VOGT UND KOCH

Geschichte der Deutschen Literatur

Vogt u. Koch
Geschichte
der
Deutschen
Literatur

3

P H

Geschichte

der

Deutschen Literatur

Dritter Band

Geschichte
der
Deutschen Literatur

von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart

Von

Prof. Dr. **Friedrich Vogt** und Prof. Dr. **Max Koch**

Vierte, neubearbeitete und vermehrte Auflage

Dritter Band

Mit 66 Abbildungen im Text, 5 Tafeln in Holzschnitt und Tonätzung sowie 14 Handschriften-Beilagen

Neudruck

Bibliographisches Institut · Leipzig
1926

Dritter Band:

Neuere und neueste Zeit

Von der weimarischen Blütezeit bis zur Gegenwart

Von

Professor Dr. **Max Koch**

Inhalts-Verzeichnis.

Verzeichnis der Abbildungen.

Abbildungen im Text.

I. Die weimarische Blütezeit und die romantische Schule.

Als Goethe sich zu seiner italienischen Reise rüstete, da hatten sich in Sanssouci am 17. August 1786 eben die zwei leuchtenden Königsaugen geschlossen, die so lange scharf über Preußens Ehre und Wohl gewacht hatten. Von Rom aus hatte der Dichter unter dem tiefen Eindruck vom Hingang Friedrichs II. geschrieben: „Wie gern ist man still, wenn man so einen zur Ruhe gebracht sieht." Allein noch nicht lange war Goethe zurückgekehrt, als Klopstocks Oden schon voll Wonne die Morgenschauer von Galliens kühnem Reichstag grüßten, der durch weisen Bund zwischen Vater und Kindern „die Lasten des Volkes leichten", dem Vernunftrecht die Herrschaft vor dem Schwertrecht sichern sollte. Nicht mehr wie „Herkules-Friedrich die Keule führte, von Europas Herrschern bekämpft und den Herrscherinnen", sondern der Zusammentritt der französischen Nationalversammlung schien dem greisen Klopstock „die größte Handlung dieses Jahrhunderts". Und er lieh damit nur einer weitverbreiteten Begeisterung Worte, die in Versen und Prosa sich stürmisch kundgab bei der Nachricht von dem Bastillensturm, dem gegenüber jedoch gerade der Dichter der „Räuber" kühl kritische Zurückhaltung wahrte. Goethe hat in der Einleitung zu den „Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten" die im eigenen Umgangskreis gemachte Erfahrung geschildert, wie der nun überall eindringende Streit der politischen Meinungen neue Gegensätze hervorrief und mit der gewohnten gesellschaftlichen Unterhaltung auch alte Freundschaftsbande lockerte. Er selbst hatte schon 1786, durch die Enthüllungen des Halsbandprozesses leidenschaftlich aufgeregt, den „unsittlichen Stadt-, Hof- und Staatsabgrund und die greulichsten Folgen" vorausgeahnt. Als Goethe im Frühjahr 1790 der in Italien weilenden Herzogin-Mutter entgegenreiste, formten sich während seines einsamen Wartens in der Lagunenstadt seine Gedanken über die Zeitvorgänge und gar manches andere zu den sogenannten „Venezianischen Epigrammen", die für seine Beurteilung der französischen Umwälzung vor allem anderen heranzuziehen sind.

In den erst in Schillers Musenalmanach für 1796 veröffentlichten Distichen rühmt der verstimmte Betrachter seinen kleinen Fürsten, dem er Neigung und Heimat danke; er wendet sich gegen religiösen Aberglauben und Zermonienwesen. Wenn die Großen jammern, daß alles in Deutschland den französischen Freiheitslockungen huldige, so sollten sie bedenken, daß sie selbst durch ihre Verachtung der deutschen Sprache und ihre Vorliebe für alles Französische die Schuld trügen. Hätten die Herrschenden das Volk redlich zum Menschlichen angeleitet, so würden nicht Wildheit und Ungeschicklichkeit der roh Betrogenen sich breitmachen und nicht Große wie Kleine gemeinsam schutzlos der schlimmsten Tyrannei, jener der Menge, anheimgegeben sein. Wenn sklavischer Druck die Weisheit verstummen mache, so müßten weise Sprüche eben aus dem Munde toller Freiheitsschwärmer die Herrschenden zur Gerechtigkeit mahnen; aber weit von sich weist er „alle Freiheits-Apostel", die im Grunde einzig Willkür und eigenen Vorteil suchten, während nur im Dienst für viele eine Befreiung für viele erreicht werde. Der Dichter spricht in dem Sinne des großen Königs, der sich selbst als ersten Diener des Staates fühlte und bezeichnete.

Goethe, der selber über ein Jahrzehnt im Sinne des aufgeklärten Despotismus an der Leitung eines Staates beteiligt gewesen war, verabscheute den alle ruhige Entwickelung und Bildung bedrohenden französischen Umsturz und fürchtete dessen Einwirkungen auf Deutschland. Die so viele verlockende Losung von Gleichheit, Freiheit, Brüderlichkeit vermochte den geschichtlich denkenden Schüler von Justus Möser, der als Naturforscher wie als praktischer Staatsmann seine Ansichten gefestigt hatte, nicht zu verführen. Wie die Art der Freiheit auf Grund der blendenden Rousseauschen Irrlehren beschaffen war, welche im französischen Konvent durch die Mehrheitsbeschlüsse der demokratischen Volksvertreter herbeigeführt wurde, lehrten Wohlfahrtsausschuß und Guillotine mit abschreckendster Eindringlichkeit. Allein von einer selbstsüchtigen reaktionären Parteinahme, wie man sie dem angeblichen Aristokratenfreunde lange Zeit zum Vorwurf gemacht hat, war der scharfe Beobachter Goethe weit entfernt. Es ist seine eigenste Überzeugung, welche die eben aus Paris zurückkehrende Gräfin seines Dramas „Die Aufgeregten" ausspricht: „Seitdem ich bemerkt habe, wie sich Unbilligkeit von Geschlecht zu Geschlecht leicht anhäuft, wie großmütige Handlungen meistenteils nur persönlich sind und der Eigennutz allein gleichsam erblich wird, seitdem ich mit Augen gesehen habe, daß die menschliche Natur auf einen unglaublichen Grad gedrückt und erniedrigt, aber nicht unterdrückt und vernichtet werden kann: so habe ich mir fest vorgenommen, jede einzelne Handlung, die mir unbillig scheint, selbst streng zu vermeiden und unter den Meinigen, in Gesellschaft, bei Hofe, in der Stadt zu keiner Ungerechtigkeit mehr zu schweigen, keine Kleinheit unter einem großen Scheine zu ertragen."

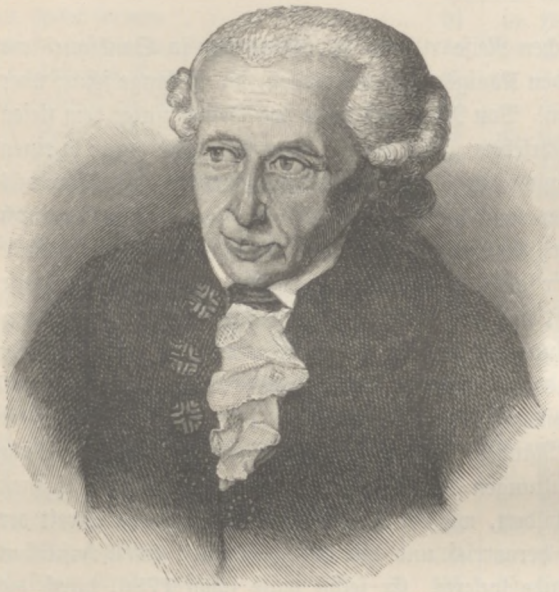


Abb. 1. Immanuel Kant. Nach dem Ölgemälde von Döbler, wiedergegeben in W. von Seidlitz, „Historisches Porträtwerk".

Den eben von Venedig zurückgekehrten Freund rief des Herzogs Wille im Juli 1790 in das preußische Feldlager nach Schlesien. Zwei Jahre darauf gewann der Dichter als Augenzeuge der unglücklichen „Kampagne in Frankreich" und im Sommer 1793 bei der „Belagerung von Mainz" die Anschauungen und Erfahrungen, die er 1822 in der Fortsetzung seiner eigenen Lebensbeschreibung schilderte. War dem kühl Unparteiischen auch nichts an dem Tode der aristokratischen wie demokratischen Sünder gelegen, so erkannte er doch die ganze Schwere der Entscheidung. Am Abend der Kanonade von Valmy, bei welcher auch der nicht abzuschreckende Zivilist Goethe selbst sich dem Kugelregen aussetzte, antwortete er den ihn fragenden preußischen Offizieren klar und bestimmt: „Von hier und heute geht eine neue Epoche der Weltgeschichte aus."

Unter Friedrich Schlegels „Fragmenten" im „Athenäum" findet sich 1798 der Ausspruch: „Die französische Revolution, Fichtes Wissenschaftslehre und Goethes ‚Wilhelm Meister' sind die größten Tendenzen des Zeitalters." Fassen wir Fichtes System und Goethes Roman nur als hervorstechende Einzelheiten für die von Kant ausgehende philosophische Bewegung und für den Aufschwung des deutschen Schrifttums, so können auch wir noch dem aufreizende Schlagworte liebenden Romantiker beipflichten.

Nicht bloß den größten, sondern auch den am nachhaltigsten wirkenden Weltweisen der

nachantiken Zeit haben wir in Immanuel Kant (1724—1804; Abb. 1) nach Ablauf mehr als eines Jahrhunderts bei geschichtlichem Rückblick zu verehren. Selbst die von ihm sich lossagenden Philosophen stehen unter der Einwirkung seiner Gedankenarbeit, und bereits mehr als einmal ist die neuere Philosophie, nachdem sie ihn überholt zu haben glaubte, wieder zu ihm zurückgekehrt. Auf allen Gebieten geistiger Tätigkeit, von Schillers philosophischen Gedichten bis zu Karl von Clausewitz' grundlegendem Werk „Vom Kriege", wirkten Kantische Gedanken bestimmend ein. Gerade weil nicht in einem abgeschlossenen System, sondern in der kritischen Erörterung der für die verschiedenen geistig-sittlichen Denkkreise maßgebenden Gesetze das Wesen seiner Lehre besteht, bewährte sie trotz ihrer nicht ganz leicht zu erfassenden Schulterminologie ihre Kraft über alle Schulen hinaus auf das Leben des deutschen Volkes. Erklärte doch Schiller geradezu: der technischen Form entkleidet würde Kants Sittenlehre als „Tatsachen des moralischen Instinkts" erscheinen. „Über diejenigen Ideen, welche in dem praktischen Teil des Kantischen Systems die herrschenden sind, sind nur die Philosophen entzweit, aber die Menschen von jeher einig gewesen." Allein auch Kant selber war keineswegs ein dem praktischen Leben fremder Stubengelehrter. Er wollte die Menschen herausreißen aus dem „glänzenden Elend" ihrer Zivilisation, aus ihrer tierischen Erbärmlichkeit: „Ich lehre, was man sein muß, um ein Mensch zu sein."

Abb. 2. Johann Gottlieb Fichte. Nach dem Stich von Bollinger (Gemälde von Dähling, 1808).

Als der Magister Kant nach fünfzehnjähriger Lehrtätigkeit als Privatdozent an der Hochschule seiner Vaterstadt Königsberg 1770 zum Professor ernannt wurde, hatte er bereits diejenigen Begriffe gewonnen, „wodurch alle Art metaphysischer Quästionen nach ganz sicheren und leichten Kriterien geprüft und entschieden werden kann". Aber erst 1781, im Todesjahre Lessings, der Kants erste Schrift „Gedanken von der wahren Schätzung der lebendigen Kräfte" 1746 in einem Epigramm verspottet hatte, ist des in der Stille unbeirrt fortschreitenden Königsbergers gewaltiges, für die gesamte neuere Philosophie grundlegendes Werk erschienen, die „Kritik der reinen Vernunft". Ihr folgten 1788 die „Kritik der praktischen Vernunft", 1790 die für die Kunstlehre besonders wichtige „Kritik der Urteilskraft", 1793 „Die Religion innerhalb der Grenzen der bloßen Vernunft", 1795 ein „philosophischer Entwurf zum ewigen Frieden".

Nachdem einmal David Hume ihm den dogmatischen Schlummer der Leibniz-Wolffischen Metaphysik unterbrochen hatte, gelangte Kant auf dem Wege der Kritik der menschlichen Geistesfähigkeiten zu der Erkenntnis, daß die bisherige Philosophie, die Metaphysik, die Aufgabe von Anfang an unrichtig gestellt habe.

Ehe wir die Dinge außer uns zu erfassen suchen, müssen wir uns darüber deutlich werden, wie weit Verstand und Vernunft frei von aller Erfahrung überhaupt zu erkennen vermögen. Also über die Formen, unter denen wir denken und Erfahrungen ordnen, sollen wir zuerst Klarheit gewinnen. Nicht von den Dingen an sich, sondern nur wie sie unserem, vor allem durch Raum und Zeit begrenzten Erkenntnisvermögen erscheinen, können wir reden. Die Vernunft sieht bloß ein, was sie selbst nach ihrem Entwurfe hervorbringt. Sie kann daher auch die Ideen Freiheit, Gott, Unsterblichkeit, womit die bisherige dogmatische Philosophie sich abmühte, nicht beweisen, doch wird die praktische Vernunft diese Ideen als eine gegebene Forderung annehmen. Da aber bei dem Menschen als einem sinnlich-vernünftigen Wesen der Wille nicht schon an sich vernunftgemäß, sondern subjektiven Bedürfnissen unterworfen ist, so muß der gute Wille als Nötigung, als Gebot sich zur Geltung bringen. Dies Gebot tritt in der Befehlsform des kategorischen Imperativs bedingungslos auf: „Handle so, als ob die Maxime deiner Handlung durch deinen Willen allgemeines Naturgesetz werden sollte.“ Er kenne, lautet ein berühmter Ausspruch Kants, nichts Erhabeneres als den Sternenhimmel über und das Sittengesetz in dem Menschen. Selbst wo Schiller dem von Kant verlangten Unterdrücken aller Sinnlichkeit, die doch für die Kunst unentbehrlich ist, widersprechen zu müssen glaubte, rühmte er den Gesetzgeber der Sittlichkeit: „Aus dem Sanktuarium der reinen Vernunft brachte Kant das fremde und doch wieder so bekannte Moralgesetz, stellte es in seiner ganzen Heiligkeit aus vor dem entwürdigten Jahrhundert und fragte wenig danach, ob es Augen gibt, die seinen Glanz nicht vertragen.“ Gerade durch Schillers Dichtung sind Kantische Gedanken in die weitesten Kreise gedrungen. Läßt es sich doch auf Kant zurückführen, wenn Schiller in der für seine Lehre vom Drama grundlegenden Abhandlung „Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen“ (1792) die tragische Läuterung erblickt in dem Sieg des moralisch Zweckmäßigen über das moralisch Unzweckmäßige oder der höheren über die niedere moralische Zweckmäßigkeit. Die an sich zweckwidrige Aufopferung des Lebens werde zweckmäßig und gefordert, wenn sie in moralischer Absicht geschehe, denn — und das ist echt Kantische Auffassung — das Leben sei nur wichtig als Mittel zur Sittlichkeit. So handelt unbewußt bereits Karl Moor, handeln später Maria, Johanna, Don Cäsar, Demetrius, La Valette, der in den „Maltesern“ den eigenen Sohn willig opfert, weil er gleich den anderen Schillerschen Helden die mißbilligende Stimme seines inneren Richters nicht zu ertragen vermag.

Wird man bei der Betrachtung von Schillers Verhältnis zu Kant immer zuerst auf Schillers Stellung zum Kantischen Sittengesetz hingewiesen, so erklärte Goethe, der sich selber ein Organ für Philosophie im eigentlichen Sinne absprach, der „Kritik der Urteilskraft“ eine höchst frohe Lebensepoche schuldig geworden zu sein. Und wäre es zur Niederschrift von Schillers geplanten Dialogen „Kallias“ gekommen, so hätten wir in ihnen Schillers Versuch, die Kantische Untersuchung der Geschmacksurteile nach der Seite des Objektes hin zu ergänzen. Kants Bestimmung des Schönen als des ohne Interesse, d. h. ohne die Einmengung eigennützig begehrlicher Gefühle Gefallenden stellte Schiller seine kühne Erläuterung entgegen: „Schönheit ist Freiheit in der Erscheinung.“

Die notwendige Vermittelung zwischen Kants neuer (Transzendental-) Philosophie und weiteren Kreisen bahnte zuerst der Wiener Karl Leonhard Reinhold durch seine „Briefe über die Kantische Philosophie“ an, die 1786 und 1787 in seines Schwiegervaters Wieland „Teutschem Merkur“ erschienen. Als Professor in Jena machte Reinhold zuerst die thüringische Hochschule zum Mittelpunkt der Kantischen Bewegung. Und als er 1794 einem Rufe nach Kiel folgte, trat in Jena an seine Stelle Johann Gottlieb Fichte (1762—1814; Abb. 2), der Sohn eines armen Leinwebers aus der Oberlausitz. Als Fichte wegen angeblichem Atheismus aus seiner fruchtbaren Lehrtätigkeit in Jena scheiden mußte, wurde 1798 der Schwabe Friedrich Wilhelm Joseph Schelling (1775—1854; Abb. 3) sein Nachfolger, neben und nach dem dann von 1801 bis zum unglücklichen kriegerischen Zusammenbruche von 1806 sein Landsmann Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770—1831) in Jena lehrte. So durfte Goethe, der seit seiner Rückkehr aus Italien den Bezirk seiner amtlichen Geschäfte, abgesehen von der Theaterleitung, im wesentlichen auf den eines Kultusministers und Universitätskurators eingeschränkt hatte, mit Behagen rühmen, daß Jena sich stets im Besitz der neuesten Philosophie halte. Von Jena aus hatte Kants kritische Philosophie in raschem Siegeslaufe sich

über ganz Deutschland verbreitet, wie es in ähnlicher Weise nur vorher von Halle und Leipzig aus der Wolffischen (vgl. II, 86), später von Berlin aus der Hegelschen Lehre gelang. Die 1785 von Professor Christian Gottfried Schütz gegründete große Rezensieranstalt der Jenaischen „Allgemeinen Literaturzeitung", aus der dann die „Hallische Literaturzeitung" (1804 bis 1849) und auf Goethes Anregung hin die neue „Jenaische Literaturzeitung" (1804—48) hervorgingen, diente einerseits dazu, den Kantischen Grundsätzen Einwirkung auf alle Zweige der Wissenschaft zu verschaffen, wie anderseits die „Allgemeine Literaturzeitung" selber als Vorfechterin der kritischen Philosophie mit deren Ausbreitung an Ansehen und Einfluß gewann.

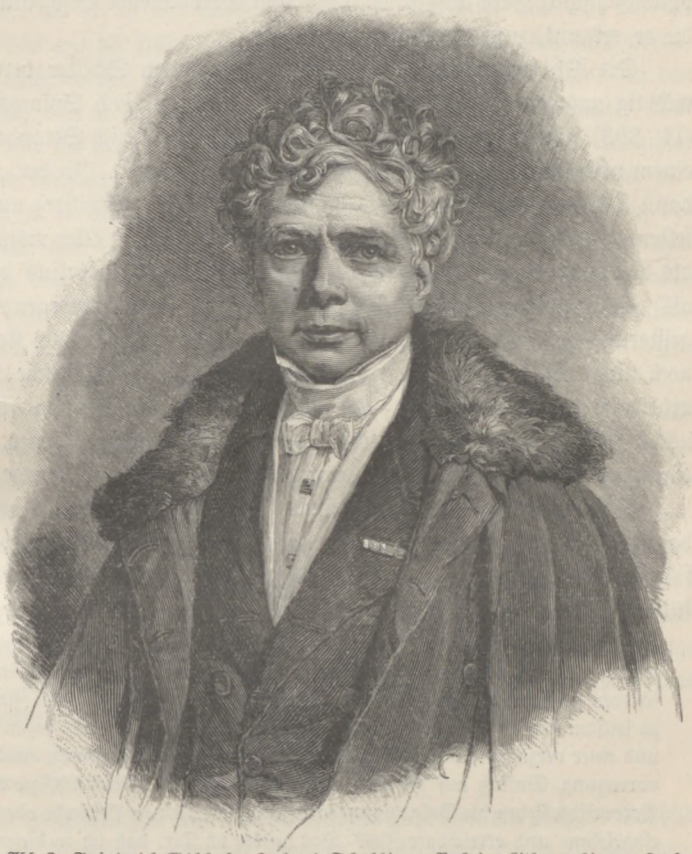


Abb. 3. Friedrich Wilhelm Joseph Schelling. Nach der Lithographie von Hanfstängl (Gemälde von J. Stieler).

Wenn der Gefühlsphilosoph Jacobi klagte, Kant lasse bloß mehr das „Ich" in der Welt bestehen, so ergriff der heroische Fichte mit Freuden diesen subjektiven Idealismus und baute 1794 hierauf seine „Wissenschaftslehre" auf. Nicht ein „Sein", sondern nur ein „Tun" wollte er, der Philosoph der Freiheit und Tatkraft, anerkennen. Und in der Persönlichkeit, die sich selbst als solche herausbilden müsse, sieht er die Grundlage aller Freiheit. Die Übertreibung seiner Schüler, die, ohne den tieferen Sinn zu fassen, nur auf des Meisters Worte schworen, mochte Goethe in dem Gebaren des Bakkalaureus im „Faust" verspotten. Die Kühnheit und sittliche Kraft, mit der Fichte alles aus der Entwickelung des „Ich" zu erklären strebt, dem die Natur als „Nicht-Ich" gegenübersteht, hat bereits in Jena sittlich erziehend auf die Jugend gewirkt. Die erste romantische Schule, die in ebenso enger Beziehung zu Fichtes und Schellings Systemen steht wie Schiller zur Kantischen Philosophie, hat Fichtes philosophische Auffassung von der Selbstherrlichkeit des Individuums dann allerdings in bedenklicher Weise auf ästhetischem Gebiet als Berechtigung subjektiver Willkür ausgelegt. Aber auch Schellings Natur- und Hegels Geistesphilosophie gehen aus Fichtes „Wissenschaftslehre" hervor. Die Identität von Geist und Natur — Ich und Nicht-Ich — auszuführen, ist das Streben Schellings während seiner Jenaer Lehrtätigkeit. Durch ihn wird den Romantikern die Physik wie eine mystische Offenbarung näher gebracht, in der Friedrich Schlegel und Novalis die Lösung aller möglichen Geheimnisse zu ahnen behaupten.

1. Schiller in Jena. Der Freundschaftsbund zwischen Goethe und Schiller.

Gerade in dem Augenblicke, als das kleine Jena durch Reinhold sich anschickte, die Hochburg des Kantianismus zu werden, wurde dem Dichter der „Räuber" und des „Don Karlos" als „Professor der Philosophie" ein unbesoldetes Lehramt für Geschichte in Jena übertragen. Am 26. Mai 1789 hielt Schiller seine akademische Antrittsrede: „Was heißt und zu welchem Ende studiert man Universalgeschichte?" Der Stoff der Weltgeschichte soll den philosophischen Geist anspornen, „jede ihm vorkommende Erscheinung zu der höchsten Wirkung, die er erkannt, zum Gedanken zu erheben".

Die Philosophie und ihre Aufgaben hatten Schiller bereits in der Militärakademie mächtig angezogen. Nicht bloß Rousseau, sondern auch Spinoza war in der „Anthologie" (II, 303) in Gedichten gefeiert worden, unter denen sich Strophen über die Freundschaft aus einem noch ungedruckten philosophischen Romane finden. In der „Thalia" (II, 307) erschienen dann Teile dieses Romans als die zwischen Julius (Schiller) und Raphael (Körner) gewechselten „Philosophischen Briefe". Mehr den Einfluß aller möglichen philosophischen Lesung als bestimmte eigene Grundsätze der Weltweisheit enthält Julius' dichterische Theosophie, welche als „die Leiter zur Gottähnlichkeit", als die das Weltall bewegende Kraft in schwungvoller Begeisterung die Sympathie und Liebe preist. Körner war bereits Kantianer, doch gelang es ihm noch nicht, den Freund zu tieferem Eingehen auf die neue kritische Lehre zu gewinnen. Die Ausarbeitung des „Don Karlos" gab Schiller Anlaß zum Studium der Geschichte, das ihn zunächst festhielt. „Ich wollte", schrieb er im April 1786 an Körner, „daß ich zehen Jahre hintereinander nichts als Geschichte studiert hätte. Ich glaube, ich würde ein ganz anderer Kerl sein."

Schiller war sich während seines Dresdener Aufenthaltes völlig klar darüber geworden, daß sein bisheriger Lebenslauf ihm noch zu wenig Bildungsmittel geboten habe, um ohne Gefahr der Erschöpfung weiter drauflos zu dichten. Mit klarer Entschiedenheit ging er heldenkühn daran, die Aufgabe seiner Fortbildung und Selbsterziehung zu lösen.

