehung zur antik-hellenischen Literatur; denn während sie Gottsched nur aus französischen Bearbeitungen und Übersetzungen kannte, schöpfte Schlegel unmittelbar aus den Quellen. So hat er sein erstes Drama *Hecuba* (1736), das er nach seiner Überarbeitung *Die Trojanerinnen* (1742) benannte, aus zwei Tragödien von Euripides („*Die Trojanerinnen*„ und „*Hekabe*“) und aus den „*Trojanerinnen*“ Senecas geschaffen, doch nicht, wie Gottsched in seinem „*Sterbenden Cato*“, durch bloß äußerliche Aneinanderschweißung von Teilen der Vorlagen, sondern durch deren Verarbeitung zu einem innerlich einheitlichen neuen Ganzen. Auf Euripides' „*Taurischer Iphigenie*“ beruhen Schlegels *Geschwister in Taurien* (1737), später *Orestes* und *Phylades* betitelt, die die Neuberische Truppe 1739 in Leipzig auf die Bühne brachte. Der Einfluß der französischen Tragödie zeigt sich auch in *Dido*, die gleich den beiden genannten Dramen noch in Schulpforta entstand (1739), und in der *Lucretia* (1740).

Die Franzosen hielten es für unvereinbar mit der Würde der Tragödie, für sie andere Stoffe als solche aus der antiken und orientalischen Geschichte zu wählen. Auch Schlegel hat in seinen ersten Dramen an diesem Grundsatz der idealen Ferne festgehalten. Doch schon in Leipzig war zugleich mit seiner Hinneigung zu Shakespeare der Gedanke an ein nationales Theater in ihm aufgetaucht und er sprach es entschieden aus, „daß ein Theater, welches gefallen sollte, nach den besonderen Sitten und nach der Gemütsbeschaffenheit einer Nation eingerichtet sein müsse.“ So hatte er, wie sein Bruder *Johann Heinrich*, der Herausgeber seiner Werke (5 Teile, 1761—1770) und Übersetzer Thomsonscher Schauspiele, bemerkt, die richtige Einsicht gewonnen, daß diejenigen Schauspiele mehr interessieren und stärker auf das Gemüt wirken, deren Stoff in der Geschichte des Volkes liegt, für das man dichtet. So glaubte er, daß „*Otto von Wittelsbach*“ ein gutes „tragisches Sujet“ abgeben könne, wandte sich aber zunächst der Geschichte von Arminius zu. Auf keine von allen seinen Arbeiten hat Schlegel „mehreren Fleiß und längere Zeit“ verwendet als auf *Hermann*, „der auch jederzeit sein Lieblingsstück gewesen ist“. Noch vor der „*Lucretia*“ begonnen und 1741 vollendet, erschien es 1743 in Gottscheds „*Schaubühne*“ und leitet, obzwar es noch ganz der französischen Technik folgt, durch die Wahl des nationalen Stoffes dennoch eine Wandlung in der Geschichte des deutschen Dramas ein.

Seit den Tagen des deutschen Humanismus (S. 545) wurden der Cheruskerfürst Arminius und seine Befreiungstat wiederholt in der deutschen Literatur gepriesen; zuletzt von Lohenstein. Doch ließ Schlegel dessen Roman, obgleich er ihm wirksame Motive geboten hätte, unbeachtet und entnahm den Stoff den geschichtlichen Quellen, ohne freilich sich daran genau zu halten oder auf Erfindungen zu verzichten. Es handelt sich um die Schlacht im Teutoburgerwalde, während deren die Handlung spielt; aber etwas von dem Kampfe zu zeigen, wie dies Shakespeare ohne weiteres getan haben würde, war unmöglich in einer Tragödie nach französischem Zuschnitt; ja, die Teutoburg wird nicht einmal genannt. So ist denn der Ort der Handlung ein Hain unweit des Schlachtfeldes, in den Varus aus seinem Lager zu friedlicher Beratung mit den deutschen Fürsten zu kommen pflegt. Die Dauer der Schlacht, von deren Verlauf ab und zu gemeldet wird, ist von drei Tagen auf einige Stunden verkürzt, und niemand möchte aus des Dichters Andeutungen vermuten, daß es sich um jene Begebenheit handle, an die sich jenes furchtbare *Redde mihi legiones* knüpft. Zum Haupt-



LVDEWIG
FREY-HERR
geb. 1684.



HOLBERG
VON HOLBERG.
gest. d. 24. Febr. 1754.

inhalt der Tragödie nimmt der Dichter nicht Hermanns an den Römern begangenen Verrat, indem er sie in den Hinterhalt lockt, denn das schien ihm des tragischen Helden nicht würdig; sein Hermann ist nur der biedere Freiheitsheld und ihm gegenüber erscheinen die römisch gesinnten Deutschen, Segest und sein eigener Bruder Flavius. Der Verrat Segests ist der eigentliche Gegenstand des Dramas. Immer erneuert er seine mit scheinbarem Patriotismus übertünchten Versuche, auch andere zum Treubruch zu verleiten, und wird dabei bald mit Unwillen abgewiesen, bald in ausführlichen Entgegnungen widerlegt, über denen die Handlung völlig ins Stocken gerät. Zu dem genannten Konflikt, um den sich das Ganze dreht, kommt noch eine Liebesintrige. Thusnelde, Segests Tochter und Hermanns Braut, wird auch von Flavius umworben und soll ihm zugeprochen werden, wenn er am Verrate teilnehme. Da sehen wir nun den Schüler Corneilles, der es liebte, gesprochen werden, wenn er am Verrate teilnehme. Da sehen wir nun den Sieg der sittlichen Größe zu feiern. Konflikte der Leidenschaften und Pflichten zu behandeln, um dann den Sieg der sittlichen Größe zu feiern. So hatte Flavius zwischen Thusnelde und seinem Vaterlande zu wählen; Thusnelde selbst muß in ihrem Vater den Verräter sehen. Welcher Abgrund von Leidenschaftlichkeit der vorhandenen Konflikte; Hermann und dem deutschen Dichter versagte die Kraft zur Herausarbeitung der vorhandenen Konflikte; Hermann und Flavius werden in dieser Beziehung nicht einmal gegenübergestellt und die Liebe zwischen Hermann und Thusnelde hat weder etwas Erhabenes noch Trauliches, sie ist weder innig noch lebhaft, der Patriotismus scheint alle anderen Gefühle zu ersticken. Die Schlacht hat, da Flavius sich von Segest zur Untätigkeit hatte verleiten lassen, bereits eine für Hermann ungünstige Wendung genommen, als ihm Siegmund, Segests Sohn und Anführer seines Heeres, dem das Vaterland mehr als der Vater gilt, erscheint und ihm den Sieg erkämpfen hilft. Da wird dem triumphierenden Sieger der Tod Thusneldens gemeldet; er trauert darüber nicht eben sehr, denn er antwortet mit wohlgehefter Antithese:

„So fahre wohl, du Geist, der zeitig von uns fährt,
Und sterbend noch bezeugt, er sei des Lebens wert.“

Auch als die Nachricht sich bald darauf als falsch erweist und Thusnelde wohlbehalten wieder auftritt, ist Hermann zu sehr mit den Anordnungen zum Dankopfer beschäftigt, als daß er Zeit fände, der Freude über das Wiederfinden der Braut beredten Ausdruck zu verleihen.

Wenn Sigmar, Hermanns Vater, einmal sagt: „Es weckt ein heilig Lied aus tapfrer Varden Munde des Volkes Herzen schon,“ so tönt dies wie ein Vorklang von Klopstocks und Heinrich Kleists „Hermannschlach“, zweien der vielen Arminiusdramen, die auf „Hermann“ folgten. Mit diesem wurde 1766 das neue Theater in Leipzig eröffnet, dessen erster Aufführung auch der junge Goethe beivohnte. Doch während ungefähr zu derselben Zeit Pierre Laurent de Belloy (1727—1775) mit seiner „Belagerung von Calais“ (1765), einer glänzenden Darstellung aufopferungsfreudiger französischer Vaterlandsliebe, eine wunderbare Wirkung erzielte, die ganz Frankreich durchzitterte, ließ Schlegels „Hermann“ die Zuhörer ziemlich kühl. Noch war das Nationalgefühl nicht voll erwacht; auch die dem Stücke anhaftenden Mängel mögen es mit verschuldet haben. Besser gelang dem Dichter die Tragödie *Canut*, die er in Kopenhagen verfaßte (1746), offenbar um sich dem König Friedrich V. zu empfehlen, dessen veröhnliches Wesen er auf seinen Helden übertrug. Der Stoff, der Geschichte des Sarg Grammatikus entnommen, gewährte im Gegensatz zum epischen „Hermann“ den Vorteil, daß er bestimmte, scharf unterschiedene Charaktere darbietet, sowie eine bedeutende Handlung, die unmittelbar aus jenen hervorgeht, so daß es hier kaum besonderer Erfindung bedurfte, um Widerstrebendes in die gegebene Form zu bringen.

Dem Studium der altnordischen Geschichte verdankte Schlegel auch den Stoff zu dem Entwurfe des Trauerspiels *Gothrika*, dessen Heldin, ein edler Frauencharakter, mit der brutalen Kriegerwillkür des Gothar und der in Kunhilde gegen sie gerichteten Lüge und Gewalt kämpfen muß und durch ihre Friedensliebe und ausopfernde Fürsorge für das Wohl der Untertanen wieder an Friedrich V. mahnt. In Sorö übersetzte Schlegel William Congreves (1672—1728) heroisches Schauspiel „Die Braut in Trauer“ (*The mourning bride*), und zwar in fünffüßigen reimlosen Jamben. Es war der erste Versuch, dieses englische Metrum statt des Alexandriners in das deutsche Drama einzuführen; die freiere Ausdrucksweise, die Schlegel damit sofort gewann, wie der musikalische Wohlklang und der leichte Fluß der Rede lassen bedauern, daß er das begonnene Werk nicht vollenden konnte. Noch verschiedene Versuche mußten gemacht werden, bis der fünffüßige reimlose jambische Vers (Blankvers) durch Lessings „Nathan“ als der deutsche dramatische Vers eingebürgert wurde.

Auch im Lustspiele hat Schlegel durch den Gebrauch reimloser Alexandriner mit weiblicher Bafur ein neues, bequemeres Versmaß einführen wollen. Allein die von ihm selbst veröffent-

lichten Lustspiele sind fast alle nach Gottscheds Vorschrift in Prosa abgefaßt. Es sind Charakterlustspiele, wie sie in Deutschland seit der Frau Gottsched (S. 616) und auch in Dänemark (Holberg), England (Wicherley, Congreve) und Italien (Goldoni) gedichtet wurden.

Im Mittelpunkt eines solchen Stückes steht ein typischer, allgemein gehaltener Charakter, der im Grunde nichts ist als ein lebendiges Beispiel einer einzigen moralischen Eigenschaft, neben der die anderen Eigenschaften, die doch jeder Mensch in sich vereinigt, gar nicht zum Vorschein kommen. Gewöhnlich weist schon der Titel, wie z. B. „Der Geizige“, „Der Mißtrauische“ usw., auf den dargestellten Charakter hin. Dieser tritt vollendet auf die Bühne und bleibt bis zum Schluß unverändert, ohne sich befehlen oder belehren zu lassen. Die Handlung bildet gewöhnlich eine Heiratsgeschichte, in der es sich darum handelt, ob der Held die Geliebte erhalten oder eben wegen seines typischen Fehlers verlieren soll, und um die Fäden zu verwickeln, darf die Intrige nie fehlen. Gewöhnlich liegt sie in den Händen von Dienern, die daher eine große Rolle spielen und, da sie entweder ein Abbild des Charakters ihres Herrn sind oder zu ihm im Gegensatz stehen, die Wirkung des Dramas erhöhen. Zeit und Raum sind in der Regel unbestimmt; es spielt eben alles auf dem Theater.

Dieser von den Gottschedianern nachgeahmten Form der sogenannten hohen französischen Komödie sind auch die Lustspiele Schlegels angepaßt. So führt uns gleich sein erstes größeres Lustspiel in Prosa *Der geschäftige Müßiggänger* (1741), zuerst „*Vieles und doch nichts*“ betitelt, einen typischen Charakter vor, einen Menschen, der immer zu tun hat, niemals Zeit hat und doch nichts leistet. Wie zu diesem von Lessing wegen des langweiligen Dialoges verurteilten Lustspiel entnahm er auch zu dem Geheimnisvollen, der 1747 in seinen „*Theatralischen Werken*“ erschien, das Motiv Molières *Misanthrope*. Auf die Charakterzeichnung, besonders der Dienstboten, übte Holbergs Kunst ihren Einfluß aus, während die vielen Verkleidungen auf das italienische Lustspiel hinweisen, aus dem sie in das französische, dänische und deutsche übergegangen sind. Eine Anspielung auf bestimmte Verhältnisse zeigt, daß das Stück, das in Deutschland lange eine Zugkraft ausübte, ursprünglich für die Bühne in Kopenhagen geschrieben war. Ohne gerade ein Weltmann zu sein, war Schlegel doch im Stillen ein guter Beobachter und Menschenkenner und hatte sich daher in seiner neuen Heimat mit dessen Geschichte und Literatur wie mit den Sitten des Volkes vertraut zu machen gesucht. Eine Frucht davon waren die Aufsätze, die er über Land und Leute Dänemarks in seiner moralischen Wochenschrift *Der Fremde* (1745—1746) veröffentlichte. Wie sehr er seine Wahrnehmungen auch in den Lustspielen zu verwerten verstand, zeigte das noch in Leipzig verfaßte *Die Pracht zu Landheim* (1742), das er verbrannte, weil sein Vater darin manche Personen und Verhältnisse des gesellschaftlichen Lebens zu deutlich abgezeichnet fand. Die von dem Werke erhaltenen Bruchstücke, das auf den prahlerischen, aber vermögenslosen oder geizigen Landadel, auf die Nachäffung französischer Sitten, den Kanzleistil gemünzt ist, lassen es als nicht unbedeutend erscheinen. Die Frische und Lebendigkeit, Kraft und Knappheit der Darstellung ist auf Holbergs Einfluß zurückzuführen, dessen „*Jean de France oder der deutsche Franzose*“ in des dänischen Justizrates Detharding (gest. 1768) Übersetzung 1740 in der „*Deutschen Schaubühne*“ gedruckt worden war. Wieder merken wir in Schlegels prosaischem Einakter *Der gute Rat* (1745) die Einwirkung des dänischen Lustspielsdichters, zu dem er in Kopenhagen in persönliche Beziehung getreten war.

Ludwig Holberg, geboren 1684 zu Bergen in Norwegen, gestorben 1754 als Universitätsprofessor in Kopenhagen, emfaltete seine dramatische Tätigkeit von 1722 bis in die dreißiger Jahre, als französische Schauspieler ein dänisches Nationaltheater leiteten und neben Übersetzungen, namentlich französischer Dramen, auch dänische Schauspiele zur Aufführung brachten. Für diese Bühne schrieb Holberg, seinen Ausgang von Molière nehmend, seine besten Lustspiele; witzige und komische, von frischen Quellen der Laune und guter Satire durchsetzte Sittenbilder aus dem bürgerlichen und familiären Leben des zeitgenössischen Dänemark, noch unreif im Aufbau und in der Entwicklung der Handlung, oft derbkomisch, aber reich an lebendig gezeichneten Charaktertypen, des Auslandsgecken, des gelehrten Narren, des politischen Kannegießers, der kleinstädtischen Klatschbasen usw. Holbergs Komödien, von denen außer dem *Jean de France* auch „*Bramarbas oder der großsprecherische Offizier*“ und „*Der politische Kannegießer*“ in Dethardings Bearbeitung in Gottscheds *Schaubühne* erschienen, nahmen, seitdem sie von 1743 an in der „*Dänischen Schaubühne*“ (5 Bände), von Verschiedenen verdeutscht, veröffentlicht wurden, ihren Weg auf die deutschen Theater, von denen das Hamburger eine solche Vorliebe für den dänischen Nachbar hegte, daß es bereits 1742—1743 von 190 Vorstellungen 44 mit dessen Stücken besetzte, und noch Dichter, wie z. B. Kozebue, aber auch solche anderer Richtung, wie Goethe und Tieck, haben aus Holberg gar manchen Nutzen gezogen. (Beilage 89.)

Den genannten Versuchen Schlegels auf dem Gebiete der Komödie folgten, was er auf

dem der Tragödie nicht erreichte, wirklich künstlerische Leistungen, ja die besten Lustspiele vor Lessings „Minna von Barnhelm“. Von diesen hat das Destouches' Lustspiel *La Force du Naturel* nachgeahmte Stück *Die stumme Schönheit*, 1747 gedruckt, durch ihre leicht dahinfließenden Alexandriner, durch die kontrastierenden und individuell gezeichneten Charaktere, wie durch die poetische Formenschönheit des stilistischen Ausdrucks, die beständig fortschreitende und rasch sich entwickelnde Handlung den Beifall des Hamburger Dramaturgen in hohem Grade gefunden und auf den deutschen Bühnen sich lange behauptet.

Frau Braatgern, eine Bürgerwinne, hat von dem verwitweten reichen Richard ein Kind zur Pflege übernommen. Nach 20 Jahren erscheint dieser mit dem wohlhabenden Jungwiz, um ihn seine Tochter zu vermählen. Frau Braatgern sucht ihre zwar schöne, aber alberne Tochter dem reichen Freier unterzuziehen. Die verdrängte Braut zu bewegen, jener unvermerkt die notwendigen Antworten einzusagen. Es geschieht; der Betrug aber wird entdeckt; Leonore erhält ihren Jungwiz und Charlotte, die „nicht reden kann“, „weil sie nicht denkt“, wird die Gemahlin des Philosophen Latonius, der „nichts spricht“, weil er denkt. Als Typus des Mädchens, das sich ungeschickt stellt, aber außerordentlich klug ist und dann den Geliebten gewinnt, hat sich die „stumme Schönheit“, oder wie sie heißt, die „falsche Agnese“, in der Literatur des Lustspiels bis in die Gegenwart erhalten.

Tiefer noch, feiner und sorgfältiger sind die Charaktere in Schlegels lange sehr beliebtem Prosalustspiele *Der Triumph der guten Frauen* (1748) gezeichnet und überdies dadurch von denen aller früheren Stücke verschieden, daß sie eine innere Entwicklung innerhalb des Stückes selbst durchmachen. Die anderen Vorzüge, namentlich die Mannigfaltigkeit und Lebendigkeit des Dialogs, mit der „Stummen Schönheit“ teilend, fand das Drama noch 1768 seinen Lobredner an Lessing. Wenn dieser seinem Lobe die einschränkende Bemerkung hinzufügt: Schlegels Komödie behandle nur rein französische Charaktere, so deutet er damit an, daß sie uns fremd, ja abstoßend erscheinen. Sittenreinheit und Wahrscheinlichkeit darf man in Schlegels Lustspiel ebensowenig wie in dem der Frau Adalgunde suchen.

Mikander, ein Liebesabenteurer, hat, von der allgemeinen Sittenverderbnis ergriffen, seine Frau Hilaria wenige Wochen nach der Hochzeit verlassen. Zehn Jahre darauf machte sich diese auf, ihn aufzusuchen, um ihn wiederzugewinnen. Sie verkleidet sich als Mann und wird als Philinte der Vertraute seiner Abenteurer. Eben hat Mikander es auf Juliane, die tugendhafte Frau seines Freundes Agenor, abgesehen; da verkleidet Hilaria sich als Schwester Philintes, verjöhnt das in Zornwürfnis lebende Ehepaar und gewinnt auch Mikander wieder.

Gegenüber der dramatischen Tätigkeit tritt zurück, was Schlegel auf dem Gebiete der Lyrik und der Epik leistete. In allen seinen lyrischen Gedichten findet sich nirgends Eigenartiges; die Gedanken sind immer edel, die Verse aber ein Erzeugnis des Verstandes, nicht der Phantasie oder der Empfindung, viel Lehre und Moral enthaltend, ganz nach Gottscheds Art, mit dem er auch an dem Reime festhält, während viele der übrigen Beiträger sich zu den durch Klopstock eingebürgerten antiken Versformen bequemen.

Während Gottsched nur das klassische Drama der Franzosen als nachahmenswert erachtete, lenkt Schlegel in seiner Vergleichung Shakespeares und Andreas Gryphs den Blick auf den Elisabethanischen Dichter hin, dessen „Julius Cäsar“, durch den preußischen Gesandten Kaspar Wilhelm von Bork in Alexandrinern verdeutscht (1741), Gottsched zu einem verdammenden Urteile über Shakespeare veranlaßt hatte. Zwar hat auch Schlegel noch die Unregelmäßigkeit des Engländer getadelt, aber er erkennt dessen Stärke in der Charakteristik, namentlich den hohen Vorzug in den „verwegenen Zügen“, wodurch er die Charaktere, und zwar meistens so fein durch die Aussagen anderer zeichne, daß fast nichts hinzuzusetzen sei. Er bewundert des Briten tiefe Menschenkenntnis, nur über die Einmischung des Niederen kann er sich, der Aristotelischen Lehre getreu, nicht beruhigen. Auch hierüber verschaffte er sich während seines Aufenthaltes in Kopenhagen Klarheit, und als König Friedrich V. die unter seinem Vorgänger Christian VI. geschlossenen Theater wieder eröffnete, schrieb Schlegel nicht bloß sein allegorisches Festspiel *Die Langeweile*, sondern auch seine Gedanken zur Aufnahme des dänischen Theaters (1747, gedruckt 1764), mitreilig die beste Schrift, die vor Lessing von einem Deutschen über dramatische Dinge verfaßt wurde. Sie ist eine sehr entschiedene und unumwundene Kriegserklärung gegen Gottsched und die von ihm als Norm aufgestellte französische Tragödie.

Der Hang zur Satire, den wir in den Lustspielen E. Schlegels und besonders in denen der Frau Gottsched fanden, kehrt bei vielen Dramatikern wieder, die, von der sächsischen Schule ausgehend, später ihre eigenen Wege einschlugen. So dichtete in Hamburg, wo neben dem Singspiel die Lokalposse mit Gesang und Tanz reiche Pflege fand, der Buchhalter Hinrich Borckenstein (1705—1777) den *Boockesbeutel* (1742), ein derbkomisches Lustspiel, in dem rohe hamburgische Sitten durch Gegenüberstellung des feinen Wesens der Leipziger, beides in prächtigen Typen, gegeißelt werden. Arm an Erfindung dagegen und nüchtern ist die Fortsetzung davon, *Der Schlendrian* oder des berühmten Boockesbeutels Tod und Testament (1746), die den fruchtbaren Dichter und Hamburger Schauspieler Adam Gottfried Ullrich (1729—1753) zum Verfasser hat. Wie die beiden genannten Poeten folgte anfangs auch Johann Christian Krüger (geb. 1722 in Berlin, gest. 1750 in Hamburg) der Gottschedischen Schule, von der er sich aber, wie sein Verkehr mit den Bremer Beiträgern in Leipzig und Braunschweig vermuten läßt, bald trennte, um unter dem Einflusse der praktischen Bühnenbedürfnisse seine meistens zum derben Realismus und zur Zote neigenden Stücke zu schreiben. Hatte Ullrich im *Unempfindlichen* persönliche Satire geübt und damit bei Gottlieb Fuchs in der *Kläglichen* (1746) und bei Mylius im *Unerträglichem* (Hamburg, 1746) Nachahmung gefunden, so geißelt Krüger in den *Geistlichen auf dem Lande* (1743) und in den „*Kandidaten oder den Mitteln, zu einem Amte zu gelangen*“ (1748), ganze Stände.

Es sind arge sittliche Schäden, die hier mit naturalistischer Derbheit und Schärfe dargestellt und in Mylius' *Ärzten* (1743) nicht minder schonungslos gerügt werden. Zuerst Theologe, dann Schauspieler, hat Krüger seine Übersetzungen aus Marivaux für das Hamburger Theater unter Schof eingrichtet und in seinem Herzog Michel ein Lustspiel gedichtet, das noch Goethe als Student in Leipzig in der Familie Schönkopf auführte. Er selbst spielte die Rolle des Michel, der sein zukünftiges Glück auf nicht vorhandene Dinge gründet, um dann bitter enttäuscht und reumütig zu seinem Hamuchen zurückzukehren.