Er habe viel Arbeit vor sich, schrieb er am 28. August 1787 seinem Freunde Ferdinand Huber, um zu seinem Ziele zu gelangen, doch scheue er sie nicht mehr, seit er im persönlichen Verkehr sich mit den „entschieden großen Menschen" Weimars gemessen habe. Kein Weg zum Ziele solle ihm „zu außerordentlich, zu seltsam sein". Wäre es doch „unbegreiflich lächerlich, aus einer feigen Furcht vor dem Ungewöhnlichen und einer verzagten Unentschlossenheit sich um den höchsten Genuß eines denkenden Geists, Größe, Hervorragung, Einfluß auf die Welt und Unsterblichkeit des Namens, zu bringen. In welcher armseligen Proportion stehen die Befriedigungen irgend einer kleinen Begierde oder Leidenschaft gegen dieses richtig eingesehene und erreichbare Ziel? Das gestehe ich Dir, daß ich in dieser Idee so befestigt, so vollständig durch meinen Verstand davon überzeugt bin, daß ich mit Gelassenheit mein Leben an ihre Ausführung zu setzen bereit wäre und alles was mir nur so lieb oder weniger teuer als mein Leben ist."

Ein bloßes Aufnehmen des Stoffes aber vermochte ihn, auch wenn seine trotz Körners edler Unterstützung bedrängte Lage es gestattet hätte, freilich nicht zu befriedigen. Schiller aber durfte sich zutrauen, auch als Lernender zu lehren. Als Frucht des ersten arbeitsstrengen Winters in Weimar und der von einer beginnenden Liebesneigung verschönerten Sommermonate zu Volkstädt bei Rudolstadt überraschte im Herbst des Jahres 1788 der erste (einzige) Band von Schillers „Geschichte des Abfalls der vereinigten Niederlande von der Spanischen Regierung". Als zweites geschichtliches Hauptwerk Schillers erschien dann, nachdem auf das frühere hin seine Berufung zum Jenaer Lehramt erfolgt war, in den Jahrgängen 1791—93 von Göschens „Historischem Kalender für Damen" die „Geschichte des Dreißigjährigen Krieges". Danebenher gingen eine Reihe kleinerer geschichtlicher Aufsätze, wie

die „Universalhistorische Übersicht der merkwürdigsten Staatsbegebenheiten zu den Zeiten Kaiser Friedrichs I.", „Die Sendung Moses'", und die Leitung zweier größerer Sammelwerke: „Geschichte der merkwürdigsten Rebellionen und Verschwörungen", 1788, und „Allgemeine Sammlung historischer Memoires", 1790.

Für die Darstellung der niederländischen Rebellion hat Schiller eine ausgedehnte und für den damaligen Stand der Geschichtswissenschaft sehr gründliche Quellenforschung unternommen, wenn seine Teilnahme auch weniger dem tatsächlichen Gange der Begebenheiten galt, als vielmehr den allgemeinen Ideen, die er in der Geschichte wirksam erkannte, und den hervorragenden Persönlichkeiten. Nicht auf der Höhe des ersten Geschichtswerkes hält sich seine zweite, umfangreichere Arbeit, und vollends mit Wallensteins Tod erlahmte seine Teilnahme für den Dreißigjährigen Krieg so sehr, daß er die ganze folgende Zeit nur flüchtig behandelte. Der Dichter des Marquis Posa zeigte sich auch als Geschichtschreiber begeistert für die Ziele religiöser und politischer Freiheit; deren Gegnern wird er nicht immer gerecht, ihre wirklichen oder vermeintlichen Verteidiger stellt er in das hellste Licht. Aber die tiefschürfende Auffassung des einzelnen Geschichtsabschnittes als eines Beitrags zum Entwickelungsgange der ganzen Menschheit, wie sie eben nur von einer in sich voll gefestigten Persönlichkeit ausgehen kann, und ein bewundernswerter historischer Scharfblick im einzelnen geben Schillers Arbeiten trotz aller methodischen Mängel auch vollen wissenschaftlichen Wert, wie gerade neueste Nachprüfungen seiner Geschichtsdarstellung von seiten zünftiger Historiker bestätigt haben.

Allerdings kann der Dichter, für den die Betätigung auf diesem Gebiete nur eine kurzwährende Zwischentätigkeit war, sich darin nicht mit einem Geschichtsforscher wie dem 1752 zu Schaffhausen geborenen Johannes von Müller vergleichen, dem Schiller selber im letzten Aufzug seines „Wilhelm Tell" als „glaubenswertem Mann" ein Ehrendenkmal gesetzt hat. Eben im Jahre 1786, da Schiller sich erst der Geschichte zuzuwenden begann, hatte Müller, der 1809 als westfälischer Minister gestorben ist, bereits die Umarbeitung des ersten Bandes seiner berühmten „Geschichten schweizerischer Eidgenossenschaft" veröffentlicht. Aber in der Entwickelung der deutschen Geschichtschreibung nimmt Schiller eine überaus wichtige Stellung ein. Was seine „Künstler" über das Verhältnis der Arbeit des Forschers und Denkers zur Darstellung forderten —

wenn seine Wissenschaft, der Schönheit zugereifet,
zum Kunstwerk wird geadelt sein —

dafür hat er selber in seinen geschichtlichen und philosophischen Schriften ein höchstes Vorbild aufgestellt. Er lehrte, wie der Historiker, ohne der strengen Wissenschaft etwas zu vergeben, doch weiten Leserkreisen unentbehrlichen Bildungsstoff in unterhaltender Weise vermitteln könne. Eine bereits von Lessing und dem großen König erhobene Forderung wurde so durch Schiller in glänzender Weise erfüllt, der deutschen Geschichtschreibung als einer Kunst formvollendeter Darstellung für lange hinaus ein mustergültiges Beispiel gegeben.

Zwischen den Antritt seines Jenaer Lehramts und seine Arbeit an der Geschichte des Dreißigjährigen Krieges fällt ein für Schiller wichtigstes und segensreiches Ereignis. Im Dezember 1787 hatte er in Rudolstadt die beiden Töchter der Frau von Lengefeld kennengelernt, die an einen Herrn von Beulwitz verheiratete Karoline, die spätere Gattin Wilhelm von Wolzogens und Dichterin des Romans „Agnes von Lilien", und die jüngere Charlotte (Abb. 4). Die erstmalig von Schillers jüngster Tochter Emilie von Gleichen-Rußwurm veröffentlichten Bände „Schiller und Lotte" zeigen in anmutigster Weise, wie während des Dichters

Landaufenthalt in Volkstädt im Laufe des Sommers 1788 die Neigung zu beiden Schwestern immer tiefere Wurzeln schlug. Am 22. Februar 1790 durfte er nach der Trauung in Wenigenjena die geliebte Lotte als seine Gattin nach Jena führen. Er fand in ihrer verständnisvollen Hingabe dauernd vollstes Glück und auch die leider schon früh notwendig werdende treue Pflege. Bereits am 3. Januar 1791 brach während eines Besuches bei Schillers Gönner, dem Koadjutor Karl von Dalberg zu Erfurt, die Brustkrankheit, die ihn nie mehr völlig verlassen sollte, in gefahrdrohendster Weise aus. Den ganz auf seine Arbeitskraft Angewiesenen und nach einem Kurgebrauch in Karlsbad nur langsam Genesenden drückte auch bange Sorge nieder. Da gewährte ihm im Dezember 1791 die edelmütige Unterstützung des Herzogs Friedrich Christian von Schleswig-Holstein-Augustenburg und des dänischen Ministers Graf Schimmelmann, die der deutsch-dänische Dichter Jens Baggesen vermittelt hatte, für die nächsten drei Jahre die so heiß ersehnte „Unabhängigkeit des Geistes, die Muße, zu lernen und zu sammeln und für die Ewigkeit zu arbeiten". An die Menschheit wollte er durch seine Werke die Dankesschuld gegen die großmütigen Gönner abtragen. Um sich für diese Aufgabe würdig vorzubereiten, begann er im März 1792 eindringendstes Studium der Kantischen Philosophie, das er schon im Wintersemester 1792 auf 1793 in Vorlesungen über Ästhetik fruchtbar in eigenes Schaffen umzusetzen wußte. Die Unterstützung aus dem Norden ermöglichte ihm auch die Erfüllung eines anderen Wunsches, das Wiedersehen seiner Familie und Freunde in der schwäbischen Heimat. Während seines dortigen Aufenthaltes vom August 1793 bis Mai 1794 entstand das verbreitetste der Schillerbildnisse, von Frau Simanowitz, und das Modell, das sein alter Genosse aus der Militärakademie, der geniale Bildhauer Johann Heinrich Dannecker, dann nach dem Tode seines bewunderten Freundes als Kolossalbüste in Marmor ausführte, wovon die Tafel „Friedrich von Schiller", II, 298 je eine Abbildung aufweist.

Abb. 4. Charlotte Schiller, geb. von Lengefeld. Nach dem Ölgemälde von Ludovike Simanowitz (1794), im Besitz des Schillermuseums zu Marbach a. N.

Das geplante philosophische Hauptwerk „Kallias", in dessen Gesprächen das Wesen der Schönheit klargestellt werden sollte, ist uns nur aus dem Briefwechsel mit Körner nach seinem Gedankengange erhalten. Aber schon in den beiden ersten Heften der „Neuen Thalia" von 1792 entwickelte Schiller seine aus Kant schöpfende neue Lehre des Tragischen, der 1793 die

wichtige Abhandlung „Über Anmut und Würde" folgte. Schillers Beiträge zu den „Horen" wurden 1795 eröffnet durch sein höchstes philosophisches Werk: „Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen". Der gleiche Jahrgang brachte noch die beiden Teile, das Eröffnungsheft von 1796 den „Beschluß" seiner letzten tiefschürfenden philosophisch-ästhetischen „Abhandlung über naive und sentimentalische Dichtung".

Das Verhältnis der Kunst zur Sittlichkeit hatte Schiller bereits 1784 in seiner Mannheimer Vorlesung über die moralische Wirkung einer guten stehenden Schaubühne beschäftigt, wobei er jedoch, der Anschauung der Aufklärungszeit folgend, der Dichtung noch die Aufgabe der Einprägung bestimmter moralischer Lehren, das uralte ‚haec fabula docet', zuwies. Unter dem Einflusse Kants ging er von dieser beschränkten Nützlichkeitslehre zu freierer Auffassung von der Selbständigkeit der Künste über. Gerade wenn die Kunst ungehemmt von allen Nebenrücksichten der Schönheit zustrebt, wird sie veredelnd auf das ganze Wesen des Menschen einwirken. Welch hohe Anforderungen dabei jedoch an die sittliche Selbsterziehung des Künstlers gestellt werden müssen, verkündigten 1791 Schillers beide Rezensionen der Bürgerschen Gedichte (vgl. II, 251). Nicht bloße Begeisterung, sondern Begeisterung eines gebildeten Geistes müssen wir vom Künstler fordern. Der Wert seiner Leistung liegt zuletzt in dem ungetrübten, vollendeten Ausdruck einer sittlich wie ästhetisch „zur reinsten, herrlichsten Menschheit hinaufgeläuterten Individualität". Durch das geübte Schönheitsgefühl muß der Dichter den sittlichen Trieben eine Nachhilfe geben. In diesem Sinne hatte Schiller 1789 in seinem Lehrgedichte die „Künstler" ermahnt, die in ihre Hand gegebene Würde der Menschheit zu bewahren. „Sie sinkt mit euch! Mit euch wird die Gesunkene sich heben!"

In der Kunst erblickte Schiller das Mittel, um das Geistige und Sinnliche oder gemäß der Bezeichnung in den „Briefen über die ästhetische Erziehung" den Form- und Stofftrieb zu versöhnen. Kant hatte das unerbittliche Gebot der sittlichen Pflicht — Seelenfrieden — und die Neigung des Menschen — Sinnenglück — als feindliche Mächte einander entgegengestellt. Das Geistige müsse sich das Sinnliche unbedingt unterwerfen. Schiller, der als Künstler doch auf den sinnlichen Stoff hingewiesen war, mußte diese erhabene Anspannung als einen der Schönheit nicht fähigen Zustand empfinden. Womit, meinte er, hätten es die Kinder des Hauses verschuldet, daß Kant nur für die Knechte sorgte? Der gewaltsam unterworfene Feind könne sich wieder erheben, nur der versöhnte sei für immer ungefährlich. Einzig in der harmonischen Ausgleichung des Geistigen und Sinnlichen, wie sie im Kunstwerk in die Erscheinung trete, sei ein der Menschheit würdiger und der Schönheit fähiger Zustand errungen. Würde und Anmut, Geistiges und Sinnliches müssen sich in irgendeinem Zustande — Schiller nennt ihn den Spieltrieb — miteinander versöhnen lassen. Der Mensch kann das, was er nach dem strengen Sittengebote soll, auch als Gegenstand schöner Neigung wollen.

Nehmt die Gottheit auf in euren Willen,
Und sie steigt von ihrem Weltenthron.
Des Gesetzes strenge Fessel bindet
Nur den Sklavensinn, der es verschmäht;
Mit des Menschen Widerstand verschwindet
Auch des Gottes Majestät.

So suchte Schiller durch die Strophen von „Ideal und Leben", dem erhabensten aller philosophischen Gedichte, die Grundgedanken seiner wissenschaftlichen Abhandlungen in glänzenden Bildern und anschaulichen Gleichnissen auch einem weiteren Leserkreise verständlich vorzuführen.

In der Schönheit reiner Sphäre kann der schwere Stoff, die Sinnlichkeit, uns nicht mehr in den Staub herabziehen. Und so erwächst denn der Kunst noch eine besondere, eine politische Aufgabe. Auch noch in der 1795 veröffentlichten endgültigen Fassung der ästhetischen Briefe, viel stärker aber in den ursprünglichen, an den Herzog von Augustenburg gesandten Schreiben von 1793 geht Schiller von der Betrachtung der französischen Umwälzung aus, gegen die er auch in kulturgeschichtlichen Gedichten wie „Der Spaziergang" und „Die Glocke", als Dramatiker in „Jungfrau" und „Demetrius" sich auf das schärfste aussprach. Die politischen Einrichtungen, unter denen wir leben, der Notstaat, entsprechen nicht den Anforderungen der

Vernunft. Allein „der Versuch des französischen Volkes, sich in seine heiligen Menschenrechte einzusetzen und eine politische Freiheit zu erringen, hat bloß das Unvermögen und die Unwürdigkeit desselben an den Tag gebracht".

Eine große Epoche hat das Jahrhundert geboren;
Aber der große Moment findet ein kleines Geschlecht.

Nicht unterdrückte Menschheit, bloß entfesselte Tierheit sei durch die Revolution zum Vorschein gekommen. Nur zum allgemeinen Verderben werde den „ewigblinden" Massen „des Lichtes Himmelsfackel" geliehen. Und als die unausbleiblichen Folgen jeder gewaltsamen Zertrümmerung alter Staatsformen beklagt der die sittliche Freiheit des Menschen fordernde Dichter:

Nichts Heiliges ist mehr, es lösen
Sich alle Bande frommer Scheu;
Der Gute räumt den Platz dem Bösen,
Und alle Laster walten frei.

Nicht freie Verfassungen tun not, sondern die Erziehung von Bürgern für diesen künftigen Vernunftstaat, denn nur auf dem festen Grund eines veredelten Charakters wird man das Ziel aller Anstrengungen und das ewig heiligste aller Güter, „politische und bürgerliche Freiheit", erreichen können. Ähnlich hat nach Konrad Burdachs tiefgreifender Erörterung der Begriffe „Reformation" und „Renaissance" einstens auch Dante die unerläßliche Vorbedingung für die von ihm ersehnte Erneuerung der Kirche und des Imperiums in der Wandlung im „Innern des einzelnen Menschen" gesehen. Der Italiener wollte diese Erneuerung des Menschengeschlechtes durch die Religion, wie der Deutsche durch die Kunst, herbeiführen. Gleichzeitig mit dem Dichter-Philosophen Schiller aber entwickelte der gedankenreiche, doch zur Tatlosigkeit verurteilte Premierleutnant Neidhart von Gneisenau 1792 in der Einsamkeit seiner Löwenberger Garnison in den Versen „Ludwigs XVI. Absetzung" ganz verwandte Grundsätze:

O laßt uns, eh' wir den Regenten fluchen,
Erst unsre Selbstregierung untersuchen ...
Solang' in Menschen Leidenschaften gären,
Läßt sich Gesetz und Zwangrecht nicht entbehren ...
Der weise Mann, der selbst sich zu gebieten
Vermag, ist frei, selbst wo Despoten wüten ...
Begeistre du das menschliche Geschlecht
Für seine Pflicht zuerst, dann für sein Recht!

Nach Schiller hat der alte Notstaat gezeigt, daß er nicht fähig sei, freie Menschen, würdige Bürger heranzubilden, von denen allein die Verbesserung aller gesellschaftlichen Zustände ausgehen könne. Anderseits vermögen wir den Vernunftstaat, in dem freie Menschen gedeihen, aus Mangel an solchen nicht zu gründen. Aus diesem scheinbar unlöslichen Widerspruche könne uns einzig ein von allen staatlichen Einflüssen und Beschränkungen unabhängiges Erziehungsmittel heraushelfen. Wo alle anderen Mittel versagen, da wird die „seelenbildende Kunst" die Erziehung zu freier, edler Menschlichkeit übernehmen.

Man mag Schillers Überzeugung von dieser Aufgabe der Kunst praktisch undurchführbar schelten, wie denn auch schon Goethe an solcher Macht der Kunst gezweifelt hat. Die Erhabenheit der Gesinnung, welche der politischen Fragen keineswegs entfremdete Denker und Dichter hier offenbart, wird immer bewundernswert bleiben. Nicht mehr an eine Unterordnung der Dichtung zum besseren Einprägen moralischer Lehrsätze, wie es im ganzen 18. Jahrhundert von ihr gefordert worden, ist dabei zu denken. Die Kunst ist für Schiller die Tochter der Freiheit, und nur indem sie, von allen Zweckmäßigkeitshemmnissen unabhängig, sich nach ihrem eigensten Wesen entwickelt, vermag sie erziehend, veredelnd ein Volk, die Menschheit emporzuheben. Der

Verwirklichung der in den ästhetischen Briefen dargelegten Aufgabe strebte Schiller nach, wenn er von der Monatsschrift, zu der er die besten, bisher zerstreut wirkenden Schriftsteller zu verbinden hoffte, den politischen Tagesstreit ausschließen, dagegen durch Befragung der Geschichte und Philosophie Züge sammeln wollte „zu dem Ideale veredelter Menschheit, nach Vermögen geschäftig sein an dem stillen Bau besserer Begriffe, reinerer Grundsätze und edlerer Sitten, von dem zuletzt alle wahre Verbesserung des gesellschaftlichen Zustandes abhängt".

Die „Horen", für die Schiller den Tübinger Buchhändler Johann Georg Cotta als Verleger, Goethe, Herder, August Wilhelm Schlegel, Voß und Hölderlin, an Philosophen Fichte, Wilhelm von Humboldt, Jacobi, Engel, als Historiker Archenholz und seinen Jenenser Amtsgenossen Karl Ludwig von Woltmann zur Mitarbeit gewann, sind in ihren zwölf Bänden (1795—97) freilich hinter Schillers strengen Anforderungen zurückgeblieben. Allein er selbst hat in seinen Beiträgen zu den „Horen" und zu dem 1796—1800 von ihm geleiteten „Musenalmanach" wie in seinen Dramen unentwegt in wechselnden Gestaltungen diese ästhetisch-ethische Bildung seines Volkes im Auge behalten und zu fördern gesucht.

Abb. 5. Alexander von Humboldt. Nach dem Schabmanierstich von J. J. Freidhoff (1768—1818), Gemälde von F. G. Weitsch (1758—1820).

Nachdem Schiller 1788 durch „Die Götter Griechenlands" die Klage über eine verschwundene Schönheitswelt ausgesprochen und in den „Künstlern" einen Überblick über Entstehung und Geschichte wie über die höchsten Aufgaben der Kunst gegeben hatte, enthielt er sich bis auf die Übersetzungen aus Euripides und des zweiten und vierten Buches der Vergilischen „Äneide" in freien Stanzen (1792) jeder dichterischen Tätigkeit. Epische Pläne, als deren Helden der Reihe nach Kaiser Julian, Gustav Adolf, Friedrich der Große ausersehen waren, wollten sich nicht gestalten. Erst im Sommer 1795 begann mit der „Macht des Gesanges" und „Pegasus in der Dienstbarkeit" Schillers Dichtung auf das neue. Die wunderbare Mischung philosophischer Abstraktion und poetischer Anschauungskraft, die Wilhelm von Humboldt als seines Freundes Eigenart pries, kam vor allem in Gedichten wie „Das Ideal und das Leben", „Würde der Frauen" zur Geltung, in denen Schiller dem alten Lehrgedicht nach Popeschem Vorgang in neuer lyrischer Form auch neues kraftvolles Leben einhauchte. Bald stellte er in bilderprächtiger Ausführung Einzelheiten des Menschenlebens und hervorstechende Züge der Kulturentwickelung vor Augen

in den größeren Gedichten „Der Spaziergang", „Das Eleusische Fest", „Die Glocke", bald faßte er in den rhythmisch gefälligen Distichen von „Die Führer des Lebens", „Natur und Schule", „Der Tanz", „Das Glück", „Nänie" Ergebnisse seines tiefsten Denkens knapp zusammen.

Durch die „Horen" erfolgte endlich auch die von Lotte mit weiblichem Feingefühl vorbereitete Annäherung zwischen Goethe und Schiller. Ungetrübt innig dauerte daneben der alte Bund mit Körner; Einblick in Schillers Sorgen und Stimmungen, Denken und Pläne gewährt der 1847 erstmalig veröffentlichte Briefwechsel der Freunde, die wichtigste Quelle für Schillers Privatleben. Im Februar 1794 hatte sich Alexander von Humboldts (Abb. 5) älterer Bruder Wilhelm, geb. 1767 zu Potsdam, gest. 1835 zu Tegel (Abb. 6), dessen geist- und gemütvolle Gattin Karoline von Dacheröden eine Jugendfreundin der Lengefeldschen Schwestern war, Schillers wegen in Jena niedergelassen. In der Philosophie beteiligte sich der nach höchster Geistesbildung strebende preußische Edelmann an Schillers Bemühungen um Vertiefung sittlich-künstlerischer Fragen. Für das Eindringen in den Geist der Antike aber, dem Schiller bereits 1789 mit seiner schwungvollen Verdeutschung der Euripideischen „Iphigenie in Aulis" und aus den „Phönizierinnen" sich genähert hatte, gab Wilhelm von Humboldt, der Übersetzer von Äschylos' „Agamemnon", den besten Führer ab. Humboldt selbst hat 1830 die Veröffentlichung seines Briefwechsels mit Schiller, der ästhetische, metrische, philosophische Fragen in dem beiden Schreibern eigenen hohen Sinne erörtert, mit einer „Vorerinnerung über Schiller und den Gang seiner Geistesentwickelung" eingeleitet. Sie ist noch heute das Beste und Tiefste von all dem vielen, was über Schiller geschrieben worden ist. Goethe aber durfte, als er sich 1824 zur Herausgabe seines Briefwechsels mit Schiller anschickte, von den König Ludwig I. von Bayern gewidmeten sechs Bänden rühmen, es sei eine große Gabe, die den Deutschen, ja den Menschen geboten werde. „Zwei Freunde der Art, die sich immer wechselseitig steigern, indem sie sich augenblicklich expektorieren." Selten sei es, daß Personen, die gleichsam die Hälften voneinander ausmachten, sich nicht abstießen, sondern sich anschlössen und einander ergänzten.

Gleich in den ersten Briefen hat Schiller des Freundes und seine Eigenart einander gegenübergestellt. Um sich selber Klarheit über die Grundbedingungen ihrer künstlerischen Anlage zu verschaffen, hat er dann in der Abhandlung „Über naive und sentimentalische Dichtung" die persönliche Verschiedenheit in dem Entwickelungsgang der Weltliteratur als einen Unterschied der Arten aufgedeckt und den Gegensatz der literarischen Erscheinungen von naiv und sentimentalisch auf einen solchen in der Menschheit selbst von Realisten und Idealisten zurückgeführt.

Die naive Dichtung, die wir hauptsächlich im klassischen Altertum aufzusuchen haben, fühlt sich noch im ungebrochenen Zusammenhang mit der Natur; die sentimentalische Dichtung strebt nach dieser in der neueren, christlichen, Zeit verlorenen Einheit. Goethe erscheint ihm dabei als ein naiver, er selbst sich als sentimentalischer Dichter. Nicht ohne Kämpfe hatte er sich zu solch geschichtlichem Erfassen und damit Überwinden des persönlichen Gegensatzes durchgerungen. Als Schiller in Weimar zuerst mit Goethe in Berührung gekommen war, verehrte er zwar dessen Geist, fühlte jedoch Haß gegen den Menschen. Allein er selbst legte später das Zeugnis ab, daß Goethe von allen, die er je kennengelernt, als Mensch den größten Wert für ihn hätte. „Er hat eine hohe Wahrheit und Biederkeit in seiner Natur, und den höchsten Ernst für das Rechte und Gute." Nicht nur in den künstlerischen Grundsätzen schlossen sich Goethe und Schiller zu dem einzigen Freundschaftsbunde zusammen; in diesem sittlichen Streben nach dem Schönen, das ihnen als das irdische Sinnbild des Wahren galt, hatten sie sich auch als Menschen unverlierbar für immer gefunden. Die persönliche Größe und Güte der beiden hebt denn auch ihr Hausfreund, der junge Heinrich Voß, in seinen verschiedenen Berichten immer wieder eigens preisend hervor.