Die den „*Kandidaten*“ Krügers zugrunde liegenden verwerflichen Vorgänge bei der Bewerbung um Ämter drückten auch Gottlieb Wilhelm Rabener (geb. 1717 zu Wachau bei Leipzig) den Griffel zu einer Satire in die Hand. (Abb. S. 637.) Er ist der Vertreter der Prosasatire des Leipziger Dichterkreises, von dessen Mitgliedern Gärtner und Gellert schon auf der Fürstenschule zu Meißen seine vertrauten Freunde waren, Cramer und Giseke mit ihm in Leipzig dasselbe Haus bewohnten, als er 1734 die Universität dieser Stadt bezog, um sich der Rechtswissenschaft zu widmen. Den Mufen blieb er auch treu, als ihm der Beruf eines Steuerrevisors des Leipziger Kreises, seit 1753 eines Obersteuerekrätars und später Steuerrates in Dresden Geschäfte auferlegte, bei denen „er mit den Antipoden des Wises zu tun hatte“. „Zu spotten und uns arm zu machen, Ist Rabeners doppeltes Bemühen; Man sieht ihn über alle lachen, Und alle seufzen über ihn.“ Dieses Epigramm widmete Kästner dem „Advokaten der Bauern und Narren“ und Gleim schrieb, als Rabener seine Sammlung satirischer Schriften (in 2 Teilen, 1751) veröffentlichte, an Adolf Schlegel: „Grüßen Sie das Schrecken der Narren, den frommen Rabener.“ Die Herausgabe des dritten Teiles der Satiren (*Satirische Briefe*, 1752) verbreitete des Dichters Ruhm in weite Kreise. „Alles“, schreibt A. Schlegel an ihn, „was hier (in Pforta) lesen kann, liest und bewundert Sie.“ Mit dem vierten Teile der Satiren vollendete Rabener „den Lauf seiner Autorschaft“ (1755), wie er schon drei Jahre früher dem „Vater“ Hagedorn versichert hatte. Das Gefühl, daß seine schöpferische Kraft zu Ende sei, und Rücksichten auf seine amtliche Stellung, in der ihm die Sucht der Leser, die Originale zu seinen literarischen Bildern zu entdecken, das Dichten doppelt gefährlich erscheinen ließen, mögen ihn bewogen haben, fortan nur für sich zu schreiben und zu bestimmen, daß erst nach seinem Tode die Welt von diesen literarischen Arbeiten erfahren solle. Doch kam es nicht dazu, denn bei der Beschließung Dresdens (1760) wurden sie mit seiner sonstigen Habe „zum kräftigen Troste der Narren künftiger Zeit“ ein Raub der Flammen. Das vertrauliche Schreiben an Ferber in Warschau, worin er die Dresdener Belagerung schildert, wie er sein Haus, seine Habseligkeiten, seine Schriften und Perücken verliert, zeigt, daß selbst harte Prüfungen weder

die sarkastische Laune noch den Gleichmut des heiterverständigen Mannes zu erschüttern vermochten. Seine Zeit- und Stadtgenossen freilich konnten ihm diese glückliche Gemütsanlage nicht verzeihen.

Rabeners Satiren, bis zu seinem Tode (1771) neunmal aufgelegt und in fremde Sprachen übersetzt, sind heute so gut wie vergessen, wie denn überhaupt in Deutschland ein Satiriker nie für ein Jahrhundert die Gunst des Publikums zu behaupten vermochte. Auf die sittliche und geistige Volksbildung seiner Zeit hat Rabeners Satire neben Gellerts Schriften den größten Einfluß ausgeübt; ein Satz von ihm wirkte oft mehr als hundert gelehrte Abhandlungen oder Predigten; man las diese Satiren gesammelt und andächtig wie eine weltliche Hauspostille und freute sich, wie die kleinen aufrührerischen Gedanken, die man ängstlich in des Herzens Grund bewahrte, hier mit anziehender Friihe und neckendem Mutwillen sich hervorwagten. Wie gelegentlich schon die moralischen Wochenchriften mit typischen Beispielen der Fehler ganzer Stände, Alters- und Berufsclassen, so rief auch Rabener, ein lachender Philosoph der Aufklärung, durch seine Spiegelbilder das deutsche Bürgertum zur Besinnung über sich selbst. Und er tat es unter allgemeinem Ergözen und mit durchschlagendem Erfolg.

Eine Verhöhnung und Geißelung, wie er sie den gelehrten Bedanten, den „lateinischen Zeloten“, die das Deutsche verachten, den Landjüngern, denen „Sausen“ und Jagen das höchste ist, bestechlichen Richtern, erbärmlichen Pastoren, elenden Reimern, den Kleider-, Mode- und Büchernerarren, den Magistern mit ihrer Zitaten- und Notenweisheit, den demütigen Stellenjuchern, den adelstollen Bürgermädchen usw. angedeihen ließ, mußte Beifall finden. Mit scharfem Blick für das praktische Leben, mit kräftigem Rechtsgefühl und tüchtiger Bildung erhob er sich über seine Zeit; seine Beobachtungsgabe ließ ihn die Schwächen der Menschen bald erschauen und mit treffendem Witz griff er vor allem die Gebrechen und Laster in jenen Kreisen an, die er durch Studium und Beruf genau kannte. Vorwiegend ist es der Mittelstand, in dessen dunkle Winkel er mit seiner Laterne leuchtet, während er vor den „Palästen und Antikambren“ halt macht; nicht, als ob es dort keine Toren gäbe, aber „ein Märtyrer der Wahrheit wollte er nicht werden“ und so mußte er „die besten Themata fahren lassen.“ Überzeugung und Gutmütigkeit hießen ihn auch innerhalb seines Stoffkreises nur zur allgemeinen Satire greifen; sein Tadel der sogenannten Laster und Torheiten entspringt, wie Goethe sagt, aus reinen Absichten des ruhigen Menschenverstandes und aus einem bestimmten sittlichen Begriff, wie die Welt sein sollte. „Der Torheit Haßer, aber auch Menschenfreund“ hat ihn daher Klopstock genannt. In diesem Sinne ist Rabeners Sendschreiben von der Zulässigkeit der Satire (1742) und noch deutlicher und ausführlicher der Vorbericht seiner Sammlung Vom Mißbrauche der Satire abgefaßt (1751).

Die Glut und Kraft der Leidenschaft wie des Hasses, die den großen, für ein hohes Ziel begeisterten Satirikern zu allen Zeiten eigen war, ist Rabener fremd; nirgends, weder im Stoff noch in der Auffassung reißt er uns mit sich hinauf zu den Höhen, hinab in die Tiefen des Lebens. So vortrefflich er in seinen Kreisen durch die Zeichnung der Charaktere ist, so wirkt er doch ermüdend, weil er uns zu viel in der schalen Alltäglichkeit herumtreibt, und wenn nach Schiller die Satire insofern in die Poesie gehört, als sie den Widerspruch zwischen dem Verspotteten und dem Ideal klar macht, so muß man Rabener zwar zugestehen, daß er den Abstand des Guten und Schlechten deutlich zeige, aber auch bekennen, daß sein eigenes Ideal zu häufig ein sehr gewöhnliches ist. Und doch hätten die damaligen öffentlichen Zustände einen Aristophanes, Juvenal und Swift oder einen der großen Satiriker des Reformationszeitalters entflammt, und selbst Rabener, obgleich nach Art des sächsischen Kleinbürgers ängstlich und kleinlich, entwickelt in seinen vertraulichen Briefen, von denen sein Freund und Biograph Weiße eine Auswahl veröffentlichte (1772),



Gottlieb Wilhelm Rabener.
Ant. Graff pinx., J. S. Bause sculp.

eine Freiheit und einen Sarkasmus, die uns ahnen lassen, wie tief verletzt sein für das Vaterland warm fühlendes Herz durch die Zerrüttung der Verhältnisse gewesen ist. Laut zu reden aber wagte er ebensowenig als sonst einer aus dem deutschen Mittelstande. Freiheit der Rede und Macht der öffentlichen Meinung, die Lebensbedingungen der Satire, suchte man in Deutschland, zumal in Sachsen, unter des Grafen Brühl Herrschaft vergeblich. Doch auch wenn die Verhältnisse in Deutschland ebenso gelegen gewesen wären wie in England, wo der irische Dechant Swift Irlands Interessen selbst gegen das englische Parlament vertrat, würde sich Rabener nie zu der Größe des Engländers emporgerungen haben: dazu fehlte ihm die schöpferische Kraft und der persönliche Mut und es erfüllte sich daher nicht, was Klopstock prophezeite. Die Nachwelt hat ihn weder Swift beigesellt noch Horaz oder Lufian.

Doch gelernt hat „der allzeit gerechte Rabener“ von Swift wie auch von Liscow, den Satirikern des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts, und den moralischen Wochenschriften und an Swift, Lufian, Cervantes, Christian Weise und Holberg äußerlich einzelne Satiren angeknüpft. Daher denn auch die mannigfaltigen Formen der Einleitung; bald ist diese ein Brief, dann wieder eine Rede, eine Erzählung, ein Wörterbuch, einmal ein Märchen, eine Abhandlung oder eine Erklärung, wie die mancher Sprichwörter „Kleider machen Leute“, „Die Ehen werden im Himmel geschlossen“, „Wem Gott das Amt gibt, dem gibt er auch den Verstand“ usw. und gerade die Satiren dieser Art gehören zu seinen besten.

Mit Ausnahme des „Beweises, daß die Reime in der deutschen Dichtkunst unentbehrlich sind“, hat Rabener seine Satiren alle in Prosa geschrieben und diese mit solcher Reinheit und Geschmeidigkeit gehandhabt, daß sie, zumal in den „freundschaftlichen Briefen“, noch die Bewunderung Grimms erregte. In der Darstellung selbst aber erweist sich Rabener nicht selten als ein Sohn der „weitschweifigen Periode“, der trotz seines Spottes auf die „weiläufige Schreibart“ selbst in den bekämpften Fehler fällt. Dazu macht es, wie schon Goethe bemerkte, einwärtsvolle Leser verdrießlich, wenn er, ihnen die Erkenntnis „der lachenden Sprache der Ironie“ nicht zumutend, in zu ausgedehntem Maße sich der unmittelbaren Satire bedient.

Die Grenzen der Satire Rabeners wohl betonend, spendet ihm Goethe dennoch das Lob, „daß sich niemand gefunden, der sich ihm gleich oder ähnlich hätte halten können,“ während er an Liscow nichts fand, als daß er das Alberne albern gefunden habe. Schon die Zeitgenossen haben diesen mit Rabener verglichen, der in das literarische Leben eintrat, als jener sich davon zurückzog. Beide Dichter haben wenig gemeinsam; Liscow pfl egte die persönliche, und zwar fast ausschließlich literarische Satire, Rabener malte die hervorstechendsten Lächerlichkeiten eines Zeitabschnittes im deutschen Kulturleben und zieht durch seine Sittenschilderungen noch immer an, während Liscow nur in einer geistig armen Zeit Aufsehen erregen konnte. In der Erweiterung des Stoffkreises wie in der Mannigfaltigkeit der Formen liegt denn auch das Verdienst, das sich der Dresdener Steuerrat um die deutsche Satire gegenüber dem an durchdringender Verstandesschärfe und blühendem Sarkasmus ihm überlegenen Mecklenburger erworben hat. Zu Wittenburg im Mecklenburgischen als der Sohn eines Predigers 1701 geboren, studierte Christian Ludwig Liscow anfangs Theologie, später die Rechtswissenschaften an den Universitäten Rostock, Jena und Halle. Hier hörte er Thomafius, der auf seine spätere literarische Tätigkeit keinen geringeren Einfluß ausübte als die antiken Klassiker und die Franzosen Boileau, Montaigne und Bayle, deren Studium er in Paris, wohin er bald nach Vollendung seiner Universitätsstudien als Reisebegleiter eines jungen Edelmanns gekommen war, begonnen zu haben scheint. Gegen 1729 finden wir Liscow in Lübeck als Privatlehrer, von 1734 an als Sekretär im Dienste hoher Herren in verschiedenen Städten Deutschlands, von denen Hamburg mit seinem Literatenkreise ihn längere Zeit fesselte, dazwischen wieder in Paris und 1741 in Dresden als Privatsekretär des sächsischen Ministers Grafen von Brühl, der ihn 1745 zum Kriegsrat beförderte. Unvorsichtige Äußerungen gegen die schlechte Finanzwirtschaft seines Herrn trugen ihm 1749 Untersuchung und Haft ein. Daraus entlassen, zog er sich 1750 auf das seiner Frau gehörige Gut Berg zurück und starb daselbst 1760. (Abb. S. 617.)

Liscows Satiren, von denen die meisten in der Zeit von 1732 bis 1736 entstanden, liegen uns in der von ihm veranstalteten Sammlung satirischer und ernsthafter Schriften (1739) vor. Obwohl ihm sein an Abwechslung so reiches Leben die mannigfachsten Stoffe geboten hätte, ging dennoch seine Schriftstellerei fast gänzlich in literarischen Händeln gegen veraltete Mittelmäßigkeiten und „Zwerge“ des Tages auf. Liscow wußte, obgleich er nur un-

bedeutende Männer zur Zielscheibe seines Spottes sich zu wählen wagte, damit auch die hinter ihnen stehenden größeren und ganze Richtungen zu treffen. So ironisierte er, indem er den Juristen Manzel wegen seines Naturrechtes bekämpfte, zugleich auch die orthodoxen Anschauungen von Paradies und Sündenfall. Insofern er die wichtigsten Fragen des geistigen und christlichen Lebens im Sinne der Aufklärung befehdete, kann er als Vorläufer Lessings angesehen werden, an den er auch durch gewisse Vorzüge seiner Prosa mahnt. Seine Darstellung ist klar und durchsichtig, logisch gegliedert und geistreich, nur oft zu breit und umständlich, im Ausdruck meistens gewählt und, obgleich arm an Bildern, doch nicht ohne Schwung. Als witziger und gewandter Dialektiker sucht er, bald parodierend, bald ironisierend, den Gegner in allerlei Widersprüche zu verwickeln, um dann auf ihn loszuschlagen. Dadurch gewann seine Satire in der Regel den Charakter eines persönlichen Angriffes, und nur die Vortrefflichkeit und Nothwendigkeit der elenden Scribenten, gründlich erwiesen (1736), ist von einem allgemeineren Standpunkt aus geschrieben. Zu breit ausgesponnen, im einzelnen aber oft überaus witzig, hat ihm diese Satire bei den Zeitgenossen den Ruhm eingetragen, daß er reinigend und säubernd für die deutsche Literatur gewirkt habe. Im Literaturstreite zwischen den Zürichern und Gottsched wurde sie oft gegen diesen gefehrt. Frühere freundschaftliche Beziehungen zu der Leipziger Magnifizenz und Klugheit hießen Liscow eine Zeitlang eine Schaukelpolitik treiben, und erst als Gottsched Heinemanns Überetzung des Longinus „Vom Erhabenen“ tadelte, trat Liscow für seinen Freund ein und kämpfte, anfangs mit geschlossenem, später mit offenem Visier gegen Gottscheds Kunstanschauungen.

Über diese kam der scharfsinnige Mathematiker und Epigrammatist Abraham Gotthelf Kästner nie ganz hinaus, obwohl er sich in späteren Jahren bemühte, den neuen Richtungen gerecht zu werden, und auf die Gottschedianer wie die Schweizer die Pfeile seines Spottes richtete. Von Gottsched ist Kästner ausgegangen und dessen Dichtweise, die ihrem Wesen nach als eine Übertragung der Wolffischen Philosophie auf das Gebiet der schönen Wissenschaften sich darstellt, hat seinem kühl berechnenden Verstande zeitlebens am meisten zugesagt. Im Hinblick darauf wird uns die merkwürdige Verbindung so mannigfacher Eigenschaften, wie wir sie bei Kästner finden, nicht mehr befremden, obgleich Lessing dies als eine große Seltenheit bezeichnete: „Selten werden sich der Gelehrte und der Philosoph, noch seltener der Philosoph und der Meßkünstler, am allerfeinsten der Meßkünstler und der schöne Geist in einer Person beisammen finden.“ Lessing war während seines Besuches der Leipziger Universität ein Schüler Kästners, der dort von 1739—1756 Mathematik lehrte. Als Sohn eines Rechtsprofessors 1719 in der Pleißenstadt geboren und von Kindheit auf zum Gelehrten erzogen, hatte er an allen Fakultäten der Hochschule Vorlesungen gehört und als Mitglied der vertrauten Rednergesellschaft Gottscheds auch mit den sogenannten schönen Wissenschaften sich beschäftigt. Wie er in Leipzig an den „Belustigungen“ und den „kritischen Beiträgen“ sich eifrig beteiligte, so war er auch in Göttingen, wo er 1756 die Professur der Mathematik und Physik übernahm und bald als Zierde der Georgia Augusta bewundert wurde, für die Popularisierung der Wissenschaften durch eine Reihe von Aufsätzen tätig, die er für die von ihm geleitete Göttingische deutsche Gesellschaft ausarbeitete. „Tiefe und gründliche Betrachtungen durch eine lebhafte und zierliche Schreibart deutlich und rührend vorzutragen,“ war dabei sein Bestreben, und in der That ist er einer der besten Prosaisten seiner Zeit geworden, der die Form des Briefes, der Rede, des Vortrages und der Abhandlung mit der gleichen Geläufigkeit handhabte wie die Anekdote, das Epigramm in Prosa und die kurze Erzählung. Der größte Teil seiner Vermischten Schriften (zwei Bände, Altenburg, 1755 und 1772) ist in Prosa abgefaßt, die seiner verstandesmäßigen Veranlagung näher lag als die gebundene Rede. Kein Wunder, daß er auch von den Dichtungsgattungen insbesondere jene pflegte, die vorwiegend auf Verstandestätigkeit beruhen, das Lehrgedicht und das Epigramm.

Seine Lehrgedichte handeln über verschiedene Themen, so auch über die Pflichten des Dichters und die Reinsfrage, in der er eine vermittelnde Stellung einnimmt; angeregt durch Opizens „Besuw“, ist das Philosophische Gedicht vom Kometen (1744), eine in Verse gebrachte Astronomie unter Ein-

flechtung von moralischen Lehren. Seine Epigramme waren nur für literarisch gebildete Kreise berechnet und sind wegen des ruhig abwägenden Urteils und treffenden Wises, den er durch die Kürze erzielt, denen Lessings ebenbürtig. Verbreitet war das auf Kepler, der so hoch, „wie noch kein Sterblicher gestiegen — und starb in Hungersnot. Er wußte nur die Geister zu vergnügen, drum ließen ihn die Körper ohne Brot.“ Wo Kästner über die Gelehrtenwelt hinausgeht, wird er allgemein und läßt auch die Herzenswärme vermischen, die in Logaus Sinngedichten uns anmutet.

Kästner dichtete Epigramme, selbst als er nicht mehr auf der Höhe der Zeit stand, und mußte es sich daher gefallen lassen, daß er noch vor seinem Tode (1800) als Dichter von einer jüngeren Generation in einen ehrenvollen Ruhestand versetzt wurde. Ähnlich erging es Just Friedrich Wilhelm Zachariä, der zwar auch bis an sein Ende Werk um Werk schuf, mit keinem aber mehr die Höhe erreichte, auf die ihn sein Erstlingswerk, der *Renommist*, gestellt hatte. Es ist dies ein komisches Heldengedicht, das erste in der deutschen Literatur, das diesen Namen wirklich verdient und den ähnlichen Erzeugnissen der Franzosen und Engländer an die Seite treten darf. Burleske Heldengedichte hat es zwar schon früher in unserer Literatur gegeben; der Kampf zwischen Zürich und Leipzig rief deren genug hervor, aber in ihnen allen überwiegt, wie in Wernickens „Hans Sachs“ (S. 589), die unmittelbare persönliche Satire über die harmlos erheiternde Komik und die Heldengedichte in Prosa, die in den „Belustigungen“ sich finden, verfolgten rein humoristische Zwecke. Erst Zachariä, der Sohn eines Regierungsadvokaten (geb. 1726 zu Frankenhäusen in Thüringen), hat mit seinem „Renommisten“ eine komische Epopöe geschaffen, die nicht bloße literarische Satire ist und die äußere Form der Sprache und des Verses vollständig von dem großen Epos entlehnt. Sie erschien in Schwabes „Belustigungen“ (1744) zu Leipzig, wohin sich der Dichter, um die Rechtswissenschaften zu studieren, ein Jahr zuvor begeben hatte. Doch mehr als diese zogen ihn die schönen Wissenschaften an und unter Gottscheds Leitung wie im Kreise der Bremer Beiträger fand sein vom Vater ererbter Hang zur Dichtung genug Anregung und Förderung. Mit mehreren der Leipziger Freunde lebte er in Braunschweig wieder zusammen, wo er 1784 als Lehrer am Karolinum angestellt und später auch mit der Leitung der Buchhandlung des Waisenhauses betraut wurde, mit der die Herausgabe der „Gelehrten Beiträge“ für die Braunschweiger Intelligenzblätter verbunden war. Hier unterzog Zachariä auch seinen „Renommisten“ einer gründlichen Verbesserung (1754), um ihn den künstlichen Anforderungen gerecht zu machen, die bereits Gottsched in seiner „Dichtkunst“ an ein „scherzhaftes Heldengedicht“ stellte.

Daß sich die deutschen Renaissancepoeten mit diesem beschäftigten, wurde durch das Beispiel der Antike gefordert, die ja auch, dem Verlangen des Menschen, das Erhabene ins Lächerliche zu ziehen, folgend, die Motive des Heldenepos für komische Zwecke verwandte und in dem Gedichte von der Frösche und Mäuse wunderbarer Hofhaltung einen unbedeutenden Stoff mit dem Pathos Homers besang und das Eingreifen der Olympier in die Geschicke der Sterblichen durch eine Göttermaschinerie parodierte, die an den Schicksalen der Frösche Anteil nimmt. Mehr übrigens als der „Froschmäusekrieg“, den Kollenhagen schon am Ende des sechzehnten Jahrhunderts verdeutschte, dienten Zachariä zwei damals beliebte komische Heldengedichte der neueren Franzosen und Engländer als Vorbilder: Voileaus dem „Geraubten Wassereimer“ Alessandro Tassonis nachgeahmtes „Chorpult“ (*Le lutrin*) und namentlich Popes „Lockenraub“ (*Rape of the lock*), der eben in der Verdeutschung der Frau Gottsched erschienen war und an das französische Muster häufiger durch die „Sylphen“ ersetzt. Es sind dies unsichtbare Geisterchen, die schüßend und sorgend ihre Helden und Heldinnen umschweben. Von dem Engländer nun entlehnte Zachariä die Sylphenschar, von dem Franzosen die allegorischen Wesen, die er namentlich im Traume ihren Günstlingen oder Widersachern ratend oder verführend öfter erscheinen läßt, während er die Sylphen zu Schutzgeistern der Kleidung und Frisur macht.