Als Schiller sich mit Goethe verband, da fühlte er das Gebäude seines Körpers bereits zusammenfallen, aber in nie ermattender Beschäftigung hoffte er noch das Geistige, „das Erhaltungswerte aus dem Brande" zu flüchten. Goethe selbst wurde nicht müde, seine Verbindung mit Schiller als das Höchste zu preisen, was ihm das Glück in der zweiten Lebenshälfte bereitet, und wies die schon früh beliebte törichte Abwägung der beiderseitigen Verdienste mit dem frischen Kernwort ab, die Deutschen sollten sich freuen, daß überhaupt ein paar solche Kerle da seien, worüber sie streiten könnten. Er dankte es Schiller, daß er ihn aus seinen naturwissenschaftlichen Untersuchungen wieder in die freien Gefilde der Poesie gerufen habe. Für Schillers „Horen" bearbeitete Goethe seine „Schweizer Reisebriefe" von 1779 und verdeutschte die Selbstschilderung des florentinischen Goldschmieds Benvenuto Cellini, dieser prächtigen Verkörperung des kunstbegabten Übermenschen der italienischen Renaissance, durch dessen Auge sein Übersetzer das ganze 16. Jahrhundert viel deutlicher zu sehen glaubte „als im Vortrag des klärsten Geschichtschreibers". In den „Horen" gab Goethe der deutschen Novellendichtung Muster in seiner Rahmenerzählung der „Unterhaltungen deutscher Ausgewanderter", die in dem vieldeutigen, mit freimaurerischen Symbolen ausgestatteten, „Märchen" phantasievoll auslaufen. Er dichtete für die „Horen" die zwei anmutig plaudernden „Episteln" und ließ sich von Schiller zur Herausgabe der zwanzig „Römischen Elegien" bestimmen.

Abb. 6. Wilhelm von Humboldt. Nach dem Stich von E. Eichens (Gemälde von Fr. Krüger) in W. v. Humboldts „Gesammelten Werken", Bd. 1, Berlin 1841.

Schiller wußte von Anfang an diese „Elegien" als „eine wahre Geistererscheinung des guten poetischen Genius" zu würdigen, wie er noch später sie und die verwandten Idyllen „Der neue Pausias und sein Blumenmädchen" und vor allem „Alexis und Dora" als ein Höchstes selbst unter Goethes Werken pries, denn reiner und voller habe dieser sein Individuum und die Welt nirgends ausgesprochen. Im allgemeinen dagegen fanden diese herrlichen „römischen Elegien" wegen ihres freien Bekennens sinnlichen Liebesbegehrens gar üble Aufnahme. Begonnen hatte Goethe die Elegiendichtung vermutlich bereits in Rom (vgl. II, 295). Allein erst als er nach seiner Rückkehr das Liebesbündnis mit Christiane Vulpius schloß, hat sich die ganze Reihenfolge abgerundet. Nicht bloß die alten innigen Beziehungen zu Frau von Stein wurden für einige Zeit gestört, als Goethe die anmutige Christiane, die Schwester des späteren weimarischen Bibliothekars und durch seinen Schauerroman vom „Räuberhauptmann Rinaldo Rinaldini" (1798) übel berühmten Dichters Christian August Vulpius, in sein Haus aufnahm. Auch noch nachdem der ehescheue Goethe sich 1806 endlich entschlossen hatte, die treu bewährte Gefährtin und Mutter seines einzigen Sohnes August in aller Form zu ehelichen, konnte die Weimarer Gesellschaft es der „vielgelästerten" Christiane nie verzeihen, „daß er", wie Paul Heyses schöne Verse in der Schilderung von Goethes Wohnhaus von der heiteren, anhänglichen kleinen Freundin rühmen,

Daß Er dich wählt und du ihm nichts versagt,
Nicht nur zu flüchtiger Lust als niedre Magd:
Ein Stück Natur, das in dem kühlen Drang
Des Alltags warm den Busen ihm umschlang,
Dem Vielbedürft'gen gabst ein heitres Glück
Demütig, selbstlos, treu ein Leben lang.

Diese Verse sprechen ganz im Sinne von Goethes eigener Mutter den Dank aus für das, was Christiane in ihrer Anspruchslosigkeit Goethe gewesen war. Und seit der über ein Vierteljahrhundert sich erstreckende Briefwechsel Goethes und Christianens vorliegt, muß auch das alte ungünstige Urteil über die Liebes- und Lebensgefährtin des gereiften Goethe immer mehr nach dem von Frau Aja schon frühzeitig gefällten Lobe sich umgestalten. Dem heimlichen Liebesglücke, das Christiane dem Dichter geschenkt hat, verdanken wir zu jedenfalls nicht geringem Teile die „Römischen Elegien". Wohl hat Goethe auch Anleihen bei den römischen Triumvirn, den Elegiendichtern Tibull, Ovid, besonders Properz, nicht gescheut; aber nicht schulmäßig hat er die Alten nachgeahmt. Mit dem frischblühenden Kranze, wie jene Sänger ihn einstens sich um die Schläfe gewunden, hat auch der deutsche Dichter in Latium und nach der Rückkehr in die thüringische Heimat lebensfreudig sich von der Muse krönen lassen. Eigenstes Erleben und Empfinden eint sich mit dem Eindrucke römischer Größe, die aus Vor- und Mitwelt dem Liebenden zu Geist und Gemüt spricht (vgl. II, 297). Nicht wie ein Schüler, sondern als gleichberechtigter Erbe gesellt sich der nachlebende Deutsche den altberühmten Elegikern, deren geschmeidige Formen er nun auch in der rauhen Sprache der nördlichen Barbaren im harmonischen Wohlklang dieser unter August Wilhelm Schlegels Beirat sorgfältig gefeilten Distichen kunstvoll ertönen läßt, die deutsche Lyrik um neue Klänge, um ein vollendetstes und zugleich persönlichstes Kunstwerk bereichernd.

Die Feindseligkeit, mit welcher die „Horen" von der Kritik, die ablehnende Gleichgültigkeit, mit der sie von den Lesern aufgenommen wurden, trieben die verbundenen Freunde dazu, in Schillers „Musenalmanach" für 1797 durch die gemeinsame Dichtung der „Xenien" scharfe Abrechnung mit dem älteren Geschlecht und seinem Mangel an Geschmack zu halten. So groß über die stachlichten Distichen die augenblickliche Entrüstung war, die in unglaublichen Gemeinheiten gegen die Sudelköche von Weimar, die beiden stoßenden Ochsen, sich äußerte, so war die Wirkung des witzigen Strafgerichts auf das deutsche Schrifttum doch eine heilsame und nachhaltige. Die Scheidung zwischen der abgewirtschafteten Aufklärungsliteratur, als deren rührigster Vertreter Nicolai verspottet ward, und der von der kritischen Philosophie und von lebensvollem Erfassen der antiken Kunstform ausgehenden neuen Dichtung wurde durch die „Xenien" öffentlich vollzogen. Und die eng verbundenen Freunde in Jena und Weimar gingen nun um so ernster daran, durch eigene Schöpfung „großer und würdiger Kunstwerke zu Beschämung aller Gegner" den Beweis für ihre Berechtigung zu der strengen satirischen Verurteilung zu erbringen. Dem „tollen Wagestück mit den Xenien" ließen sie den „Balladen-Almanach" folgen.

Goethe hatte in seiner Jugendzeit volkstümliche Balladen gedichtet, im „Erlkönig" und „Fischer" Naturstimmungen in Bilder und Vorgänge umgesetzt; Schiller hatte in früheren Jahren meist nur das Gebiet der komischen Romanze gestreift. In der Balladendichtung, die beide im Jahre 1797 mit besonderem Eifer kunstvoll pflegen, sucht Goethe dem Anekdotenhaften durch sinnig weise Lehren erhöhten Gehalt zu verleihen, wie im „Zauberlehrling" und „Schatzgräber", den Sieg des allgemein Menschlichen über den Wandel religiöser Anschauungen und gesellschaftlicher Sittengesetze zu verkünden. So nimmt er in der „Braut von Korinth", wie früher Schiller in den „Göttern Griechenlands", Partei für der alten Götter bunt Gewimmel, die noch nicht das Opfer des Naturtriebes von der warmen Jugend heischten, und verkündet in „Gott und Bajadere", einer indischen Maria Magdalene-Legende, die auch der verworfenen Sünderin zu Hilfe kommende, reinigende Macht selbstlos hingebender Liebe. Erst in der dialogischen Balladenreihe von den Liebesschicksalen der Müllerin und dem Gespräch des gefangenen Grafen mit den Blumen, in „Blümlein Wunderschön", sucht Goethe wieder den früheren Volkston der Ballade zu treffen, der aber selbst ihm nicht mehr in alter Weise glücken will. Wenn Schiller diesen Bürger so leicht erreichbaren Ton anstrebt, so gerät er wie im „Ring des Polykrates" und „Gang nach dem Eisenhammer" leicht in einen die Parodie herausfordernden Versfall. Beim Anschlagen des hohen pathetischen Tones dagegen in den „Kranichen des Ibykus", wie in dem herrlich gedankenreichen „Siegesfest" und in „Kassandra", dem dramatisch bewegten „Kampf mit dem Drachen", später noch in „Rudolf von Habsburg" weiß er sittlich-seelische Empfindung in glänzenden Geschichtsbildern wirksam vorzuführen. Im „Taucher" stellt er von ihm nie geschaute Naturerscheinungen prächtig und stimmungsvoll vor Augen. Goethe pflegte das „Gesellschaftslied", von dem er im „Taschenbuch auf 1804"

und öfters wie im „Tischlied", „Die glücklichen Gatten", „Ergo bibamus", Proben gab. Während Goethe dabei einen gemütlich-heiteren Ton anschlug, benutzte Schiller selbst diese Gelegenheitsdichtung, um stets mit großem Sinne den Blick auf den Zusammenhang der geschichtlichen Entwickelung zu lenken, so in den Strophen „An die Freunde", „Die vier Weltalter", ja sogar in seinen beiden Punschliedern.

„Der Antritt des neuen Jahrhunderts" war in zahlreichen Gedichten und Festspielen, zu denen auch Goethe „Paläophron und Neoterpe", Herder „Äon und Äonis" beigesteuert hatten, besungen worden. Schiller äußerte schon in seinem Beitrag zu dieser Feier schmerzlichen Unwillen darüber, daß Franke und Brite sich in der Welt alleinigen Besitz teilten, der erstere statt der im Beginne der französischen Umwälzung verheißenen Gerechtigkeit roh nur „seinen ehernen Degen" gelten lasse, der andere gierig „das Reich der freien Amphitrite wie sein eignes Haus schließen" wolle. Dieses bittere Gefühl völkischer Ohnmacht mußte sich in Schiller noch verstärken, als mit den Friedensschlüssen von Amiens und Lunéville „der Deutsche ruhmlos aus seinem tränenvollen Kriege geht, wo zwei übermütige Völker ihren Fuß auf seinen Nacken setzen und der Sieger sein Geschick bestimmt". Dürfe sich der Deutsche da überhaupt noch fühlen? Die errungene Sprach- und Geistesbildung vermöge einen Trost nur zu gewähren als Unterpfand dafür, daß ein strebendes Geschlecht in dem alten sturzdrohenden Gebäude wohne. Schon einmal, im 16. Jahrhundert, habe der deutsche Geist des Wahnes Ketten gesprengt und in Fehde gegen den Vatikan für alle Völker Freiheit der Vernunft erfochten. „Das langsamste Volk wird alle die schnellen, flüchtigen einholen. Wenn die Blumen abgefallen, bleibt die goldene Frucht übrig, bildet sich, schwillt die Frucht der Ernte zu." Der vom Geiste deutscher Dichter und Denker erfüllte Chamberlain griff 1915 in der ersten Sammlung seiner gehaltvollen „Kriegsaufsätze" in der Tat Schillersche Gedanken aufs glücklichste wieder auf mit seinem Zutrauen zu jener der deutschen Sprache innewohnenden Gewalt. Die deutsche Sprache, ruft Schiller, „die alles ausdrückt, das tiefste und das flüchtigste, den Geist, die Seele, die Sprache ist der Spiegel einer Nation. Wenn wir in diesen Spiegel schauen, so kommt uns ein großes, treffliches Bild von uns selbst daraus entgegen". Wie Schiller im Augenblicke des Zusammenbruches des tausendjährigen Römischen Reiches deutscher Nation den Mut fand, das überkühne Wort auszusprechen: „Unsre Sprache wird die Welt beherrschen", so soll sein unerschütterliches Vertrauen auf „Deutsche Größe" auch uns in Gefahr und Drangsal trübster Gegenwart stärken in Hoffnung und Glauben an die Unzerstörbarkeit unseres Volkes und seiner Zukunft.

Wie oberflächlich und irreführend ist doch angesichts dieses Schillerschen Gedichtentwurfes, Goethes „Hermann und Dorothea" und Bekenntnisses im Gespräche mit Luden (s. S. 68) das leider hartnäckig festgehaltene alte Vorurteil, unsere deutschen Klassiker hätten gleichgültig gegen die Wirklichkeit nur an ein ohnmächtiges Volk von weltfremden Träumern ihre Werke gerichtet! Mächtig und in alle Zukunft fortwirkend lebte bei nur scheinbarer Gleichgültigkeit gegen die politischen Vorgänge seiner Tage in Schiller der vaterländische Sinn, der ja auch in der „Jungfrau von Orleans" und im „Wilhelm Tell" ihn begeisternde Mahnworte sprechen, in der „Braut von Messina" Worte finden ließ zum Preise des Krieges, der alles „zum Ungemeinen" erhebe. Aber er begnügte sich, mußte sich damit begnügen, in stiller Dichterarbeit die geistigen Kräfte zu stärken, die uns nach seinem zu frühen Tode befähigen sollten, den Napoleonischen Weltherrschaftsplänen entgegen siegreich unsere völkische Eigenart zu behaupten. Nicht nach zufälligen einzelnen Äußerungen, sondern nach ihren Leistungen und ihrer Bedeutung für die gleich nach Schillers Tod hereinbrechenden Prüfungsjahre ist der völkische Wert unseres klassischen Schrifttums abzumessen. Und dann erscheint er unschätzbar.

Schon Ende 1803 kam die geistvollste Vertreterin der französischen Literatur, Frau von Staël, nach Weimar. Dort gewann sie die Eindrücke, welche sie dazu trieben, in dem Augenblicke, da die deutschen Regierungen besiegt Frankreich zu Füßen lagen, in ihrem von Napoleons Polizei 1810 vergeblich unterdrückten Buche „De l'Allemagne" der geistigen Überlegenheit Deutschlands zu huldigen.

Während Schiller sich bereits zu neuen dramatischen Taten rüstete, hatte Goethe den Übergang von der Idylle zum bürgerlichen Epos ausgeführt. Die Umarbeitung eines älteren Epos, des ihm seit langem aus Gottscheds Prosaübersetzung von 1752 bekannten „Reinecke Fuchs" (I, 255), hatte ihn schon gleich nach dem Feldzug in der Champagne beschäftigt. Zu den satirischen Ausfällen des inhaltlich wenig veränderten niederdeutschen Gedichtes fügte er in seinen Hexametern einige neue Spitzen gegen politische Torheiten. Goethes alte Teilnahme für Geschichte und Technik der epischen Dichtung erhielt aber unerwartet neue Nahrung, als der ihm befreundete, scharfsinnige Professor Friedrich August Wolf zu Halle 1795 in seinen kritischen „Prolegomena ad Homerum" den Einzeldichter Homer als eine Mythenbildung zu beseitigen und die allmähliche Entstehung von „Ilias" und „Odyssee" aus epischen Volksgesängen nachzuweisen versuchte. Hatte Goethe sich bei der herrlichen, stillbewegten Schilderung der im Augenblick des Scheidens hervorbrechenden, langsam gereiften Jugendliebe in „Alexis und Dora" noch im Rahmen der Idylle gehalten, so wagte er jetzt, Wolfs Kritik und Vossens Idylle, die liebliche „Luise" (II, 246), vor Augen, sich in die vollere epische Bahn. Im Herbste 1797 erschien „Hermann und Dorothea".

In der zur Einleitung des Epos bestimmten gleichnamigen Elegie betont Goethe selber, daß sein Gedicht Deutsche und einfach natürliche Verhältnisse vorführe. An Meyer berichtete er im Dezember 1796, er habe „das rein Menschliche der Existenz einer kleinen deutschen Stadt in dem epischen Tiegel von seinen Schlacken abzuscheiden gesucht und zugleich die großen Bewegungen und Veränderungen des Welttheaters aus einem kleinen Spiegel zurückzuwerfen getrachtet. Die Zeit der Handlung ist ohngefähr im vergangenen August". Die den Vorgängen des Gedichts zugrunde liegende Anekdote soll sich 1732 beim Durchzug der aus dem Salzburgischen vertriebenen Protestanten in einem Orte an der Altmühl ereignet haben. Die sofort in einer Schrift „Das liebethätige Gera gegen die Saltzburgischen Emigranten" erzählte Geschichte ist schon zwei Jahre später in G. G. Göckings „Vollkommener Emigrations-Geschichte von denen aus dem Erzbistum Salzburg vertriebenen Lutheranern" wiederholt worden. Es sind die traurigen Tatsachen religiöser Unduldsamkeit, wie sie in Schönherrs „Glaube und Heimat" wirksame dramatische Gestaltung gefunden haben. Goethe rühmte den äußerst glücklichen Gegenstand als „ein Sujet, wie man es in seinem Leben vielleicht nicht zweimal findet". Allein gerade die stoffliche Vergleichung seines Werkes mit der Quelle zeigt die Kraft und Weisheit des Dichters bei der wie ein Selbsterlebtes aus Geist und Empfindung hervorgehenden Neuschöpfung. Schon die Ersetzung des unduldsamen Widerstreites der Bekenntnisse, der, wie die zwiespältige Aufnahme von Schönherrs „Tragödie eines Volkes" gelehrt hat, als epischer Hintergrund die freudige Teilnahme der ganzen Nation verhindert hätte, durch den politischen aus der unmittelbaren Gegenwart war ein Verdienst des Dichters. Des Vaters Bedenken gegen die Armut des Mädchens wird in dem Berichte zuletzt gehoben, indem die Salzburgerin ein Beutelchen mit Dukaten als Mitgift aufzuweisen hat. Goethe hat alles läuternd auf die „Naturformen des Menschenlebens" zurückgeführt und wie immer mit persönlichstem Leben erfüllt. Die völlig haltlose Vermutung, daß Frau von Türkheims, seiner Jugendgeliebten Lili, Flucht vor dem Revolutionstribunal die Anregung zur Schaffung Dorotheas gegeben habe, ist unbedingt zurückzuweisen. Wenn der Dichter aber bei Vorlesung von Hermanns Gespräch mit der Mutter sich, die Tränen trocknend, äußerte: „So schmilzt man bei seinen eigenen Kohlen", so dürfen wir uns wohl erinnern, daß Hermanns Mutter nach dem Vorbilde von Frau Rat Elisabeth Goethe ganz neu in die Handlung eingeführt worden ist. So einfach bürgerlich der Wirt zum Goldenen Löwen und seine Zechgenossen, Pfarrer und Apotheker, sich auch geben, so wußte Goethe doch in ihnen Typen zu gestalten, wie wir sie in Vossens Idylle kaum antreffen. Aus den engen bürgerlichen Verhältnissen wird der Blick auf die ungeheuren Welt- und Völkerbegebenheiten gelenkt, deren letzte Wogen in die

Ruhe des ackerbautreibenden Städtchens hineinbranden. Die wandernden Scharen, die sich dem Rechtsspruche des Ältesten fügen, lassen den Blick des Dichters zurück in die Urzeiten der Menschheit und auf eine sich in Stürmen neu bildende Kultur schweifen. Mit Dorotheas verschollenem Verlobten wandert unsere Vorstellung in die stolze Bürgerstadt an der Seine, in den Krater, aus dem die revolutionäre Lava stieg. Aus der allgemeinen Erschütterung heraus aber gestaltet sich durch Hermanns und Dorotheas Neigung auf das neue wieder der uralte Bund, auf dessen fester Naturgrundlage Volk und Staat ruhen, die Familie. Und das gesunde Geschlecht wird den sicheren Mut finden, seine deutsche Eigenart, der ein Hierhin- und Dorthinwanken in schwankender Zeit nicht gezieme, jener fürchterlichen Bewegung gegenüber mit selbstbewußter Kraft als „Dies ist unser!" zu behaupten.

Von der ganzen Götter- und Genienmaschinerie des Renaissance-Epos und dem von der älteren Poetik geforderten Gleichnisprunk hat sich Goethe in dieser lebensvollen Gegenwartsdichtung freigemacht. In dem einfach Natürlichen suchte er als Dichter wie als Mensch das Große und Wahre. Und selbst den Hexameter, der 1797 wohl als die einzig mögliche Form gelten mußte, hat er mit bewußter Vernachlässigung der von Voß geforderten strengen griechischen Prosodie der schlichten deutschen Rede möglichst anzunähern gesucht. Die Vertiefung in Homer, dem Goethe seit den begeisterten Werthertagen in alter Liebe treu geblieben war, machte sich ohne fremdartige Beimischung in der plastischen Gestaltung und Anschaulichkeit des Ganzen wie des Einzelnen nur fördernd geltend. Soweit ein Epos am Ende des Zeitalters der Aufklärung überhaupt möglich war, hatte Goethe die von Schiller bloß theoretisch ins Auge gefaßte Aufgabe für das deutsche Schrifttum durch die glückliche Tat gelöst.

„Die Alten" waren ihrem treuen Verehrer auch hier aus der Schule „in das Leben gefolgt". So mächtig wirkte jedoch die seit zwei Jahrhunderten herrschende Nachahmung der Antike trotz Herders Lehren fort, daß selbst der Dichter von „Hermann und Dorothea" gleich darauf, statt das geplante Tell-Epos auszuführen, dem Irrtum verfallen konnte, in einer kunstvollen, aber auch künstlich aufgebauten und ausgeschmückten „Achilleïs" als Homeride die „Ilias" unmittelbar fortsetzen zu wollen. Wenn Goethe, den Tod des göttlichen Thetissohnes besingend, sich in Stoff und Behandlung antikisierend vergriff, so hatte der klassisch gesinnte Dichter doch in demselben Jahrzehnt auch in der zeitgemäßen Form des Epos, im Roman, Anschauungen und Ziele aus dem Leben und Streben seiner eigenen Tage gestaltet. Von den sieben Bänden „Goethes neue Schriften", die er zwischen 1792 und 1800 in Ungers Verlag zu Berlin erscheinen ließ, sind vier gefüllt durch den Roman „Wilhelm Meisters Lehrjahre" (1795—96). Schon zwanzig Jahre vor der Ausgabe hatte er die Arbeit an „Wilhelm Meisters theatralischer Sendung" begonnen, und wieder erst nach zwei weiteren Jahrzehnten traten als Fortsetzung der „Lehrjahre" „Wilhelm Meisters Wanderjahre" hervor. Es ist also die Dichtung Goethes, die ihn nach dem „Faust" am längsten und in allen entscheidenden Lebensabschnitten beschäftigt hat. „Jugend, Mannesreife und Alter haben sich" nach Max Wundts feinsinniger Zergliederung der Lehr- und Wanderjahre als einheitlicher Dichtung „die Hand gereicht, dies Werk zu schaffen und zu vollenden."

Aus dem ursprünglich beabsichtigten Roman über das Theaterwesen (vgl. II, 292) gestaltete sich bei Bereicherung eigener äußerer und innerer Lebenserfahrung in langsamem Reifen das Werk, das Treitschke als „eine Odyssee der Bildung" gerühmt hat. Die Frage „Wie bildet sich der Mensch?" liegt dem Ganzen zugrunde. Die Geheimgesellschaft des Turms mit ihren Symbolen, die schließlich Wilhelm den Meisterbrief ausstellt, erschien eine Zeitlang, wie vieles andere in den „Lehrjahren", veraltet. In einem Bild der Kulturbewegung des von Rosenkreuzern und Illuminaten Heil erhoffenden 18. Jahrhunderts dürfen aber Geheimbünde, die, an der Vervollkommnung ihrer Mitglieder arbeitend, Genossen heranziehen, nicht fehlen. Zu einem harmonisch freien Menschen soll Wilhelm erzogen werden, damit der so Herangebildete dann in „Wanderjahren" fähig sei, als nützliches Glied der menschlichen Gesellschaft zu wirken (vgl. S. 80). In dem Streben nach ästhetischer Ausbildung will der Kaufmannssohn Wilhelm aus seiner engen bürgerlichen Umwelt heraus. Es ist ein Irrtum in seinem dunklen Drange, wenn er, von einem dilettantischen Triebe verleitet, im Schauspielerkreise sein Ziel zu erreichen glaubt. Shakespeares Dramen, diese aufgeschlagenen,

ungeheuren, sturmbewegten Schicksalsbücher, reizen ihn zum tätigen Leben in der wirklichen Welt. Er lernt in den Adelskreisen den Wert der das Selbstgefühl steigernden sicheren Beherrschung der gesellschaftlichen Formen, das „Welt haben", worauf der an den Weimarer Hof versetzte Frankfurter Bürgerssohn selber besonderen Nachdruck legte. Wilhelm sieht gleich seinem Lieblingshelden Hamlet in dem fürstlichen Heerführer, im Roman Prinz Heinrich von Preußen, das tatenreiche große Leben an sich vorbeifluten. Aber die aus hinterlassenen Aufzeichnungen des Fräuleins von Klettenberg (vgl. II, 255) mit warmem Einfühlen gestalteten „Bekenntnisse einer schönen Seele" lehren Wilhelm auch die Tiefe des sich sehnenden Gemütes kennen, das abseits von jenem Reich des schönen Scheins sich unter Schmerzen seine innere, religiöse Welt aufbaut. Leidvollstes Menschenschicksal ragt in dem geheimnisvollen Harfner düster in Wilhelms nächste Umgebung herein. Die seelenlos sinnliche Philine und die in seelischer Sehnsucht den Körper allmählich aufreibende Mignon streiten sich um Wilhelm, bis er aus der mannigfaltigen Schar weiblicher Wesen die ihm bestimmte adlige Gefährtin in Nataliens gesundem Ebenmaße findet. Der Abschluß des Romans mit drei Ehen zwischen Bürgerlichen und Adligen entspringt der sozialen Absicht, dem Bürgerstand in seinem Vertreter Wilhelm die höhere Lebensbildung zu erschließen, die vor der französischen Umwälzung der Adel als sein Vorrecht ansah.