Ein relegierter Jenerfer Student, Kaufbold mit Namen, kommt auf einem Klepper nach der Pleißenstadt, die „groß durch die Mäsen prangt und durch den Handel steigt“, und will hier seine Renommisterei, sein Raufen und Saufen, fortsetzen. Mit Entsetzen gewahren die „Galanterie“ und die „Mode“, wie Kaufbold und einige Kumpane, die er gefunden, lärmend durch die Straßen ziehen, „ihren Weg mit Feuer zeichnend“, das sie mit ihren Degen aus den Steinen schlagen, und die Hächer zum Kampfe herausfordern. Sofort planen die beiden Göttinnen des Schlägers Befehring. Da der Veruch der Mode durch Pandur, Kaufbolds Schutzgeist, vereitelt wird, soll Sylvan, einst auch ein Schläger „vom jenseitigen Gebrauch“, jetzt aber ein feiner Stubler, das Befehringswerk ausführen. Dieser willigt ein und wird durch Selinde unterstützt, deren „Schönheit Wunderchein“ es Kaufbold antut, so daß er sich nun frisieren, striegeln und biegelein läßt um in Leipziger Art vor ihr zu erscheinen. Da er aber bei der Vorstellung merkt, daß Selinde, die er zu seiner „Scharmanten“ erkoren, bereits einem anderen gehöre, erwacht, durch Pandurs Einflüsterungen angesacht

in ihm der Geist der Roheit aufs neue und er fordert seinen Nebenbuhler Sylvan zum Zweikampfe. In diesem wird er verwundet, und „Ch' Rhöbus Wagen noch ins Meer gesunken war, Sah Halle diesen Helden und seine Brüderfchar.“ Der siegende Sylvan eilt in die Stadt zurück Und schenkt sich alsobald Selindens Thränenblide.“

Mit einem Lobspruche auf den Sieg der Galanterie schließt das Epos, das, so unbedeutend auch die Handlung ist, durch die Schilderung des deutschen Studententums, der Verhältnisse im geselligen Leben, in Gewohnheiten, Moden und Sitten ein bestimmtes, nach allen Seiten hin sicher begrenztes Kulturbild entrollt und des Dichters künstlerische Begabung dadurch zeigt, daß er mit überlegenem Humor und ohne Einmischung der eigenen Persönlichkeit auf beide streitenden Parteien herabsieht und, was er lächerlich findet, mit einer damals seltenen Frische und Anschaulichkeit darstellt. Der hier, rauf- und tabakluftige Jeneser, der salbdamals seltenen Frische und Anschaulichkeit darstellt. Der hier, rauf- und tabakluftige Jeneser, der salbdamals seltenen Frische und Anschaulichkeit darstellt. Der hier, rauf- und tabakluftige Jeneser, der salbdamals seltenen Frische und Anschaulichkeit darstellt. Der hier, rauf- und tabakluftige Jeneser, der salbdamals seltenen Frische und Anschaulichkeit darstellt.

Seinen ersten glücklichen Wurf hat Zachariä nie wieder erreicht; das Lehrhafte, das im Renommisten nirgends aufdringlich erscheint, tritt in den späteren Dichtungen immer mehr hervor, die Erfindung wird ärmer und nur der glückliche Humor und die frische Anschaulichkeit geben seinen weiteren Epopöen und beschreibenden Gedichten noch einigen Wert. So sind von den ersten die Dvids Metamorphosen äußerlich nachgebildeten Verwandlungen (1745) nur eine Satire auf verschiedene Stände, im Schnupftuch, das ganz unter dem Einflusse des „Lockenraub“ abgefaßt ist, bringt er literarische Anspielungen, in noch größerem Maße im Phaeton, der, Dvids Erzählung parodierend, in Hexametern geschrieben ist, deren er sich auch im Murner in der Hölle (1727) bedient, einer witzlosen Geschichte vom Tode eines Raters, der im Hause spukt und nicht zur Ruhe kommt, bis er ordentlich begraben ist. Schon früher hat Zachariä in der Lagosiade oder Jagd ohne Jagd die Erlegung eines Hasen mit einem Spazierstocke in Prosa erzählt (1749), die er auch in der Herchnia (1763) anwendet, der Beschreibung einer Harzreise im Winter, nur daß er einzelne Verse einstreut. Seine in Hexametern abgefaßte Verdeutschung von Miltons „verlorenem Paradies“ und Klopstock bestimmten ihn zu einigen epischen Gedichten, an denen die Handhabung des fünffüßigen jambischen Verses das Beste ist. Durch die im Verein mit Gärtner besorgte Übersetzung von Linguets Beiträgen zum spanischen Theater machte er sich um die Verpflanzung spanischer Dramen nach Deutschland verdient. Zu seiner auf verschiedenen Gebieten entfalteten literarischen Tätigkeit war ihm nur eine verhältnismäßig kurze Lebenszeit beschieden, denn er starb, erst 51 Jahre alt, am 30. Januar 1770. (Abb. S. 641.)



Friedrich Wilhelm Zachariä.

Zachariä dichtete auch Fabeln in Burkard Waldis' Manier, wie denn diese Dichtungsart, durch die Dpikische Reform zurückgedrängt, in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts auf die Anregung der Schweizer hin wieder reiche Pflege, zumal im Kreise der Leipziger Dichter, fand und durch Christian Fürchtegott Gellert eine Zeitlang die erste Stelle in der Literatur behauptete. Dies hing mit dem Einflusse zusammen, den dieser berühmte und beliebte Fabulist als Lehrer und Dichter auf seine Zeit und darüber hinaus ausgeübt hat. Als der Sohn eines armen Predigers in Hainichen bei Freiberg im sächsischen Erzgebirge 1715 geboren, kam er 1729 auf die Fürstenschule zu Meißen, um nach erlangter Vorbildung in Leipzig dem Studium der Theologie und Philosophie sich zu widmen (1734). Da aber seine Schüchternheit und sein nicht besonders gutes Gedächtnis ihn nach Vollendung der Studien für den Predigerberuf nicht tauglich erscheinen ließen, ging er als Hofmeister nach Leipzig, ward Magister und

Privatdozent, 1751 außerordentlicher Professor an der Universität und einer der eifrigsten Mitarbeiter an Schwabes „Belustigungen“, bis die Spaltung der Partei ihn mit Gärtner, Cramer, Rabener und den beiden Schlegel davon trennte. Als Bremer Beiträger nun ein Gegner Gottscheds, ist er dennoch in seinem Dichten und in seinen Kunstanschauungen nur wenig über diesen hinausgekommen.

Das Wesen des neuen, kühneren und freieren Geistes, der am Abend seines Lebens in den höheren Schichten sich regte, hat Gellert nicht verstanden, das stürmische und kräftige Geschlecht der neuen Zeit aber konnte durch die Moral des sanften Leipziger Professors, dessen ängstlich gedrückte Stimmung durch stete Kränklichkeit immer weinerlicher geworden war, nicht erzogen werden. Doch bildet er einen schönen Abschluß der Vergangenheit und die Verdienste, die er sich als Dichter und Tugendlehrer um das deutsche Kulturleben erworben hat, werden unseren Blick immer mit Wohlgefallen auf dieser volkstümlichen Gestalt ruhen lassen. Denn, obgleich weder durch eine hervorragend bedeutende Persönlichkeit, noch durch ungewöhnlich poetische Begabung ausgezeichnet, war er doch der erste deutsche Dichter seines Jahrhunderts, der Bedeutung für sein ganzes Volk erlangte und die Poesie, die trotz Haller und Hagedorn noch immer etwas bloß Außerliches geblieben war, wieder zur lebendigen Volkssache machte. In Geschmack und Neigungen über die Durchschnittsmasse seiner Leser sich nicht viel erhebend, besaß er die glückliche und seltene Gabe, in einer klaren und allen verständlichen Sprache, die sich zwar nie zu einem höheren Schwung erhebt, aber doch nicht ohne Leben und Mannigfaltigkeit ist, korrekt darzustellen, was die allgemeine Meinung dachte und wünschte.

Mit einer lateinischen Rede, „von dem Einfluß der schönen Wissenschaften auf das Herz und die Sitten“, trat Gellert seine außerordentliche Professur (1751) an und wählte seine akademische Tätigkeit so, daß er damit überall an das Grenzgebiet zwischen der Religion und der Moral anstreifen konnte. So las er über praktische Moral, Rhetorik und Literatur und bald erfreuten sich namentlich die moralischen Vorlesungen, die nach seinem Tode seine Freunde Johann Adolf Schlegel und Gottlieb Leberecht Heyer im Drucke herausgaben, so großen Zulaufes, daß er meist vor mehr als 400 Zuhörern las. Es gehörte zum guten Ton, bei dem schon durch seine Fabeln berühmten Manne zu hören; selbst Prinzen saßen im Kollegium oder hörten ein Privatissimum. Und doch wollte Gellert nicht ein philosophisches Lehrgebäude der Moral errichten, sondern bloß durch den warmen und faßlichen Vortrag der wichtigsten Grundsätze der praktischen Moral die Herzen seiner Zuhörer bessern und ihnen brauchbare Lehren für ihr späteres Leben mitgeben. Es waren Lehren für die Moral des täglichen Lebens, tiefe philosophische Gedanken lagen ihm fern, und daher begreifen wir, daß höher strebende Geister an Gellerts moralischen Vorlesungen keinen Geschmack fanden, mochte er auch deren Darstellung zuweilen dadurch anschaulicher und lebhafter gestalten, daß er nach dem Muster La Bruyères und der moralischen Wochenchriften statt der abstrakten Schilderung der Eigenschaften des menschlichen Herzens kleine Charakterbilder entwarf, in denen jene konkreten Ausdruck gewannen. Gellerts Briefe galten als Mitteilung und Muster und sein größtes literarisches Verdienst besteht vielleicht in dem mittelbaren Einflusse, den er auf die Entwicklung des deutschen Briefstils bis in die Sturm- und Drangperiode hinein ausgeübt hat.

Durch seine moralischen Vorlesungen wurde Gellert bald der Berater vieler in den mannigfachen Anliegen und es erwuchs ihm ein ausgedehnter Briefwechsel, den er, so beschwerlich er ihm auch oft fiel, nur um den Fragenden Liebes zu tun, unverdroßen führte. Für die Literatur hatte er erfreuliche Folgen. Denn von der Wichtigkeit eines guten Briefstils überzeugt, hatte Gellert bereits 1742 in den „Belustigungen“ seine „Gedanken von einem guten deutschen Briefe“ veröffentlicht, denen 1751 ein größeres Werk, Briefe nebst einer praktischen Abhandlung von dem guten Geschmack in Briefen, folgte. Geschichte Nachahmung der Sprache des feinen Umganges, Natürlichkeit und Übereinstimmung von Form und Inhalt bilden die Hauptpunkte, die Gellert von den Briefschreibern fordert, und wenn uns auch heut-

zutage seine halbpoetischen, französisierenden Briefe mit ihren weisshewigen Höflichkeit, Scherzen, Galanterien und Reflexionen nicht mehr entzücken können, so streuten sie doch damals Keime einer verfeinerten Schrift- und Umgangssprache über das Land. Wie er als akademischer Lehrer in seinen Vorlesungen über Rhetorik und in seinen stilistischen Übungen auf ein klares und sauberes Deutsch drang, das von dem Schwulste der Schlesier wie von der Steifheit der Rhetorik Gottscheds frei sein sollte, so wurde er durch seine Briefe dem deutschen Volke der Lehrer einer feinen und doch leichten Schrift- und Umgangssprache, die in ihrer Marklosigkeit von der Weißesfrische und Gedankengröße der Prosa Lessings und Goethes freilich noch weit absteht.

Allmählich begann man auch in den vornehmen Kreisen, in denen bis in das achtzehnte Jahrhundert hinein der Briefwechsel in französischer Sprache geführt wurde, bei den Korrespondenzen sich der deutschen Sprache zu bedienen und Frau Gottscheds vertrauter Briefwechsel mit Dorothea Henriette von Kuntel eröffnete die Reihe der Korrespondenzen schoneistiger Damen, die für die Literaturgeschichte große Bedeutung erlangten. Auch Gellert unterhielt einen langjährigen Briefwechsel mit Frauen, mit vornehmen und auch mit einfachen.

Als Lehrer seines Volkes erscheint Gellert auch in seinen Fabeln und Erzählungen, von denen er 1746 die erste, zwei Jahre später die zweite Sammlung veröffentlichte, der dann 1754 in den Lehrgedichten und Erzählungen noch ein weiterer Nachtrag folgte. Gellerts Persönlichkeit, seine Beobachtungsgabe und Kunst der poetischen Erzählung und Darstellung wie die Vorliebe der Zeit für diese Dichtungsgattung, in der Belehrung und Ergözung am anschaulichsten sich verbinden, errangen den Sammlungen einen Erfolg, wie ihn selbst der weitaus begabtere Hagedorn nicht erzielte. Dieser dachte in seinen Dichtungen nur an die gebildeten Kreise, während Gellert sich nur deren Ton aneignete, sonst aber das Volk als sein Publikum vor Augen hatte; bestand ja doch sein größter Ehrgeiz darin, „den Vernünftigen zu dienen und nicht den Gelehrten im engeren Verstande“. So sind denn auch Gellerts Fabeln das erste Buch geworden, in dem die neue Kunst entschieden an das neue Volk sich anlehnte, um es in die geistige Bewegung aufzunehmen. Sie wurden zum Volksbuche im vollen und guten Sinne des Wortes, das bis in die untersten Schichten der Gesellschaft und in die entlegensten Dörfer drang, in immer neuen Auflagen bis auf unsere Tage fortlebt und, nahezu in alle modernen Sprachen, ja selbst in das Lateinische und Hebräische, übersetzt, seinen Weg durch ganz Europa nahm.

Wie dem Professor der Moral, ist es auch dem Fabulisten Gellert nicht darum zu tun, großartige Lebensansichten zu empfehlen, die nur für bevorzugte Menschen gelten oder in außergewöhnlichen Lagen Anwendung finden können, sondern er bescheidet sich, die einfachsten, den gewöhnlichsten Verhältnissen des Lebens entsprechenden Tugenden zu empfehlen, Sittenreinheit, Rechtschaffenheit, Treue, Bescheidenheit, Geduld, Verträglichkeit und insbesondere Klugheit, die allein ein zufriedenes Leben gewähren könne. Dabei tritt die Tierfabel, obzwar sie in einigen Originalstücken äsopischer Art vertreten ist („Der Tanzbär“, „Das Pferd und der Esel“, „Die junge Ente“, „Die Affen und die Bären“), zurück oder verliert den Charakter der Tierhandlung. Fabeln, in denen Menschen die Handelnden sind, während doch der besondere Fall eine allgemeine Lehre veranschaulicht, bilden den Übergang zu den Erzählungen. Sie sind mit mehr Freiheit und vielleicht auch Liebe behandelt, Laune und Scherz, Ironie und Satire erhalten Spielraum. Man denke an die Geschichte des forterbenden Hutes, der „wie die Philosophie“ immer neue Formen annimmt und doch derselbe bleibt, an das vor dem Trauerspiel des Dichterlings entsetzt fliehende Gespenst, an Hans Nord, den Meister der Reklame, an den Aufsehen erregenden, aber ebenso bald wieder gewohnten grünen Esel, an den prahlenden Vielwiser und den bescheidenen Weisen, an Charons Nachen, an die Geschichte von den beiden Wächtern, dem Lande der Sinkenden, den schlauen Mädchen, an den von einer Magd bekehrten Freigeist, an die Geschichte von der edlen Pariko und dem undankbaren Inkle, an „Die Brücke



Christian Fürchtegott Gellert.

kömmt", das köstliche „Ja, Bauer, das ist ganz was anderes“, die Erzählung von dem Bauer und dem Amtmann und alle die guten Bekannten des alten guten Buches. Selten wendet sich sein Verfasser gegen ein Laster, zumeist begnügt er sich mit der Darlegung der kleinen Schwachheiten des Menschen, für die er ein vorzügliches Auge hat, und die er mit oft heiteren immer harmlosen Farben schildert. Er ist ein vorzüglicher Sittenmaler, in seiner Art ein poetischer Chodowiecki und hierin bei weitem mehr als in seiner Fabeldichtung liegt sein Charakter und Wert. Er schont die höheren und höchsten Stände nicht, weder die Gelehrten noch die Prinzen, allein in einer Weise, daß sie ihm darüber nicht grollen können. Eigenart Gellerts ist es, daß er den Stoff nicht objektiv behandelt, sondern überall mit seinen Anschauungen eingreift; er spricht seine Meinung über seine Helden offen aus, lobt und tadelt sie, setzt sich mit seinen Lesern durch Zwischenreden, Einwürfe und Zweifel, Fragen und Antworten auseinander und wendet sich mit der Belehrung unmittelbar an jene, die lernen oder gewarnt werden sollen. Die Moral, die fast nie fehlt und in der Regel kurz ist, selten zu einer förmlichen Predigt wird („Herodes und Herodias“), erscheint von der Erzählung getrennt und wird bald von einer darin auftretenden Person, bald vom Dichter selbst als besonderer Schlußgedanke vorgetragen. Ihr Inhalt ist zuweilen religiös gefärbt, oft ist es ein praktischer Grundsatz für das Leben, nicht selten aber bringt Gellert jene glatte und laze Moral, die für alle sinnlichen Schwächen, zumal der von ihm mit Vorliebe bewinkelten Frauen und Eheleute, ein Wort der Entschuldigung hat und ausgesprochen bei Wieland uns entgegentritt.



Gellerts Fabeln
Der Tanzbär
..... fort mit dir!
Du Narr, willst klüger sein als wir?
D. Chodowiecki del. et sculp.

Kupferstich von Chodowiecki
zu Gellerts Fabeln.

Von der Anmut und Grazie der Fabeln ist nichts zu merken in Gellerts Gelegenheitsgedichten, die er bei verschiedenen Anlässen verfaßte, aber der Aufnahme in seine Gesamtwerke nicht wert erachtete. Heitere Töne dagegen schlug er in zwölf Liedertexten auf Menuette und Polonaisen an, die, für Freunde gedichtet (1743), frei und fröhlich nach Art der anakreontischen Lieder Freundschaft, Liebe, Wein, freien Sinn und Freiheit preisen. Fortwährend kränkelnd und von Seelenqualen geplagt, wandte sich Gellert später von dieser Richtung ab, um in breiten und redseligen moralischen Gedichten, teilweise unter Einwirkung Hallers, den Wert der Tugend zu preisen, wie er es in den Vorlesungen über Moral zu tun pflegte. Höher noch als diese religiös-moralischen Lehrgedichte schätzte er wegen der gewaltigen Wirkung auf die Herzen das gesungene geistliche Lied, dem er sich mit seinen Geistlichen Oden und Liedern (1757) zuwandte. „Ich weiß“, sagt er in der Vorrede dazu, „alte

Kirchengesänge, die ich mit ihren Melodien lieber verfertigt haben möchte als alle Oden des Pindars und Horaz.“ Weit höher als den Ruhm des größten Heldendichters oder des beredtesten Weltweisen aller Nationen erachtete er es, durch geistliche Lieder „die Erbauung der Leser zu fördern, den Geschmack an der Religion zu vermehren und Herzen in fromme Empfindungen zu setzen“.

Und in einzelnen Liedern ist es Gellert auch gelungen, einer tief quellenden religiösen Innigkeit und Erhebung warmen und würdigen Ausdruck zu geben. So werden der Morgengesang „Mein erst Gefühl sei Preis und Dank“, das Weihnachtslied „Dies ist der Tag, den Gott gemacht“, das Osterlied „Jesus lebt, mit ihm auch ich“ und andere Lieder, wie „Gott, Deine Güte reicht so weit“, „Auf Gott und nicht auf meinen Rat“, „Wie groß ist des Allmächtigen Güte“, „Wenn ich, o Schöpfer, deine Macht“, das Passionslied „Erforsche Dich, erfahr mein Herz“ und andere immer unter den besten protestantischen Kirchenliedern genannt werden und manden, wie „Die Himmel rühmen des Ewigen Ehre“, sichern Beethovens Töne eine mächtige Wirkung. Im allgemeinen aber wohnt Gellerts geistlichen Liedern nicht die Kraft der Lieder des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts inne, von denen er einige mit wenig Glück modernisierte; die schlichte Gemütsinnigkeit wird oft überwuchert von lehrhafter Verstandesbetrachtung und es waltet darin die der Zeit so wohlgefällige nüchterne Erbaulichkeit, denn der moralisierende Rationalismus ist bereits auch hier eingedrungen und hat alles vernünftig gestaltet, den Schwung gezügelt, das Biblische und Biblische verdrängt. Aber gerade in ihrer einfachen Gemeinverständlichkeit übten Gellerts Gesänge auf die kirchliche Dichtung in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts einen weitaus größeren Einfluß als alle ähnlichen Versuche anderer Dichter aus, selbst als die an poetischem Gehalt ihnen weit überlegenen, aber nicht volkstümlichen Lieder Alopstocks. Es waren einfache Gebete eines gläubigen Gemütes, die auch der aufgeklärte Gebildete gern nachsprach, Protestanten und Katholiken mit Erbauung singen konnten. Daher fanden sie auch in Öster-

reich Eingang und bahnten mit den Dichtungen Klopstocks der protestantischen Literatur Norddeutschlands den Weg in die katholischen Länder.

Den heiteren Liedern des jugendfrohen Gellert folgten in Alexandrinern geschriebene Schäferspiele, in denen sich diese Stimmung mit großer Frische und herzgewinnender Anmut fortsetzt. Bärtlichkeit, leichte Tücken und Leiden der Liebe wußte niemand besser als er zu schildern, zu manchem Kopfschütteln und Selbstvorwurf des älteren Mannes. Trotzdem tragen seine schäferlichen Lustspiele Das Land (1744), das auf Goethes „Die Laune des Verliebten“ einwirkte, und Silvia (1745) die Gottschedische Allongeperücke und schließen sich an den Leipziger Kunst-richter, der mit seiner „Atalante“ das Schäferdrama in die deutsche Literatur eingeführt hatte.

Wertlos in technischer Beziehung sind auch Gellerts Lustspiele; keine Exposition, keine Spur von Spannung, Bewegung, drastischen Wirkungen, keine Verknüpfung der Auftritte, keine Kraft des Dialogs, überall nur Erzählung und Schilderung, nie Selbstdarstellung der Charaktere. Es sind die Grenzen, die Gottsched für das sächsischen Lustspiel gesteckt hat, innerhalb deren sich Gellert bewegt, die Stücke der Gottschedin, die französische haute comédie und einige Holbergische Szenen bilden die Grundlagen für seine ersten Versuche. „Die Betschweiser“ (1745) und „Das Los in der Lotterie“ (1747), das sich lange auf den Bühnen hielt. Der Wert dieser Charakterlustspiele, zu denen noch die (eingebildete) kranke Frau (1747) kam, liegt in der Abspiegelung deutschen Familienlebens, in Frankreich gepflegten rührenden Komödie (comédie larmoyante) zuwandte, in der Ausübung bereits auf deren Boden. War es ihm ja doch mehr um „mitleidige Tränen“ als „freudiges Gelächter“ zu tun und so ist denn auch in den „zärtlichen Schwelgern“ von komischen Motiven keine Rede mehr. Die weinerliche Komödie entsprach auch mehr als die heitere dem Wesen des weichen Gellert wie den Wünschen seiner Leser und Zuhörer, die nun einmal gern „bemoralisiert“ sein wollten, und dem Geschmade der Zeit. Und doch ist die Moral, die Gellert vorträgt, oft wunderbar genug und nach unseren Begriffen auch nicht einwandfrei und fein; der frivole Grundton der sächsischen Komödie ist trotz allem Sittlichkeitsbestreben Gellerts geblieben.



Magnus Gottfried Lichtwer.
D. Pfenninger fecit.

Befremdet fragt man, wie der gepriesene Tugendlehrer den „Moralischen“ Roman „Das Leben der schwedischen Gräfin von G.**“ (1746) abfassen konnte, und vernimmt mit Verwunderung die Antwort, daß er mit seinem Roman habe lehren wollen, daß die Pflicht, die Ehe heilig zu halten, mit den größten Opfern erfüllt werden müsse. In den Dienst dieser Idee ist das Gemisch von Frömmigkeit, Tugend, Empfindsamkeit, haarsträubender Unsitlichkeit und widernatürlicher und doch unschuldig begangener Verbrechen gestellt. Das Ganze wirkt um so widerwärtiger, da der weiche Dichter aus Furcht vor einer gewaltigen Katastrophe es nirgends zu tragischen Konflikten kommen läßt und dem „guten Herzen“ als der Quelle aller Tugenden die Befugnis zuerteilt, jede Untugend, auch die widerlichste, zu entschuldigen und zu vergeben; Tränen und Nährseligkeit müssen die erschütterten moralischen Grundsätze wieder aufrichten. Doch gerade diese Seelenmalerei, so unwahr und matt sie auch ist, gibt dem für uns ungenießbaren Erzeugnisse der Gellertischen Muse eine literargeschichtliche Bedeutung. Mit ihm beginnt die Reihe der unter dem Einflusse der Familienromane („Pamela“, „Marissa Harlowe“, „Grandison“) des englischen Puritaners Samuel Richardson (1689—1761) und des Abenteuerromans des siebzehnten Jahrhunderts geschriebenen empfindsamen Familienromane, die, durch die pietistische Stimmung gefördert, sich durch das ganze Jahrhundert hindurchziehen, hinauf bis zu den tränenfeuchten Büchern Lafontaines und Robebues.

Als Witwe von einem Grafen geheiratet, muß sie ihre Tugend gegen einen lüsternen Prinzen verteidigen. Auf dessen Betreiben wird der Graf in einen Krieg geschickt und auf eine falsche Anklage hin zum Tode verurteilt. Als die Todesnachricht eintrifft, flieht die Gräfin vor dem Prinzen in Begleitung eines Freundes ihres Mannes und heiratet ihn. Da kehrt der fälschlich tot gesagte Graf aus Sibirien zurück und trifft in Amsterdam mit seiner Gemahlin zusammen, die nun mit Schmerz, aber im Bewußtsein der Pflicht und der erwachten alten Liebe sich von ihrem zweiten Gemahl trennt und wieder Frau des ersten wird. Nach dessen wirklichem Tode bleibt sie Witwe, wäre aber doch, wie sie erzählt, „zärtlich oder schwach genug“ gewesen, mit ihrem zweiten Mann sich nochmals zu verbinden, wenn er nicht gestorben wäre.

Wie der Naivität des Verfassers, kam auch den Lesern die falsche Moral des Romans, der mit den modernsten Erzeugnissen der naturalistischen Schandliteratur auf gleicher Stufe steht, gar nicht zum Bewußtsein. Man freute sich an dem Lobe, das Tugend, Entfagung und Großherzigkeit darin reichlich finden, man weinte und vernahm mit Bewunderung die Grundsätze, die Gellert nach Art der aufgeklärten Moralphilosophen über Erziehung, religiöse Milde und Denkart, über die Verbindung von Lebensgenuß und Frömmigkeit, von der Unmöglichkeit rein geistiger Liebe usw. in die Denkart des öffentlichen Lebens einführen wollte. Das Buch wurde in mehrere Sprachen, auch in das Englische, übersetzt und vermehrte den Ruhm des Hofmeisters von Deutschland. Als solchen hat man ja Gellert betrachtet und rührend sind die Züge, mit denen ihm die frischen empfänglichen Herzen der Zeitgenossen ihre Huldigung darbrachten. (Abb. S. 643.)



Gottlieb Konrad Pfeffel.
Cl. Kobl sc.

Gellerts Fabeln blieben, obgleich Lessing ihre Geschwätzigkeit tadelte, dennoch Muster dieser Gattung für die gleichzeitigen Dichter, von denen Magnus Gottfried Lichtwer (geb. 1719 zu Wurzen im Meißnischen) als sein eigentlicher Fortsetzer angesehen wurde. (Abb. S. 645.) Persönlich war er zu Gellert nicht in Beziehung getreten, wie er denn überhaupt als Poet stets eine Sonderstellung einnahm; so hat er sich in Leipzig, als er dort die Rechte studierte, weder den Bremer Beiträgern, noch in Halberstadt, wo er als Regierungsrat 1783 starb, dem dortigen Dichterkreise genähert. Auch mit Gottsched trat er erst in Verkehr, als dieser in dem „Neuesten“ seine 1748 erschienenen Vier Bücher Aepischer Fabeln in gebundener Schreibart überaus lobte und ihren Verfasser den originellsten und besten deutschen Fabeldichter nannte.

Manche seiner hundert Fabeln sind in jeder Beziehung unübertrefflich, andere aber sind mißlungen. Nicht ohne Geschick zeichnet er die Tierwelt, die er bevorzugt; er läßt die Tiere einfacher reden als Gellert („Die Raben und der Hausherr“) und schränkt in vorteilhafter Weise die moralische Auanwendung auf einen geringen Umfang ein, doch erreicht er Gellerts ammutige Leichtigkeit der Erzählung ebensowenig als Hagedorns Kleinmalerei und Gewandtheit des Reims. Wenn er die Handlung zuweilen durch Allegorien darstellt, so bringt er ein anderes Mal anschauliche Schilderungen alltäglicher Mißstände und Verhältnisse des sozialen Lebens, so in dem „Kleinen Töffel“. Manche der Fabeln und Erzählungen Lichtwers haben sich bis heute lebendig erhalten und deren Übersetzung in verschiedene fremde Sprachen beweist, daß auch das Ausland ihren Wert anerkannte. Dagegen verhalte, wie so viele andere Lehrgedichte dieser Zeit, auch sein Recht der Vernunft (in fünf Büchern), das, unter Gottscheds eifriger Teilnahme und in seinem Geschmack geschrieben, klar und deutlich, aber ohne Phantasie und Empfindung die Hauptsätze des natürlichen Rechtes und der Sittenlehre Wolffs in steife Alexandriner brachte (1758).

Die Bahn, in die Gellert die deutsche Fabeldichtung gelenkt hatte, wandelte auch der Verfasser Gottlieb Konrad Pfeffel (geb. 1736 zu Colmar, gest. 1809), der Lichtwers Fabeln in französische Prosa übersetzte (1762) und an ihnen sich zum Fabulisten bildete. Durch ein Augenleiden, das ihn zwang, seine juristischen Studien in Halle aufzugeben und später zur völligen Erblindung führte, war er genötigt, als Übersetzer, Pädagog und Dichter die Mittel für den Lebensunterhalt zu schaffen. Als Übersetzer bewährte er sich in seinen theatralischen Belustigungen nach französischen Mustern (Leipzig, 1765—1774), einer Sammlung von Bearbeitungen französischer Dramen, und mit seinen in Prosa geschriebenen dramatischen Kinderspielen (1769) wurde er einer der Begründer der Kinderliteratur, die später in Weiße, Houwald und anderen ihre Hauptvertreter gefunden hat. Was er außer den Dramen in gebundener Rede dichtete, gab er unter dem Titel Poetische Versuche (vierte Auflage, Tübingen 1802—1810, in 10 Bänden) heraus, denen nach seinem Tode noch neunzehn Bände Prosaischer Versuche (1810—1812) folgten. Diese, größtenteils dem Alter des Dichters angehörig und unter dem Einflusse Richardsons entstanden, erregen als Zeitbilder durch die Schilderung von

Szenen aus der Schreckenszeit Interesse und leiten durch die Bearbeitung elsässischer Sagen aus der Ritterzeit die später reich gepflegte Dichtung über derartige Stoffe ein. Von größerer literarischer Bedeutung sind Pfeffels Episteln und Fabeln, von denen jene an das Muster des Satirikers Gökings sich halten, mit dem er auch den Haß gegen die Tyrannen und Schmeichler wie die Freude an der Unabhängigkeit teilt. Ein Lobredner der schweizerischen Verhältnisse und begeistert für die französische Revolution, ehe er ihre Schrecken kennen lernte, gibt er seinem Lieblingsgedanken auch in seinen Fabeln und Erzählungen bereiten Ausdruck, die er zuweilen in orientalisches Gewand kleidet. (Abb. S. 646.)

Während man in Deutschland Fabeln in der Weise Gellerts haben wollte und noch Johann Wilhelm Hey mit seinen für die Jugend berechneten (1833) großen Anklang fand, dichtete in der Schweiz, unabhängig von Gellert und Hagedorn, Johann Ludwig Meyer von Annonay, Gerichtsherr zu Weiningen bei Zürich (geb. 1705, gest. 1785), ein halbes Hundert Fabeln, die Bodmer den schlechten Erzeugnissen Trillers entgegenstellte (1744). Als eifriger Jäger beobachtete Meyer die Natur der Tiere und was er ihnen „im Holz und im Feld“, insonderheit aber „auf der Jagd“ abgelauscht hatte, erzählt er in der Form von Fabeln, die daher zu sinnigen Tier- und Naturstudien wurden und durch die von ihrem Verfasser, einem geschickten Naturmaler, beigegebenen Illustrationen an Anschaulichkeit noch gewannen. Am liebsten befaßte er sich mit Darstellungen aus der Vogelwelt und manche von ihnen („Die Bögel und die Nachtigall“, „Die Meise und der Sperling“, „Die Thiere und der Jupiter“ usw.) zeichnen sich durch Anmut und Einfalt aus; dennoch gelang es Bodmer nicht, Meyers Fabeln in Deutschland in Umlauf zu bringen, denn dieses hatte seine Freude an denen Gellerts.

9. Der halle'sche oder preußische Dichterkreis.

Als sich der sächsische Dichterkreis durch den allmählichen Abgang der meisten seiner Mitglieder aufgelöst hatte, trat für die Pleißenstadt die Zeit ein, in der sie das Übergewicht, das sie einige Jahrzehnte vor allen anderen deutschen Städten in der vaterländischen Literatur behauptet hatte, wieder verlor. Die Führerschaft ging, ungefähr zu Beginn des Siebenjährigen Krieges von Sachsen auf Preußen, von Leipzig auf Halle und Berlin über. Während sich jedoch alles, was sich in Leipzig der Entwicklung unserer Literatur günstig erwies, als eine Folge der Mäßigkeit und Fülle des städtischen Lebens wie des Zusammentreffens glücklicher Umstände darstellte, gingen in Halle die sie fördernden Anregungen und Bestrebungen alle unmittelbar oder mittelbar von dem Geiste der Universität allein aus. Durch die Pietisten war diese seit ihrer Gründung der Hauptsitz der neu belebten protestantischen Theologie, durch Thomasius und später durch Wolff der Ausgangspunkt und die vornehmste Pflanzstätte der deutschredenden Philosophie geworden, die von Seite des Verstandes, wie der Pietismus von der des Gefühls, eine Gegenbewegung gegen das die Geister einengende und bedrückende Luthertum eingeleitet hatte.

Die Theologie und Philosophie waren aber zu jener Zeit gerade die Wissenschaften, mit denen die schöne Literatur entweder von früher her in einem sehr nahen Bezuge stand oder jetzt durch die ästhetische Kritik gebracht wurde. Bereits Gottsched suchte bei seiner literarischen Tätigkeit auf dem System Wolffs und auch die Schweizer legten es ihren theoretischen Schriften zugrunde; selbst als Wolff durch seine Vertreibung aus Halle der Boden seiner Wirksamkeit entzogen wurde, erhielt sich dessen Lehre bis zu seiner Rückkehr im Kreise seiner Schüler lebendig und einer von ihnen, Alexander Baumgarten, ward der Begründer der Wissenschaft der Ästhetik (S. 624). Ehe noch dessen Hauptwerk erschien, hatte schon sein Schüler Georg Friedrich Meier für dessen Verbreitung durch ein ausführliches deutsches Werk Sorge getragen und damit die neue Lehre vom Schönen in ein näheres und unmittelbares Verhältnis zur deutschen Dichtung gebracht. Von seiner Studienzeit her mit den beiden jungen Männern, die das erste Dichterbündnis in Halle gründeten, innig befreundet, war es Meier, der von diesen zu den jüngeren Dichtern, die sich später hier zusammenfanden, als Lehrer und Freund überführte und unter ihnen eine innere Verbindung vermittelte, noch bevor sie sich anderweitig näher getreten waren.

In Halle hatte Samuel Gotthold Lange (1711—1781) bereits um 1733 nach dem Vorbilde der Leipziger deutschen Gesellschaft eine „Gesellschaft zur Beförderung der deutschen Sprache, Poesie und Beredsamkeit“ gegründet und in diese trat Jakob Immanuel Vhrya

(1715—1744), der Sohn eines mittellofen Advokaten zu Cottbus in der Lausitz ein, als er nach Abfolvierung des Baugener Gymnasiums die Halle'sche Hochschule bezogen hatte, um dort Theologie zu studieren und sein poetisches Talent auszubilden. Theologische Vorlesungen hörte er bei Joachim Lange, dem Vater seines Freundes, der ihm in seiner traurigen Lage ein liebevoller Helfer ward. Hauptvertreter des halle'schen Pietismus und der streitbare Gegner Wolffs, war Joachim Lange der rechte Mann für Byra, der, durch Naturanlage, äußere Umstände und Erziehung der religiösen Gefühlsinnigkeit des Pietismus zugeführt, diese allmählich alle Verhältnisse durchdringende und die Interessen der Familie, der Freundschaft und des tätigen Lebens zu höherer Weihe erhebende Geistesbewegung mit dichterischem Verufe erfaßte und damit der deutschen Poesie für ihre ersten neuen Anpflanzungen Grund und Boden gewann. Zunächst durch die zweite schlesische Schule angeregt, dann durch die Alten geläutert, von den Engländern und Franzosen gebildet, fand Byra die eigentliche Stoffwelt und die wahre Begeisterung für sein poetisches Schaffen doch nur in der religiösen Innigkeit und Empfindsamkeit. Daher denn auch sein poetisches Glaubensbekenntnis, daß die wahre Poesie ausschließlich die religiöse, und zwar die christlich-religiöse sei. „Laß allezeit, so oft du singst und sprichst, den Vater und den Herrn der Engel und der Menschen den ganzen Inhalt seyn.“

So spricht die Göttin der heiligen Poesie zu Lange, in dem sie ihn zu ihrem Priester weiht. Diese Priesterweihe bildet den Höhepunkt in Byras Hauptwerk *Der Tempel der wahren Dichtkunst*, das er seinem Freunde bei dessen Ernennung zum Prediger von Laublingen widmete (1737). Eine traumartige Allegorie, zu der ihm Thomsons *Castle of Indolence* (*Burg der Trägheit*) und Pops *The Temple of Fame* den nächsten Anhalt für die Einleitung, der christlich-lateinische Dichter Markus Hieronymus Vida (1480—1566) und wohl auch schon Milton Gedanken für den Inhalt boten, birgt dieses in fünf Gesänge geteilte Lehrgedicht Byras innerstes Wesen. Warme Anhänglichkeit an die Alten und gerechte Würdigung ihrer Kunst verbinden sich mit einer christlichen Weltanschauung. Miltons Epos war für Byra Vorbild, wenn er erklärte, daß in der Poesie mit der Reinheit des Inhaltes auch die der Form sich verbinden müsse; daher mied er den Reim, denn dieser binde des Dichters Phantasie und sei ihm nur ein Hindernis in der Hingabe an den Stoff.

Die Forderung der Reimlosigkeit der Verse war wohl schon früher zuweilen gestellt worden, aber erst seitdem Miltons Dichtung in Deutschland bekannt wurde, schwärmten alle Anhänger der Engländer mit Bodmer und Breitinger für die Reimlosigkeit und durch Byras entschiedene und einseitige Betonung von deren Notwendigkeit gewann die Reimfrage geschichtliche Bedeutung. Denn auf ihn ist die reinfreie Dichtung zurückzuführen, die seit 1736 durch zwei Jahrzehnte das Hauptmerkmal der deutschen Renaissancebestrebungen war, und mochte auch diese viele steife, frostige und leblose Erzeugnisse zutage fördern, so wurde doch, was eben Byra wollte, durch die Bemühungen um die Gewinnung des antiken Formenreichtums die prosodische Feinsichtigkeit und der poetische Formensinn geschärft und gewedt.

Wie sehr auch Byra in seiner Auffassung von dem Ursprunge der Poesie von der naiven Meinung Gottscheds abwich, galt ihm dieser doch als Meister und selbst die abfällige Kritik, die seine in reimlosen achtsfüßigen Jamben abgefaßte *Bergilübersehung* in den „*Beiträgen*“ erfuhr, konnte die gegenseitigen Beziehungen nicht lösen. Erst die Bekanntschaft mit den Schriften der Schweizer entfremdet Byra dem Leipziger Kunsttrichter und machte jene maßgebend für seine weitere Entwicklung. Es geschah dies zur Zeit, als er, nach Beendigung seiner Studien vergeblich eine Anstellung erstrebend, bei seinem Freunde Lange in Laublingen ein freundliches Asyl fand (1738). Als poetische Frucht des idyllischen Zusammenlebens entstanden die später von Bodmer gesammelten und 1745 unter dem Titel *Thyr'sis' und Damons freundschaftliche Lieder* herausgegebenen thyr'sischen Gedichte, in denen für Byra und Lange die akademischen Namen „*Thyr'sis*“ und „*Damon*“, für Langes poetisch veranlagte Gattin (Anna Dorothea) und deren Sohn „*Doris*“ und „*Silas*“ eingesetzt sind.

Ein zur Empfinderei gesteigerter Freundschaftskult, zu dem die pietistische Gemütsweichheit und Gefühlseligkeit führten, geübt mit dichterischer Begeisterung und religiöser Innigkeit, bildet den Inhalt dieser an äußeren Motiven armen und daher eintönigen Lieder. Der Freund sieht in dem Freunde sein Ich, sie sind „*füreinander geschaffen*“, „*ewiglich geliebt*“ und daher bilden die Pflege ihrer Freundschaft, Gott, Jugend



Gellerts Fabeln
Der Tanzbär
..... fort mit dir!
Du Narr, wollest klüger sein als wir?
D. Chodowiecki del. et sculp.



Der Greis
Er lebte, nahm ein Weib, und starb.



Die Kranke Frau
Ich will mich aus dem Bette wagen,
So können Sie noch heute sehn,
Wie mir das neue Kleid wird stehn.



Die beiden Mädchen.
Zwei junge Mädchen hoffen beide,
Worauf? Gewiß auf einen Mann;

Gellerts Fabeln.

Kupferstiche von Chodowiecki.



Der sterbende Vater,
Für Sorgen ist mir gar nicht bang,
Der kommt gewiss
durch seine Dummheit fort.



Die Bauern und der Amtmann.
Hört zu!
Ihr Ochsen, die ihr alle seid!
Euch Fliegen geb ich den Bescheid.
Ihr sollt den Herrn zu eurem Herrn behalten.
Sagt wolle ihr, oder nicht, denn tüt sind wir noch da.

und himmlische Gefänge ihr Ideal. „Ja, Freund, ſonſt find ich nirgends Ruh als nur an Damons Bruſt und dort im Himmel, geſtärkt durch meine und deine Jugend“. Die Freunde hoffen, in ihren Liedern fortzuleben und in pietäſtiſch melancholiſcher Anwendung ſeufzen ſie nach der Ewigkeit, um dort die Freundschaft dauernd zu genießen. Es iſt dieſelbe Ueberſpannung des Gefühls, die den Liedern der Herrnhuter und den Gedichten Zinzendorfs eigen iſt. Im Widerſpruche mit dieſer Weichheit und ſchwächlichen Empfindung ſteht der ſeraphiſche Aufſchwung, die erhebende Begeiſterung, von der ſich die Dichter plötzlich ergriffen fühlen. Horaz, Pindar und die Göttin der heiligen Poeſie erſcheinen dem Dichter im Traume, Engel des Lichtes ſteigen herab und ihre Harmonien miſchen ſich mit den Chören der Engel. Es iſt der Schwung und die Erhabenheit der Poeſie Miltons, die durch dieſen viſionären Zug erfriſchend auf die deutſche Empfindungsart einwirkten, um freilich erſt in Klopſtock zur vollen Geltung zu gelangen.

Der Laublinger Idylle folgte eine traurige Hofmeiſterepiſode, dieſer 1741 die Rückkehr nach Laublingen. Hier gab Pyra eine Wochenſchrift Gedanken der unſichtbaren Geſellſchaft heraus, der verſchiedene kritiſch-äſthetiſche Schriften folgten, die zeigen, wie er, ohne ſeine Selbſtändigkeit aufzugeben, zwiſchen ſeinen und den herrſchenden Kunſtſchauungen zu vermitteln ſuchte. Vielsach angeregt, nahm Pyra als Lehrer in Berlin, deſſen literariſches Leben eben in Entfaltung begriffen war, früher begonnene dramatiſche Verſuche wieder auf und vollendete in Entfaltung begriffen war, früher begonnene dramatiſche Verſuche wieder auf und vollendete ſeine Tragödie Saul, für die er den fünfſfüßigen daktyliſch-trochäiſchen Verſ wählte. Die abfällige Beurteilung, die Schwarzens in Gottſcheds „Beiträgen“ erſchienene Vergilüberſetzung durch Bodmer erfuhr, weckte in Pyra günſtige Ausſichten für ſeinen Verſuch; er trat daher mit den Schweizern in Verbindung und wurde, wie ſpäter Sulzer, der Vermittler zwiſchen ihnen und dem Norden. Ein Angriff der Gottſchedianer auf den „Tempel der wahren Dichtkunſt“ und auf Milton veranlaßte Pyra, in den Literaturſtreit einzugreifen, und wir wiſſen bereits, daß er den „Erweiſ“ erbrachte, „daß die Gottſchedianiſche Sekte den Geſchmack verderbe“ (S. 621). Dieſe Streitschrift und ihre Fortſetzung (1744) ſind inhaltlich und formell das Beſte, was von Seite der Gegner Gottſcheds bis dahin erſchienen war. Gegen Gottſcheds ganze Tätigkeit auf dem Gebiete der Literatur gerichtet, heben ſie die Streitpunkte der Kämpfenden ſcharf hervor, treten für die Rechte der Phantaſie und des Gefühls ein und machen namentlich durch die Darlegungen von dem Verhältniſſe zwiſchen der Schuld des tragiſchen Helden und der Kataſtrophe den Kritiker Pyra zu einem Vorläufer Leſſings, der ihm auch in Sprache und Stil wie in der ſogenannten kritiſchen Energie verwandt iſt.

Der „Erweiſ“ war Pyras letzte literariſche Tat; mitten in ſeinem kühnen Kämpfen und in weitgehenden Plänen raffte den erſt 29jährigen Mann der Tod dahin, ehe noch ſein Charakter ſich entwickelt und abgeklärt hatte. Seine poetiſchen Schöpfungen ſind heute vergeſſen, ſeine äſthetiſch-kritiſchen Schriften überholt; ſein Andenken aber lebte lange fort in den mannigfaltigſten Neubildungen, zu denen er als Dichter und Kritiker die Anregung gegeben hatte. Daß durch ihn hervorgerufene Forminterreſſe ward der Hebel der deutſchen Anakreontik und gab den Anlaß zu den poetiſchen Formbeſtrebungen, für die ſeit den vierziger Jahren Berlin der Mittelpunkt war. Mit Pyras Wirksamkeit ſteht Klopſtocks dichteriſches Schaffen formell und inhaltlich in innigem Zuſammenhange; die Ddenform der Hallenſer regte ihn zu ſeiner Lyrik an, in der er gleich jenen der antiken Silbenmaße ſich bedient, Freundschaft und Religion verherrlicht, ja noch mehr, was Pyra in ſeinem „Tempel der wahren Dichtkunſt“ als Ideal der Dichtkunſt bezeichnet, die Verbindung des chriſtlich-religiöſen Inhaltes mit der antiken Form, ſehen wir in der Meſſiade verwirklicht. Auf Pyra weiſt die patriotiſche Lyrik der preußiſchen Dichter zurück, an ſeinen Dichtungen hat ſich der junge Wieland geſchult, der gleichfalls im Geiſte des Pietismus erzogen war, und in dieſer Strömung, der Pyra zuerſt einen die Literatur umgeſtaltenden Einfluß eröffnete, liegen die Keime jener geiſtigen Erſcheinungen, die uns in der empfindſamen Periode entgegentreten. Daß auch Goethe daran ſeinen Teil hatte, iſt bekannt; daß er ſogar in unmittelbarem Zuſammenhange mit Pyra ſteht, zeigt eine Vergleichung ſeiner berühmten „Zueignung“ (Dichterweihe) mit dem „Tempel der wahren Dichtkunſt“. Auch die Äſthetik, die von Halle ausging, läßt Pyras Wirksamkeit erkennen; er war der einzige wahrhafte Dichter, mit dem Baumgarten über literariſche Dinge ſich unterredete, und G. Fr. Meier, deſſen „Beurteilung des

Heldengedichtes der Messias" (Halle, 1749) die Aufmerksamkeit Deutschlands auf Alopitoc lenkte und die Kritik über die Messjade in Fluß brachte, vertrat vollständig die Ideen Pyras.