Während Schillers briefliche Kritik bewundernd, gleichsam mitschaffend der letzten Ausfeilung des Romans mit ihrem Rate folgte, bereitete dessen naturgetreue Wiedergabe der Wirklichkeit den älteren Zeitgenossen Ärgernis. Die vergnügten sich lieber an den bunten, tugend- und rührsamen Familiengeschichten, in denen der Feldprediger August Heinrich Julius Lafontaine zu Halle (1758—1831) eine nicht unbedeutende Begabung rasch in Vielschreiberei verflachen ließ, wie gerade seine meistgelesenen Geschichten, „Der Sonderling", 1793, „Clara du Plessis", 1794, zeigen. Den Romantikern dagegen wurden die „Lehrjahre" sofort ein Lehrbuch der Lebenskunst, ein unvergleichlich Höchstes der gesamten deutschen Dichtung. Von Novalis' „Ofterdingen" und Dorothea Schlegels „Florentin" bis zu Mörikes „Maler Nolten", Kellers „Grünem Heinrich" und Lienhards „Spielmann" zieht sich die vielgestaltige Reihe der unter „Wilhelm Meisters" Nachwirkung entstandenen Lebens- und Erziehungsgeschichten. Goethe selbst aber, der in seinem großen Kulturroman den Rahmen so weit und lose gespannt hatte, um die ganze Fülle der Erscheinungen in ihm aufzunehmen, schuf bereits wenige Jahre nach Schillers Tod 1809 „Die Wahlverwandtschaften", in deren strenggegliedertem Aufbau er gerade durch den enggeschlossenen Kreis des zwischen vier Personen sich abspielenden Empfindungsstreites den vollen tragischen Eindruck erzielte. Erscheinen „Meisters Lehrjahre" dem oberflächlichen Leser von heute teilweise etwas verblaßt, so hat man dagegen die aus einer „tief leidenschaftlichen Wunde" entsprießenden „Wahlverwandtschaften" als das erste frühe Muster des neueren Anforderungen entsprechenden Romans gefeiert.

Goethe selbst betonte, es sei in der zum Roman ausgewachsenen Novelle kein Zug, den er nicht erlebt, aber auch keiner so, wie er ihn erlebt habe. Die anmutige Minna Herzlieb, des Jenaer Buchhändlers Frommann Pflegetochter, war, wie Goethes im Winter 1807 auf 1808 an sie gerichteter „Sonettenkranz" erzählt, unter seinen Augen herangewachsen. Nicht verzehrende Liebesglut, wohl aber warme Neigung zu der aufgeblühten Jungfrau überkam den eben mit Christiane vermählten Dichter. Zerschellte einst Werthers Leidenschaft an der Schranke von Lottens Ehe, so sucht Baron Eduard sich vom Bande seiner Heirat mit Charlotte frei zu machen, sobald ihm deren Pflegetochter Ottilie, für die eben Minna Herzlieb das Vorbild gab, gegenübertritt. Im Gegensatz dazu kämpfen Charlotte selber und der Hauptmann ihre Neigung entschlossen nieder. Wie chemische Stoffe bestimmter Anziehungskraft gegenüber sich aus einer Mischung lösen und neue Verbindungen eingehen, so werden auch Menschen durch die Naturnotwendigkeit einer Wahlverwandtschaft zueinander gezogen. Dem Naturtriebe steht aber die sittliche Pflicht entgegen. Die Gesellschaft hat ein Recht, die Heilighaltung der Ehe als der Grundlage aller Sitte zu fordern, eine von Goethe auch sonst wiederholt scharf betonte Überzeugung, mit deren Vertretung im Romane die Person Mittlers mit fast unkünstlerisch tendenziöser Aufdringlichkeit betraut erscheint. Und indem Ottilie erst nach dem Ertrinken von Eduards und Charlottens Kind die Schuld ihrer Leidenschaft erkennt, sühnt sie das

Vergehen ihrer Liebe durch Verweigerung aller irdischen Bedürfnisse, wählt also gerade jene Art des Selbstmordes, die von Schopenhauer als die einzig berechtigte anerkannt wird, da in ihr die Verneinung des Willens zum Leben rein verwirklicht wird. Durch Selbstüberwindung befreit sie sich sterbend von der Gewalt des Begehrens, die alle Wesen bindet, und weihevoll klingt die mit wunderbarer Kunst durchgeführte, schmerzdurchbebte Entsagungsdichtung versöhnlich aus in Anklängen an die elsässische Überlieferung von Sankt-Odilien, die Goethe in Straßburger Jugendtagen besonders liebgewonnen hatte, und die von dem Elsässer Friedrich Lienhard 1898 als dramatische Legende gestaltet worden ist.

Die „Wahlverwandschaften“ gehören zu den Werken Goethes, deren sittlicher Ernst und Lebenstiefe nur zögernd und in engeren Kreisen erkannt und gewürdigt wurde. Die für alle verständlichen, begeisternden Bilder und Worte dagegen wußte Schiller zu finden, als er nach langer Vorbereitung endlich wieder in die dramatische Laufbahn zurücklenkte. Im Frühjahr 1791 war aus der Bellomoschen Wandertruppe, die seit 1783 in Weimar gespielt hatte, das weimarische Hoftheater hervorgegangen, das Goethe bis zum April 1817 leitete. Zu dieser Zeit wurde er durch schlau angezettelte Ränke der herzoglichen Mätresse, die Karl Augusts Hundeliebhaberei auszunützen verstand, in kränkendster Weise von der Stelle verdrängt, an der er sechsundzwanzig Jahre lang zum Ruhme Weimars und zum Heile der dramatischen Kunst mit liebevoller Mühe gewaltet hatte. Blieb Goethe in den Anforderungen an die Darsteller wohl auch zu sehr beeinflußt von „des falschen Anstands prunkenden Gebärden“, der bienséance der französischen Schauspielkunst, welcher er seine ersten nachhaltigen theatralischen Jugendeindrücke verdankte, so drang er doch auch unablässig auf die Hauptsache: das einmütige Zusammenwirken zu einheitlichem Gesamteindruck der Dichtung, die Ausbildung eines festgefugten Stils. Es ist dasselbe Darstellungsziel, das unter dem unmittelbaren Eindrucke der Theatervorstellungen der weimarischen Truppe Immermann in Düsseldorf, in späterer Zeit die Meininger, Richard Wagner und die Leiter der Bayreuther Bühnenfestspiele anstrebten.

Am 12. Oktober 1798 wurde das neu ausgestattete Weimarer Theater mit „Wallensteins Lager“ eröffnet, in dessen „Prolog“ es Schiller selbst aussprach, in der ernsten Zeit, da auf des Lebens Bühne „um der Menschheit große Gegenstände“ gerungen werde, müsse auch die Kunst auf ihrer Schattenbühne höhern Flug versuchen, wenn sie nicht durch die gemeine Wirklichkeit beschämt werden solle. Staunte doch Goethe über das Zusammentreffen von Dichtung und Zeitereignissen. Wallensteins Schicksal, schrieb er am 6. Juni 1797 an Meyer, sei „in einer viel pesantern, und also für die Kunst bedeutendern Manier, die Geschichte von Dumouriez“. Im April 1799 konnten „Die Piccolomini“ und „Wallensteins Tod“ mit dem Vorspiel in Weimar aufgeführt werden. Im Sommer 1800 erschien das gedruckte Werk im Cottaschen Verlage zu Tübingen und erlebte rasch hintereinander mehrere Auflagen.

Mit dem „Wallenstein“, von dem Goethe noch ein Vierteljahrhundert später rühmte, er sei so groß, daß „in seiner Art zum zweiten Male nicht etwas Ähnliches vorhanden ist“, wurde das neuere deutsche Drama geschaffen. Schiller hat in den Briefen an Körner und besonders an Goethe über die Schwierigkeiten und langsamen Fortschritte der Arbeit ausführlich berichtet, so daß wir die lehrreiche Entstehungsgeschichte des gewaltigen Werkes so genau wie kaum die irgendeines anderen zu überblicken vermögen.

Schiller war sich vollkommen klar bewußt, daß es sich um Schaffung eines neuen Dramenstiles handle. Er sah die auf Herstellung eines in sich harmonisch geschlossenen Ganzen und auf Gesamtwirkung gerichtete Absicht in so schroffem Gegensatz zu seinen durch Einzelheiten wirkenden Jugenddramen, daß er im September 1794 klagte: „Was ich je im Dramatischen

zur Welt gebracht, ist nicht sehr geschickt, mir Mut zu machen. Im eigentlichsten Sinne des Wortes betrete ich eine mir ganz unbekannte, wenigstens unversuchte Bahn, denn im Poetischen habe ich seit drei, vier Jahren einen völlig neuen Menschen angezogen."

Wallenstein hatte nicht bloß in den Haupt- und Staatsaktionen der Wandertruppen seine Bühnenrolle gespielt (vgl. II, 23 und 91); noch 1786 war von dem Oldenburger Gerhard Anton von Halem ein fünfaktiges Schauspiel „Wallenstein" veröffentlicht worden, das 1794 in Halems „Dramatische Werke" Aufnahme fand. Schiller war jedoch nicht durch irgendwelche Dichtungen, sondern durch seine „Geschichte des Dreißigjährigen Krieges" mit dem habsburgischen Feldhauptmann vertraut geworden. Mit Erzählung von der Ermordung Wallensteins erlosch Schillers wärmere Teilnahme für seine historische Aufgabe. Aber schon im Januar 1791 taucht der Plan eines Wallensteindramas vor ihm auf, und 1794 hat er in Ludwigsburg seinem Jugendfreunde Friedrich Wilhelm von Hoven bereits mehrere Auftritte aus der neuen Dichtung, die damals noch in Prosa abgefaßt war, vorgelesen. Allein trotz andauernder Beschäftigung mit dem Stoffe fand Schiller seine Vorstudien so ungenügend, daß er in seinem Kalender erst den 22. Oktober 1796 als den eigentlichen Anfang der Arbeit bezeichnete, die ihn dann bis zum 17. März 1799 derart in Anspruch nahm, daß während dieses Zeitraums zwanzig Monate ausschließlich davon ausgefüllt wurden.

„Formlos und endlos" sah der ernstlich brütende Dichter im November 1796 trotz jahrelanger Vorbereitung „das unglückselige Werk" noch immer vor sich liegen. Nur durch die umfassendste und eindringendste Ausnützung der gesamten Überlieferung glaubte er den widerspenstigen Stoff dichterisch beleben zu können. Wir besitzen für die vollendeten Stücke Schillers nicht mehr die geschichtlichen und geographischen Auszüge, die öfters in Frag- und Antwortlisten zusammengedrängten dramaturgischen Erwägungen der einzelnen Motive und des Handlungsverlaufes, die ausführlichen Charakteristiken jeder Person, wie sich solche Zeugnisse ausgedehnten Forscherfleißes und gewissenhaftester Sorgfalt für „Demetrius" und andere bloß begonnene Dramen von Schillers Hand erhalten haben. Allein die Briefe schon würden zum Belege dafür genügen, mit welcher Unermüdlichkeit Schiller vom „Wallenstein" an bei allen seinen Dramen um solche feste sachliche Grundlage besorgt war. Erneutes und erweitertes Quellenstudium ermöglichte dem Dichter sogar eine zutreffendere Beurteilung des rätselvollen Friedländers, als der Geschichtschreiber Schiller sie gefunden hatte.

Von leidenschaftlicher Parteiergreifung für seinen Helden, wie der Schöpfer von Karl Moor, Fiesko und Posa sie geübt hatte, suchte sich der diesmal nur mit der Liebe des Künstlers überlegend gestaltende Dramatiker freizuhalten. In dem verwegenen Charakter Wallensteins sah Schiller den scharf ausgeprägten Vertreter der Realisten, wie er im letzten Teile seiner Abhandlung über naive und sentimentalische Dichtung sie gekennzeichnet hatte. Die Vollführung eines verbrecherischen Planes erstrebt der rücksichtslose Rechner, der alles nach praktischem Nutzen und dem Ausgang abschätzen möchte. Und der Ehrgeizige, dessen Größe beim Mangel sittlicher Erhabenheit einzig vom Erfolge abhängt, scheitert mit seinem Unternehmen, das „entworfen bloß" oder mißlungen als „gemeiner Frevel" erscheint. Um trotzdem seinen plänereichen Helden zu heben, bediente sich Schiller zweier Hilfsmittel. Er läßt auf den düsteren Friedländer von dem reinen Jugendglanze Max Piccolominis verklärendes Licht fallen. Indem der Dichter uns dazu bringt, den Verräter mit Max' liebenden Augen zu sehen, sichert er Wallenstein unsere Teilnahme und trotz alles Fehlschlagens unseren Glauben an seine überragenden Eigenschaften. Nichts ist törichter, als Schiller wegen des Liebespaares Max und Thekla eines unkünstlerischen Zugeständnisses an den verweichlichten Geschmack rührseliger Zuschauer zu zeihen. Nicht als Liebeseinschlag, sondern gerade im Hinblick „auf die Totalität der Tragödie" hat Schiller die idealistisch Liebenden dem vom irdischen Begehren beherrschten Wallenstein beigesellt. Er hat den Verräter an seinem Kaiser aber noch weiter gehoben, indem er ihn in das anziehende Halbdunkel des Sternenglaubens stellte, und sein Verbrechen gemildert, indem er „die größte Hälfte seiner Schuld den unglückseligen Gestirnen zuwälzt".

Man hat deshalb Schillers Wallensteindichtung beschuldigt, das erste böse Beispiel der Verirrung der Schicksalsdramen zu bilden. Aber gerade Schiller, der in seinen philosophischen Studien den Willen als den Geschlechtscharakter der Menschheit erklärt hatte, war weit entfernt

von der dumpfen Erschlaffung, in die das spätere Schicksalsdrama das Verantwortlichkeitsgefühl des einzelnen abschwächte. Illos Ausruf „In deiner Brust sind deines Schicksals Sterne" genügt zur Aufklärung, wie wenig der Dichter geneigt war, eine willenlose Abhängigkeit des einzelnen vom Sternenlaufe anzunehmen. So hat ja auch Goethe am 26. April 1797 ohne weiteres das Schicksal im Trauerspiel mit der „entschiedenen Natur des Menschen, die ihn blind da- oder dorthin führt", für gleichbedeutend erklärt. Wenn Schiller aber seinerseits in einem Briefe an Goethe unter Berufung auf den Shakespearischen Macbeth äußert, das eigentliche Schicksal müsse mehr als der eigene Fehler des Helden zu seinem Unglück tun, so versteht er unter Schicksal nicht eine vorbestimmende Orakelmacht, sondern was man im Ausgang des 19. Jahrhunderts als das „Milieu" zu bezeichnen liebte. Die Wallenstein anvertraute Macht hat sein Herz verführt, wie die Gelegenheit zum Diebstahl verleitet. Mit Absicht hebt Schiller die Möglichkeit der Wahl und Rückkehr Wallensteins, d. h. also die Freiheit seines Willens, mehrmals hervor. In dem großen Selbstgespräche in Wallensteins Tod, I. Akt, 4. Auftritt, von dem Dichter selbst als Achse des ganzen Stückes bezeichnet, läßt er den Helden klagen, wie aus seinen frevlen Gedanken und halben Taten sich dem erst frei Wollenden nun eine zwingende Mauer auftürme. Daß „sein Lager nur" Friedlands Verbrechen erkläre, hat Schiller von Anfang an erkannt. Er sah aber lange Zeit keine Möglichkeit, die Grundlage von Wallensteins ganzem Unternehmen, die Armee, und das entscheidende Gegenspiel in Wien vor Augen zu führen. In seiner „abgeschiedenen, von allem Weltlauf getrennten Lage" kostet es dem armen Poeten unendliche Mühe, „eine solche fremdartige und wilde Masse zu bewegen und eine so dürre Staatsaktion in eine menschliche Handlung umzuschaffen". Zweifellos hätte Shakespeare ganz einfach einige Auftritte am Wiener Hofe spielen lassen, in dessen Vorzimmer ja auch Halem seine einleitende Unterredung zwischen Baron Questenberg und Graf Piccolomini verlegt hat. Schiller dagegen, der während der Arbeit am „Wallenstein" Lessings Dramaturgie und Aristoteles' Poetik wie Sophokles' Tragödien und Shakespeares Königsdramen eifrig zu Rate zog, wollte dem neu zu gründenden deutschen Drama eine strengere Geschlossenheit geben.

Wie Schiller uns vom Anfang bis zum Schluß in des Feldherrn nächstem Umkreise, zuerst in Pilsen, in den zwei letzten Aufzügen in Eger, festhält, so drängt er auch zeitlich die ganze Handlung zusammen in Wallensteins vier letzte Lebenstage. Die Ermordung fand am 25. Februar 1634 statt. Tieck sann im Gegensatze zu Schiller darauf, den Dreißigjährigen Krieg in einer Reihe von Dramen zu behandeln, und Otto Ludwig wollte seinen geplanten „Albrecht von Waldstein" mit dem Reichstage zu Regensburg beginnen lassen. Im Gegensatz dazu zeigt Benjamin Constants Zusammenziehen der Wallensteindichtung in fünf, ohne Ortswechsel sich abspielende Aufzüge für die französische Bühne, wie selbständig und eigenartig sich Schiller ebenso der Einengung seitens der klassizistischen Dramatik wie der verführerischen Freiheit Shakespeares gegenübergestellt hat. Mit wunderbarer Kunst hat er uns über die kurze Zeitspanne, innerhalb deren sein Werk spielt, zu täuschen verstanden: durch Questenbergs Audienzszene, Wallensteins und anderer Erinnerungen läßt er den ganzen Verlauf des Krieges, anfangend vom Prager Fenstersturz, an unserem geistigen Auge vorüberziehen. Gleich in dem einleitenden Auftritte lenkt Isolani, wie später der Herzogin Bericht, unsere Blicke auf den Wiener Hof, dessen Wühlereien uns Questenberg in feiner, der Kapuziner und die Bedienten in derberer Weise anschaulich machen. Für die Kapuzinerpredigt haben die Schriften Abrahams a Santa Clara (vgl. II, 43) dem Dichter gute Dienste getan, nachdem er einmal von der Haupthandlung ein Vorspiel „Die Wallensteiner" abgesondert hatte, um uns die schwankende Grundlage von des Feldherrn Macht, die leicht zu ändernde Stimmung des Heeres unmittelbar vor Augen zu führen. Goethe pries den „sehr guten Gedanken" dieses Prologs, „wo die Masse der Armee gleichsam wie das Chor der Alten sich mit Gewalt und Gewicht darstellt, weil am Ende des Hauptstückes alles darauf ankommt, daß die Masse nicht mehr bei ihm bleibt, sobald er die Formel des Diensts verändert."

Die Teilung des eigentlichen Dramas durch Zerlegung der ursprünglichen fünf Akte in die

zwei Teile der „Piccolomini" und von „Wallensteins Tod" erfolgte einzig aus praktischen Gründen zum Zwecke der Aufführung; von einer Wallensteintrilogie kann demnach bei dem ununterbrochenen Zusammenhange der zehn Aufzüge weder nach Plan noch Ausführung die Rede sein.

Noch als die Arbeit bereits weit fortgeschritten war, hatte Schiller an der Prosa festgehalten. Für das bunte Lagerbild, welches in das verklärend gehobene Reiterlied ausklingt, konnte die Prosa jedoch nicht genügen. So wählte Schiller mit glücklichem Griffe zur Darstellung dieser die Züge ihrer Führer widerspiegelnden Soldateska den Hans-Sachsischen Knüttelvers, der Muse „altes deutsches Recht, des Reimes Spiel". Für das Drama selbst aber entschloß er sich zur Anwendung des Blankverses — fünffüßig reimloser Jambus —, der eben während Schillers Arbeit am „Wallenstein" durch August Wilhelm Schlegels Übersetzung auch zum erstenmal als die Hauptform von Shakespeares Dramensprache in Deutschland eingebürgert wurde. Nicht durch Lessings „Nathan" oder Goethes „Iphigenie" noch durch Schillers eigenen, für die Bühnen anfangs vielfach in Prosa übertragenen „Don Karlos", sondern erst durch den „Wallenstein" ist der Blankvers im deutschen Drama und auf der deutschen Bühne zur Vorherrschaft gelangt. Der „Wallenstein" nimmt auch durch Lösung dieser formalen Frage in der Geschichte unseres Dramas eine entscheidende Stellung ein. Als Goethe seine Verdeutschung des Voltairischen „Mahomet" auf die Weimarer Bühne brachte, hatte Schiller gerühmt, daß wir, auf der Spur des Griechen und Briten in das Heiligtum der dramatischen Kunst eindringend, uns unsere eigenen Lorbeeren geholt hätten. Eben im „Wallenstein" war diese Neugestaltung eines bestimmten deutschen Tragödienstils im Gegensatz zur Ungebundenheit der altenglischen Bühne und der unfreien französischen Tragédie endlich voll erreicht worden. Als der Philologe Wilhelm Süvern in Berlin, später Wilhelm von Humboldts Mitarbeiter bei Einrichtung der Berliner Universität, in einem eigenen Buche über den „Wallenstein" bei aller Anerkennung des Werkes doch klagte, daß Schiller sich nicht enger an das griechische Drama angeschlossen habe, lehnte der Dichter am 26. Juli 1800 diese Forderung entschieden ab durch ein Bekenntnis, das zugleich die Ausnahmestellung der antikisierenden „Braut von Messina" im Kreise der Schillerschen Dramen beleuchtet.

So unbedingt er Süverns Verehrung der Sophokleischen Tragödie teile, so töte man doch die lebendige Kunst, wenn man das Erzeugnis einer individuell bestimmten Zeit der ganz anders gearteten Gegenwart zum Maßstab und Muster aufdringe. Unsere, freilich erst noch zu schaffende, Tragödie müsse durch Kraft und Charaktere das Gemüt erschüttern und erhaben rühren, die gemeine Denkart des Zeitgeistes niederringen, während Sophokles einem glücklicheren Geschlechte die reine Schönheit bieten durfte.

Bald nach Vollendung des „Wallenstein" war Schiller im Dezember 1799 von Jena nach Weimar übergesiedelt, um unmittelbare Fühlung mit dem Theater zu erlangen, wie sie ihm jetzt, da er sich vollständig dramatischen Arbeiten widmen wollte, unerläßlich schien. So wirkten die geistig eng Verbundenen, Schiller und Goethe, nun auch in nächster räumlicher Nähe zusammen. Allein der Unterschied in ihrer Arbeitsweise machte sich gerade bei dieser Wendung Schillers wieder deutlich bemerkbar. Wenn bei Goethe eine Lebenserfahrung, in ein dichterisches Selbstbekenntnis umgesetzt, sich endlich aus seinem Innern losgelöst hatte, so trat ein Stillstand in seinem Schaffen ein (vgl. II, 286); das Schicksal mußte ihm erst neue Lebensszenen bereiten, ehe er sich wieder zu dichterischem Aussprechen angetrieben fühlte. Schiller dagegen empfand nach Abschüttelung der drückenden Arbeitslast des „Wallenstein" eine unbehagliche Leere. Hatte er am „Wallenstein" das dramatische „Handwerk mehr gelernt", so drängte es ihn, nun in einer Reihe von Bühnenwerken die erworbene Kunstfertigkeit anzuwenden und weiter zu entwickeln. Zwar Soldaten, Helden und Herrscher hatte er zunächst herzlich satt, aber bei

geschichtlichen Stoffen harrte er aus. Am 26. April 1799 verzeichnete er im Kalender den Beginn des Quellenstudiums zu einer „Maria Stuart", deren Schatten ihm zum erstenmal einstens in Bauerbach erschienen war. Bereits am 14. Juni 1800 konnte Schillers „Maria" in Weimar die Bühne betreten, und zwei Tage später berichtet der rastlos Schaffende an Körner schon von den Anstalten zu einer neuen Arbeit, der romantischen Tragödie „Die Jungfrau von Orleans", die am 18. September 1801 ihre erste Aufführung erlebte, und zwar in Leipzig, da der an Voltaires überfreches komisches Epos gewöhnte Herzog nicht wünschte, daß in Weimar seine Mätresse Karoline Jagemann die Rolle der Jungfrau spiele.