Pyras Freundschaft mit Lange, in jener empfindungsfuligen Zeit berühmt und von vorbildlicher Wirksamkeit, trieb für die Literatur neben vielen tauben auch manche fruchtbare Blüte. Bei den Bestrebungen beider Freunde, den Geschmack der Deutschen nach der antiken Form umzubilden, hatte sich der begabtere Pyra die epische, der Pastor Lange die lyrische Dichtform zur besonderen Pflege gewählt. Unter dem Titel Horatische Oden erschienen 1747 Langes Gedichte, zu denen G. Fr. Meier die Vorrede schrieb, die, alles was bis dahin von den Franzosen und Schweizern über den Reim gesagt wurde, zusammenfassend, zur Kriegserklärung gegen den Reim wurde. „Vom Reim entjesselt, eilt mein sicherer Fuß auf Flaccus Bahn," sagt Lange, und die Mitwelt, selbst der geschmackvolle Horatianer Hagedorn, zollte seinen Oden, unter denen neben recht matten auch gute, wie z. B. die auf den König Friedrich, den auch Pyra besungen hatte, sich finden, uneingeschränkte Bewunderung. Patriotismus, Religion und Freundschaft, also die Themen Alopitocs, bilden den Inhalt der Oden Langes, deren metrische Form auf die künftige deutsche Lyrik Einfluß gewann. Wie diese, wurde auch seine Poetische Uebersetzung des Quintus Horatius Flaccus Oden, fünf Bücher und von der Dichtkunst ein Buch, die er nach neunjähriger Arbeit 1752 veröffentlichte, von seinen Freunden mit Freude begrüßt. Von anderer Seite aber wurde dieses dem König Friedrich gewidmete und von ihm mit einem gnädigen Handschreiben ausgezeichnete Buch zum Verhängnisse des Dichters. Lessing nämlich hat darüber das Todesurteil gesprochen, das er nach einem Spottworte Langes über das Vademecumformat seiner Schriften betitelte: „Ein Vademecum für den Hrn. S. G. Lange, Pastor in Laublingen, in diesem Taschenformate ausgefertigt von G. E. Lessing." (Berlin, 1754.) Fortan war Lange eine gestürzte Größe. Gleichwohl darf nicht unvermerkt bleiben, daß seine Horazübersetzung trotz ihrer vielen Fehler den Wegweiser in den auf die Einbürgerung Horazens gerichteten Bestrebungen bildet und, wie Mendelssohn sagte, uns die Außenlinien der Horatischen Ode bekannt gemacht hat. Langes Freunde urteilten denn auch begeistert über die literarische Tätigkeit des „deutschen Horaz" und seit 1745 war das Pfarrdorf Laublingen der Mittelpunkt eines literarischen Kreises, dessen Mitglieder (Gleim, Meier, Sulzer, Hirzel u. a.) durch Freundschaft verbunden waren und den verstorbenen Pyra als ihren Genius verehrten. Auch die Freunde, die mit Lange im Briefwechsel standen (Kleist, Bodmer, Breitingen, die Karsschin), waren zahlreich genug, um sein Selbstbewußtsein zu der fast unglaublichen Selbstüberhebung zu steigern, die aus den Versen (Ode an Meier) spricht: „Es wisse die Welt, daß, weil ich gelebet, kein Weiser, kein Jugendfreund war, den nicht die heilige Freundschaft mit mir auch vereint!" Beweis dafür sollen die von Lange veröffentlichten Freundschaftlichen Briefe (1746) und die Sammlung gelehrter und freundschaftlicher Briefe (2 Bände, 1769—1770) sein, die zugleich als Muster für den verbesserten Geschmack in Briefen dienen sollten. Eine Frucht dieser Anregung waren eine Menge anderer Sammlungen, die wieder auf die Verbreitung des Romans in Briefform einwirkten.

Der Horatianer Lange wurde schon seit der Mitte der vierziger Jahre in Schatten gestellt durch die freien Anakreontiker, eine Vereinigung, in der die deutsche Jugend gleich in den ersten Regierungsjahren Friedrichs II. dem neuen Geist einen heiteren Ausdruck verlieh. In dem durch die Kämpfe der Wolffischen Philosophen und der Pietisten aufgeregten Halle entwickelte sich diese Schule, angeregt durch die dort begründete Ästhetik und die Pyra-Langesche Vorlesung, mit jugendlicher, frischer, feder, lachender Opposition gegen den Pietismus. 1738 war Gleim auf die Universität in Halle gekommen; ein Zufall hatte ihn mit Uz aus Ansbach zusammengeführt; diese beiden sowie Götz aus Worms und der frühverstorbene Rudnick aus Danzig traten nun, wie bald darauf die Bremer Beiträger und später der Göttinger Hain, zu einem literarischen Bund zusammen. Von der Schule her mit den Klassikern vertraut, folgten sie der poetischen Strömung, die jetzt über Horaz hinaus auf die griechische Lyrik ging, auf die Nachahmung Anakreons und Pindars.

Schon früher hatten die Franzosen die hellenizierende Richtung eingeschlagen. J. C. Rousseau galt für den besten Dichter der heroischen Ode und Chaulieus Schule weckte das Interesse an der anakreontischen Lyrik. Diese hat aber mit Anakreon aus Teos, dem Zeitgenossen des Zbylus und Polykrates, fast nichts gemein und geht vielmehr auf eine 1554 durch Henricus Stephanus zu Paris aus einer Heidelberger Handschrift veröffentlichte und dem Anakreon zugeschriebene Sammlung griechischer Lieder zurück, die von verschiedenen Verfassern und aus der christlichen, zum Theile erst aus der byzantinischen Zeit stammen. Sie haben nichts von der kühnen Unmittelbarkeit der erlebten Wahrheit und formalen Mannigfaltigkeit der Trink- und Liebeslieder des echten Anakreon, von dem erst später dürftige Bruchstücke veröffentlicht wurden, und sind nur zierliche, anmutig tändelnde Liedchen von Wein und Liebe, frei von tiefgehender, verzehrender Leidenschaft, von zarter Innigkeit und liebenswürdiger Schalkhaftigkeit. Aber gerade die halb modernen Elemente erregten das Gefallen der Renaissancedichter und bald waren sie in Uebersetzungen und Nachbildungen verbreitet, zuerst bei den Romanen, namentlich den Franzosen, dann bei den Engländern, um zuletzt auch nach Deutschland ihren Weg zu nehmen.

Hier fand nach einigen mißglückten Versuchen während des siebzehnten Jahrhunderts, anakreontische Verse nachzuahmen, die Anakreon nachgebildete französische Poesie des heiteren Lebensgenusses um 1700 Eingang und in Hagedorn ihren ersten künstlerisch bedeutenden Vertreter. Erblickte dieser nun auch vornehmlich in Horaz sein Vorbild, so brachte ihn doch schon die Ähnlichkeit der Stoffe seiner Lyrik dem griechischen Sänger der Liebe und des Weines nahe und unmittelbar erfuhr er dessen Einfluß durch englische und französische Nachbildungen. Später dichtete er selbst in der Weise der Anakreontiker, die in ihm ihren Ahnherrn und mächtigen Förderer verehrten (S. 594). Die von Hagedorn geweckte anakreontische Stimmung fand freudigen Widerhall in dem Kreise der jüngeren Hallenser Poeten, in dessen Mittelpunkt Gleim stand, der eigentliche Begründer der deutschen Anakreontik. Denn von ihm stammte der Vorschlag, mit Gedichten scherzhaften Inhalts das Interesse für reimlose Verse zu wecken, und unter dem Beifalle seiner Freunde entstand sein Versuch in scherzhaften Liedern. In den kurzen jambischen oder trochäischen Versen Anakreons abgefaßt, erzielten sie gleich nach ihrem Erscheinen (1744—1745) einen ungeheuren Erfolg; sie waren, wie Lessing in der Berliner Zeitung (1751) mittheilt, nicht bloß in allen Händen, sondern in aller Gedächtnis. Unzählige Male sind sie von anderen Verfassern in einer Menge „lieblicher“, „zärtlicher“ und „scherzhafter“ Gedichte nachgeahmt worden; vor allem hat Gleim sich selbst in zahlreichen Sammlungen bis in die siebziger Jahre hinein kopiert. Alle jüngeren Talente wurden für einige Zeit in diese Richtung gezogen. Auch Lessings „Kleinigkeiten“ wie Löwens „zärtliche Lieder“ sind auf diese Anregungen zurückzuführen; ja die ganze deutsche Lyrik im Anfang der fünfziger Jahre war, soweit sie nicht in die religiöse Richtung einlenkte, von der Anakreontik beherrscht. Götz und Uz verdeutschten 1746 den ganzen Anakreon und übertrafen mit ihrer gemeinsamen Arbeit alles, was schon früher durch Gottsched, Triller, Mencke, Hudemann von den griechischen Liedern war uebersetzt worden.

Zimmer dieselben Motive und Einfälle wiederholend und nur nach neuen Beispielen haschend, um die Macht Amors und des Mädchens wie die Freuden des Weingenußes zu schildern, mußte diese im Ganzen herzlich unbedeutende, zuerst reimlose, dann gereimte Poesie mit ihrer aus der Hirtendichtung der Renaissance uns schon bekannten arkadischen Welt, den lauschigen Tälern, Myrtenhainen, bekränzten tanzenden Mädchen, schön wie die Grazien, die Nachtigallen, Rosen usw. auf die Dauer langweilen, wie denn auch die Eintönigkeit der Sprache, obgleich sie im einzelnen mit großer Leichtigkeit behandelt wird, allgemach ermüdet. Dazu kommt, daß die ganze Anakreontik ihrem Wesen nach unwahr und leeres Getändel ist; denn alle die Poeten, der Halberstädter Kanonikus wie der Ansbacher Justizrat und andere, die sich da als unerfättliche, rosenbekränzte Becher und Liebhaber aufspielen wollen, waren ja recht nüchterne, ehrbare Männer, die sich dagegen verwahrten, daß man von den sinnlichen Ausgelassenheiten ihres Witzes einen Schluß auf die Sittlichkeit ihres Lebens zöge, und von ihren Lesern verlangten, daß sie Scherz verständen und die Poesie nicht mit der Moral und Philosophie verwechselten. Die Dichter wollten ja Sänger der Grazie, keine rohen Genußmenschen sein, hielten aber die Grenzen der Anmut nicht immer ein, denn es steckt viel Sinnlichkeit in manchem ihrer Lieder und neben den harmlosen Freuden heiteren Lebensgenusses erlauben sich die Sänger zuweilen auch eine anzügliche Kühnheit, oft sogar plumpe Berleßungen von Sitte und Geschmack.

Gleichwohl dauerte diese Anakreontik fort bis hinein in die Blütezeit unserer Lyrik. Klopstock zwar, der in seiner Jugend genußfreundige Lieder sang, fühlte sich als Dichter zu höheren Aufgaben berufen; Wieland aber hat, obgleich er anfangs die Anakreontik bekämpfte, in seiner Viberach-Erfurter Periode von ihr und ihren französischen Vorbildern recht viel angenommen.

Auch der junge Goethe erscheint in seinen Leipziger und Straßburger Liedern als ein Sohn der Anakreontik; was aber in dieser nur leere Spielerei war, wird bei ihm zum Ausdruck wahrer und inniger Empfindung und so bilden Lieder wie „Kleine Blumen, kleine Blätter“ den künstlerisch vollendeten Abschluß jener Dichtweise. Damit aber war der Sang von Freude, Liebe und Weir nicht verstummt; denn in einzelnen Liedern wie im Schenkenbuch von Goethes „Divan“, in Sprüchen von Bodenstedts „Mirza Schaffy“, in Roquettes „Waldmeisters Brautfahrt“ und Geibels Schenkenbuch klingt er fort bis in unsere Tage.

Unzweifelhaft bildet die Anakreontik trotz aller ihrer Künstlichkeit und Gemachtheit ein wichtiges Glied in der Entwicklung unserer Lyrik, denn in ihr trat der Unkörperlichkeit und Überschwenglichkeit der Schule Klopstocks eine anmutig-sinnliche Richtung gegenüber, die überdies durch ihre metrischen Versuche die Sprache bildete, durch ihr Streben nach musikalischem Klang und freiem Fluß sie verschönte und allgemach zu einer tieferen Erfassung der Antike führte.

Viele der Anakreontiker wandten sich auch anderen poetischen Arbeiten zu und selbst die Gründer dieser Richtung suchten, jeder in seiner Art, nach ihren halleischen Anfängen weiterzuschreiten. So auch deren Haupt, Johann Wilhelm Ludwig Gleim, der übrigens nebenbei der Anakreontik treu blieb und noch zu Beginn der siebziger Jahre in Halberstadt sich von einem Kreise jüngerer Dichter umgeben sah, die in Anakreons Manier sangen. Gleim wurde 1719 zu Ermsleben im Halberstädtischen geboren und bezog, nachdem er seine Gymnasialstudien in Wernigerode vollendet hatte, die Universität Halle, um die Rechtswissenschaften zu studieren und die schönen Wissenschaften zu pflegen. Baumgarten und Meier gewannen ihn für die ästhetischen Lehren der Schweizer, Pyras Eintreten für die reinlose Dichtung gab den äußerlichen Anlaß zur Gründung des halleischen Dichterbundes. Doch schon 1740 wurde er gelöst, als Gleim nach Potsdam ging, um dort durch Privatunterricht und dann als Sekretär des Prinzen Wilhelm von Brandenburg-Schwedt sich sein Brot zu verdienen. Als dieser im zweiten schlesischen Kriege fiel (1745), trat Gleim kurze Zeit in ähnlicher Eigenschaft in die Dienste des alten Dessauers, um dann in Berlin sich mit Poesie zu beschäftigen, alte Freunde (Meist, Pyra, Ramler, Sulzer, Spalding) wieder an sich zu ziehen und neue zu gewinnen. Als er 1747 zum Domsekretär in Halberstadt ernannt wurde und in der Folge auch ein einträgliches Kanonikat am Stifte Waldeck bekam, wandte er die ihm gestattete behagliche Muße poetischen Arbeiten zu, unterstützte mit Rat und Tat manches aufstrebende Talent, war der Mittelpunkt aller Dichtersfreundschaften und sammelte seit 1745 die Bilder aller seiner Freunde für das schönste Zimmer seiner Wohnung, das er zu einem „Tempel der Musen und der Freundschaft“ einrichtete. Wie ihn hier täglich ihre Bilder umgaben, so sollten sie selbst sich ihm auch beständig im Geist und im Herzen nahe fühlen.

Die Pflege der Freundschaft war für Gleim geradezu ein Bedürfnis seiner Natur, die er niemals, auch nicht in geringsten, verabsäumte. Ihrer muß eine Würdigung des Mannes nachdrücklich gedenken, weil er dadurch mittelbar die Literatur gefördert hat. Dichten und Wohlthun flochten sich während seines ganzen langen Lebens unablässig durcheinander. „Er hätte“, sagt Goethe, „ebensowohl des Atemholens entbehrt als des Dichtens und Schenkens, und indem er bedürftigen Leuten aller Art über frühere und spätere Verlegenheiten hinaus und dadurch wirklich der Literatur zu Ehren verhalf, gewann er sich viele Freunde, Schuldner und abhängige.“ Kühle Naturen freilich, wie Ramler, fanden an Gleims von frauenhafter Empfindsamkeit und läppischer Gefühlschwärmerei überfließenden Briefen auf die Dauer kein Gefallen und sagten sich von ihm los; andere wieder überflügelten ihn in ihrer geistigen Entwicklung so mächtig, daß sie in ihm keinen ebenbürtigen Geistesgenossen mehr erkannten und daher sich ihm nicht unbedingt unterzuordnen vermochten. Als insolgedessen der Verkehr mit den Altersgenossen die

frühere Innigkeit verlor, wandte Gleim seine Freundschaft der jüngeren Generation zu, die des Helfers und Trösters bedurfte und zu dem guten „Vater Gleim“ ehrfurchtsvoll aufblickte. So umgab er sich von 1768 bis 1774 mit einem Kreise jüngerer Dichter (Johann Georg Jakobi, Goeckingk, Johann Benjamin Michaelis, Klammer Schmidt, Heinse, u. a.), in dem er sich mit Behagen in dem längst gehegten Traume wiegen konnte, eine literarische Vorbereitungsakademie oder Humanitätsschule für Dichter in Halberstadt zu gründen. Wieder blühte die Luft des Gesanges in Halberstadt auf, die befreundeten Dichter versuchten sich in allen lyrischen Gattungen und einer von ihnen, Jakobi, den Gleim vor allen liebte, hat uns ein mit Liebe und in scharfem Umriß gezeichnetes Bild des Menschen Gleim im sechsten Bande seiner Schriften überliefert. (Abb. S. 653.) Der Tod und der Abgang einzelner Freunde von Halberstadt lösten zwar den Dichterbund, aber immer wieder konnte sich der alternde Gleim des Besuches lieber Freunde in seinem „Hüttchen“ erfreuen, wie er denn auch bis zu seinem Tode (1803) nicht ermüdete, hilfsbedürftigen Poeten sich als Freund und Wohltäter zu erweisen und mit Persönlichkeiten, deren Werke ihn mit Liebe und Achtung erfüllt hatten, in Beziehung zu treten. Denn ob er gleich in seinem Denken und Trachten ein Mann der alten Zeit blieb, so begrüßte er dennoch jede neue Erscheinung in der Literatur mit kritiklosem Entzücken und hatte selbst für die Stürmer und Dränger ein offenes Herz.

Bei einer nicht allzu entschiedenen Begabung konnte Gleim die beneidenswerte Muße beinahe nachteilig werden, denn er dichtete mehr, als er Stimmung und Anregung besaß; doch lebte er in einer großen und lebendigen Zeit und im Verkehr mit bedeutenden Männern, so daß sein reiner und offener Sinn nicht ohne Frucht bleiben konnte. Er galt seinen Zeitgenossen auf zwei sehr verschiedenen Gebieten als ein hervorragender Dichter, denn man glaubte in ihm einen deutschen Anakreon und einen deutschen Tyrtaeus zu besitzen.

Der gefällige und spielende Ton munterer Lebenslust, den er in seinen scherzhaften Liedern angeschlagen, eröffnete, wie wir bereits wissen, der Anakreontik die freiere Bahn. Diesen vorwiegend reimlosen Versuchen ließ er verschiedene kleinere Sammlungen von meist gereimten Gedichten folgen, die unter dem Titel „Lieder“ ihren Weg in die Welt nahmen und im Inhalt von jenen sich gar nicht, in der Form nur dadurch unterscheiden, daß die epigrammatische Spitze häufiger hervortritt. 1764 gab er Lieder in Anakreons Manier heraus und noch in seinen letzten Lebensjahren sang er, der Junggeselle blieb, Wein nur selten und dann nur nippend trank, von „Amor und Psyche“ und „Bunslieder“. Seine Freunde, die auf sein zärtliches Getändel und Gesose eingingen, überschüttete er mit anakreontisch scherzenden Briefen in Versen und Prosa.

Dazwischen hatte Gleims Muse, angeregt durch den Siebenjährigen Krieg, auch einen höheren Flug genommen, aus dem süßlich-tändelnden Anakreon war ein Tyrtaeus geworden. Zuerst auf fliegenden Blättern, dann gesammelt und von Lessing, der als Kritiker Gleim unter seine Zittiche genommen hatte und fortwährend mit ihm in Freundschaft verbunden blieb, mit einer Vorrede empfohlen, erschienen, illustriert und mit Melodien versehen, Die preußischen Kriegslieder in den Feldzügen 1756 und 1757 von einem Grenadier (Berlin 1758), in denen die Heldentaten Friedrichs II. durch den Mund eines Grenadiers verherrlicht werden.

Diese Maskierung verlangte Volksmäßigkeit in Sprache und Darstellung. Trotz allem Bemühen aber gelang es dem Dichter nicht überall, die Sprache auf den Ton der Volkspoesie zu stimmen, den Schwulst und Bombast zu meiden, und es berührt sonderbar, wenn der Grenadier die antiken Götter beheligt, Oden für die Friedenszeit verspricht, bald in den hohen Ton der Ode, dann wieder in einen derben, nach Volksmäßigkeit haschenden verfällt und die Schilderung, wie in Klopstocks Oden, von Betrachtungen durchkreuzt wird.



Johann Georg Jakobi.
Brotrel pinx., Geysler sc.

Ganz anders befinzt der Soldat vor Belgrad Prinz Eugen, den edlen Ritter, aber Gleim war auch nicht auf dem Kriegsschauplatz gewesen und mußte sich mit den Berichten seines Freundes Kleist und anderer behelfen. Gleichwohl hat er sich mit Hilfe seiner Phantasie so fest in die kriegerischen Ereignisse hineingelebt und durch die Aufnahme anekdotenhafter Züge, die ihm durch seine kriegerischen Beobachtungen von 1744 zu Gebote standen, die Ereignisse so anschaulich dargestellt, daß er uns in dem Glauben, wenn nicht an einen dichtenden Grenadier, so doch an einen, der dabei gewesen, bestärkt. Freilich geben die Lieder oft nur eine zur poetischen Tirade aufgebaute trockene Erzählung, es herrscht zuweilen mehr Lärm als Erhebung, mehr Getrommel und Pferdegestamp als mutiger Drang, aber im ganzen ist die Phantasie, die diese Gedichte, Lieder vor und nach den Schlachten des großen Krieges, durchzieht, gegenständlich und vor allem mußte die echte und wahre Begeisterung, von der sie getragen werden, bei allen Gleichgesinnten zünden und der Gegenstand selbst Beifall wecken. Der Stolz auf den Tag von Rossbach, der dem deutschen Selbstgefühl einen herrlichen Aufschwung gab, spricht sich wuchtig aus und ausgezeichnet durch Einfachheit und Anschaulichkeit ist das Bild, das der Sänger von dem königlichen Feldherrn entwirft: „Auf einer Trommel saß der Held Und dachte seine Schlacht, Den Himmel über sich zum Zelt Und um sich her die Nacht.“ Die aus vier verschränkten jambischen Kurzzeilen bestehende Strophe der englischen Chevy-Chase-Ballade, die Addison im „Zuschauer“ erneuert und Klopstock in einem reimlosen „Kriegslied“ auf Friedrich II. zuerst angewandt hatte, zwang durch ihre straffe Form den Dichter zur knappen Energie und eignete sich gut zur Vertonung.

Die Grenadierlieder, eine Fortsetzung der von Byra angebahnten preußisch-patriotischen Lyrik, gaben, wie einst die anacreontischen Versuche, aber in weiserer, männlich-gediegener Weise eine Anregung, die auf lange Zeit hinaus fruchtbar in unserer Literatur fortwirkte. Sie wurden vielfach nachgeahmt, aber weder Weiße noch Gerstenberg und Lavater kamen an künstlerischer Kraft und volkstümlicher Wirkung dem Halberstädter Sänger gleich, dessen Lieder das weitaus bedeutendste Ereignis in der gesamten patriotischen Lyrik des Siebenjährigen Krieges waren und als solches ihren Einfluß noch bis auf die vaterländischen Dichter der Freiheitskriege ausdehnten. Aber Gleim vermochte sich auf der Höhe, auf die ihn seine glühende Begeisterung für Friedrich II. gehoben hatte, nicht zu halten und fand, wie bei den anacreontischen Liedern, leider nicht den rechten Augenblick des Aufhörens. Stets sein eigener Nachahmer, schickte er, als es 1778 zu kriegerischen Drohungen zwischen Friedrich II. und Josef II. kam, neue Sammlungen von preußischen Grenadierliedern in die Welt, und damit noch nicht zufrieden, versfertigte er 1790 entseflich lederne Preußische Soldatenlieder und schläfrige Marschlieder, durch die er die Soldaten patriotisch und moralisch besser machen wollte. Der Fortschritt, den die Lyrik seit 1758 gemacht hatte, ließ ihn dabei ebenso unberührt, als es ihm nicht zum Bewußtsein kam, daß für den literarischen Erfolg schon die Wiederholung desselben Gedankens eine Abschwächung bedeutet.