Je sicherer Schiller sich des Organs seiner Kunst bemächtigte, um so mehr überzeugte er sich auch davon, daß die Idee eines Trauerspiels immer beweglich und werdend sein solle, jeder Stoff die sich ihm anpassende Form finden müsse. So wählte er für „Maria Stuart" eine möglichst geschlossene Form, während er für die wechselreichen Vorgänge der „Jungfrau" sich mehr Shakespeare annäherte. Wieder wie im „Wallenstein" läßt er uns nur aus Marias Bekenntnissen und den Reden ihrer Umgebung von ihrer Vorgeschichte erfahren. Die Handlung selbst setzt, um „den ganzen Gerichtsgang auf die Seite zu bringen", erst nach der bereits erfolgten Verurteilung Marias ein, und bloß um die Frage nach der Vollziehung oder Vereitelung des Urteils bewegt sich, ähnlich wie einstens bei Gryphius' „Carolus Stuardus" (vgl. II, 26/27), das ganze Stück. Schiller bezeichnet diese Gestaltung als die Euripideische Methode der „vollständigsten Darstellung des Zustandes".

Mehr noch als im „Wallenstein" strebt Schiller in der „Maria Stuart" danach, die „Staatsaktion" hinter den Gegensätzen der Charaktere zurücktreten zu lassen. Er selber erklärte das Zusammentreffen der beiden Königinnen „an sich moralisch unmöglich", während der bühnenwirksame Auftritt doch den notwendigen dramatischen Höhepunkt des ganzen Stückes bildet. Maria, die mehr als physisches Wesen rühren, denn als persönliches und individuelles unser Mitgefühl entzünden sollte, geht aus dieser höchsten Steigerung ihrer Affekte geläutert hervor, während Elisabeth, zur Heuchelei gezwungen, sittlich immer tiefer sinkt. Die großen religiös-politischen Gegensätze des elisabethanischen England kommen nicht in den beiden Frauen zum Austrag; ihre Vertreter sind der papistische Schwärmer Mortimer und der ebenso rücksichtslose Eiferer für Englands Wohl, Lord Burleigh. Wie Schiller in Mortimers Erzählung die Machtmittel und den Glanz der katholischen Kirche unserer Einbildungskraft vorführt, so entwickelt er in Marias Streitgespräch mit Burleigh in meisterhafter Kürze die englischen Verhältnisse von der Kirchentrennung unter Heinrich VIII. bis zum Zeitpunkt der Handlung. Gelegentlich von Aufführungen der „Maria Stuart" im Jahre 1916 betonten manche Kritiker mit vollem Rechte, in welch scharfem Durchdringen der geschichtskundige Dramatiker hier dauernde Grundzüge englischer Politik enthüllt habe.

Wenn Schiller in der „Jungfrau von Orleans" in freierem Schreiten den ganzen Lebensgang Johannas von ihrer Berufung bis zu dem vom Dichter erfundenen Tod auf dem Schlachtfeld an uns vorüberziehen läßt, so mag die zwischen „Maria Stuart" und der „Jungfrau" unternommene Bearbeitung des „Macbeth" dazu beigetragen haben. Das gesteigerte Gefühl der Heldin in lyrischen Silbenmaßen sich aussprechen zu lassen, hatte Schiller bereits in der „Maria Stuart", und zwar unter Berufung auf die griechischen Stücke, begonnen. Wir brauchen daher auch in Johannas lyrischen Monologen keineswegs etwa an eine Einwirkung Tiecks zu denken, wie überhaupt die Bezeichnung „romantische Tragödie" nicht dazu verleiten sollte, aus ihr eine Annäherung an die Schiller unsympathische romantische Schule zu folgern. Der spöttischen Behandlung mittelalterlichen Wunderglaubens und aller von der Schulweisheit nicht zu erklärenden Dinge zwischen Himmel und Erde, jener Auffassung, durch die Voltaires Witz 1755 die „Pucelle d'Orléans" geschändet habe, setzte Schiller mit voller Absichtlichkeit seine aus warmem Herzen geschaffene Lichtgestalt entgegen. Ja er hat in dem Gedichte

„Voltaires Pücelle und die Jungfrau von Orleans" noch ausdrücklich auf diesen Gegensatz der zersetzenden Aufklärungsrichtung und seiner dichterischen Verklärung hingewiesen. Schiller wollte ursprünglich der Geschichte gemäß den Prozeß vorführen, in welchen die gefangene Hexe von den Engländern verstrickt war. Statt dessen läßt er Johanna sich aus der Gefangenschaft befreien durch das vor den Augen der Zuschauer sich vollziehende Wunder.

Nicht bloß Gegner Schillers, sondern auch überzeugte Verehrer, wie etwa Graf Platen und der Ästhetiker Friedrich Theodor Vischer, um zwei grundverschiedene Beurteiler heranzuziehen, haben Bedenken gegen die „Jungfrau von Orleans" ausgesprochen, während doch der Dichter selbst sie als sein Lieblingswerk bezeichnete und gerade dieser seiner Heldin geweissagt hat: „Dich schuf das Herz, du wirst unsterblich leben." In der Tat entspricht eben die Jungfrau von Orleans vielleicht mehr als irgendeine andere tragische Gestalt Schillers seinen theoretischen Anschauungen. Sie ist die Verkörperung von Schillers Auffassung der „schönen Seele". In vollkommener Einheit mit der Natur — naiv — tritt uns das fromm-kindliche Schäfermädchen entgegen; ihr beschränktes Sein ist harmonisch in sich abgerundet, aber verdienstlos, da die Möglichkeit, anders zu empfinden, für sie noch nicht vorhanden ist. Ihr Charakter gewinnt erst Bedeutung, wird ein moralischer, nach Schillers Terminologie ein bestimmter, nicht bloß ein allgemein bestimmbarer, wenn die Entzweiung von Pflicht und Neigung eintritt. „Von ihren Göttern deseriert", ganz auf sich selbst gestellt, muß sie in innerem Kampfe sich die Einheit ihres Seins erst wieder erringen, die dann nicht mehr eine instinktive, sondern eine bewußte, verdienstvolle geworden ist, während die unversucht gebliebene Tugend eben keine Tugend ist. Pflicht und Neigung erscheinen nunmehr in Johannas „schöner Seele" verschwistert, sie ist sich keiner Schwachheit mehr bewußt, der Wille ist durch seine Selbstvernichtung frei geworden. Wünscht man außerdem noch durchaus eine tragische Schuld aufzubauen, so kann man sie darin finden, daß Johanna, die nur „blindes Werkzeug" sein sollte, mit Stolz sich frei von allen Banden des Geschlechts und Herzens erklärt. Mit dieser Abweisung von Montgomerys Flehen, das einem Vorgang in der Ilias nachgebildet ist, macht Johanna sich bereits durch Überhebung (Hybris) schuldig. Die Versuchung durch Lionel ist dann schon Strafe ihres Gottes. Hatte sie von Naturrecht und -pflicht des Weibes zu schroff als von einem Grauen und einer Entheiligung sich abgewendet, so gibt die Geläuterte in freudigem Gehorsam, den die Gottesmutter selbst als des Weibes schweres Los auf Erden gepriesen hatte, sich als Opfer ihrer Aufgabe hin. Ihr Intellekt hat über den Lebenswillen gesiegt, sie hat sich den inneren Frieden errungen.

Der leidenschaftlich völkisch gesinnte jugendliche Shakespeare hatte in der Feindin der englischen Kriegsheere nur die buhlende Teufelsdirne gesehen. Der dem Humanitätszeitalter entstammende gereifte Historiker und Dichter Schiller begeistert sich und seine Leser an der Reinheit der kindlichen Retterin ihres Volkes. Dem von ihm verabscheuten Königsmorde der französischen Jakobiner stellt er mit voller Absicht den Preis des im Volke wurzelnden Königstums gegenüber. Im Vorwärtsschreiten über die weltbürgerliche Gesinnung Posas und des 18. Jahrhunderts findet er Herzenstöne, den Kampf ums Vaterland als „unschuldig, heilig, menschlich gut", als die gerechte Sache zu feiern. Nie darf und soll im tiefsten Herzen des deutschen Volkes die Mahnung des heldenmütigen Dunois verklingen:

Nichtswürdig ist die Nation, die nicht
Ihr Alles freudig setzt an ihre Ehre.

Wehe uns, wenn der hinreißende Schwung und Glanz von Schillers Dichtung, die lautere Begeisterung seiner hohen Seele beim Lesen wie beim Sehen dieses warm und tief empfundenen Werkes uns nicht mehr ergreifen sollte!

Nach Vollendung der „Jungfrau von Orleans", deren Buchausgabe als Kalender auf das Jahr 1802 bei Unger in Berlin erschienen war, während alle übrigen Dramen des gereiften Schiller im Cottaschen Verlag herauskamen, trat in des Rastlosen Erfinden eine Stockung ein. Er wünschte der Armut der deutschen Bühne an guten Stücken indessen auch noch durch andere Tätigkeit als seine eigenen Dichtungen aufzuhelfen, indem er in den Zwischenzeiten selbständigen Schaffens fremde Dramen für eine Sammlung „Deutsches Theater" bearbeiten

wollte. Schon in Mannheim hatte er daran gedacht, den Shakespearischen „Timon" für die deutsche Schaubühne zu gewinnen. Statt dessen lieferte er nun trotz seiner höchst dürftigen Kenntnis der englischen Sprache 1800 eine Übersetzung und Umgestaltung des „Macbeth", der noch in seinen letzten Lebensmonaten die gemeinsam mit Heinrich Voß ausgeführte Verdeutschung und Bühneneinrichtung des „Othello" folgte. Wie um Schillers Selbständigkeit zwischen den nacheinander unsere dramatische Dichtung beherrschenden fremden Vorbildern zu erhärten, steht diesen Shakespeare-Bearbeitungen seine mustergültige Umsetzung der Racineschen Alexandriner-Reimpaare von „Phädra" — aufgeführt am 30. Januar 1805 — und des einleitenden Auftritts von „Britannicus" in deutsche Blankverse gegenüber. Zeitlich zwischen „Macbeth" und „Phädra" erfolgte aber außer der Prosabearbeitung der beiden französischen Lustspiele von Louis Benoît Picard, „Der Neffe als Onkel" und „Der Parasit oder die Kunst sein Glück zu machen", die dichterisch selbständige Ausgestaltung von Graf Carlo Gozzis tragikomischem Märchenspiele „Turandot", die in Weimar am 30. Januar 1802 zur Aufführung kam. Daneben richtete Schiller noch Lessings „Nathan", Goethes „Egmont" und „Iphigenie" für die Weimarer Bühne ein.

Wenn die künstlerische Ausschmückung von Werthes' Prosaverdeutschung des venezianischen Märchens „Turandot" am meisten eigene Zutaten Schillers erforderte, so ist seine Macbeth-Bearbeitung am lehrreichsten für Schillers klares und richtiges Erfassen der Verschiedenheit der schwerfälligen neueren deutschen gegenüber der Beweglichkeit auf der altenglischen Bühne. Schiller suchte im „Macbeth" wie beim „Egmont" durch Verlegung und Zusammenfassen den Wechsel des Schauplatzes möglichst zu vermindern; die Ausmalung einzelner Vorgänge, so die gräßliche Ermordung von Macduffs Familie, ließ er weg, stark Realistisches, wie die Gemeinheit der Hexen, den betrunkenen Pförtner und seine höllischen Vergleiche, milderte er. Statt der Anwendung von Vers und Prosa führte er schlechtweg den Blankvers durch. Sehr mit Unrecht haben die Romantiker Schiller diese Änderungen zum Vorwurf gemacht, mit denen er glänzend seine ästhetische und geschichtliche Einsicht betätigte, daß Verschiedenheit der Zeiten und Aufgaben auch einen Wechsel in den dramatischen Formen und Mitteln zur Notwendigkeit mache.

Allein wie klar Schiller auch erkannte, das Drama müsse den Anforderungen der Gegenwart entsprechen, so fühlte er sich durch Wilhelm von Humboldts Wort, er sei der modernste aller neueren Dichter, doch zu dem Versuche gereizt, ob er „als Zeitgenosse des Sophokles auch einmal einen Preis davongetragen haben möchte". Anderseits beschlich den gewissenhaften Diener reinster Kunst die Besorgnis, bei der vielseitigen Berührung des dramatischen Dichters mit der großen Masse könnte es leicht geschehen sein, daß er, indem er die deutschen Bühnen mit dem Geräusch seiner Stücke erfüllte, auch von den deutschen Bühnen etwas angenommen habe. Nicht etwa dem rohen Geschmack des deutschen Publikums zu schmeicheln und ihm seine Modelle zu entlehnen, sondern „an der Veränderung dieses elenden Geschmacks zu arbeiten", war aber der ernstliche Plan seines Lebens. Um sich und die Theaterbesucher zu stärken und zu reinigen, wollte er das große gewaltige, auch in des Menschen Zermalmung den Menschen noch erhebende Schicksal der attischen Tragödie einmal auf der deutschen Bühne beschwören. Schon vor Vollendung des „Wallenstein" hatte er in der Freundschaftstragödie „Die Malteser", deren Hintergrund die ihm von Marquis Posa her wohlbekannte Belagerung der Ordensinsel durch Sultan Soliman bilden sollte, einen dramatischen Stoff erwählt, der ihm eine Behandlung ganz nach Art der antiken Tragödie mit Chören zu fordern schien. Er hielt aber mit der bereits begonnenen Ausarbeitung inne, als er in dem Lieblingsthema der Sturm- und Drangzeit von den feindlichen Brüdern (vgl. II, 279) eine Fabel fand, die sich zu einem Gegenstück zu Sophokles' „König Ödipus" gestalten ließ. Am 19. März 1803 wurde in Weimar das Trauerspiel mit Chören „Die Braut von Messina oder die feindlichen

Brüder" gegeben, für dessen gelungene Vorstellung er in dem Schreiben an den Spielleiter Genast, das die beigeheftete Handschriftenbeilage „Brief und Gedicht von Friedrich von Schiller" nachbildet, diesem und den Schauspielern seinen Dank aussprach.

Schiller erklärte, daß er und Goethe an jenem Abend zum erstenmal „den Eindruck einer wahren Tragödie bekamen". Goethe fand durch diese Erscheinung den theatralischen Boden zu etwas Höherem geweiht. Indem aber Schiller unmittelbar von der „Braut" zur Arbeit an dem schon am 17. März 1804 in Weimar gespielten „Wilhelm Tell" überging, zeigte er selbst, wie wenig er auch nach dem Erfolg und tiefen Eindruck der antikisierenden Tragödie daran dachte, das neue Drama in die altehrwürdige antike Form einzwängen zu wollen.

Daß Schiller durch die Zweiteilung des Chors, Aktschlüsse und sparsamen Wechsel des Schauplatzes sich Abweichungen von dem hellenischen Trauerspiel gestattet hat, würde nur pedantische Engherzigkeit rügen. Aber auch bei Aufnahme der antiken Schicksalsidee strebte Schiller nach Vermittelung zwischen hellenischem Glauben und seinen eigenen Sittlichkeitsgesetzen. So stark er Schicksalszwang und Unfehlbarkeit des Orakels betont hat, dennoch verstand er es, den Schein der Willensfreiheit und das Verantwortlichkeitsgefühl aufrechtzuhalten. Jedenfalls übt Don Cäsar eine Tat des freien Willens in vollem moralischen Verantwortungsgefühl aus, wie wir dergleichen in den späteren Schicksalsdramen nicht finden, wenn er, den keiner auf dieser Welt zur Rechenschaft ziehen könnte, an sich die streng vergeltende Strafe, „ich selber an mir selber", vollzieht, auf daß nicht ungerechte Teilung sei in dieser Welt. Der von einem Denker wie Montaigne gefeierte „freie Tod", d. h. also doch der freie Wille des Menschen, „nur bricht die Kette des Geschicks". Nicht in der Einführung der Schicksalsmacht liegt demnach die Schwäche des Stückes, sondern in dem mit störender Absichtlichkeit mühsam herbeigeführten Zufall, daß die Mutter im sechsten Auftritt des zweiten Aufzugs Don Manuel unbegreiflicherweise die Auskunft auf die nötige Frage nach Beatricens bisherigem Aufenthaltsort verweigert, die sie gleich darauf Don Cäsar ohne jedes Zögern erteilt. Hier klafft in dem sonst festgefügten Panzer eine gefährliche Lücke. Allein wie überreich wird dieser Fehler aufgewogen durch die einzig herrliche Sprache, den tiefsinnigen Bilderreichtum, den erhabenen Gedankenflug der Chöre und mehr noch durch den großen tragischen Zug, der hoheitsvoll, tief erschütternd durch das Ganze waltet! Die von allem Schlamm irdischer Beschränktheit zum reinen Äther dämonisch sich emporringende Persönlichkeit des edelsten Dichters spricht gerade aus den abgeklärten dramatischen Formen der „Braut von Messina" mahnend und läuternd zu uns.

Hatte Schiller in der „Braut" den antiken Chor, über dessen Gebrauch in der Tragödie er seiner Dichtung ein eigenes Vorwort beigab, wieder zu beleben versucht, so gelang ihm in Erneuerung des alten Urner und Züricher Volksspiels von Wilhelm Tellen aus den Jahren 1511 und 1545 eine selbständige Neuschaffung, indem er auf dem Rütli das Schweizer Volk selbst als großen geschichtlichen Tragödienchor auf die Bühne brachte. Kannte Shakespeare in seinen römischen wie englischen Historiendramen nur adlige Führer und schwankende Pöbelhaufen, so blieb es Schiller vorbehalten, ein ganzes Volk zum Helden seines Dramas zu machen.

Zwei verschiedene Quellen, die uralte Überlieferung von der Schwyzer Herkommen und die Sage vom Meisterschuß des nie fehlenden Schützen, sind schon im Urner Tellenspiel zusammengeflossen; Drama und Sage lassen aber Tell am Rütli mitschwören. Wenn Schiller seinen allem Prüfen oder Wählen abgeneigten Helden von den Eidgenossen sondert, so erinnern wir uns, daß auch Goethe seinen epischen Tell aufgefaßt hatte als einen um Herrschaft und Knechtschaft unbekümmerten einfachen Mann aus dem Volke, den erst die unmittelbarsten persönlichen Übel zur gewaltsamen Abwehr fähig und entschlossen machen. Schiller mag diesen Zug den Erzählungen seines Freundes entnommen haben. Auch von dessen Kenntnis des

Brief und Gedicht von Friedrich von Schiller.

Die gestrige Vorstellung ist im einzelnen und im Ganzen so schön gegangen, daß ich der sämmtlichen Gesellschaft meinen aufrichtigsten Dank dafür abzutragen muß. Ich wende mich deswegen an Sie, werthester Herr Genast, der Sie sich die Führung des Ganzen mit so gutem Erfolg angelegen seyn ließen, und bitte Sie, daß Sie in meinem Namen die ganze Gesellschaft zu versichern bis in Gelegenheit, gefunden, jedem einzeln meinen Dank dafür abzutragen.

Haben Sie die Güte, mir das einzige verrathige Exemplar des Stücks zuzusenden.

Ihr ganz ergebener

Weimar
d. 20. März 1803.

Schiller

Ein Brief Schillers an Anton Genast über die erste Aufführung der „Braut von Messina“.

Nach dem Original, im Goethe-Schiller-Archiv zu Weimar.

Mit dem Pfeil, dem Bogen
durch Gebirg und Thal
kommt der Schütz gezogen
früh am Morgenstrahl.

Wie ein Reich der Lüfte
König ist der Aar,
durch Gehölz und Klüfte
herrscht der Schütze fort.

Ihm gehört das Weite,
Alles sein Ziel erreicht,
was sich regen heute,
was da fliegt und kreucht.

Walters Liedchen aus Schillers „Wilhelm Tell“.

Nach dem Original, im Großherzoglichen Hausarchiv zu Weimar.

Brief und Gedicht von Friedrich von Schiller.

Die gestrige Vorstellung ist im einzelnen und im Ganzen so schön gegangen, daß ich der sämmtlichen Gesellschaft meinen aufrichtigsten Dank dafür bezeugen muß. Ich wende mich deswegen an Sie, werthester Herr Genast, der Sie sich die Führung des Ganzen mit so gutem Erfolg angelegen seyn ließen, und bitte Sie, daß Sie in meinem Namen der ganzen Gesellschaft zu versichern bis in Gelegenheit gefunden, jedem einzelnen meinen Dank dafür abzutragen.

Haben Sie die Güte, mir das einzelne Exemplar des Stücks zuzusenden.

Ihr ganz ergebener

Weimar
d. 20. März 1803.

Schiller

Ein Brief Schillers an Anton Genast über die erste Aufführung der „Braut von Messina“.

Nach dem Original, im Goethe-Schiller-Archiv zu Weimar.

Mit dem Pfeil, dem Bogen
durch Gebirg und Thal
kommt der Schütz gezogen
früh am Morgenstrahl.

Wie ein Reich der Lüfte
König ist der Weih,
durch Gebüsch und Klüfte
jagt der Schütze frei.

Ihm gehört das Weite,
Alles sein Ziel erreicht,
was sich hinter Bäuchen
Alles da kreucht und kreucht.

Walters Liedchen aus Schillers „Wilhelm Tell“.

Nach dem Original, im Großherzoglichen Hausarchiv zu Weimar.

„beschränkten, höchst bedeutenden Lokals, worauf die Begebenheit spielt", und aus Goethes Beobachtung der Charaktere, Sitten, Gebräuche der Menschen in diesen Gegenden wird er nicht minderen Nutzen gezogen haben als aus dem eingehenderen Befassen mit Ägidius Tschudis treuherziger helvetischer Chronik von 1570, Johann Jakob Scheuchzers „Naturgeschichte des Schweitzerlandes", Johannes von Müllers, des „glaubenswerten Mannes aus Schaffhausen", „Geschichten schweizerischer Eidgenossenschaft" und anderen Quellenwerken. Schillers unvergleichliche Kunst, mit welcher er, der das Hochgebirge nie betreten, aus all solchen mühsam erworbenen Anschauungsmitteln, zu denen Schilderungen seiner Gattin kommen mochten, das lebensvolle, wirklichkeitssatte Gesamtbild ausführte, wird durch diese stille Mitwirkung Goethes keineswegs weniger bewundernswert. Und auch die scheinbar getrennte Doppelhandlung Tells und der Rütligenossen weiß Schiller mit voller Sicherheit zur dramatischen Einheit zu verbinden.

So grundverschiedene Beurteiler wie Fürst Bismarck und Ludwig Börne haben den Meuchelmord aus dem Hinterhalt peinlich empfunden. Allein hier konnte Schiller kaum von der Überlieferung abgehen, ohne den ganzen Stoff in bedenklicher Weise umzugestalten. Tells Tat aus Notwehr verliert das Anstößige viel mehr als durch die nachträglich eingeschobene Vergleichung mit Herzog Johanns Kaisermord aus Ehrgeiz durch Tells vorangehende Erwägungen. Man hat den unrealistischen Charakter, die im Munde des Schweizer Bauern eigentlich unmöglichen Überlegungen des Selbstgespräches in der hohlen Gasse oft getadelt; aber durch seine echt Schillerische Gestaltung kommen wir gar nicht dazu, sittlichen Bedenken über den Mord Raum zu geben. Auf Ifflands Einwände erwiderte Schiller: „Tells Monolog, das Beste im ganzen Stück, muß sich selbst erklären und rechtfertigen. Gerade in dieser Situation, welche der Monolog ausspricht, liegt das Rührende des Stückes, und es wäre gar nicht gemacht worden, wenn nicht diese Situation und dieser Empfindungszustand, worin sich Tell in diesem Monolog befindet, dazu bewogen hätten." Im übrigen zeigt indessen eben die Redeweise im „Tell" unverkennbar das Bestreben nach mehr charakterisierender Abstufung der einzelnen Personen, als dies bei den vorangehenden Dramen der Fall ist, in denen Schiller um alle Personen den Königsmantel seiner schwungvoll edlen Sprache geschlungen hat.

Weder die dichterische noch die nun über ein Jahrhundert lang sich stets auf das neue bewährende vaterländische Bedeutung von Schillers letztem vollendeten Drama braucht erst hervorgehoben zu werden. Das Werk lobt noch heute wie am ersten Tage schon selber seinen hohen Meister. Aber wohl ist zu erinnern an die lehrreichen Dankesworte, die einer der besten Schweizer Dichter, die Gottfried Keller am Mythenstein dem Sänger der Urkantone und der Freiheit gewidmet hat.

Der „Tell" und die in ihm gegebene dichterische Anschauung, rühmte Keller, seien nicht ein einzelnes Ergebnis günstiger Umstände gewesen. „Schiller war, als er abscheiden mußte, zu der Reife gediehen, von jedem gegebenen Punkte aus die Welt treu und ideal zugleich aufzubauen. Wie er fortgefahren zu schaffen, lese man in der zweiten Szene des zweiten Aufzugs im ‚Demetrius', wo er den Anblick russischen Frühlings im Lande beschreibt. Man lese die Schilderung des polnischen Reichstags und ferner den einzigen Zug, wie das eine Dorf vor den Polen landeinwärts flieht, während das andere ihnen entgegeneilt und beide durcheinanderirren."

Es ist der letzte vollendete Auftritt des gewaltigen „Demetrius"-Bruchstücks, auf den Gottfried Keller hinweist. Von dieser Dramatisierung der Geschichte des russischen Thronbewerbers, der auf der Höhe der Erfolge mit dem Glauben an seine echte Geburt die rechtlich-sittliche Grundlage seiner Ansprüche und damit den eigenen Halt, Krone und Leben verliert, hat schon Körner Proben veröffentlicht in der ersten Sammlung von seines großen Freundes Schriften. Der Dichter, dem nach Goethes Wort „der Geschichte Flut auf Fluten" angeschwollen waren, hat unter dem noch frischen Eindruck der Verhandlungen der französischen Nationalversammlung in der Vorführung der Reichstagsauftritte seinem Volke gleichsam testamentarisch beherzigenswerte Worte ernster Warnung vor Parlamentsherrschaft zugerufen:

„Man soll die Stimmen wägen und nicht zählen,
Der Staat muß untergehn, früh oder spät,
Wo Mehrheit siegt, und Unverstand entscheidet."