Gleims dichterische Ader erschöpfte sich nicht in der anacreontischen und politisch-patriotischen Poesie; er versuchte sich noch in vielen anderen Gattungen, in keiner aber mit vorzüglichem Glück. Angeregt durch Boyssens Prosaübersezung des Korans, verfaßte Gleim *Halkadat* oder das rothe Buch (1774), das, in morgenländisches Gewand gehüllt, als eine Art Laienbrevier in Sprüchen und kleinen Erzählungen allerlei Lebensweisheit vorträgt, die aus einer aufgeklärten, pantheistisch gefärbten Religion fließt und zur Betätigung des rechten Glaubens durch die Liebe auffordert. Schon dadurch steht es nicht außer Zusammenhang mit Lessings „Nathan“, wie es denn auch in verwandter Form, in *Blauversen*, verfaßt ist. Ungezählt sind die vielen Kleinigkeiten, die Gleim Jahr für Jahr erscheinen ließ. Jede Empfindung, jedes Erlebnis, alles wurde dem stets schreiblustigen Halberstädter Kanonikus zum Gedicht, und wenn es ihm selbst an Stoff fehlte, setzte er Werke anderer, wie Lessings „Philotas“ und Klopstocks „Abraham“, in Verse um. Über den Dichter Gleim urteilte Goethe bei einem Besuche in Halberstadt: „Ein vorzüglich liebender und liebenswürdiger Mann, zeigt er in Vers und Reim, Brief und Abhandlung den Ausdruck eines gemüthlichen Menschenverstandes innerhalb einer wohlgefinnten Beschränkung.“ (Abb. S. 655.)

„Segen der deutschen Mitwelt und Nachwelt über den Sänger der Weisheit!“ ruft Uzens erster Biograph Schlichtegroll (1796). Und in der Tat nimmt Johann Peter Uz als heiterer Dichter wie als philosophischer Poet eine wichtige Stellung in der Dichtung seiner Zeit und dadurch auch in der Erziehung des deutschen Volkes inbezug auf den Geschmack ein. 1720 zu Ansbach geboren, betrat er nach Vollendung seiner juristischen Studien die Beamtenlaufbahn, die

ihn auf kurze Zeit nach Kömbild, später nach Ansbach führte, wo er 1790 zum burggräflichen Direktor befördert und, als 1791 die fränkischen Fürstentümer an Preußen kamen, kurz vor seinem Tode zum Justizrate und Landrichter in Ansbach ernannt wurde. Pflege der Freundschaft und der Muse verschönten dem dienstfertigen Manne sein eintöniges Leben. Zwar um die Verbesserung der Verdeutschung der Oden Anakreon's in reimlosen Versen, die er während der Universitätsjahre in Halle mit Götz unternommen und dieser zu seinem Ärger 1746 veröffentlicht hatte, kümmerte er sich nur mehr wenig, desto mehr aber um die Vermehrung seiner lyrischen Gedichte, die er von Halle mitgebracht hatte. Das frische Leben, das sich damals gerade in der deutschen Lyrik regte, Gleim's „Versuche“, das Studium Anakreon's und der leichten französischen Sänger, von denen ihm namentlich Clément Marot und Chaulieu Muster wurden, wirkten auf ihn ein. Doch erst nachdem Gleim und Ramler ihr Urteil gefällt und er selbst wiederholt die Feile angelegt hatte, gab er ein Bändchen Lyrischer Gedichte (Berlin 1749), Oden und Lieder, heraus, die, ob sie gleich mit Ausnahme der Ode „Lobgesang des Frühlings“ alle gereimt sind, zu den reifsten Früchten echter Anakreontik gehören.

Aber 13 verlangte nicht bloß „mit zu scherzen, mit Schalkheit in dem Mund und Unschuld im Herzen“, er blieb kein bloßer Anakreontiker, sondern beehrte mehr als „Lieder, die mein Chaulieu sang“. Schon 1754 erklärte er in einem Briefe, er sage sich von der mutwilligen Dichtkunst los und verlasse den Bacchus samt dem lieben Bruder Amor, und schwur Hagedorn die Treue im Sinne heiterer Lebensweisheit und eines andächtigen Klassizismus: „Die schreiben schön, die gleich den Alten schreiben.“ Von ihnen wird nun neben Pindar und anderen Sängern vor allen der ihm geistig verwandte Horaz sein Lehrmeister und ständiger Begleiter, wie er es für Hagedorn war. Zwar berührt er sich mit diesem in der Beibehaltung des Reims und in metrischen Formen seiner Oden, im allgemeinen aber bewährte er sich, ohne deshalb seine Eigenart aufzugeben und ein sflavischer Nachahmer zu werden, als einen Schüler des Sängers von Tibur. Mit ihm teilt er die Lebensanschauung, von ihm lernt er das Streben nach Korrektheit in Sprache und Vers wie in der Anordnung und logischen Verbindung der Gedanken und wieder ist es Horaz, der ihm Gedanken und Motive und das ganze rhetorische Pathos seiner Darstellung leiht. Zudem nun 13 nach dem Vorbilde des Römers philosophische Gedanken und moralische Anschauungen in leicht beweglichen Versmaßen und kunstvollen Strophengebäuden behandelt, wird er zum Begründer der philosophischen Ode in der deutschen Poesie. Horazische Lebensweisheit lehren schon manche Gedichte der ersten Sammlung Uzens; bei weitem öfter aber nimmt sein Sang diesen höheren Flug in Liedern der zweiten, die er nach wiederholter Prüfung und Verbesserung 1755 unter dem Titel Lyrische und andere Gedichte veröffentlichte. Damit ward er zum Vorläufer Schillers, dessen Lieblingsidee, daß die Kunst den wilden Menschen zur wahren Humanität erst erzogen habe, schon in der 13ischen Ode „Die Dichtkunst“ vorgebildet ist.

Ja noch mehr; Schiller plante, wie er an Körner schreibt, ein Gegenstück zu Uzens schönstem philosophischen Gedicht, der viel bewunderten Theodicee (1755). „Mit sonnenrotem Angeßicht



Johann Wilhelm Ludwig Gleim.
v. Ramberg pinx., F. W. Schlever sc.

flieg ich zur Gottheit auf“, so beginnt diese Ode, deren Inhalt mit vielem Pathos Gedanken Hallers, Pops, Shaftesburys, besonders aber, wie der Titel schon verkündet, Leibnizens auf die Bahn bringt: „Es öffnet Leibniz mir des Schicksals Heiligtum, und Licht bezeichnet seine Pfade.“ Es ist die damals in Poesie und Prosa viel behandelte Lehre von der besten Welt und dem Ursprunge des Übels, die hier ihre lyrisch vollendetste Behandlung findet und zu einem Lobe der Weisheit Gottes sich gestaltet; der kleinsten Fliege Glück, Roms Geschick und das Leben einer Sonne sind gleich vorherbestimmt. Daneben erregten die politischen Ereignisse Uzens leb-



Johann Peter Uz.

May pinx., J. F. Branse sculp. 1776.

hafte Teilnahme und er stimmte seine Harfe zu vaterländischen Gesängen. Doch galten sie nicht dem Preise des Eroberers Friedrich II., wie sehr den Dichter auch dessen Ruhm mit Bewunderung erfüllte; mächtiger als der preussische Patriotismus, der in Gleim auflodert, war in ihm die Liebe zum deutschen Vaterlande. „Wie lange zerfleischt mit eigener Hand Germanien sein Eingeweide?“ Wie in den patriotischen Oden schlägt er auch in seinen poetischen Episteln zuweilen satirische Töne an und mit seinem Sieg des Liebesgottes, einer der zahlreichen Nachahmungen von Pops „Lockenraub“, verfeindete er sich durch den Spott, den er darin über Bodmer und die sonstigen Patriarchadendichter ausgießt, weil sie die Engländer unselbständig nachahmen. Mit dem Versuch über die Kunst, stets fröhlich zu sein, kehrt er zu einem der Theodicee verwandten Thema zurück, indem er, ausgehend von der Horazischen Lebensweisheit, allmählich in die christliche Erkenntnis überleitet und das dauerhafte und unzerstörbare Glück in dem Glauben an Gott, an die Unsterblichkeit und an ein keinem Wandel unterworfenen Jenseits findet. Lessing und Herder schenkten dem philosophisch-moralischen Lehrgedichte wie der

Theodicee volles Lob und auch im Auslande fanden sie Anerkennung. Wie seine Poetischen Werke noch 1804, so wurde auch seine sinngetreue Prosaübersetzung der Oden, Satiren und Episteln des Horaz trotz „rauber Begegnung“ mancher Kritik noch 1797 neu aufgelegt. (Abb. S. 656.)

Klüger als Gleim, hatte Uz (gest. 1796) zur rechten Zeit zu dichten aufgehört. Ohne eine eigenartig kräftige Persönlichkeit zu sein, oder als Bahnbrecher in unsere Literatur einzugreifen, hat er durch seine Feinfühligkeit und Kritik in poetischen Fragen das Streben nach der erreichbaren Vollkommenheit der Form gefördert und war von Nutzen gegen die platten Prosaiker, die Weinerlichkeit Gellerts, die sentimentalen Moralisten und die überschwengliche Richtung Klopstocks und seiner Nachbeter. Als mit Sturm und Drang geniale, weitschauende, das Gewaltigste dichterisch umfassende Poeten auftraten, die die bisherige französische Erziehungs- und dichtung aus unserer Poesie hinauszuworfen anfangen und das Recht der Individualität in Anspruch nahmen, da war es um Uzens glatte Anmut und zahme Korrektheit geschehen.

Von dem vierblättrigen literarischen Aleeblatt in Halle blieb der anakreontischen Richtung der Wormser Johann Nikolaus Göb (geb. 1721, gest. 1781 als Superintendent in Winterburg in der Grafschaft Sponheim) am getreuesten, denn während Gleim und Uz sich entweder ganz oder doch zum Teile anderen Richtungen zuwandten, gehören nahezu alle Gedichte ihres Freundes dem leichten, scherzhaften Liede an. Der Grund dafür mag in seinem langen Aufenthalte in Frankreich liegen, wohin er 1748 als Feldprediger des Regiments Royale Allemande kam; so lernte er die berühmte französische Bildung und das dort mit Vorliebe gepflegte heitere Lied,

in dem Geist und leichter Sinn um den Vorrang stritten, der Hauptwert aber in dem geistreichen Schluß und in der tändelnden Form lag, in Frankreich selber kennen.

Der hübsche Einfall, das Getändel, das leichte Gedicht, worin er das Anmutige überall, bei Marot, Chaulieu, Guarini und anderen aufsucht, das ist denn auch sein Reich, das er mit klarem, melodischem und rhythmischem Ausdruck so gut beherrscht, daß er auch heute noch damit erfreut. Obwar zopfig-antik, französisch-klassisch, oft auch schwächlich, kleinlich, geschmacklos, nie über das Anmutige und Reizende zu Großem, Charaktervollem und Voll-Schönem vordringend, hat Götz dennoch bis auf Goethe hin den Ton der griechischen, sonnigen Heiterkeit am besten getroffen und niemand sich so in den Griechengeist eingelebt. An Goethe erinnert Götz durch die große Gewandtheit in der Behandlung der mannigfaltigsten lyrischen Formen, weshalb ihn denn auch Herder den „vielförmigen“ nannte, da er im leichten Liede, in der Elegie, in der Ode, im Madrigal, im Triolett und Ringelgedicht, in gereimten wie in reimlosen Versen, in antiken und modernen Formen gleich glücklich war. Den Ton der Horazischen Ode schlug er namentlich in späteren reimlosen Gedichten an, zuerst im Wettstreit mit Pyra und Lange, dann mit Klopstock und Ramler.

Horazens Lebensanschauung mit Hagedorn teilend, überfetzte Götz manches aus Horaz und dessen Nachahmer, dem Polen Sarbiewski, sodann verschiedenes aus antiken und modernen Dichtern des Auslandes und griff mit der Herausgabe der Anakreonüberfetzung in die Entwicklung der deutschen Literatur ein. Sonst trat er in ihr nur wenig mit seiner Persönlichkeit hervor. Denn da er fürchtete, daß ihn seine geistliche Obrigkeit, wenn sie von seinen verliebten und scherzhaften Liedern erführe, „um die zwei unentbehrlichsten Güter des Lebens, um Brot und Frieden.“ bringen könnte, ließ er seine erste Sammlung von Gedichten unter dem Titel Versuch eines Wormsers in Gedichten 1745 namenlos in die Welt ausgehen. Mit der Gesamtausgabe seiner Gedichte betraute er Ramler, der sie nach seiner Art verbesserte und 1785 in drei Bänden unter Götzens Namen veröffentlichte. Eines der Gedichte, die im elegischen Versmaße geschriebene, an sich unbedeutende Mädcheninsel, ließ Knebel besonders drucken und König Friedrich II. vorlegen, der durch den rhythmischen Wohlklang der Distichen überrascht wurde und in seiner Schrift über die deutsche Literatur darüber sich lobend aussprach. (Abb. S. 657.)

Die hallese Dichtweise wurde durch Gleim nach Berlin verpflanzt; daher denn auch hier das anakreontische Getändel, der Freundschaftskult und die vaterländische Lyrik, zu der die Persönlichkeit und die Taten des jungen Preußenkönigs Friedrich II. die Anregung boten. Er selbst war ein Fremdling in der deutschen Literatur; was er von ihr kannte, ging über die unmittelbar vor dem Auftreten Hallers und Hagedorns erschienenen Dichtungen nur wenig hinaus. Die Geschichte seiner Jugend trieben ihn in einen Gedankenkreis, der dem von seinem Vater gepflegten ganz entgegengesetzt war; begeistert wandte er sich den großen französischen Geistern des Zeitalters Ludwigs XIV. und der Gegenwart zu.

Wie an dem französischen Geschmack, so fand Friedrich auch an der französischen Sprache mehr Gefallen als an der Muttersprache, die er in ihrer Reinheit gar nicht kannte, auch nicht kennen lernen wollte. Durch französische Übersetzungen waren ihm die antiken Klassiker bekannt geworden; französisch war die Sitzungs- und Schriftensprache der Berlinischen Akademie, deren Mitglieder meistens Franzosen waren. Übrigens darf uns die Gleichgültigkeit Friedrichs gegen das Deutsche nicht allzusehr wundern, war es doch damals an allen deutschen Höfen verachtet und das Französische ihm vorgezogen. „Kaum ein fürstlicher Laquais“, sagt ein Zeitgenosse, „ließ sich herab, einmal etwas Deutsches zu lesen.“ Voltaire erklärte die berlinischen Kreise, in denen er verkehrte, geradezu für ein Anhängsel Frankreichs und schrieb 1750 an einen Freund: „Ich bin hier in Frankreich. Man spricht nur unsere Sprache; das Deutsche ist für die Soldaten und Pferde.“ Allerdings ließ sich der König über den Stand der deutschen Literatur durch Befragung von Schriftstellern (Gottsched, Gellert) unterrichten, aber er kam nie an die Rechten und von jenem ihm wahlverwandten Manne, der eine Zeitlang in Berlin, in des Königs unmittelbarer Nähe lebte und wohl dazu angetan gewesen wäre, ihm Ehrfurcht vor dem deutschen Geiste einzusüßen, von Lessing, wollte der „deutsch-französische



Joh. Nikolaus Götz.
Gem. v. Lesferr, gest. v. Zingelich.

Friedrich“ nichts wissen. Er erwählte, noch vor Beginn des Siebenjährigen Krieges, nicht den ihm von deutschen Gelehrten empfohlenen scharfen Denker, sondern einen obskuren Franzosen zu seinem Bibliothekar und literarischen Ratgeber. Daß Friedrich in seinen Jugendjahren lieber an die Quelle ging, als in Gottsched, Schwabe, Triller, Lange, Gellert, auch Gleim und Genossen sich vertiefte, daß er Racine, Molière, Montesquieu und Voltaire, die französischen Erzähler, Fabeldichter, Anakreontiker den deutschen Nachahmern vorzog, zumal ihm die Sprache jener von Kindheit an vertraut war, ist vom ästhetischen Standpunkt aus begreiflich, so sehr es vom patriotischen aus beklagt werden muß. Verblüffen muß es, daß Friedrich vierzig Jahre später noch ebenso gering von seiner Nation und deren geistigen Bestrebungen denken konnte und, ohne es der Mühe wert zu achten, sie mindestens kennen zu lernen, als ob sich das von selbst verstände, schonungslos ein abfälliges Urteil über sie aussprach. Er tat dies in der in Form eines Briefes an seinen Minister und Freund Herzberg abgefaßten, später auf königlichen Befehl durch Dohm in das Deutsche übersetzten und 1780 veröffentlichten Schrift *De la littérature allemande*. Als Friedrich II. den Thron bestieg, jubelte ihm die junge Dichterschar zu; man sah die Morgenröte einer goldenen Zeit heranzubrechen. Der Traum hat sich nicht erfüllt; Preußen blieb im Zeitalter Friedrichs II. für die deutsche Literatur ein undankbarer Boden. Gleichwohl hat Friedrich II. durch seine Persönlichkeit und seine Taten im Kriege und im Frieden auf das Empfindungs- und Geistesleben der Deutschen und dadurch mittelbar auch auf die Entwicklung der deutschen Dichtung einen großen Einfluß ausgeübt. Eine seltsame Fügung wollte es, daß Friedrich der von ihm verehrten französischen Nation bei Roßbach den Schlag beibrachte, der den Umschwung im Geistesleben der Deutschen auch äußerlich feststellte. „Betrachtet man genau,“ sagt Goethe, „was der deutschen Poesie fehlte, so war es ein Gehalt und zwar ein nationaler. Der erste wahre und höhere eigentliche Lebensgehalt kam nur durch Friedrich den Großen und die Taten des Siebenjährigen Krieges in die deutsche Poesie.“ Was Friedrich auf politischem Gebiete für Deutschland errungen, wollten die Dichter auch im Reiche des Geistes und der Kunst erobern und sichern, und gerade des Königs einseitige Bevorzugung des französischen Geschmacks trug dazu bei, den Kampf gegen das fremdländische Wesen und das Bewußtsein des eigenen besseren Wesens bei den Deutschen wachzurufen.

Bald nach seinem Regierungsantritte hatte Friedrich II. trotz der Bedenken seines Ministers Bodewils erklärt, „daß Gazetten, wenn sie interessant seyn sollten, nicht genieret werden müssen.“ Diese Entscheidung bezog sich auf die in Berlin erscheinenden Zeitungen, die „Pössiſche Zeitung von Staats- und gelehrten Sachen“ und die *Haude-Spenersche*, von denen jene, durch den Pfälzer Rüdiger (1704) begründet und durch seinen Schwiegerohn Voß fortgeführt, für das literarische Leben eine überaus große Bedeutung gewann. Die Erleichterung der Zensur lockte für längere oder kürzere Zeit viele junge Schriftsteller nach Berlin; Kost, Pyra, Lamprecht, Mylius, Lessing fanden sich hier ein; nach Sulzer kamen auch eine Reihe Schweizer, wie der Züricher Arzt Hirzel, Gefner, Schultheß, dorthin, von denen dieser den Montagklub gründete, der bis in die Tage der Romantiker bestand und in deren Mittwochsklub nachgeahmt wurde. Um Gleim, der von 1741 bis 1747 als Hofmeister und Sekretär bei höheren Offizieren und Adligen in Berlin lebte, bildete sich allmählich ein Dichterkreis, in dem Ramler, der 35 Jahre dem Montagklub vorstand, und Kleist die Hauptrolle spielten.

Karl Wilhelm Ramler, 1725 zu Kolberg in Hinterpommern geboren, studierte zuerst in Halle Theologie, gab sie aber, da er den freiesten religiösen Anschauungen huldigte, auf, wurde 1747 in Berlin zum *maitre de la philosophie* am Corps des cadets ernannt und suchte nun in dieser Stellung nach des Königs Willen durch die Philosophie die Kadetten aufzuklären und in die schönen Künste und Wissenschaften einzuführen. Von Friedrichs II. Nachfolger als der einzige deutsche Dichter zum Mitgliede der Akademie (1786), ein Jahr darauf zum Mitdirektor und nach Engels Rücktritt zum alleinigen Direktor des königlichen Nationaltheaters ernannt, starb er 1798 zu Berlin in den Armen seines Landmanns, des Kriegsrates Wackenroder.

Der Verkehr mit Freunden war für Ramler der Genuß des Lebens und bestimmte auch die Art der Dichtung. So hat ihn, nachdem er bis zu seinem zwanzigsten Jahre in verschiedenen Richtungen sein poetisches Talent versucht hatte, Gleim, später auch Lessing auf Horaz verwiesen, und fortan blieb er, obgleich auch andere Einwirkungen der Antike sich geltend machten, dem römischen Lyriker treu, in dessen Oden er noch unbedingter als die anderen Dichter seiner Zeit das höchste der Nachahmung würdige Muster erblickte. Aber er selbst besaß nur gar zu wenig die Eigenschaften des Sängers von Tibur, weder seine Eleganz und Urbanität, noch seinen Epikureismus, am wenigsten die seine Kunst zu schmeicheln, die hier auch nicht angebracht gewesen wäre: ein innerer Widerspruch, der Ramler gleich sehr im Leben wie in der Poesie aufhielt und ihn selbst in seiner Art zu nichts Entscheidendem kommen ließ. Nie zog ihn sein Genius zur Natur selbst hin, er war ein gelehrter Dichter, überhaupt nur ein Dichter, so weit Fleiß und Geschmack einen solchen machen können; alles in seinen Oden ist Verstandeswerk, es fehlt ihnen die innere Wärme, die leidenschaftliche, lebendige und fortreisende Wirkung, denn niemals redet in ihnen das Herz unmittelbar. Liest man Ramlers Mänie an Maidens Wachtel, eine Nachahmung von Catulls Lied auf den Tod des Sperlings seiner Geliebten, oder sein Punschlied Nchelous, Bacchus und Vertumnus, so sieht man, daß er auf dem Gebiete des tändelnden Liedes der Anakreontik Besseres hätte leisten können als in der Odenichtung, der er seinen poetischen Ruf vor allem verdankte und die selbst einen Lessing blendete, der in allzu freundschaftlicher Weise an Ramler schrieb: „Ich will lieber an der geringsten von Ihrer Oden schuld sein, als, ich weiß nicht, was selbst gemacht haben. Und ich will hoffen, daß mir es die Nachwelt noch höher anrechnen wird.“ Diese aber hat das Lob, das Lessing, Nicolai, Mylius, Mendelssohn dem Berliner Verkünstler und Sprachmeister spendeten, nicht bestätigt. Die äußere Korrektheit, die Ramlers unermüdliche Feile seinen Oden abzwang, wie auch der Pomp der antiken Odensprache konnte auf die Dauer nicht verbergen, daß sie aller höheren dichterischen Eigenschaften, des Wurfs und lyrischen Schwunges, ja trotz aller Genauigkeit in der Abmessung der Länge und Kürze der Silben selbst des rhythmischen Wohltautes und Flusses des Verses entbehren und zuweilen nur in Verse zugeschnittene Prosa sind.