Dem russischen Prätendenten hat aber Schiller in dem Engländer Warbeck einen zweiten gegenübergestellt. Warbeck beginnt als bewußter Betrüger die Rolle des letzten Yorks zu spielen; nachdem sein edles Wesen ihm Freunde gewonnen hat, erfolgt die überraschende Entdeckung, daß er wirklich aus königlichem Blute stamme.

Um die beiden am weitesten gediehenen dramatischen Ausarbeitungen des „Demetrius" und „Warbeck" finden wir noch eine Fülle von Dramenplänen und -stoffen verschiedenster Art gelagert. Aus dem Altertume hatte Schiller den Tod des Themistokles und der Agrippina, aus mittelalterlicher Sage und Geschichte „Elfriede", „Die Gräfin von Flandern", einen „Heinrich der Löwe" und „Die sizilianische Vesper", aus dem 17. Jahrhundert die unglückliche Prinzessin von Zelle in ihrem Verhältnis zum abenteuernden Grafen Königsmark ausersehen. Eine Tragödie „Charlotte Corday" hätte den Vergleich mit Goethes Behandlung der Revolution in der Fortsetzung der „Natürlichen Tochter" herausgefordert. Auf die See und in ferne Kolonien würden die Dramen „Das Schiff" und „Die Flibustiers" geleitet haben, während die Ausführung der Pläne „Die Polizei" und „Die Kinder des Hauses" uns Schiller als einen die alltägliche Wirklichkeit belauschenden und widerspiegelnden Schilderer der Großstadt Paris und ihrer von Verbrechen unterwühlten bürgerlichen Gesellschaft kennen gelehrt hätte.

Statt der Vollendung aller dieser bedeutenden Entwürfe gönnte das Schicksal dem Scheidenden nur, zu guter Letzt nach einmal zu zeigen, wie sein erhabener Sinn es verstand, auch in das Kleine und Zufällige seine hohe ideale Auffassung zu legen. Der in Weimar einziehenden Gemahlin des Erbprinzen, der russischen Großfürstin Maria Paulowna, sollte auch das Weimarische Theater einen Willkommsgruß entgegenbringen. Und festlich ward am 12. November 1804 „an die geschmückten Stufen Die Huldigung der Künste vorgerufen". Wie Schiller in den Strophen von „Das Ideal und das Leben" seine Anschauungen über das Verhältnis von Sittengebot und schöner Sinnlichkeit dichterisch zusammengefaßt hat, so ist in der Selbstschilderung der einzelnen Künste und des sie schaffenden Genius des Schönen in diesem heiteren Festspiel Schillers ganze Kunstlehre noch einmal ausgesprochen.

Im ersten Schmerz um des Freundes Verlust hatte Goethe daran gedacht, selber den „Demetrius" zu vollenden; er plante ein größeres Trauergedicht, in dem Vaterland und Poesie, Jünglinge und Greise, Handwerker und Soldaten, Mädchen und Studierende Schiller den Dank dafür darbringen sollten, daß

Seine durchgewachten Nächte
Haben unsern Tag erhellt.

Allein zuletzt mußte Goethe sich begnügen, in dem „Epilog zu Schillers Glocke" ein Ehrendenkmal zu errichten seinem Kampf- und Kunstgenossen, hinter dem weit in wesenlosem Scheine das sonst alle bändigende Gemeine zurückgeblieben. Mit Recht feierte er den hohen Mann, der „mit Riesenschritten den Kreis des Wollens, des Vollbringens maß", dessen „Ernst der Lebensplane tiefen Sinn erzeugt". Was in Schillers Dramen immer von neuem den Hörer wie Leser begeisternd mit sich fortreißt, das ist ja nicht bloß die rastlos erwogene technische Kunst des Aufbaus, der Schwung, die Gedankentiefe und Bilderfülle der mächtig und vornehm ertönenden Verse: es ist die sittliche Heldengröße der einzigartigen Persönlichkeit Schillers, die in allen seinen Werken fortlebt. Zahllose haben in den zwischen Schillers Tod und heute liegenden zwölf Jahrzehnten ihre Kräfte an dem geschichtlichen Jambendrama nach Schillers Muster versucht. Mit Ausnahme von Kleist, Grillparzer und Hebbel ist es bis heute nicht einem einzigen gelungen, der deutschen Bühne auch nur ein auf die Dauer lebendig fortwirkendes Werk in dieser Gattung zu hinterlassen. Goethe aber fühlte sich selbst nicht zum Theaterdichter wie Schiller geschaffen; die strenge, gerade Linie, nach welcher der tragische Poet nicht ohne „eine gewisse Berechnung auf den Zuschauer fortschreiten muß", widerstrebte seiner Natur. Zwar

übersetzte er Voltaires „Mahomet" und „Tankred" für die Weimarer Bühne und faßte, angeregt durch Schillers Dichtungen, den Plan zu einer Trilogie hohen Stils, in welcher er den Verlauf der französischen Umwälzung und seine Gedanken darüber darstellen wollte. Aber nur der erste, noch vor Ausbruch der Revolution spielende Teil, „Die natürliche Tochter", wurde im Frühjahr 1803 vollendet.

Wohl marmorglatt, doch nicht marmorkalt, wie Ludwig Hubers oft wiederholter Vorwurf lautete, ist die ernste Symbolik, mit der Goethe aus den 1798 ihm zur Hand gekommenen Memoiren der illegitimen Prinzessin Stephanie Luise von Bourbon-Conti sein Drama gestaltete. „Es ist ganz Kunst und ergreift dabei die innerste Natur durch die Kraft der Wahrheit", urteilte Schiller. Die verschwiegene Seele des Dichters fühlt und leidet mit seiner herrlichen Eugenie. Die Schöpfung dieser jungfräulichen Heldin sollte ihn befreien von der Last der politischen Eindrücke, deren dichterische Gestaltung ihm ebensowenig in den unvollendeten Dramen „Die Aufgeregten" und „Das Mädchen von Oberkirch", wie in dem völlig mißratenen Schauspiel „Der Groß-Cophta" und dem flachen Scherzspiel „Der Bürgergeneral" gelungen war.

Schiller und Goethe waren sich darüber einig, daß jedes Kunstwerk symbolisch sein müsse, d. h. der sinnliche Vorgang solle stets auf ein Höheres hinweisen. Aber mit der „Natürlichen Tochter" und dem sprachlich mit der Antike wetteifernden Trauerspiel-Bruchstück „Pandora" von 1807 geriet Goethe doch auf einen Weg, auf dem er Gefahr lief, dem Empfinden auch der besten Leser unverständlich zu werden. Das Festspiel „Paläophron und Neoterpe" zum Eingang des neuen Jahrhunderts führte alte und neue Zeit in Streit und Versöhnung sinnig vor. Das allegorische Vorspiel „Was wir bringen" zur Eröffnung des vom weimarischen Hoftheater in dem damaligen Modebad Lauchstädt 1802 erbauten Spielhauses nannte Schiller selbst einen Bettlermantel, auf den einzelne Sterne gestickt seien. Die von Schiller in der Montgomery-Handlung der „Jungfrau", von Goethe in „Paläophron" versuchten griechischen Tragödienverse — Trimeter —, die „ernsten langgeschwänzten Zeilen", verwendete Goethe aber sofort auch für bedeutendere Aufgaben: im September 1800 führte die Arbeit am „Faust" zur Helena-Dichtung, der Einleitung zum späteren dritten Aufzug des zweiten Teiles, dem Gipfel, von dem aus nach Goethes Wunsch und Willen sich erst die rechte Aussicht über das Ganze zeigen sollte.

Wie schon Marlowe für Fausts Zusammentreffen mit Helena die Töne begeisterter Leidenschaft gefunden hatte, so war auch Goethe bereits in Frankfurt (vgl. II, 272) entschlossen gewesen, diesen Zug des Volksbuches und Volksstückes in seine Dichtung aufzunehmen. Aber seit der 1790 erfolgten Veröffentlichung des „Fragments" fühlte er keinen Mut in sich, das Bündel, das seine Faustpapiere gefangen hielt, aufzuschnüren. Vergeblich begann Schiller schon 1794 die Vollendung dieses „Torso des Herkules" zu fordern. Erst im Juni 1797 war der lange zögernde Goethe durch das Balladenstudium wieder auf den Dunst- und Nebelweg der Faustdichtung geführt worden, auf dem er sachte bis zum April 1803 und dann wieder im Frühjahr 1806 fortschritt.

Goethe selbst hat beim Wiederaufleben der Arbeit den Freund gebeten, ihm durch Mitteilen seiner Forderungen an „Faust" die „eigenen Träume zu deuten". Und als Schiller in Aussprache der zugleich philosophischen und dichterischen Anforderungen die Überleitung der grellen und formlosen Fabel zu Ideen betonte, schöpfte er aus solcher Bezeichnung seiner Gedanken und Vorsätze gleich einen ganz anderen Mut zum Schaffen. Die entscheidende Tat, durch welche der alte Plan auf eine neue, umfassendere Grundlage gestellt wurde, erfolgte nach Eckermanns Angabe 1797 durch den nach dem Vorbild des Buches Hiob gebildeten Prolog im Himmel. Erst indem der Herr der Schöpfung und der Geist der kalten, tückischen Verneinung die Wette um den im Streben irrenden Gottesknecht Faust schließen, wandelt sich der unbefriedigte Doktor aller Fakultäten aus einem besonderen Einzelmenschen zum Vertreter der gesamten Menschheit, deren Wohl und Wehe er schon im „Fragment" in sein erweitertes Selbst aufnehmen wollte. Der

Vertrag zwischen Faust und Mephistopheles, dem Mephistos Auftreten in einem großen akademischen „Disputationsaktus" vorhergehen sollte, bildet die notwendige Ergänzung der himmlischen Wette, nachdem Mephisto aus dem Diener des Erdgeistes — Demiurgos — zum wirklichen Teufel des Volksglaubens geworden ist. Alles Weitere folgt, wie Goethe ausdrücklich betonte, von selbst aus der von Mephisto angenommenen Bedingung Fausts: den dunkeln Tätigkeitsdrang, der den guten Menschen immer wieder auf den rechten Weg zurückleitet, mit augenblicklichem Genuß trügerisch zu stillen.

In diesem weiteren Rahmen erscheint der ursprüngliche Ausgangspunkt des bürgerlichen Trauerspiels von Gretchens Liebe, Verführung und Verzweiflung nur wie eines der Betäubungsmittel, durch die Mephisto den immer vorwärts hastenden Faust vom geraden Pfade abzulenken und zugleich mit Schuld zu belasten strebt, wie er ihn auch durch den Taumel der Walpurgisnacht einwiegen will. Die Huldigung für Satan auf dem Goethe durch wiederholte Besteigung wohlvertrauten Brocken, auf den er 1799 auch seine von pantheistischem Naturgefühl durchdrungene Kantate „Die erste Walpurgisnacht" verlegt hatte, sollte nach den erhaltenen früheren Entwürfen (Paralipomena) in weit mehr grotesker Satire durchgeführt werden. Das Zwischenspiel „Oberons und Titanias goldne Hochzeit" dagegen war ursprünglich als Fortsetzung der „Xenien" entstanden und ist zum Schaden des Werkes ganz willkürlich an Stelle der Auftritte gesetzt worden, in denen Faust noch mitten in dem frechen Sinnentaumel der Blocksbergnacht das Gretchen bedrohende Schicksal erfahren sollte. Die allzu grelle Natürlichkeit und Stärke der Kerkerszene in Prosa wurde durch den Flor der Reime gedämpft; die Mittelglieder zwischen der tragischen Schlußwendung des ersten Teiles und dem hoheitsvollen Auftreten Helenas wollten sich aber noch nicht gestalten, wenn auch die Lösung des Ganzen Goethe schon bei der Niederschrift der Vertragsbedingungen klar vor Augen stehen mußte. Auf Fausts Kursus in der kleinen Welt sollte der in der großen folgen und hier schließlich das eigene Begehren hinter höheren, allgemeinen Zielen zurücktreten (vgl. S. 80). Der Augenblick, zu dem Faust die schicksalsschweren Vertragsworte: „Verweile doch, du bist so schön!" sagen dürfte, findet ihn nicht — von schmeichelndem Genuß betrogen — auf dem Faulbett liegend, sondern dem Sinne ganz ergeben, in dem der bis zum letzten Atemzug rastlos für das Gemeinwohl Tätige über der Aussicht in endlose, arbeitsfrohe Jahrhunderte, „der Weisheit letzten Schluß", sich selbst und die sinnlich beschränkte Gegenwart vergißt. Nicht durch ein selbstsüchtiges Genießen in der engbegrenzten Zeitspanne, sondern weil sein Ich und die ihm gesetzte Daseinsschranke vor dem Fernblick in unabsehbare, siegessichere Fortentwickelung der Menschheit ihm völlig zurücktritt und er in dem beschränkten Augenblick diesen selbstlosen Ewigkeitsgedanken auskostet, fühlt sich Faust von der Stunde, die ihn in eine unabsehbare Zukunft schauen läßt, befriedigt. Mephistopheles hat also nicht minder nach dem strengen Wortlaute als nach dem Sinne der Wette und des Vertrags sein Spiel verloren, wenn der alte Lügner sich auch über ein ihm angeblich zugefügtes Unrecht, einen Gewaltstreich des Herrn, beklagt. Faust, der einst, Magie suchend, mit Frevelwort jede Hoffnung und allen Tatendrang verflucht hatte, segnet sterbend die Aussicht auf täglich frische Eroberung von Freiheit und Leben als den höchsten, genußreichsten Augenblick. Und wie im Prolog der Herr das Wort verkündet: „Es irrt der Mensch, so lang er strebt", so tönt aus den himmlischen Chören, in denen unsere deutsche „divina commedia" ausklingt, als Leitmotiv die des Herrn Wort ergänzende Botschaft der ewigen Liebe von oben: „Wer immer strebend sich bemüht, den können wir erlösen".

Die Rettung Fausts war für Goethe bereits völlig entschieden, als er in der zwölfbändigen Sammlung seiner „Werke", der frühesten zwischen 1806 und 1808 in Cottas Verlag erscheinenden, den ganzen ersten Teil mit der Zueignung und den beiden Vorspielen veröffentlichte. Publikum und Kritik dagegen hielten in der Mehrzahl das Werk mit Mephistos Ausruf: „Her zu mir!" überhaupt für abgeschlossen. Den Dichter selbst aber mußte das Schicksal noch durch neue Lebensszenen führen, ihm weitere Erfahrungen eröffnen, ehe er seinen Helden geloben lassen konnte durch „ein kräftiges Beschließen, zum höchsten Dasein immerfort zu streben". Die Romantik mußte sich erst voll entwickeln, ehe Goethe im Bunde Fausts mit Helena symbolisch germanisches Mittelalter und hellenische Antike zu einen vermochte.

Ihm selbst war die Helena-Dichtung 1800 aus liebevoller Versenkung in die Kunstwelt des klassischen Altertums erwachsen. Die sorgfältig vorbereitete neue italienische Reise hatte er der Kriegsunruhen wegen ebenso aufgeben müssen, wie das geplante, weit ausgreifende Werk

über Italien, zu dessen Vorbereitung er Meyer nach dem Süden vorausgesandt hatte, in den Anfängen steckenblieb. In Anwendung der in Herders „Ideen" durchgeführten Betrachtungsweise wollten die Freunde ausgehen von einer „Darstellung der physikalischen Lage im allgemeinen, des Bodens und der Kultur, von der ältesten bis zur neuesten Zeit, und des Menschen in seinem mächtigen Verhältnisse zu diesen Naturumgebungen", um die so gewonnene Kulturgeschichte Italiens in Beschreibung seiner Kunstdenkmale und deren Ausstrahlung auf alle Völker gipfeln zu lassen. Der weitangelegte Plan gelangte nicht zur Durchführung, aber aus der Schweiz brachte Goethe sich Ende 1797 den von italienischen Eindrücken erfüllten Genossen Heinrich Meyer wieder mit nach Weimar. Und nun traten neben Goethes beharrlich fortgepflegtem naturwissenschaftlichem Forschen die Bemühungen der engverbundenen Freunde um Förderung der bildenden Kunst in der von ihnen einzig für heilsam gehaltenen klassizistischen Richtung in den Vordergrund. Die sechs Hefte der Zeitschrift „Propyläen" (1798—1800) und der von Goethe, Meyer und Friedrich August Wolf 1805 in gemeinsamer Arbeit hergestellte Sammelband „Winkelmann und sein Jahrhundert" sind die literarischen Denkmale dieser theoretischen Bestrebungen. Ergänzt werden sie durch Goethes Verdeutschung von Diderots „Versuch über die Mahlerei" (1798) und des damals in der Ursprache selbst noch nicht veröffentlichten Diderotschen Dialogs „Rameaus Neffe" (1805), zu denen sich noch 1811 die Bearbeitung der Lebensbeschreibung des Malers „Philipp Hackert" gesellte. Preisausschreiben, für welche die W. K. F. (Weimarer Kunstfreunde) homerische Vorgänge als Vorwurf aufgaben, und daran sich anreihende Kunstausstellungen in Weimar sollten dazu dienen, Goethes und Meyers Lehre vom unbedingten Anschluß an die Antike den bereits auftauchenden romantischen Kunstschwärmereien gegenüber auch in Malerkreisen ertragreichen Boden zu sichern.

---

2. Die romantische Bewegung und ihre Gegner bis zum Zusammenbruch von Jena.

Die romantische Bewegung ist nicht auf Deutschland und nicht auf das Schrifttum beschränkt, wenn sie auch von der deutschen Literatur ausgeht. Chateaubriand schreitet mit „Atala" und dem „Génie du Christianisme" den späteren französischen Romantikern voran. Im gleichen Jahre, 1802, veröffentlichte Walter Scott, nachdem er sich in Übersetzungen Bürgerscher Balladen und des „Götz" geschult hatte, die beiden ersten Bände seiner „Volksdichtung des schottischen Grenzgebiets". In ähnlicher Weise begann die italienische romantische Schule, als deren Vorkämpfer der junge Alessandro Manzoni Goethes Teilnahme weckte, mit Übertragungen von Bürgers „Lenore" und „Wildem Jäger". Unter Goethes und Schillers Einwirkung aber steht die deutsche romantische Schule wie unter jener Goethes die des Auslandes.

Die deutsche romantische Literaturbewegung spiegelte sich in einer nahverwandten in Künstlerkreisen wider. Beide haben sich, wie es am Ausgang des 19. Jahrhunderts noch einmal zwischen Freilichtmalerei, Impressionismus und literarischem Naturalismus geschah, gegenseitig beeinflußt. Von der Geniezeit, deren Forderungen vielfach in der Romantik wieder auftauchten, überkam die erste romantische Schule das Streben nach einer engeren Verbindung zwischen Leben und Dichtung, nach umgestaltendem Einwirken auf Sitte und Gesellschaft. Das allgemeine, unklare Verlangen der Stürmer und Dränger nach Deutschheit gewann durch den sich steigernden Ernst der veränderten Weltlage in der Romantik einen bestimmten vaterländischen Gehalt, dem aus geschichtlicher Betrachtung der Vergangenheit später mannigfache politische

Forderungen folgten. Aus dem ästhetischen Widerspruch gegen die beschränkte, phantasiearme Verstandesmäßigkeit der Aufklärung entwickelte sich rasch ein Gegensatz auf den verschiedensten Gebieten. Der von Fichte und Schelling vertretenen Weltanschauung widerstrebte die alte Popularphilosophie. Als Prediger an der Berliner Charité hat der 1768 zu Breslau geborene Friedrich Ernst Daniel Schleiermacher 1798 in seinen Reden „Über die Religion an die Gebildeten unter ihren Verächtern" die von der Aufklärung in den Dienst der Nützlichkeit und Moral gestellte Religion als das Gefühl des Zusammenhangs des Einzelnen mit dem Ewigen und Unendlichen gefeiert. In den als Neujahrsgabe für 1800 veröffentlichten „Monologen" vertiefte er in weiterer Ausführung die überraschend neuen Gedanken der „Reden". Ähnlich wie einst Spener erhob Schleiermacher damit die Religion aus einer Verstandessache wieder zur unentbehrlichen Forderung des Gemüts. Im Jahre des Erscheinens der „Reden" sind die Brüder Schlegel im „Athenäum" (1798—1800) zuerst öffentlich als Vorkämpfer einer neuen Dichtung und Weltanschauung mit ihrem Programm hervorgetreten. Außer ihnen, Schleiermacher und Novalis erschienen nur noch Fouqués Lehrer, der Fichteaner August Ludwig Hülsen, Tiecks Schwester Sophie Bernhardi mit ihrem Gatten und der Karoline von Humboldt wie Rahel nahestehende schwedische Diplomat Gustav von Brinckmann im „Athenäum" als Mitarbeiter.

August Wilhelm und Friedrich Schlegel aus Hannover, die beide auf der beigehefteten Tafel „Vier Hauptvertreter der deutschen Romantik" in der oberen Reihe erscheinen, waren als Söhne des Konsistorialrats Johann Adolf Schlegel, des alten Bremer Beiträgers (vgl. II, 112), und als Neffen von Johann Elias Schlegel durch Familienüberlieferung gleichsam vorbestimmt zu einer Führerrolle in der deutschen Literatur. August Wilhelm, der ältere der Brüder (1767—1845), wurde während seiner Göttinger Studentenzeit durch Bürger zum Vers- und Übersetzungskünstler erzogen. Im Wetteifer mit seinem Lehrer Bürger begann der in allen Literaturen Bewanderte seine Shakespeare-Verdeutschung (vgl. II, 194), deren erste größere Proben er dann nebst mehreren Untersuchungen über das Verhältnis von Form und Inhalt in der Dichtung („Briefe über Poesie, Sylbenmaß und Sprache") in Schillers „Horen" veröffentlichte. Der an genialen Einfällen überreiche jüngere Bruder, Friedrich (1772—1829), dagegen bricht eigenmächtig seine Lehrzeit als Kaufmann ab, um sich in Leipzig und Dresden ganz dem Studium des klassischen Altertums und der Philosophie zu widmen. In Jena, wo August Wilhelm sich nach Aufgabe seiner Hauslehrerstelle in Amsterdam habilitiert hatte, treffen die Brüder 1796 zusammen. Des Älteren geistvolle Gattin Karoline, eine Tochter des Göttinger Orientalisten Michaelis, die in den Mainzer Revolutionswirren eine bedenkliche Rolle gespielt hatte, stachelte den literarischen Ehrgeiz der beiden an, „kritische Diktatoren in Deutschland zu sein". Sachlich erscheint Friedrich anfangs in seiner Theorie fast überall abhängig von Schillers weit- und tiefwirkender Abhandlung „Über naive und sentimentalische Dichtung", deren Schlagworte allmählich durch „klassisch" und „romantisch" ersetzt werden. Karoline aber, die in Schillers Freundeskreis als „Dame Luzifer" auf ausgesprochene Abneigung stieß, führte den Bruch der Schlegels mit Schiller und damit die feindliche Stellung eines großen Teiles der Romantiker zu Schiller absichtlich herbei.

Durch zahlreiche Kritiken über Erscheinungen des Tages in den „Göttingischen gelehrten Anzeigen" und der Jenaischen „Allgemeinen Literaturzeitung" hatte der mit feinem Formgefühl und kühler Verständigkeit ausgestattete August Wilhelm seinem überlegenen Wissen bereits gefürchtetes Ansehen verschafft, als Friedrich noch einseitig bloß von engstem Anschluß an „Die Griechen und Römer", wie er 1797 sein erstes Buch benannte, Heil für die geringgeschätzte neuere Dichtung erwartete. In Jena wurde Friedrich aber als eifriger Anhänger Fichtes in die philosophischen Streitigkeiten eingeführt

Vier Hauptvertreter der deutschen Romantik.

Erklärung der umstehenden Bilder.

1. **Friedrich von Schlegel**, nach einem Steindruck (Zeichnung von Philipp Veit, 1810 oder 1811), im Besitz der Frau von Longard zu Sigmaringen.

2. **August Wilhelm von Schlegel**, nach einem Holzschnitt in Kürschners „Deutscher Nationalliteratur".

3. **Ludwig Tieck**, nach dem Ölgemälde von Joseph Karl Stieler (1838 oder 1839), im Besitz der Frau Landrätin von Treutler zu Neu-Weißstein.

4. **Friedrich von Hardenberg (Novalis)**, nach dem Kupferstich von Eduard Eichens (1845), in der Ausgabe von Novalis' Schriften, 1846.

und auf dem Umweg durch die Philosophie, die seinen Bruder kaum berührte, auch in das Schrifttum der Gegenwart, als dessen unvergleichlich höchste Leistung er „Wilhelm Meisters Lehrjahre" bewunderte.