Wie in der Nachahmung der Bildersprache, erweist sich Ramler, im Gegenfaze zu den älteren Schulen, auch in dem Streben nach Kürze, Schwergewicht und Schärfe des Ausdrucks als ein Schüler Horazens, dessen Oden ihm oft sogar den Plan für die Darstellung von Vorgängen aus der Gegenwart liefern. Dieser entnimmt er zum größten Teile den Stoff zu seinen Oden; mehrere davon sind Gelegenheitsgedichte, an Freunde gerichtet, die meisten aber dienen der Verherrlichung des preussischen Königshauses, der Kämpfe und Tugenden Friedrichs II., der Regierung seines ihm wohlgefinnten Nachfolgers Friedrich Wilhelms II., der Stadt Berlin, großer und kleiner Ereignisse in der königlichen Familie, für die ihn eine große und aufrichtige Begeisterung erfüllte. Aber auch da, wo sein königlich preussischer Patriotismus ihm die Feder in die Hand drückt, fehlt die künstlerische Kraft und Unmittelbarkeit und wirkt die Künstlichkeit der Auffassung und Darstellung, die bewußte äußere Nachahmung der Antike mit ihrem ungeheuren mythologisch-historischen Apparate erkältend auf den Leser. Besser gelangen dem Dichter die Oden von einfachem Inhalt als die nach Erhabenheit strebenden, in denen der eberne Donner, das donnernde Feuer des offenen Metnachlundes (der Kanonen) und dergleichen eine Hauptrolle spielen und der Dichter seinem Helden das poetische Monumentum aere perennius setzen will. So in der Ode „Auf die Wiederkunft des Königs vom Feldzuge“ (1763) und in der Ode „Auf ein Geschütz“, d. h. auf eine Kugel, die von den Russen vor Berlin aus einer ungewöhnlichen Ferne bis mitten in die Stadt geschossen ward. Diese Ode, anfangs eine nicht eben glückliche Nachahmung von Horazens „Unglücksbaum“, fand neben der uns völlig ungenießbaren auf dem Granatapfel, der 1749 in Berlin zur Reife gekommen war, einst viele Bewunderer und durfte in keiner Sammlung deutscher Poesie fehlen. Dieselbe Korrektheit wie in den Oden finden wir auch in Ramlers



Karl Wilhelm Ramler.

gereimter Lyrik, in seinen Kantaten, von denen die geistlichen ganz nach dem Muster der Oratorien gebildet sind und „Der Tod Jesu“, durch Graun in Musik gesetzt, 1755 im Dom zu Berlin zum ersten Male aufgeführt wurde. Hinter diesem Passionsoratorium stehen „Die Hirten bei der Krippe zu Bethlehem“, „Die Auferstehung und Himmelfahrt Jesu“ weit zurück und sind nicht einmal überall geschmackvoll. Der preussische Patriotismus, der neben biblischen Einflüssen in Ramlers weltlichen Kantaten sich geltend macht, spricht auch aus mehreren seiner Theaterreden, nüchternen Deklamationen, die, in verschiedenen Versmaßen abgefaßt, keinen künstlerischen, wohl aber kulturgeschichtlichen Wert besitzen.

Unermüdlieh besserte Ramler, wie denn das Feilen an Gedichten, den eigenen wie denen anderer, berufen und unberufen, seine poetische Liebhaberei war, auch an seinen Übersetzungen aus fremden Sprachen. Obenan stehen seine Oden aus Horaz, von denen 1772 ein Teil, nach seinem Tode alle im Druck erschienen (1800). Verständlichkeit und treue, bis auf die Zahl der Verse sich erstreckende Wiedergabe des Originals, waren ihm dabei das zu erstrebende Ziel und tatsächlich ist er damit zum Vorgänger Voßens, A. W. Schlegels und der späteren künstlerischen Übersetzer der Dichter des Altertums geworden, von denen er auch Teile aus Catull, Martial und Anakreon verdeutschte. Berunglückt aber ist sein Versuch, aus des Neulateiners Bida allegorischem Lehrgedicht Scacchia ein komisches Epos, „Schachspiel“, in Prosa zu gestalten.

Dagegen verschaffte sich Ramler mit der Bearbeitung von Batteux' berühmtem ästhetischen Lehrbuch, die er nach mehrjähriger Arbeit als Einleitung in die schönen Wissenschaften herausgab (1756—1758), einen allgemeinen literarischen Ruf, den erst Lessings und Herders Kampf gegen die französischen Lehren zu untergraben vermochte. Die Beispiele Batteux' wurden von Ramler einfach herübergewonnen und mit Proben aus deutschen Dichtern vermehrt, an denen er aber zuerst sein Schulmeisteramt übte. Schon vor der Veröffentlichung seiner Ästhetik hatte er mit Sulzer eine literarischen Zwecken dienende Zeitschrift, die „Kritischen Nachrichten aus dem Reiche der Gelehrsamkeit“, herausgegeben und theoretisch-ästhetische Untersuchungen beschäftigten den Vertreter des nüchternen, prunkvollen Klassizismus unserer Literatur nebst philologischen Studien noch in seinem Alter.

Versuchte Ramler die horazische Ode unmittelbar zu verwerten, so wagte Johann Gottlieb Willamov sich an die Nachbildung Pindars. 1736 in dem preussischen Städtchen Mohrungen geboren, wirkte er, nachdem er in Königsberg die akademische Laufbahn zurückgelegt hatte, von 1758 bis 1767 als Gymnasiallehrer zu Thorn, folgte 1767 einem Rufe nach St. Petersburg als Leiter der deutschen Schule; nicht zu seinem Glück, denn er stürzte diese und sich in Schulden, wurde des Unterschleifes bezichtigt, auf offener Straße ergriffen und ins Gefängnis geführt. Aus Schmerz darüber starb er bald nach seiner Befreiung, erst 41 Jahre alt (1777). Dies war das tragische Ende des Dichters, der 1763 mit seinen zehn Dithyramben diese Gattung griechischer Lyrik in die deutsche Poesie einführte, und zwar nicht in einer Bearbeitung wie Klopstock, sondern in unmittelbarem Anschluß an Form und Gefühlswaise. Er trat in dieser feierlichen Form in die Reihen der Sänge Friedrichs und warum sollten nicht erhabene Stoffe im Stile Pindars, mit großem Schwung, hohen Worten und einem gleich dem Adler des Zeus zur Sonne und zum Himmlischen dringenden Pathos besungen werden? Doch bald führte ihm Grillos schulmeisterliche Kritik zu Gemüte, daß eine deutsche Dithyrambe vom Anfang bis zum Ende den Bacchus als ihren Hauptvorwurf und nicht Siege und Siegestaten preisen dürfe. So legten sich die Theoretiker den Inhalt der Dithyrambe zurecht und in formaler Beziehung fand man ihr Wesen darin, daß sie sich im Gegensatz zu dem strengen Versmaße der Ode „fesselloser“ Versarten bediene. Der Enthusiasmus der Dithyramben Willamovs ist nur Schein, die Kühnheit der Bilder und Gedanken erzwungen, überall herrscht mehr Lärm als wahre Empfindung. Sein Feld war vielmehr die sanfte Poesie, das einfache Lied und die Fabel, denn auch als Oden betrachtet, erinnern seine Dithyramben mehr an Ramlers mühsame, gedrechselte Künstelei als an Klopstocks aus wahrer Begeisterung entstandene Oden.

In den Kreis der preussischen Dichter, die antikisierende Renaissancegedichtung und Zeitgeschichte verbanden, trat auch eine Frau, die Naturdichterin Anna Luise Karisch (1722—1791). (Abb. S. 661.)

Von den gebildeten Ständen, denen eine geistige Befähigung außerhalb des Kreises regelmäßiger Schulbildung noch als wunderbar erschien, angestaunt und wie in neuester Zeit die ostpreussische Naturdichterin Johanna Ambrosius mit Lobsprüchen überhäuft, ja als Deutschlands Sappho bezeichnet, hat sie, seitdem Herder auf die Beteiligung des Volkes an der Poesie aufmerksam machte, von ihrem Ruhme viel eingeblüht, sogar Verspottung erfahren. Dieses mit Unrecht; denn die Karschin besaß wirklich ein poetisches Talent, das, unter den ungünstigsten Verhältnissen und mit den geringsten Mitteln gepflegt, zu seltener Fertigkeit für Vers- und Reimbildung sich entwickelte; tiefes Gefühl und glückliche Empfänglichkeit vereinten sich in ihr mit einer lebendigen Einbildungskraft, die stets geschäftig war, alle Eindrücke, die die Natur oder das Leben auf sie machte, zur dichterischen Gestaltung zu bringen. Trotzdem dürfen ihre Erzeugnisse nicht überschätzt werden; bewundernswert durch die Kraft und Urwüchsigkeit, sind sie doch nur Kinder des Augenblickes, einzelne und zuweilen recht gute Gedanken, deren Durchführung aber meistens größere oder geringere Mängel aufweist. Durch traurige Lebensschicksale frühzeitig genötigt, ihr Talent zur gewöhnlichen Gelegenheitsdichterei zu verwenden, und dann durch Gleim in die Schule der Kunstdichter genommen, ward sie in Widersprüche verwickelt, die eine freie Entfaltung ihrer eigentümlichen poetischen Begabung unmöglich machten. Ihre besten Gedichte stammen nicht, wie bei Günther, aus den Zeiten ihres Leidens, sondern die wenigen Jahre, die man sonnenhell nennen kann, gaben ihren schönsten und edelsten Gedichten den Ursprung; hier war sie am fleißigsten, am gehobensten. Wenn aber je ein dichterischer Geist die Wärme und Innigkeit der Empfindung, den tonreichen seelenvollen Klang der Stimme durch unsägliches Leid hat erkaufen müssen, so war das bei dieser niederschleischen Bauerstochter und späteren Schneidersfrau der Fall. Ihr poetisches Talent vererbte sich auf ihre Tochter, die Dichterin Karoline von Klende (1754—1802), deren Tochter wieder die Schriftstellerin Hermine von Chézy (1783—1856) war.

Eine Vermittlung zwischen den Anakreontikern, den Horatianern, Leipziguern und Schweizern bahnte sich an, als Ewald Christian von Kleist, der „Dichter und Soldat“, durch Gleim in die literarischen Kreise Berlins eingeführt wurde. Wie Ramlcr die ältere Schule Langes, freilich in neupreussischer Weise, fortsetzend, näherte sich Kleist auch den Schweizern, durch die nun die Verbindung mit jenen Leipziguern zustande kam, die sich von Gottsched trennten und dem sentimentalcn Individualismus Klopstocks zuneigten. An poetischer Begabung ragte Kleist kaum über Uz und Gleim hervor, aber in seinen Gedichten spiegelt sich unmittelbar als in denen der dachtenden Zeitgenossen seine Persönlichkeit und sein Schicksal und darum ziehen sie uns heute noch mehr an als die vielen künstlerischen Versuche jener anderen. Im Jahre 1715 aus einem alten pommerischen Adelsgeschlechte in Zeblin geboren, wuchs Kleist auf dem Lande auf und bezog, nachdem er die Jesuitenschule in Deutsch-Krone und das Danziger Gymnasium besucht hatte, die Universität Königsberg, um sich den juristischen Studien zu widmen und nebenbei Mathematik und Lektüre der antiken Klassiker zu treiben. Vermögensverhältnisse zwangen ihn, des besseren Fortkommens wegen das Fuß mit dem Degen zu vertauschen. Er trat 1736 in dänische und beim Regierungsantritte Friedrichs II. (1740) in preussische Dienste, blieb aber auch als Leutnant des 35. Infanterie-Regiments seinen Klassikern, besonders Vergil und Horaz, treu. Schon hatte er sich gelegentlich in Versen und Reimen geübt, als die Freundschaft mit Gleim (1743) in ihm das Streben nach Dichterruhm weckte.



Anna Luise Karschin.
geb. Dürbach, Schleunon sculp.

Mit dem „scherzhaften“ Liede „Tod, kannst du dich auch verlieben?“ führte Gleim den damals frankcn Kleist in die anakreontische Dichtungsart ein und ihr gehören auch dessen erste poetischen Versuche an. Doch nicht lange vermochte ihn das Lachen und oberflächliche Tändeln zu fesseln, denn bald sollte er das Leben von der rauhen Seite kennen lernen. Unglückliche Liebe zu seiner Cousine Wilhelmina von Holz, die wegen seiner Mittellosigkeit nicht seine Frau werden konnte und nach jahrelangem Warten ihre Hand einem andern reichte (1747), stimmte den von Geburt aus zur Melancholie neigenden Dichter zu traurigem Ernste, den sein soldatischer Beruf nicht verschrecken konnte, vielmehr nährte. Denn die beiden schlesischen Kriege, von denen sein Regiment

nur einen Teil des zweiten mitmachte, boten ihm keine Gelegenheit, sich auszuzeichnen, und doch wurde er außer dem militärischen und männlichen Ehrgeiz noch durch den Gedanken angestachelt, daß er, der Dichter und sogenannte Schönggeist, ganz besonders durch rücksichtslose Tapferkeit sich hervorzutun und zu sichern habe gegen die Blicke einer Umgebung, in der es als Schande galt, ein deutscher Dichter zu sein. Die Eintönigkeit des Garnisonlebens, das ihn meistens in Potsdam festhielt, und die Erinnerung an die Schrecknisse des Krieges, deren Zeuge er bei der Belagerung von Prag gewesen war, trugen das Ihrige bei, in dem gefühlvollen und idealisch strebenden Manne das Verlangen nach dem Tode zu wecken und die wohl in Jugenderinnerungen wurzelnde Sehnsucht nach dem friedlichen Glücke ländlicher Zurückgezogenheit zu steigern. Wehmut beschleicht sein Herz und es ist der Grundton der meisten seiner bis zum Ausbruch des Siebenjährigen Krieges entstandenen Lieder, wenn er in der „Sehnsucht nach Ruhe“ ruft:

Ja, Welt, du bist des wahren Lebens Grab.
Oft reizt mich auch ein heißer Trieb zur Tugend,
Voll Wehmut rollt ein Bach die Wang' herab.
Das Beispiel siegt, und du, o Feu'r der Jugend,
Du trocknest bald die edlen Tränen ein.
Ein wahrer Mensch muß fern von Menschen sein.

Wie täuscht der Schein! Ihr seid Verliebten gleich,
Die feuervoll den Gegenstand nicht kennen.
Macht mich das Glück nicht groß, berühmt und reich?
Geringer Gram! Ich will es Fürsten gönnen.
Ein ruhig Herz im Tal, wo Zephyr rauscht,
Sei nimmermehr für Fittergold vertauscht!

In dieser Stimmung singt Kleist, von Horaz die Gedanken, von der Langeschen Schule die gereimte sapphische Strophe entlehrend, die Ode „Das Landleben“, dann wieder ruft der wegen Armut aussichtslos Liebende die „Guldene Zeit zurück, da noch des Goldes Wust verachtet ward“ („An Wilhelminen“), und entlockt seiner Leier Töne zum „Lobe der Gottheit“. Vorbild dazu war ihm Thomson, von dessen „Jahreszeiten“ 1745 Brookes eine deutsche Übersetzung herausgab, die unserem Dichter den Plan und die meisten Motive zu seinem dichterischen Hauptwerke lieferte. Es war nur die weitere Ausgestaltung des Gedankenkreises, in den Kleist mit den oben erwähnten Gedichten getreten war, wenn er 1746 daran ging, „Das Landleben“ oder „Die Landluft“ im Kreislaufe der Jahreszeiten in einem größeren Gedichte zu preisen. Neben Thomson benutzte er dazu auch Brookes' „Erdisches Vergnügen in Gott“ und Popes Essay on man, denn auch sein Gedicht sollte eine Theodicee werden, und in dieser philosophischen Absicht wie nicht minder in der Kleinmalerei erscheint es Hallers „Alpen“ verwandt, deren Einfluß auch in der sprachlichen Darstellung, in den kühnen Gleichnissen und Bildern, in der Fülle malerischer Beinwörter usw. überall hervortritt. Doch erst 1749 erschien der erste Gesang der „Landluft“ unter dem von Gleim stammenden Titel „Der Frühling“. Das Werk blieb ein Bruchstück, der Plan, die anderen Jahreszeiten in ähnlicher Weise zu besingen, wurde nur zum geringen Teil ausgeführt.

Was der Dichter in seinem „Frühling“ darstellen wollte, sagt er selbst in dem vorausgeschickten Vorbericht. Nach diesem war es ihm nicht darum zu tun, den Frühling in seinem Verlauf und in seiner Wirkung auf die lebenden und unbelebten Geschöpfe zu beschreiben, sondern er wollte bloß die Eindrücke schildern, die er auf einem Spaziergang an einem Frühlingstag empfangen hatte. Seine einsamen Ausflüge in die Umgebung von Potsdam boten ihm Gelegenheit genug, die verschiedenen Szenen der ländlichen Natur zu beobachten, und die Vorstellungen, die er auf dieser seiner „poetischen Bilderjagd“ sich sorgsam eingeprägt hatte, hat er, ohne gerade mit peinlicher Genauigkeit und Folgerichtigkeit zu verfahren, in seinem Gedicht aneinandergereiht. So entwirft er voll Zartheit in den reizendsten Farben Bilder aus der ihm so liebwerten Natur in Feld, Garten, Wald und Wiese, vom Treiben der Tiere und Landleute und verweilt dazwischen mit lyrischen Betrachtungen, die seine Sehnsucht nach dem Landleben, nach idyllischer Ruhe, dem Glück der Freundschaft und seine Bewunderung des Schöpfers aussprechen. Diese durch das ganze Gedicht

fortklingende persönlich-lyrische Stimmung, durch die sich Kleists Frühling von dem episch gehaltenen und planmäßig geordneten englischen Vorbilde vor allem unterscheidet, kündigt sich gleich im Anfang an, wenn er anhebt:

Empfang' mich, schattiger Hain, voll hoher grüner Gewölbe!
 Empfang' mich! Fülle mit Ruh' und holdrer Wehmut die Seele!
 Führe mich in Gängen voll Macht zum glänzenden Throne der Jugend,
 Der um sich die Schatten erhellet! Lehr' mich den Widerhall reisen
 Zum Ruhm verjüngter Natur! Und ihr, ihr lachenden Wiesen,
 Ihr, holde Täler voll Rosen, von lauten Bächen durchirret,
 Mit euren Düften will ich in mich Zufriedenheit ziehen
 Und, wenn Aurora mich weckt, mit ihren Strahlen sie trinken.

Bezauert von des Frühlings Pracht, fordert der Dichter alle auf, die da „in Höhlen des Glendes die finsternen Stunden versenken“, den „atmenraubenden Aushauch von güldenen Kerkern der Städte“ zu fliehen und sich an den „farbichten Szenen“ der „Jugend des Jahres“ zu freuen. Eine im Frühlingschmucke prangende Landschaft breitet sich vor dem Dichter aus. „Die Lerche steigt in die Luft, sieht unter sich Klippen und Täler: Entzückung tönet aus ihr. Der Klang des wirbelnden Liedes ergebt den ackernden Landmann. Er horcht eine Weile; dann lehnt er sich auf den gleitenden Pflug, zieht braune Wellen ins Erdreich. Der Sämann schreitet gemessen, gießt gleichsam trockenen Regen von Samen hinter ihm her.“ Da gedenkt der Dichter voll Schrecken des „gefährlichen Krieges“, der „Arbeit und Hoffnung“ verheert, „die nährenden Halmen zertritt, Stab und Reben zu Boden reißt, Dörfer und Wälder entzündet „für sich zum flammenden Lustspiel“. Durch diesen Gedanken in seinem Gemüte erschüttert, richtet er an die Hürten, die „Väter der Menschen“, die Bitte, „gleich berühmten Adlern“ derjenigen Heil zu mehren, die ihre Fittige suchen, und die Schwerter in Sicheln zu verwandeln. Die traurigen Gedanken vercheucht die Betrachtung eines Bauerngehöftes; das rege Leben, das geschäftige Treiben, das heitre Glück des „dreimal seligen Volkes, dem einsam in Gründen die Tage wie sanfte Weste versiegen“ und Arbeit die Kost würzt, entlockt ihm den Wunsch, „in holden Gefilden“ sich selber zu leben „und Leid und niedrige Sorgen vor überrauschender Luft einst zuzustreuen.“ Voll Entzücken malt er sich dieses aus; Freunde trösten ihn, stillen seines Geistes Wissensdurst und Doris (Wilhelmine) kommt voll „Glanz und majestätischem Liebreiz“ aus Rosengebüsch, um ihm die Freude zu bringen. Das Gefühl der Wirklichkeit reißt ihn aus dem holden Traume. Ein Wald, der den Wanderer nun aufnimmt, zeigt ihm in dem Treiben der Tiere das Walten des Schöpfers auch im kleinen und begeistert ihn zum Lobe der Gottheit, das sich zu einem begeisterten Hymnus gestaltet. Das erregte Gefühl sehnt sich nach Ruhe wie ein von der Wanderung ermüdetes Körper. Der Anblick einer anmutigen Gegend, in die er gekommen ist, weckt durch ihre Schönheit selbst die Besorgnis ihres nahen Himmelfens. Da überziehen plötzlich dichte Wolken den Himmel und ein furchtbarer Regen ergießt sich über die Erde. Aber bald strahlt die Sonne wieder am Himmel die erfrischte Natur prangt in neuer Jugendfülle. Gottes Segen auf die „holden Gefilde“ herabsiehend, schließt der Dichter mit der Bitte, es möge ihm einst in ihnen „die letzte Ruhe“ verstattet sein.

„Der Frühling“ erfreute sich einer günstigen Aufnahme und ward, vom Dichter stets aufs neue verbessert, wiederholt aufgelegt. Insbesondere begeisterten sich die Schweizer, die Bremer Beiträger, Klopstock und seine Anhänger für das Gedicht, während Gottsched es bekämpfte. Bald ward es in verschiedene moderne Sprachen übersetzt und nachgeahmt; so von Wieland („Frühling“), Zacharia („Tageszeitungen“) und dem Brandenburger Joachim Christoph Blum (1739 bis 1790), der in seinen prosaischen „Spaziergängen“ (1774) an den Frühling moralische und didaktische Betrachtungen knüpft und auch in seinen Idyllen („Die Hügel bei Ratenuau“, „Rosalia“) Kleist zum Vorbild nimmt. Noch die Göttinger, Herder, Schiller und selbst einzelne Romantiker wissen wenigstens einzelne Schönheiten des „Frühling“ zu rühmen. Und doch hatte Lessing, als er in seinem Laokoon (1766) die beschreibende Dichtung verurteilte, auch seines Freundes nicht geschont, denn trotz aller Hervorhebung des lyrischen Elementes ist Kleists „Frühling“ beschreibende Poesie geblieben. Der Reichtum an Bildern und Schilderungen, die überdies zu gedehnt sind, lassen den Leser keine Gesamtanschauung gewinnen und den Fortschritt der Handlung zu wenig



Ewald Christian von Kleist.
 Nach Büßt gest. v. Schmall.

erkennen. Dieser dem Dichter wohlbekannte Mangel tritt deutlich hervor, wenn man den „Frühling“ mit Schillers „Spaziergang“ vergleicht, mit dem er eine große Ähnlichkeit hat. Dann wird man auch verstehen, was Lessing sagen wollte, wenn er berichtet, Kleist habe im Sinne gehabt, bei einer Umgestaltung seines Gedichtes „aus einer mit Empfindungen nur sparsam durchwebten Reihe von Bildern eine mit Bildern nur sparsam durchflochtene Reihe von Empfindungen zu machen.“ Damit wäre aber das Gedicht seines Charakters entkleidet und von dem epischen Gebiete in das der Elegie versetzt worden, in die es übrigens auch in seiner jetzigen Gestalt durch den wehmütigen Ton hinüberstreift, der das Ganze durchzieht und es in die Mitte zwischen die ältere beschreibend-reflektierende Richtung Brodes' und Hallers und die Empfindungswelt Klopstocks setzt. So griff Kleist mit seinem „Frühling“ auch in den Entwicklungsgang unserer Literatur ein und wurde, wie Schiller in seiner großen philosophischen Abhandlung hervorhebt, neben Haller und Klopstock ein Hauptvertreter im elegischen Teile der sentimentalischen Dichtungsgattung. Als ein Vorläufer Klopstocks erweist sich Kleist auch durch seine Versuche in verschiedenen lyrischen Versmaßen und insbesondere durch die Anwendung des Hexameters im „Frühling“. Nach Uzens Vorgang aber hat er ihm, wohl aus Mangel an Feingefühl für das antike Versmaß, eine Vorschlagsfille vorgesetzt und ihn dadurch zu einem verkappten Alexandriner gemacht.

Um die Zeit seines ersten großen literarischen Erfolges besserten sich auch Kleists persönliche Verhältnisse. Zum Hauptmann befördert, kam er 1752 auf einer Werbungsreise nach Zürich, wo ihn sein Freund Hirzel aufs herzlichste begrüßte, Salomon Gessner zu ihm in innige



Salomon Gessner.