Als Friedrich Schlegel im Juli 1797 zur Gründung des „Athenäums" nach Berlin kam, fand er sich in der Begeisterung für Goethe und dessen heftig angefeindeten Roman mit Gleichgesinnten zusammen, während er durch seine „Kritischen Fragmente" über den großen Anreger und Befreier Lessing der noch herrschenden alten Aufklärungspartei die beliebte Berufung auf Lessing als einen der ihrigen zu verwehren suchte. In ihrer mannigfaltigen Polemik gegen die vorangehende Literatur schlossen sich die Romantiker der Absicht der „Xenien" an. Wenn bei der zur Schau getragenen Verehrung der Schlegels für Goethe auch Berechnung ihres eigenen Vorteils mitspielte, so erwarben sie sich doch unbestreitbar das Verdienst, zuerst weiteren Kreisen das Verständnis für Goethes Dichtung und Schillers Kunstlehre zu vermitteln.

In der Aufklärungshochburg Berlin, wo allen voran Philipp Moritz nach seiner Rückkehr aus Italien als Bahnbrecher Stimmung für Goethe gemacht hatte, war das gastfreie Haus des königlichen Kapellmeisters Johann Friedrich Reichardt, der eine Reihe Goethischer Singspiele und Lieder vertonte, der früheste Mittelpunkt für die Anhänger der neueren Richtung. Hier hörte der biedere Karl Friedrich Zelter, der langjährige Leiter der Berliner Singakademie und Liedertafel, zuerst von dem Dichter reden, dessen vertrautester Freund er selbst nach Schillers Tode werden sollte. Auf der Liebhaberbühne des Reichardtschen Hauses zu Berlin mochte der junge Tieck seine schauspielerische Leidenschaft befriedigen, während auf Reichardts Landsitz Giebichenstein bei Halle Goethe und Wolf wie die meisten Romantiker gern einkehrten. Neben dem Reichardtschen Hause, dem Friedrich Schlegel als Mitarbeiter an Reichardts Zeitschriften „Deutschland" und „Lyceum" verbunden war, kam in den jüdischen Salons Berlins die Teilnahme an schöngeistigen Fragen in Aufnahme. Die gefeierte Henriette Herz vermittelte die erste Annäherung zwischen ihrem Verehrer Schleiermacher und Friedrich Schlegel, deren rasch befestigter Freundschaftsbund sich literarisch in den Athenäums-Fragmenten betätigte. Im Hause der Herz lernte Schlegel Mendelssohns Tochter Dorothea Veit kennen, die bald das Urbild seiner „Lucinde" und seine Geliebte, später seine Gattin wurde. Unter den weiblichen Mitgliedern dieser jüdischen Kreise, in denen auch Prinz Louis Ferdinand Anregung suchte, trat von Anfang an als geistig bedeutendste Rahel Levin (1777—1833) hervor, die nach mancher durchkämpften Leidenschaft 1814 die Gemahlin Varnhagens von Ense wurde. Dichtende Frauen tauchen um die Wende des Jahrhunderts immer zahlreicher auf, wie Amalie von Imhof und Karoline von Wolzogen in Weimar, Sophie Mereau in Jena und Tiecks Schwester Sophie Bernhardi in Berlin, Karoline von Günderode (Tian) in Frankfurt, die Deutsch-Dänin Friederike Brun, Dorothea Schlegel und etwas später der Karschin Enkelin, Wilhelmine von Chézy, Forsters Witwe Therese Huber, deren Freundin Karoline Pichler in Wien und, an dichterischer Begabung alle übrigen weitaus übertreffend, Klemens Brentanos Schwester und Arnims Witwe Bettina. Rahel dagegen, die ebenso wie Karoline Schlegel und Karoline von Humboldt eigenes Schriftstellern vor der Öffentlichkeit vermied, wirkte durch ihre Briefe und das empfindungsvolle Verständnis für Poesie, das sie auch den anderen mitzuteilen wußte. In Goethe sah Rahel den „Vereinigungspunkt für alles, was Mensch heißen kann und will". Die Begeisterung dieser aus verschiedenartigen Mitgliedern sich zusammenfindenden Berliner Goethe-Gemeinde, in die sich viel unbefriedigte weibliche Sehnsucht und ein überhastetes ungeklärtes Bildungsstreben mischten, machte sich in den drei Bänden des „Athenäums" ebenso geltend wie August Wilhelm Schlegels reife Kritik nebst Übersetzungskunst und die Einwirkung der Fichteschen Philosophie.

Während August Wilhelm sprachliche Untersuchungen an Klopstocks „Grammatische Gespräche" anknüpft, sucht Friedrich seine „Dorothea" in die Philosophie einzuführen, die mit Dichtung und Religion

ein unteilbares Ganze sei. Den Verdeutschungen griechischer Idyllen durch beide Brüder steht als Probe von des älteren unbegrenzter Übersetzungslust ein Gesang aus Ariost gegenüber. Friedrich Schlegels Freund Novalis preist in den Aphorismen seines „Blütenstaub" Goethe als den Statthalter des poetischen Geistes auf Erden, während Friedrich aus „Wilhelm Meister" den Begriff aller Poesie entwickelt, August Wilhelm die Modeliteratur einer vernichtenden Kritik unterzieht und Tiecks erste romantische Werke begrüßt. In den „Gesprächen über die Poesie", die eine meisterhafte Theorie der „Novelle" entwickeln, will Friedrich eine neue Mythologie erfinden und fordert die romantische Universalpoesie. Der Mystiker Novalis gibt in seinen todessehnsüchtigen „Hymnen an die Nacht" das erste Beispiel einer neuen, aus gesteigertem Phantasie- und krankhaft weichem Empfindungsleben sich losringenden mystischen Dichtung. Alle Gebiete, auf denen der menschliche Geist sich künstlerisch schaffend oder gesellschaftlich ordnend betätigt, Philosophie, Religion, Sitte und Ehe überstreuen Schleiermacher und Friedrich Schlegel mit den gesucht paradoxen Einfällen ihrer 447 „Fragmente". Die „harmonisch Platten", die Vertreter veralteter Moral und der herkömmlichen prosaischen Dichterei, sollen aufgerüttelt, eine neue Zeit mit freieren Anschauungen herbeigeführt werden. Den „Athenäum-Fragmenten" und „Ideen" reiht sich als selbständiges Buch Friedrichs mühsam gequältes Romanbruchstück an, die pedantisch lüsterne „Lucinde" (1799), in der dem Menschen, der „ernsthaften Bestie", die gottähnliche Kunst der Faulheit und die Allegorie der Frechheit in Lehrjahren der Männlichkeit und Weiblichkeit gepredigt werden. Erst zur Zeit des Jungen Deutschland machte Gutzkow wieder aufmerksam auf Schlegels kraft- und formlose Empfehlung der freien Liebe durch seinen Neudruck der „Vertrauten Briefe über Schlegels Lucinde", mit denen Schleiermacher in später kaum mehr begreiflicher Verblendung 1800 das „ernste, würdige und tugendhafte Werk" begrüßt hatte.

Das „Athenäum" mit seinen Leuchtkugeln und Schwärmern, bedeutsamen Anregungen und Ärgernissen, dem die Brüder 1801 eine gehaltvolle Sammlung „Charakteristiken und Kritiken" folgen ließen, mußte und wollte heftigen Widerspruch wecken. Zwar die zunächst Angegriffenen, wie Lafontaine, Jean Paul, Voß, Wieland, Matthisson, hielten sich zurück. Friedrich von Matthisson (1761—1831) mochte in der schmeichelhaften Anerkennung, die Schiller 1794 seinen musikalischen, durch die Einbildungskraft auf das Herz wirkenden „Gedichten" ausgesprochen hatte, sich gegen die Angriffe der Schlegels gewappnet und im voraus für allen Tadel entschädigt fühlen. Verdient haben seine schwächlich rührselige Schwermut, seine Schilderungen in Versen wie seine in Prosa abgefaßten Reisebilder und „Erinnerungen" (1810) freilich mehr die Rüge der Romantiker als Schillers Lob. Nicht minder als Matthisson wendete sich die Gunst der Leser auch dessen Landsmann aus dem Magdeburgischen zu, Christoph August Tiedge (1752—1841), dem seit 1799 in Dresden lebenden Freunde der empfindsamen kurländischen Dichterin Elise von der Recke. Die sechs Gesänge seiner berühmten „Urania" (1801), die mit großem moralischen Aufwand über Gott, Unsterblichkeit und Freiheit reimen, kommen nicht über Gemeinplätze hinaus, die nur ganz äußerlich mit Kantischen Gedanken verziert sind.

Ein kampfbereiter Gegner erstand dagegen den Romantikern in August von Kotzebue (1761—1819). In dem gröblichst-satirischen Lustspiel „Der hyperboräische Esel, oder die heutige Bildung", dem der ältere Schlegel seine verhöhnende „Ehrenpforte und Triumphbogen für den Theater-Präsidenten von Kotzebue" entgegensetzte, gab Kotzebue nicht nur sofort eine Antwort auf die „Athenäum-Fragmente", sondern benutzte nach seiner Art den literarischen Streit zugleich zu politischen Verdächtigungen.

Den Staatsrat Kotzebue zog es aus Rußland, wo er 1781 seine amtliche und mit einem Trauerspiel „Demetrius" auch seine dramatische Laufbahn begonnen hatte, immer wieder nach seiner Vaterstadt Weimar zurück, obwohl er schon 1790 durch seine gemeine Schmähschrift „Doktor Bahrdt mit der eisernen Stirn" es mit dem anständigen Teil der deutschen Schriftstellerkreise gründlich und andauernd verdorben hatte. Allein ein Jahr vorher war ihm durch das Schauspiel „Menschenhaß und Reue" sein erster, ungeheurer Erfolg zugefallen, der ihn zum Beherrscher der deutschen Theaterwelt machte, ja, wie mehr als

zwei Jahrzehnte später Chamisso auf seiner Erdumsegelung erfahren sollte, dem fruchtbaren Lustspieldichter einen Weltruf verschaffte. Die Spekulation auf die sittliche Mattherzigkeit und die Tränendrüsen des Publikums ist Kotzebue wie in der Folge manchen andern durch die Verherrlichung einer reuigen Ehebrecherin geglückt. Weitere rührsame Stücke, wie „Die Sonnenjungfrau“, „Die Hussiten vor Naumburg“, in denen er bald Ifflands, bald Schillers Manier sich anschmiegte, und die von sittlichen Bedenken nicht gehinderte Situationskomik lustiger Possen, wie „Die deutschen Kleinstädter“, „Pagenstreiche“, „Die beiden Klingsberg“, „Der Rehbock“, der als Text von Lortzings „Wildschütz“ das Bühnenleben aller anderen Kotzebueschen Werke überdauert, steigerten durch zwei Jahrzehnte Kotzebues Beliebtheit. Er besaß seltenes Geschick für die Bühnendichtung, wie Goethe mit Recht rühmte, eine in ihrer Art innerhalb des deutschen Schrifttums fast einzigartige Begabung und Fruchtbarkeit. Aber als Mensch wie als Schriftsteller ging er an der Niedrigkeit seiner Gesinnung zugrunde. In giftigen Satiren und 1803 bis 1806 in dem Berliner „Freimütigen“ führte er im Bunde mit dem Livländer Garlieb Merkel den Kampf nicht nur gegen Goethe und die Romantiker, sondern gegen alles, was sich über die Gewöhnlichkeit zu erheben drohte.

Zu eben der Zeit, da Kotzebue in Weimar in Verdacht geriet, durch ein fein gesponnenes Ränkespiel Goethe und Schiller entzweien zu wollen, war Jena der Sammelplatz der ihm verhaßten Romantiker geworden. Friedrich Schlegel, der Dorothea Veit ihrem Manne 1799 von Berlin nach Jena entführt hatte, glaubte sich berufen, an der dortigen Hochschule Fichtesche Philosophie zu lehren, vermochte aber nicht, sich als Dozent Geltung zu verschaffen. Dagegen war bereits im Herbst 1798 Henrich Steffens, 1773 als Sohn eines eingewanderten Holsteiners zu Stavanger in Norwegen geboren, nach Jena gekommen, um durch Schelling in die Geheimnisse der Naturphilosophie eingeweiht zu werden, die er selbst dann als Professor zu Halle, Breslau, Berlin, wo der nie Rastende 1845 gestorben ist, begeistert vertreten hat.

Steffens' einst so beliebten historischen Novellen hat auch die am Ausgange des 19. Jahrhunderts neu geweckte Teilnahme für norwegische Dichtung keine Leser mehr zugeführt. Aber in den zehn Bänden von „Was ich erlebte“ (1840) hat Steffens die Tage der Jenenser Romantik wie seine außerordentlich verdienstvolle Teilnahme an den Befreiungskriegen (vgl. S. 63) und die weniger erfreuliche an den religiösen Wirren der folgenden Jahre zwar etwas selbstgefällig, doch mit so treuherziger Anschaulichkeit erzählt, daß seine Erinnerungen eine wertvolle Quelle bleiben sowohl für die Geschichte der Romantik wie der Befreiungskriege, an denen teilzunehmen ihm vergönnt war. 1801 erschienen seine „Beiträge zur inneren Naturgeschichte der Erde“, die zwar Goethes Mißfallen erregten, gegenüber den spekulativ-physikalischen Phantasien jedoch immerhin als ein ernstlicher Versuch gelten können, Schellings romantische Naturphilosophie mit wirklicher Beobachtung von Naturvorgängen zu vereinen.

Im Sommer 1800 kam Achim von Arnim, von dem noch früher als irgendeine seiner Dichtungen der „Versuch einer Theorie der elektrischen Erscheinungen“ veröffentlicht worden war, nach Jena zu kurzem Besuch des Physikers Johann Wilhelm Ritter. Trotz romantischer Neigungen hat der von Goethe hochgeschätzte Ritter wesentlich fördernd in die Entwickelung der exakten Physik eingegriffen. Mit Ritter war auch Brentano befreundet, der sich von 1797—1803 in Jena und Weimar herumtrieb und schon während dieser Studentenzeit von Leidenschaft für seine spätere Frau, die Dichterin Sophie Schubert, damals noch die Gattin des Jenenser Professors Mereau, ergriffen wurde. Im Oktober 1799 hatte sich Tieck in Jena angesiedelt, und Novalis kam wiederholt zum Gedankenaustausch mit seinen Freunden in die kleine Universitätsstadt, in der sich in diesen Jahren so reiches geistiges Leben zusammendrängte. Wenn auch Schiller, an den sich wiederum sein Landsmann Hölderlin anschloß, dem romantischen Treiben fernblieb, so verkehrte doch Goethe freundlich in dem unausgesetzt lebhaft bewegten Schlegelschen Kreise. Die Leitung der seiner Fürsorge anvertrauten Hochschule und die infolge des Abgangs der alten Schützeschen nach Halle 1803 von ihm neu gegründete Jenaische „Allgemeine Literaturzeitung“ oder der Wunsch nach ungestörter Arbeitsmuße führte Goethe gar häufig von Weimar in das ihm liebe Saalestädtchen herüber.

Den geistvoll Strebenden freundlich gesinnt, brachte Goethe 1802 nicht nur August Wilhelm Schlegels Umdichtung des Euripideischen „Ion", ein durchaus mißglücktes Gegenstück zu Goethes „Iphigenie", sondern selbst Friedrichs absonderliches Trauerspiel „Alarcos" mit seiner stil- und poesielosen Mischung der verschiedenartigsten Metren auf die weimarische Bühne und unterdrückte in ministerieller Aufwallung sogar die kritische Auflehnung des weimarischen Gymnasialdirektors Karl August Böttiger gegen diese romantischen Wagnisse. Aber welch großes Verdienst sich der ältere Schlegel auch durch seine klassische Verdeutschung siebzehn Shakespearischer Dramen, denen die von fünf Calderonschen Stücken nachfolgte, um das deutsche Theater erwarb, der Versuch der Romantiker, mit eigenen Werken sich neben Schiller zu stellen, schlug schon beim ersten Anlauf gänzlich fehl. Und nicht viel besser glückte Schlegel-Tiecks Unternehmen, Schillers Musenalmanache durch einen romantischen „Musen-Almanach für 1802" zu ersetzen, so kunstvoll August Wilhelm dafür auch Sonette feilte. Neben Bonaventuras, d. h. Schellings, stimmungsdüsterer Erzählung in Terzinen „Die letzten Worte des Pfarrers zu Drottning" ragen aus jenem Almanach nur Novalis' Gedichte hervor. Diese mußten die Herausgeber aber bereits dem Nachlaß des früh geschiedenen Freundes, des eigenartigsten und gefühlswärmsten Dichters der ersten romantischen Schule, entnehmen.

Auf dem Familiengute Oberwiederstedt im Mansfeldischen wurde dem Freiherrn von Hardenberg am 2. Mai 1772 sein Sohn Friedrich Leopold geboren, der als Schriftsteller wieder die alturkundliche Latinisierung des Familiennamens Novalis zu neuen, höchsten Ehren brachte. Die Mutter weckte in dem Knaben, dessen mild-verträumtes Wesen die Abbildung auf der Tafel bei S. 32 widerspiegelt, das tiefe fromme Gefühl, für das der Jüngling dann in seinen geistlichen Liedern so ergreifenden Ausdruck fand. Das Zureden seines verehrten Lehrers Schiller bestimmte den für die Fichtesche Philosophie begeisterten Studenten, sich doch des Vaters Wunsch gemäß dem juristischen Beruf zu widmen. Da er bei der Saline angestellt werden wollte, besuchte er zu weiterer Vorbereitung die Bergakademie zu Freiberg. An ihr lehrte der hochgefeierte Geolog Abraham Gottlob Werner, der Begründer wissenschaftlicher Geschichte der Erdbildung (Geognosie). Werners Ansicht von der Erdentstehung durch Wasser, den Neptunismus, hat Goethe noch in der „Klassischen Walpurgisnacht" verteidigt gegen die Vulkanisten, die mit Alexander von Humboldt alles der Einwirkung des Feuers allein oder doch hauptsächlich zuschreiben wollten. Auf Hardenberg wirkte nicht bloß wie später auf einen anderen Schüler Werners, auf Theodor Körner, das Poesievolle des Bergmannsberufs, den er in seinem Roman durch den alten Bergknappen dem jungen Ofterdingen anpreist. Mehr noch zog ihn der geheimnisvolle Reiz an, den bei der Erdbildung in Widerstreit und Zusammenwirken lebendigen Kräften nachzusinnen und in bunten, bedeutenden Bildern als Dichter diese Wunder an- und auszudeuten. „Naturforscher und Dichter haben durch Eine Sprache sich immer wie Ein Volk gezeigt", lautet ein Satz in Novalis' unvollendetem Roman „Die Lehrlinge zu Sais". Den naturwissenschaftlichen Eindrücken waren aber für Hardenbergs Dichtung bestimmende Eindrücke anderer Art vorangegangen. Im März 1797 war ihm seine vierzehnjährige Braut Sophie von Kühn durch den Tod entrissen worden.

Als der Dichter „einsam stand am dürren Hügel, der im engen, dunkeln Raum die Gestalt meines Lebensbarg", da wandte der bisher Heitere sich ab von dem allerfreulichen Licht, um in der rhythmisch gehobenen Prosa und den Versen seiner „Hymnen an die Nacht" zu preisen die heilige, unaussprechliche, geheimnisvolle Nacht, in der des Todes verjüngende Flut ihn zu unendlichem Leben im Schoß der Liebe tragen soll. Nur Richard Wagners Tristan und Isolde haben mit gleich erhabener Todessehnsucht das Wunderreich der Nacht, in das sie sich aus des Tages trügendem Schein und quälender Pein flüchten wollen, gefeiert. Der bloße Wille, dessen alles bezwingende Kraft Fichte lehrte, sollte Novalis binnen Jahresfrist der Geliebten nachführen. Durch solchen Willensakt gräbt auch Penthesilea in Kleists Tragödie aus ihres Busens Schacht das vernichtende Gefühl hervor, durch das sie sich tötet. In Novalis' „Hymnen" dagegen klingt die Todessehnsucht in den sogar im tiefsten Schmerz noch beseligenden Christusglauben aus, den seine religiösen Lieder („Gehoben ist der Stein, die Menschheit ist erstanden") rührend verkünden.

In Hardenbergs Leben erwies sich indessen „des Irdischen Gewalt" bedeutend stärker als der dichterisch-philosophische Todeswille. Noch einmal kehrte der schwer Getroffene zur Daseinsfreude zurück. Blieb Sophie auch „ewig Priesterin der Herzen", so lächelte ihm 1799 in Freiberg doch eine neue Liebe. Schon hatte er seine Anstellung als Amtshauptmann ausgefertigt erhalten, da starb er an den Folgen eines Blutsturzes am 25. März 1801 zu Weißenfels, mitten in Lebenshoffnungen und künstlerischen Entwürfen. Als durch die von Tieck und Friedrich Schlegel 1802 besorgte Ausgabe von Hardenbergs „Schriften" auch außerhalb des engsten Freundeskreises kund wurde, welchen verheißungsreichen Jünger unsere Dichtung im Verfasser des „Heinrich von Ofterdingen" besaß, da war ihr der „frühe Novalis" auch bereits entschwunden.

In Novalis' Schriften tritt zum ersten Male hervor, was man mit Unrecht für das Kennzeichen aller Romantik hält: die dichterische Verklärung des Mittelalters und des Katholizismus. Im „Athenäum" ist hiervon noch kaum eine Spur zu finden. Wie seines Freundes Friedrich Schlegel hatte auch Novalis' Kunstanschauung ihren Ausgang von Goethes „Wilhelm Meister" genommen, an dem er erst in seiner letzten Lebenszeit mehr auszusetzen als zu bewundern fand. Heinrich von Ofterdingen dagegen, der sagenhafte Dichter des Nibelungenliedes und Held des Wartburgkrieges (vgl. I, 218 f.), der bald unter eigenem Namen, bald mit Tannhäuser verschmolzen in der Folge im Drama und Epos von neueren Dichtern gern zum Helden gewählt wurde, soll wie Goethes Wilhelm vor unseren Augen zu seinem wahren Beruf, das ist in Hardenbergs Roman eben die Dichtkunst, erzogen werden. Die Umgebung, die bildend auf Heinrich einwirkt, ist die Zeit der Kreuzzüge. In einem geschichtsphilosophischen Aufsatze: „Die Christenheit oder Europa", dessen Veröffentlichung Tieck bis 1826 hintanhielt, feiert Novalis die durch die Reformation zerstörte Glaubenseinheit des Mittelalters. Er blickt auf den französischen Umsturz und hofft, wie Schiller in seinem bald nach dem Jahrhundertantritt geplanten Gedichte zur Kräftigung deutsch-völkischen Bewußtseins, daß der zum Genossen einer höheren Kultur erhobene Deutsche in langsamem, aber sicherem Gang das Übergewicht vor den übrigen europäischen Ländern erlangen werde. Freilich weist Novalis nicht wie Schiller die Erziehung der Menschheit der Kunst, sondern der Religion die Aufgabe zu, die Christenheit wieder in einer sichtbaren Kirche zu einigen und eine neue „heilige Zeit des ewigen Friedens" herbeizuführen. Schleiermachers „Reden über die Religion" haben auf Novalis mächtig eingewirkt. Allein die kindliche Innigkeit seines frommen Glaubens, die in Gedichten wie „Fern im Osten wird es helle", „Wenn alle untreu werden, so bleib' ich dir doch treu", „Ich sehe dich in tausend Bildern, Maria, lieblich ausgedrückt" eine neue, letzte Nachblüte des alten Kirchenliedes zeitigte, breitet über seine religiöse Geschichtsbetrachtung wie über die poesiegesättigten Gestalten seines von geheimnisvollem Reiz umwobenen Romanbruchstückes einen wunderbar stimmungs- und weihevollen Hauch. Der „Ofterdingen", dessen in Abend- und Morgenland, im Bergesdunkel und Festesglanz, Liebe und Pilgerschaft gesuchte „blaue Blume" das Wahrzeichen der ganzen Romantik wurde, sollte eine größere Romanreihe eröffnen. Wie „Ofterdingen" das Wesen der Dichtung zum Inhalt hat, so waren die folgenden Romane der Darstellung von Physik, bürgerlichem Leben, Handlung, Geschichte, Politik, Liebe bestimmt. Die Naturphilosophie beherrscht bereits das Märchen, das nach dem Muster des Goetheschen in den „Ausgewanderten" den allein vollendeten ersten Teil des „Ofterdingen" schließt.

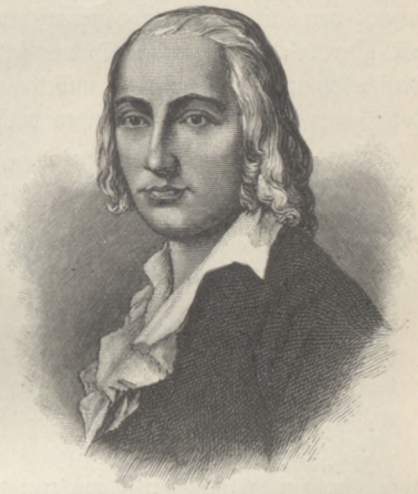


Abb. 7. Johann Christoph Friedrich Hölderlin. Ausschnitt nach dem Pastellgemälde von Hölderlins Jugendfreund Hiemer (1792), gestochen von Luise Keller (1850), wiedergegeben in G. Koennecke, „Bilderatlas zur Geschichte der deutschen Nationalliteratur", 2. Aufl.