Beziehungen trat, der Altmeister Bodmer und sein Schützling Wieland aber sich kühl gegen ihn verhielten. Streitigkeiten zwischen dem Werbeoffizier und den Behörden nötigten Kleist schon im Februar des nächsten Jahres zur Abreise nach Potsdam und verbitterten ihm die Erinnerung an die „käseliebenden“ Schweizer, wie er sie, ganz im Widerspruche mit seinem sonst so vornehmen Charakter, in einem Epigramm nannte. Zu dieser Dichtart scheint ihn Johann Joachim Ewald, Auditeur bei seinem Regiment, angeregt zu haben, der, selbst dichterisch tätig, von allen Offizieren allein auf den schwermütigen Dichter geistig erhebend wirkte. Neue Lebensfreude und frischer Kriegsmut bejeelten Kleist erst wieder, als 1756 sein Regiment in den Krieg beordert wurde. Doch bot sich ihm nicht sofort Gelegenheit, durch Kriegstaten zu glänzen, denn seine Truppe fand meistens nur als Besatzung Verwendung. Am längsten weilte er, nun zum Major ernannt, in Leipzig, wo er als Leiter des großen Feldlazarettes durch

seinen menschenfreundlichen Sinn die Herzen aller gewann. Der Verkehr mit alten (Gleim, Lange) und neuen Freunden (Gellert, Weiße, Brawe) verschönte ihm die Eintönigkeit des Garnisonlebens und vor allen regte ihn Lessing durch seine vielseitige Bildung und sein gereiftes Kunsturteil zu neuer, künstlerischer Vollendung zustrebender poetischer Tätigkeit an. Er fördert durch Berichte vom Kriegsschauplatz Gleims Grenadierlieder und läßt seinen Gedichten (1756) *Neue Gedichte* (1758) folgen. Da finden wir zwar die verunglückte, an Klopstocks „Tod Adams“ sich anlehrende Tragödie *Seneca*, aber auch die *Ode an das preußische Heer*, in der er jenen preußisch-patriotischen Ton, wie ihn Byra und Lange schon angeschlagen haben, aufs neue mächtig erklingen läßt, und vor allem seine *Idyllendichtungen*, denen er trotz allem Verlangen nach Kriegsrühm schon seit den vierziger Jahren zugestrebte hatte. Gessner, der selbst vom

„Frühling“ gelernt hatte, wurde nun hierin Kleists Vorbild, neben dem auch die antiken Muster, Theokrit, Bion, Moschos, und die Renaissancepoeten volle Beachtung fanden.

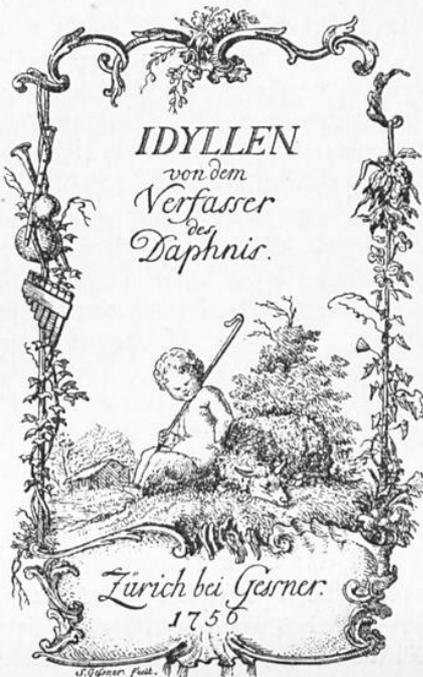
Während aber diese die Idylle auf das Hirtenleben beschränkten, dehnt Kleist ihr Gebiet auch auf die Gärtner und Fischer aus und setzt das Wesen dieser zwischen Epik und Lyrik stehenden Dichtungsart nicht in die bloße Außerlichkeit eines einfachen, von äußerer Bildung entfernten Lebens, sondern sucht in ihr das innere, auf den beschränkten Verhältnissen beruhende Glück der heiteren, zufriedenen Unschuld zur Erscheinung zu bringen, was ihm vortrefflich im „Zrin“ gelingt. Durch Hartbeit und eine reizende Schlusswendung zeichnet sich das Lessing gewidmete Stück „Milon und Zris“ aus, noch steif klingt die Klage des Liebhabers im „Menall“, rein lyrisch ist „Cephis“, in dem das Streben des Dichters nach Einfachheit am meisten hervortritt. Eine männlich-klare Sprache, Einfachheit im Vers- und Strophenbau bilden jetzt sein Streben; der Hexameter weicht jambischen und trochäischen Versen und unter dem Einflusse Lessings bedient er sich mit Vorliebe des reimlosen fünf-füßigen Jambus; so auch in der Gleim gewidmeten, freundschaftliche Selbstaufopferung verherrlichenden moralischen Erzählung „Die Freundschaft“ und in der Fabel „Der gelähmte Kranich“. Mehr noch als diese sind die einander entsprechenden Gedichte, das „Grablied“ und das „Geburtslied“, in denen er in sinniger Weise die Leiden und Freuden des menschlichen Daseins gegenüberstellt, ein deutlicher Abdruck seines innersten Wesens.

Der Mai 1758 trennte die Freunde Lessing und Kleist: jener ging nach Berlin, dieser zog mit seiner Truppe in den Kampf gegen die Reichsarmee. Auf dem Marsche entstand die Hymne „Groß ist der Herr! Die Himmel ohne Zahl sind seine Wohnungen“, und in den wechselnden Lagern vollendete er das Heldengedicht Cissides und Paches (1758). Nach dem Muster von Grovers „Leonidas“, den Kleist in der Übersetzung Eberts kannte, in fünf-füßigen Jamben mit durchweg männlichem Versschluß gedichtet, atmet es in jedem Verse patriotische und kriegerische Gesinnung, stoische Verachtung des Todes, wenn das Vaterland ihn fordert.

Greignisse des Tages spielen hinein, obschon der Stoff vom Dichter erfunden und in das Altertum, in die Zeit des samischen Krieges, verlegt ist. Zwei mazedonische Helden aus der Armee Antipaters verteidigen ein Schloß bei Samia gegen die Athener. Sie fallen unter dem Ansturm der Feinde, aber ihre Tapferkeit wehrt vom Vaterlande das Verderben ab. Wilder als das Gedicht sie darstellt, taum die kriegerische Leidenschaft nicht toben, rührender der Marnesmut sich nicht bewähren; aber auch nicht großartiger, als es im Epilog geschieht, konnte Kleist die eigene Todesfreudigkeit aussprechen, die Bewunderung für Friedrich II., den Glauben an dessen „Stern“ und die Zuversicht glorreichen Friedens:

Der Tod fürs Vaterland ist ewiger
Verehrung wert. Wie gern sterb' ich ihn auch
Den edlen Tod, wenn mein Verhängnis ruft.

Und es rief bald. In der Schlacht bei Kunersdorf (12. August 1759) zerschmettert ihn bei einem tollkühnen Angriff eine Kanonenkugel das rechte Bein und am 24. August ist er in Frankfurt a. O. verschieden. Russische Grenadiere trugen ihn zu Grabe. Als es an einem Offiziersdegen fehlte, um ihn nach militärischer Sitte auf den Sarg zu legen, nahm ein russischer Offizier seinen Degen von der Seite mit den Worten: „Ein so würdiger Offizier darf nicht ohne dies Ehrenzeichen begaben werden.“ Die Erinnerung an diese Handlungsweise klingt nach in Schillers Schilderung des Begräbnisses Viccolominis. Wie bei Gellerts Tode trauerte an Kleists Grabe die deutsche Muse und die Dichter des preussischen Freundeskreises beeiften sich, dem Heimgegangenen ein Totenopfer zu spenden. Gleim sammelte des Dichters Briefe und Manuskripte, Nicolai schrieb sein „Ehrendenkmahl“, Lessing verlieh seinem Zellheim, dem philosophisch gebildeten Major, wie der Philosoph von Sanssouci seine Offiziere haben wollte, Büge vom Charakter seines ihm entrißnen besten Freundes, Hamler gab, freilich rücksichtslos daran ändernd, Kleists Werke heraus, und ungezählt



Titelblatt der Idyllen Gessners.
1. Ausgabe.

sind die poetischen Gaben, die man auf das Grab des Mannes streute, der, wie Goethe sagt, allen „die gleichsam selig gesprochene Dichtergestalt“ war. (Abb. S. 663.)

Als die Anakreonit in höchster Blüte stand, kam Salomon Geßner, Sohn des Züricher Buchhändlers und Ratsherrn Konrad Geßner, nach Berlin (1749), um die Buchhandlung zu erlernen. Diese Beschäftigung aber wurde dem Sprößling des Geschlechtes, das den Polyhistor Konrad Geßner (gest. 1565) zu seinen Ahnen zählte, bald so verhaßt, daß er seinen Platz verließ, um sich ganz der Kunst zu widmen. Neigung und Anlage dazu verrieten sich schon in dem Knaben, der auf der Schule lieber kleine Wachsfiguren formte und eine Unmasse von Papier mit Nachahmungen des „Robinson“ beschrieb, als auf die Worte des Lehrers horchte. Der Aufenthalt in einem ländlichen Pfarrhause weckte in dem Jüngling die Liebe zur Natur und mit Eifer versenkte er sich in Brockes' „Irdisches Vergnügen“, während Gleims scherzhafte Lieder ihn zu ähnlichen Gedichten anregten. In Berlin durch Hempel zum Maler gebildet und durch Hamler als Dichter gefördert, kehrte er über Hamburg, wo er den ihm geistesverwandten Hagedorn kennen lernte, zu einem fortan ruhigen und durch keinen Ortswechsel in seinem heiteren Gleichmaß unterbrochenen Leben in seine Vaterstadt Zürich zurück. Die rege Teilnahme, die damals die künstlerischen Bestrebungen in Zürich fanden, begünstigte die Aufnahme der Dichtungen Geßners, die von 1753 an in rascher Folge erschienen und ihm bald einen Namen in der Leserkwelt verschafften. Seine äußeren Verhältnisse blieben so ungetrübt, daß er bis zu seinem Tode (1788) ausschließlich der geliebten Kunst, der Familie und seinen Freunden leben konnte. Als Dichter bewundert, als Aquarellmaler und Radierer einer angesehenen Lebensstellung sich erfreuend und wegen der Verdienste, die er als Mitbegründer der „helvetischen Gesellschaft“ sich um die freiheitliche Entwicklung der Schweiz erworben hatte, zum Ratsherrn ernannt, war er im gesellschaftlichen Verkehr eine lebenswürdige und witzige Frohnatur, die durch die schauspielerische Nachahmung possenhafter Charaktere die Freunde oft bis zum lautesten Gelächter ergözte. (Abb. S. 664.)

Weit ab von dieser individualisierenden Gestaltungskraft und werktätigen Hingabe an packende Wirklichkeit lag sein Dichten und Malen. Das Lied eines Schweizers an sein bewaffnetes Mädchen, das, in dem Sinne eines Gleim oder Uz gedichtet, als Geßners Erstlingsgabe 1751 in der Züricher Zeitschrift „Krito“ erschien, blieb unbeachtet und auch die folgende Prosadichtung, Die Nacht (1753), ging beinahe unbemerkt vorüber. Doch finden wir in diesem Gedichte, das er später selbst eine Navikatur nannte, in einer Stunde trunkenen Entzückung entworfen, bereits jene eigentümlichen zarten Naturbilderungen, jene anmutige Verschmelzung der schönen Landschaft mit idealisierten Figuren und den Wohlklang einer melodischen durchsichtigen Prosa, die in der Folgezeit alle Welt entzückten. Die Lektüre der von dem Franzosen Jacques Amyot ins Französische übersehten Schäfergeschichte „von der Liebe des Daphnis zur Chloë“ regte ihn zu seinem Daphnis an (1754), in dem er, dem Räte seines Freundes Hirzel, des Verfassers des viel gelesenen „philosophischen Bauers“, folgend, einige moralische Epizoden einschob, um ihn der Zensur genehm zu machen. Obgleich es dem „Daphnis“ wie der „Nacht“ nicht an reizenden idyllischen Motiven fehlt, ja alle Elemente der späteren Idyllen, Mondnacht, Morgenröte, ein Wasser, das zwei Liebende trennt, Hütte, Hirt, Hirtin, Herde, Vieder, Schattengebüsch, Seufzer, Freudentränen, Großmut, Anschuld usw., sich schon so ziemlich beisammen finden, erregte er dennoch kein Aufsehen. Offenbar stieß man sich an dem Mißverhältnisse zwischen dem äußeren Umfang der Dichtung und der Dürftigkeit der Handlung, das auch die reichlich vorhandenen anmutigen Züge nicht verdecken konnten. Ganz anders ist dies bei den Idyllen, die er, angeregt durch den „Frühling“ seines Freundes Kleist, 1756 erscheinen ließ und in ihrer Bewegung so eng begrenzte, daß das geringe Maß von Handlung ausreichte, den Rahmen jedes dieser 23 Bildchen aus dem Hirtenleben vollständig auszufüllen. Da ist jedes der kleinen Motive mit Sauberkeit durchgearbeitet, Inhalt und Form in unge störte Harmonie gebracht, der Reiz erhöht durch den Wohlklang der klaren und anmutigen Sprache, kurz, jedes dieser Gebilde ist in seiner Art ein vollständig abgerundetes, in sich „fertiges und stilvolles

kleines Kunstwerk". So urteilt Gottfried Keller, Geßners Stadtgenosse und gleich ihm Dichter und Maler. Freilich verraten Geßners Idyllen noch allenthalben den Rokokogeschmack und bilden eigentlich nur den klassischen Abschluß in der langen Reihe von Hirtendichtungen, die seit der Renaissance in ganz Europa entstanden sind, aber sie zeigen schon das Streben nach einer neuen Auffassung der Antike, wie Winkelmann sie anbahnte, und galten durch ihre liebliche Einfachheit und Schilderung der Natur, die dialogische Einkleidung und poetische Prosa bei den Zeitgenossen als eine neue Dichtungsgattung. (Abb. S. 665.)

Man hat Geßner den deutschen Theokrit genannt und er selbst nennt den Griechen sein unmittelbares Vorbild, an dem er die wahre Einfalt der Sitte und Empfindung, das vertrauteste Gefühl für die Auffassung der Landschaft pries; ihm verdankte er auch einzelne Motive und die Szenerie. Im Grunde aber hat er den hellenistischen Dichter nicht verstanden; denn während dieser aus dem Geiste einer nach einfachen Verhältnissen verlangenden Überkultur heraus mit realistischen und kräftigen Lokaltönen wirkliches Schäfer- und Bauernleben schildert, flieht Geßner aus dem Schmerz der harten Wirklichkeit schönförmig in die schmerzlose Unschuldswelt eines erträumten Arkadien, dessen Bewohner halb moderne, halb wesenlose, glückliche, unschuldige, wunsch- und leidenschaftslose Geschöpfe sind, dem Weiden der Herden obliegen und unablässig im Küssen und Kosen, in sanft träumerischem Flötenpiel, in Seligkeit und Wonne schwelgen. „Es sind“, wie Herder, Geßners Talent in den „Fragmenten“ beleuchtend, sagt, „lauter Schäferlarven, keine Gesichter: Schäfer, nicht Menschen.“ Und den Vergleich des modernen Idyllendichters mit dem antiken weiter spinnend, findet er, daß die Naivität Theokrits eine Tochter der einfältigen Natur, Geßners Naivität aber von der idealischen Kunst geboren sei; jener male Leidenschaften und Empfindungen nach einer verschönerten Natur, dieser Empfindungen und Beschäftigungen aus einem ganz verschönerten Ideal. Doch sage gerade dieses unserer geistigen und sittlichen Bildung zu, und darum erfreue er sich jedesmal an der Lektüre Geßners, der durch seine wohlklingende Prosa Theokrits Verse ersetze und durch das Kolorit der Naturjener wie durch die Mannigfaltigkeit der Empfindungen (im Detail) den alten Griechen weit übertriffe. Schön sei die Seele der Geßnerschen Schäfer, sanft die Aufwallungen ihres Herzens, „hier über ein fliegendes Rosenblatt, dort über einen zerbrochenen Krug; hier über einen Baum, dort über das Schnäbeln der Tauben; hier redet der Vater Menalkas, hier der Sohn Myrtill über seinen schlummernden Vater; hier der neunzigjährige Palämon, hier der Liebhaber, dort die Schöne“, überall „Gemälde von stiller Ruhe und sanftem, ungestörtem Glück“, immer „die unverdorbene Natur in aller ihrer Schönheit“.

Geßners Idyllen erzielten einen durchschlagenden Erfolg, weniger durch ihre künstlerische Vollendung als durch die Art und Weise, mit der sie einer geistigen Strömung der Zeit entgegenkamen. Diese, lange in die Fesseln der Unnatur geschlagen, verlangte nach Gefühl und allgemein war das Verlangen nach einer sozialen Änderung. Je unglücklicher man sich nun fühlte, desto größer war naturgemäß das Ideal, dem man nachjagte, desto herrlicher die Zustände, in die man sich hineinträumte. Die Anregung dazu war von England ausgegangen; so hat der Verfasser der Insel Felsenburg aus dem englischen Robinson nichts als das empfindungsweiche, weltmüde Sehnen nach einem glückseligen Eiland herausgelesen, in Thomson wurzelt die sentimental-malerische Richtung Brookes', Hallers, Kleists, in Milton die gefühlvolle Klopstock-Bodmerische Epik; Geßner setzt diese Richtung fort und sucht sie mit der Anakreontik Hagedorns und Gleims zu versöhnen, die jener entgegengesetzt, im Grunde aber auch eine Flucht aus dem Platt-Natürlichen der Gegenwart in eine erträumte Welt, in das Reich des Zierlichen, war. Hätte Geßner im Sinne Theokrits oder seines jüngeren dichtenden und malenden Landsmannes Usteri das Bauern- und Hirtenleben seiner Zeit dargestellt, so würde er damit zwar Beifall, aber nicht jenen lauten gefunden haben, den seine idealisierte Hirtenwelt hervorrief. In dem Arkadien, das er mit seinen Idyllen erschloß, und in der Rückkehr zur Natureinfalt hoffte die von der Kultur übersättigte Welt das ersehnte Glück eines sanften inneren Friedens zu finden. Vom Zorne erfaßt, erklärt Lessing in „Emilia Galotti“, Goethe im „Göt“, Schiller in den Jugenddramen der verderbten Gegenwart den Krieg, Geßners Idylle wendet sich seufzend von ihr ab und träumt in sanften, süßen und gefühlweichen Tönen von einem vermeintlich einmal vorhandenen Naturzustande der Unschuld und des Glückes. Durch diesen Naturdrang ward Geßner zu einem unmittelbaren Vorläufer Rousseaus, der ihn darum auch einen Bruder nach seinem Herzen nannte. Der Kulturüberdruß nach Art Rousseaus, nur in das Sanfte abgetönt, die Grazie der Form und des Geistes, die leicht übertragbare, rhythmisch gehobene Prosa, der Mangel an Eigenart in Sprache und Inhalt, all dieses wirkte zusammen, Geßners Idyllen Aufnahme in das Geistesleben Frankreichs zu verschaffen, wo etwas später (1788) Bernardin de Saint-Pierres Paul et Virginie mit

einer ähnlichen Unschuldswelt entzückte. Ja, durch den in Paris lebenden Bayer Michael Huber in das Französische übersetzt, gewannen Gessners Idyllen in Frankreich fast eine begeistertere Aufnahme als in Deutschland, und kaum hat sich dort je ein deutscher Dichter der gleichen Beliebtheit erfreut. Übrigens nahmen sie, in alle lebenden Schriftsprachen übertragen, ihren Weg auch in die anderen Länder Europas.

Durch den Beifall ermuntert, wagte sich Gessner im Bewußtsein des Könnens an etwas Größeres und schrieb, da Zürichs literarische Kreise am meisten auf das Epos hielten, in Einzelsätzen von Klopstocks „Messias“ beeinflusst, den Tod Abels (1758). Es war dies ein Rückschritt in der Entwicklung des Dichters, dessen Kraft nun einmal nur für die eng begrenzte Möglichkeit der Bewegung in den Idyllen ausreichte. Trotz aller Mängel erntete diese Patriarchade durch die Zartheit der idyllischen Behandlung, durch ihre Einfachheit und seelenvolle Empfindung und namentlich durch die fließende Prosa einen großen Beifall. Vor allem war Bodmer darüber so entzückt, daß er in dem Dichter Miltons berufenen Fortsetzer erblickte und hoffte, der „Abel“ werde die artige Welt mit den Patriarchaden versöhnen. Mehr Bewunderung als in Deutschland, wo noch der „Messias“ alle anderen biblischen Gedichte verdunkelte, erregte *La mort d'Abel* in Frankreich. Es gebe, melden die „Freimütigen Nachrichten“, kein Frauenzimmer in Paris, das ihn nicht auf dem Toilettentisch liegen habe, und zahlreich waren die Nachbildungen und Dramatisierungen dieser in verschiedene moderne Sprachen und vom Abt Bergeron selbst in lateinische Hexameter übertragenen Dichtung.

Daß Gessner keine Anlage zum Drama hatte, zeigten das dreiaktige Schäferspiel *Evander und Alcimna* und der Einakter *Ernst*, die 1762 erschienen und in den Nicolaischen Literaturbriefen (Nr. 278) als ihres Verfassers für unwürdig bezeichnet wurden. Dafür entschädigte reichlich die zugleich mit den dramatisierten Idyllen veröffentlichte Erzählung *Der erste Schiffer* (in zwei Gesängen), Gessners beste und ihm selbst liebste Dichtung. Es ist eine kleine Robinsonade, über der ein reizender Zauber süßer Sehnsucht ausgegossen liegt, und nirgends schimmert Gessners traumhafte Welt so glänzend wie in diesem seiner jungen Frau gewidmeten Idyll.

Mit einer Sammlung *Neuer Idyllen* (1772) nahm Gessner Abschied von der Dichtkunst, um sich ganz seinem eigentlichen Lebensberufe, der Landschaftsmalerei, zu widmen. Wenn er damals an Hamler schrieb, daß er nur mit Furchtsamkeit, wie einer, „der das zweite Mal heiratet,“ zu dichten wage, so hatte er dazu allen Grund. Denn seine schöpferische Kraft war erlahmt; die neuen Idyllen erwecken den Eindruck der Nachbildung, es fehlt die Frische, die Unmittelbarkeit, die Hirten-Grotik und die Sentimentalität schwinden, Szenen häuslichen Glückes und moralische Belehrung treten an ihre Stelle. Übrigens entbehren sie nicht der formellen Vorzüge der früheren und haben eine größere Gedrungenheit der Sprache voraus. Eine von ihnen, „Das hölzerne Bein,“ entlodte durch ihren vaterländischen Hintergrund sogar Goethe den Wunsch, Gessner hätte nichts als Schweizer-Idyllen geschrieben.

Durch Gessner kam die idyllische Dichtung zu Ehren. „Das Charakterlose der Gessnerschen Poesie bei großer Anmut und kindlicher Herzlichkeit machte jeden glauben, daß er etwas Ähnliches vermöge“. (Goethe.) Unmittelbar von Gessner beeinflusst sind die Fischergedichte und Erzählungen (1787) des bayerischen Erzmönches Franz Xaver Bronner (1758—1850). Von dem „Tode Abels“ ist auch der Maler Müller in seinen ersten Idyllen ausgegangen, um dann freilich allmählich zu völlig realistischer Darstellung überzugehen. Nachhaltiger als der Inhalt wirkte die graziöse, erhabene Prosa der Idyllen Gessners auf verschiedene Gebiete der Literatur und wohl mit Bezug darauf sagt von ihnen Goethe in seiner Autobiographie, daß sie „seine unendliche Bahn“ eröffnet haben. Als er dieses schrieb, war es mit der Nachahmung Gessners in Deutschland bereits so ziemlich zu Ende. Aus dem Zeitgeiste geboren, mußte ihre Wirkung versagen, als jener geschwunden war. Gessners Name klingt zu uns herüber wie der halb verbrauchte Ton einer Hirtenflöte aus einer schäferlichen Welt, die von der unseren nicht mehr verstanden wird. Doch schon zur Zeit, als Gessners Ruhm am höchsten stand, wandelten die größeren Geister bereits andere Wege; kurz vor dem Auftreten Gessners eröffnete Klopstock die Reihe der großen Dichter, von denen Goethe und Schiller mit ihrem Ruhme alles um sich verdunkelten.