Die lebensvolle Vielgestaltigkeit, welche das deutsche Schrifttum um die Wende des Jahrhunderts errungen hatte, zeigt sich bei der Gegenüberstellung zweier in ihrem innersten Wesen

nahe verwandter, in ihren Werken so völlig verschiedenartiger Dichter wie des Thüringers Hardenberg und des 1770 zu Lauffen geborenen Württembergers Johann Christoph Friedrich Hölderlin (Abb. 7). Novalis' Einbildungskraft und religiöses Empfinden versenken sich in die mystisch leuchtende Welt des Mittelalters, in die er Treibkräfte der Jakob Böhmeschen und Fichteschen Philosophie, der Ritterschen Physik und Wernerschen Naturlehre hineinträgt. Der Schwabe Hölderlin, der im theologischen Stift zu Tübingen der Studiengenosse Schellings und Hegels war, lebt und webt in Hellas.

Mich verlangt ins beßre Land hinüber,
Nach Alkäus und Anakreon,
Und ich schlief im engen Hause lieber
Bei den Heiligen von Marathon.

So sang der Dreiundzwanzigjährige, und mit antikem Sinne stellt sein von Johannes Brahms vertontes „Schicksalslied" die im glänzenden Licht wandelnden Götter und die blindlings, ruhelos von Klippe zu Klippe geworfenen Sterblichen einander entgegen. Ihr leidvollstes Los war über den zartfühlenden Dichter selbst verhängt, dessen feinbesaitetes Gemüt und edler Geist schon im Frühjahr 1806 unheilbarer Wahnsinnsnacht verfielen, in der er, ein lebendig Toter, noch bis 1843 in Tübingen dahindämmerte.

Hölderlin verfolgt mit seiner einseitigen Verherrlichung des Griechentums eine ähnliche Richtung, wie sie der junge Friedrich Schlegel eingeschlagen hatte. Der phantastische Wunsch nach Wiederbelebung eines vergangenen Geschichtsabschnittes, sei diese nun Ofterdingens Hohenstaufenzeit oder des Sophokles Schönheitswelt, entspringt romantischem Fühlen. Und wenn Hölderlin, der in seinen reimenden Hymnen die Einwirkung von Schiller, in seinen Odenmaßen und freien Rhythmen die Klopstocks zeigt, auch persönlich dem romantischen Kreise fern blieb, so war seine Dichtung doch „ein Seitentrieb der romantischen Poesie". Ihn leitete nicht die schulmäßige Altertumsverehrung der deutschen Renaissancedichtung, sondern die mit dem Herzblut des Menschen genährte Begeisterung für die warmempfundene Herrlichkeit und Erhabenheit der Antike. Und wie Hölderlins Dichtung dem Gefühl, nicht klassizistischen Theorien entsprungen ist, so zeigt sie auch überall ihre Verbindung mit den deutschen Verhältnissen seiner Tage.

Einzig Kant und den Griechen galt, während Hölderlin auf Schillers Empfehlung als Hofmeister im Hause Charlottens von Kalb weilte, die Neigung des grübelnden Jünglings. Unter dem Einfluß der in Jena vorwaltenden philosophischen Strömung will er erst den Tod des Sokrates dramatisieren, dann macht er den freiwilligen Tod des Philosophen „Empedokles" im Ätna zum Inhalt seiner unvollendeten „Tragödie der feindlichen Brüder", durch deren Gedankenreichtum und Bilderfülle Wilhelm von Scholz 1910 sogar zu dem wenig aussichtsreichen Versuche angeregt wurde, das rein lyrische Werk abzurunden und auf die Bühne zu bringen. Einen in Hellas spielenden Roman hatte Hölderlin bereits in Tübingen begonnen. Allein erst nachdem er als Hofmeister der Gontardschen Familie zu Frankfurt a. M. durch seine Begeisterung für die Hausfrau das Glück der Liebe und nach der Beschimpfung durch ihren rohen Mann auch den „tötenden Schmerz" um seine Diotima erlebt hatte, wurden zwischen 1797 und 1799 die beiden Bände „Hyperion oder der Eremit von Griechenland" abgeschlossen. Der Aufstand der Griechen gegen die Türkenherrschaft im Jahre 1770 bildet neben Hyperions Freundschaft für Alabanda und Liebe für Diotima den Inhalt. Wie aber Hyperion selbst nach dem Scheitern des Freiheitskampfes sich unter das zerrissene Volk der Deutschen flüchtet, so stimmt auch sein Dichter, wenn er in einer Ode „den Tod fürs Vaterland" gepriesen hat, im „Gesang des Deutschen" die Klage an, wie sein deutsches Vaterland, das „heilig Herz der Völker, du Land des hohen, ernsteren Genius! allduldend und allverkannt", der Fremden Hohn ertragen müsse. Mit den antiken Formen hat Hölderlin auch den deutschen Sinn von Klopstock überkommen.

Hölderlin ist im Drama wie im Roman vor allem Lyriker. Das Bedürfnis der romantischen Zeitgenossen nach einem Roman, der auch höheren dichterischen Anforderungen genügte, befriedigte Jean Paul. Keinem deutschen Dichter ist jemals von seinen Zeitgenossen so überschwenglich gehuldigt worden wie ihm. „Fragt ihr: wo er geboren, wo er gelebt, wo seine Asche ruhe?", rief Börne 1825 in seiner Gedenkrede. „Vom Himmel ist er gekommen, auf der Erde hat er gewohnt, unser Herz ist sein Grab." Weitaus der Mehrzahl späterer Leser dagegen fällt es schwer, sich in die umfangreicheren Romane Jean Pauls hineinzuarbeiten und die Vorzüge des einst allgemeinen Lieblings nachzuempfinden. Es muß für Dichter und Publikum die Schulung durch die früher vielverbreiteten Werke der englischen Humoristen Sterne, Fielding, Goldsmith und die lange nachwirkende Empfindsamkeit der Wertherzeit vorausgesetzt werden, um Jean Pauls Werden und seine Wirkung zu begreifen. Nach der lehrhaften Absichtlichkeit von Wielands griechischen Romanen schwelgte man in dem Übermaß des Gefühls dieser Jean Paulschen Helden und Heldinnen, nach den lüsternen Erzählungen der französischen Schule genoß man die Tugend und reine Seelenliebe der Jean Paulschen deutschen Verliebten. Man fühlte sich durch seine dichterische Entdeckung der engbeschränkten kleinen Philisterwelt plötzlich in der deutschen Heimat. Die Zeitgenossen der beliebten romantischen Ironie empfanden das fortwährende Hervortreten des Verfassers nicht wie wir als Störung. Wir fassen es nicht mehr recht, wie Börne angesichts der mit philosophischen Erörterungen, schwerverständlichen Vergleichen und krausester Laune überladenen Werke von einem Dichter der Niedergeborenen und Sänger der Armen schwärmen konnte. Zwar noch immer, ja wieder von neuem verstärkt, findet Jean Pauls Dichtung auch bewundernde Freunde, die geneigt sind, seiner als besonders deutsch empfundenen Gemütstiefe, seiner starken Herausarbeitung der sittlichen Kräfte und Betonung des Religiösen den Vorzug vor der Goethe-Schillerischen Kunstwelt zu geben. Allein gerade der zur Beurteilung deutscher Eigenart berufenste Richter, Ernst Moritz Arndt, hat sich während der Napoleonischen Zeit ebenso scharf gegen die unheilvoll verweichlichende Einwirkung Jean Pauls erklärt, wie er, unbeirrt von Goethes politischer Zurückhaltung, diesen als den deutschesten Dichter, als Stütze und Trost des bedrohten deutschen Volkstums rühmte.

Abb. 8. Nach dem Ölgemälde von Fr. Mayer (1811), im Besitz des (†) Herrn Oberstleutnants Brix Förster zu München.

Der am 21. März 1763 zu Wunsiedel geborene arme Lehrerssohn Johann Paul Friedrich Richter (Abb. 8; vgl. die beigeheftete Handschriftennachbildung „Ein Aufsatz Jean Pauls") hat in harter Jugend, die er in dem weltabgeschiedenen Fichtelgebirge und nach seinen entbehrungsvollen Leipziger Studentenjahren selbst als Lehrer und Erzieher in Schwarzenbach und Hof verbrachte, gründlich all die kleinen Leiden und Freuden durchgekostet, die er vom Leben des vergnügten Schulmeisterleins Maria Wuz in Auenthal („Unsichtbare Loge", 1793), vom „Leben des Quintus Fixlein", Lehrers zu Flachsenfingen, und von „Ehestand, Tod und Hochzeit des Armenadvokaten F. N. Siebenkäs" (1796) unter versteckten Tränen lächelnd und spottend zu erzählen wußte. Die Kunst, das Unbedeutende und Beschränkte durch teilnahmsvolles Eingehen auf dessen verkümmerte, bescheidene Eigenart dem Leser lieb und vertraut zu machen, haben im 19. Jahrhundert Stifter und Raabe von Jean Paul überkommen, der seinerseits freilich daneben auch gelegentlich den scharfen Satiriker nicht verleugnete.

Bis 1779 können wir die Anfänge von Richters schriftstellerischen Versuchen zurückverfolgen, aber nicht vor 1783 ist er mit der Satire seiner „Grönländischen Prozesse" in die Öffentlichkeit gedrungen. Erst die Veröffentlichung des „Hesperus" befreite ihn 1795 aus seiner kümmerlichen Lage. Mit dem unter der Einwirkung von „Wilhelm Meisters Lehrjahren" stehenden Erziehungsroman „Titan" (1800—03), dessen Erscheinen dazu beitrug, seinen Berliner Aufenthalt zu einem großen Huldigungsfest zu gestalten, errang Jean Paul seinen höchsten Erfolg. Die nicht mehr vollendeten „Flegeljahre" schlossen 1805 die Reihe seiner großen Romane ab. Unmittelbar vorher und nachher fällt das Erscheinen seiner beiden wissenschaftlichen Werke, deren reiche Fülle selbständiger Gedanken die Wirksamkeit seiner Dichtungen überdauert: der „Vorschule der Ästhetik" (1804) und der Erziehungslehre der „Levana" (1807). Schon im August 1804 hatte der überall Gefeierte das stille Bayreuth zu seinem dauernden Aufenthalt gewählt, wo er am 14. November 1825 gestorben ist. „Vielleicht", urteilte Platen, der eben an diesem Tage ein Sonett zum Lobe des von ihm öfters besuchten Dichters niedergeschrieben hatte, „war der Mensch in ihm noch außerordentlicher als der Schriftsteller. Sein Gemüt war überschwenglich, voll Milde und Liebe und Anerkennung."

Den Einfluß Weimars, in dem Jean Paul wiederholt verweilte, hat er selbst trotz seiner nicht eben freundlichen Gesinnung gegen Goethe und Schiller in vertrauten Briefen als überaus wichtig für seine Ausbildung erklärt. Herder brachte dort in seiner Erbitterung gegen Goethe-Schillers Kunstanschauungen Jean Paul lebhafte Freundschaft, seinen Werken, die er über die Goethischen stellte, Bewunderung entgegen. Aber auch Goethe und Schiller selbst erkannten Richters verschwenderischen Reichtum an, fühlten sich indessen abgestoßen durch seine Formlosigkeit, die ja in der Tat so weit ging, daß ihm zeitlebens die Bildung eines richtigen Verses unmöglich blieb, zu dessen Ersatz er die abgemessene Prosa der von ihm „Streckvers" benannten Zeilen einführte. Von der Empfindsamkeit vielgefeierte Charaktere, wie die blinde Liane im „Titan" und die für ihren Lehrer Emanuel schwärmende Klotilde im „Hesperus", der ohne sein Wissen zum Thron erzogene Albano und die von dem verbrecherischen Roquairol zugrunde gerichtete Titanide Linda, der humorvolle Schoppe, Albanos Erzieher, und anderseits ränkevolle Minister und Hofleute treten wohl deutlich aus dem Nebel hervor. Die Handlung selbst aber zerfließt in schwankenden Umrissen. Scheint sie ja doch oft nur vorhanden, um des Dichters eigenen Gedanken, seinen übereifrig gesammelten Lesefrüchten und seinem Launenspiel zur Unterlage zu dienen. Die meisten Jean-Paulschen Werke sind mit einer an Fischart erinnernden Fülle von Anspielungen, barock-humoristischen Wendungen, satirischen Ein- und Ausfällen übersättigt. Das Gefühl schwelgt ebenso in Seelen- wie Landschaftsschilderungen. So galt die Ausmalung des Sonnenaufgangs auf den Inseln des Lago Maggiore im Anfang des „Titan" lange als unvergleichliches Prunkstück der deutschen Literatur. Zwar August Wilhelm Schlegel wandte sich im „Athenäum" gegen Richters Romane; Friedrich Schlegel dagegen hat in dem Witz und Tiefsinn, mehr noch in der Willkür und Subjektivität seiner Werke die Verwandtschaft mit der von

Ein Aufsatz Jean Pauls.

Nach dem Original, im Besitz des Herrn Prof. Dr. Hans Meyer in Leipzig.

Die mörderische Menschenliebe

Wenn der Bauer gesund ist, so sieht man ihn nichts zu wünschen als sein Land u. Gut: wenn er krank wird, so denkt man gar nach seinem Leben. Ich meine hier keinen Bader, der eine tödtliche Ader lab u. einen guten Grafen weil, keinen Apothekar, der selber Rezepte münzt: sondern ich meine Pfarrer, Fibel- u. Amtleute, die den Landman tödten, eine ihrem Nächsten beizu. Stemgen und die den Himmel verdienen wollen, indem sie andern darein jagen.

Wenn ich bei einem Vorschonerazier eine Landapotheke erblicke: so fahr' ich zusammen, weil ich das Arsenal, die Todesvogel vor mir sehe, womit der Tod in ein ganzes Dorf schießt. Denn sie ist offenbar geladen mit der Schwarzschestinz, mit den sogenannten hüllischen Arzneien, mit den wilhaudischen Pillen, mit Thriak, mit stärkenden Magentropfen, mit Wund- u. Lebensbalsamen, kurz mit — Giften. Der vernünftige Arzt sucht längst nicht mehr mit solchen Öfen Krankheiten zu löschen: aber der Vorschonerazier ruhet in für Universalarzneien auf, ob es gleich nicht einmal Universalgifte giebt. Er sieht nicht, daß man mit Universalarzneien Gottes nichts vernünftigeres thun könnte als alle Volkerkrüte zu zerspleißen u. alle Apothekern ein Hungersnot u. mich u. einen Anhang aufzuladen, weil eine Universalarzenei — u. der Vorschonerazier denkt gar, er besitze sie zu Dutzenden — besser u. wohlfeiler als das alles das wäre. Der Vorschonerazier sieht nicht u. selten das sehen, daß ihm

Arzneien, während auch die besten, unter den Händen eines andern als eines Arztes schnellendes zu Gift würden u. nur etwas so oft fehlen, wie der Blitz, der zuweilen Gelähmte u. Blinde kürzte. Nun nicht die Aufsuchung der Arzneien, nach das Scheinige des Arztes – es umringt eine Krankheit mit einem Heere von Mitteln –, sondern die Aufsuchung der Krankheit, die so scheinig ist, daß selbst 3 Jahre Kollegienhören, Vorlesen u. Bücherbrauchen das Genie dazu nicht ersetzen können: was hat nun der Examenzettel statt der 3 Jahre, statt des Vorlesens, statt der Bücher, statt des Genies? – nichts als einen silbernen Löffel, wo, mit es dem Tod wie mit der Kindersprache die Kanone tödt.a)

Ein Examenzettel sieht noch nicht, daß er nichts sieht, sondern will mich mit dem Einwurf zu Boden stehen: „der Landmann hat eine Natur „von Eisen, die was aushält“. Nun so wird sie auch die Krankheit aushalten, wenigstens leichter als seine Arzneien. Aber es ist nicht einmal wahr. Der Landmann aushält alles, wenn er gesund ist, d. h. gar nichts, wenn er krank ist. Eben seine Stärke, seine Überfüllung mit Blut u. Säften verstehen ihn aus medizinischen Gründen, die nicht hieher gehören, schnellere den Tod unter die

a) Zwei, drei Ausnahmen wahr: ich weiß nicht.

Sache; wenn der epidemische Todesengel (Faulfieber, Ruhr, Blattern, Scharlachfieber) herumzieht: so zwingt er vor den mit Karbolsäure beschmierten Häusern der vornehmen ausgezeichneten Städter vorbei u. lässt sich, die vor Neugierschwäche nicht stehen können, sitzen, aber in die Hütte des starken Bauers stellt er sich u. würgt alles nieder. Eine neugierschwache, hysterische, bleichsüchtige Frau kan länger leben als irgend ein Kerl dieses Intelligenzblattes u. ich möchte sie nicht: aber eine fruchtige wohlbraune, und eine die nach Heidenmist riecht, so wie eine dicke saftvolle Pflaume vom vorigen Blindstock fällt, aber eine alte zusammengeschrumpelte — die pflückt' der Teufel ab.

Wider meine Gewohnheit werd' ich lustig u. ich machens der Städter: denn die Dorfleute, womit überhaupt der Landmann gewöhnlich nicht gerechnet sondern ganz ausgeschlossen wird, lassen einen wenig nicht pfuzen. Ich wollte noch sagen, dass die gewaltsamsten hitzigen Krankheiten dem Landmann eigen sind, eine hitzigen Organismus gerade das Holz sind, ~~das man~~ womit man ein flammendes Gebäude zustreichen u. bändigen will u. womit man ~~gerade~~ neben den Blutsch zuschüttet. Ja gesetzt, sie schadeten nichts: so würden sie doch dadurch schaden, dass sie den Kranken durch eine bethörende Hitze ex bad.

Hoffnung von Rathschlägen des Volkstons entschlagen.
Noch zwei Fragen u. eine Einschränkung.
Der Landmann hat so viele medizinische mordreiche Irthümer von seinen 32 Ahnen geerbt – z. B. die von der Nützlichkeit des Branntweins in der Ruhr, der hiesigen Arzneien in Blattern –: wäre' es nicht um eine Todsünde u. völlig gegen die symbolischen Bücher, wenn der Landgeistliche solche Irthümer auf der Kanzel bekriegte? Nur es sind ja oftmals keine theologischen, die zu wichtig sind um widerlegt zu werden. Der adeliche Gutsbesitzer will so viel Billiges besitzen: warum wollen sie nicht einmal eine Ausnahme machen u. bei in Geistesmen ihren Unterthanen bei Strafe es etwas Unbilliges bestehlen – ich meine, zum G. Vollen zu gehen? Ich frage, weiß schon immer Ehrl...

Also ihr durchconvoyiertes! da ich von euch nichts Neues oder Schlimmes verlangen und klar genug ja nicht begehre, daß ihr dem Landmann etwas zu leben lestet sondern nur ist ihr ihn leben lestet: was wurdet ihr heute am Vorabstage ~~schon~~ nach der Lesung dieses Briefes thun? – lachen u. den Pastor, das euch mitbrachte, fragen ob er die Schwarzsche Stunde doch nicht ganz gestatte.

R.

ihm geforderten romantischen Ironie erkannt und begrüßt. Er suchte auch, freilich mit geringem Erfolge, persönliche Beziehungen zu Jean Paul anzuknüpfen.

Ihren Dichter aber, den sie über Schiller erheben und nötigenfalls auch gegen Goethe aufstellen zu können hofften, sahen die durch persönliche Freundschaft verbundenen Mitglieder der ersten romantischen Schule nach Novalis' zu frühem Tode in Johann Ludwig Tieck, den das Bild auf der Tafel bei S. 32 in würdig selbstbewußter Haltung, wie sie ihm wohl zu eigen war, vorführt. Mannigfache Wandlungen hat der Sohn des Berliner Seilermeisters in seinem langen Leben, vom 31. Mai 1773 bis 28. April 1853, durchgemacht. Im Dienste des Aufklärers Nicolai hatte Tieck mit prosaisch moralisierenden Erzählungen für die „Straussfedern" seine öffentliche Schriftstellerlaufbahn begonnen, und der Sänger der „mondbeglänzten Zaubernacht" kehrte nach dem Versiegen der romantischen Hochflut mit seiner Novellendichtung teilweise wieder zu einer sehr unromantischen Tendenzerzählung zurück. Wie Wieland die ihm eingeborene Schwärmerei trotz aller Selbstverspottung niemals ganz loswerden konnte, so blieb in Tieck ungeachtet aller romantischen Strudeleien ein Bodensatz von lehrhaftem Rationalismus zurück. Selbst durch den Spott seiner satirischen Literaturkomödien spürt man ab und zu den aufgeklärten Berliner hindurch. Der Romantiker mochte, ohne dessen klar bewußt zu werden, sich getrieben fühlen, durch ein Übermaß von Phantastik dieses schlechte prosaische Gewissen zu ersticken. Tieck, den die philosophischen Bestrebungen seiner Zeit im Grunde wenig berührten, hat doch den von Schelling wiederentdeckten Jakob Böhme besonders gefeiert; er, dem Religion keineswegs wie Hardenberg Herzensbedürfnis war, hat zuerst und mehr als die anderen die mittelalterliche Frömmigkeit als dichterisches Reiz- und Hilfsmittel verwertet. Aber „welchen Anhauch träumerischer Poesie bei lächelnder Schalkheit, welche Würde der feinsten Anmut, welche edelste Grazie" hat sein selber so feinsinniger Schüler Friedrich von Uechtritz an seinem Meister zu rühmen gewußt! Ursprünglich hatte Tieck vom Mittelalter und dessen Werken überhaupt nichts wissen wollen; dazu bekehrte ihn erst sein Freund und Studiengenosse Wilhelm Heinrich Wackenroder, eine liebenswürdige, durch ihr reines Empfinden wie durch ihren frühen Tod an Novalis erinnernde Jünglingsgestalt, geb. 1773, gest. 1798 in seiner Vaterstadt Berlin.

Als die beiden Freunde das Sommersemester 1793 in Erlangen verbrachten, durchwanderten sie die winkligen Gassen des altberühmten Nürnberg, betrachteten mit kindlicher Liebe die hochgiebligen Häuser und ehrwürdigen Kirchen, aus denen die vaterländische Kunst der Vorzeit eine so derbe, kräftige und wahre Sprache redete. Mit tiefer Bewegung lasen sie jetzt, was einstens Goethe in Straßburg den „Blättern von deutscher Art und Kunst" begeistert über Erwins gotischen Münster vertraut hatte. Mit heiliger Ehrfurcht vor der Kunst der verflossenen Zeit im stillen Herzen, schrieb Wackenroder die weithin wirkenden Aufsätze über Malerei und Musik nieder, die er 1797 in den „Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders" herausgab, und denen Tieck ein Jahr nach dem Tode seines Jugendfreundes weitere folgen ließ in den „Phantasien über die Kunst für Freunde der Kunst". Wie dabei der warm fühlende Wackenroder der Leiter war, so ging auch von ihm die Anregung aus zu der altdeutschen Geschichte „Franz Sternbalds Wanderungen" (1798). Während Wackenroders musikalische Herzensergießungen im „Leben des Tonkünstlers Joseph Berglinger" kaum eine Wirkung auf die Musiker ausübten, ging die christlich-deutsche Malerschule von diesen literarischen Werken aus, wie schon das für sie geprägte Wort „sternbaldisieren" bezeugt. Ungefähr gleichzeitig mit Goethes „Propyläen" wollte der Däne Asmus Carstens in seinen Kartons die Natur wiedergeben, so wie die Antike sie in einfach-strengen Linien aufgefaßt zeigte. Von 1810 an dagegen schlossen sich im Kloster St. Isidoro auf dem Monte Pincio die jungen deutschen Künstler in Rom unter Leitung des Lübeckers Friedrich Overbeck und des Düsseldorfers Peter Cornelius zu der romantischen Malerschule zusammen. Im Gegensatz zu der antikisierenden Richtung der „Propyläen" suchten sie bei den vorraffaelischen und altdeutschen Malern ihre

Vorbilder. Des Klosterbruders Wort: „Die Kunst muß eine religiöse Liebe oder eine geliebte Religion sein", glaubten sie durch Anschluß an die katholische Kirche, von der die alte große Kunst ausgegangen war, zu verwirklichen. Aber auch die Brüder Sulpiz und Melchior Boisserée, die zuerst den kühnen Plan zur Herstellung des Kölner Domes faßten, empfingen von Wackenroders Schriften den Antrieb zu ihrer Sammlung altdeutscher Gemälde, die heute dank dem Eingreifen König Ludwig I. den vielleicht kostbarsten Teil der Alten Pinakothek in München bildet. Auch der erst 1803 geborene Ludwig Richter bezeugt in seinen Briefen und den Niederschriften seiner Tagebücher, welchen bestimmenden Einfluß Wackenroders Büchlein auf seine ganze künstlerische Entwickelung ausübte.

Die Hinwendung zur deutschen Vorzeit auf dem Gebiete der Malerei mußte auch für Tiecks Dichten eine Wandlung herbeiführen. Sein unter Nachwirkung englischer und französischer Lesung stehender Roman „William Lovell" und seine „Götz" und „Hamlet" mischende Schicksalstragödie „Karl von Berneck" verraten noch die seelische Zerrissenheit und künstlerische Unselbständigkeit ihres Verfassers. Aber schon 1796 hatte Tieck in dem düsteren Märchen „Der blonde Ekbert" die schuldbeladene Ehe eines Geschwisterpaares und seinen Untergang in die stimmungsvollen Schauer der „Waldeinsamkeit" gehüllt, 1802 das Unheimliche der Gebirgswelt im „Runenberg" wirken lassen. Für Nicolai sollte er Musäus' beliebte „Volksmärchen" in aufgeklärtem Sinne fortführen. Tieck aber ging auf die echten, alten Erzeugnisse zurück, in denen er „fast alle Elemente der Poesie, vom Heroischen bis zum Zärtlichen und hinab zum kräftig Komischen ausgesprochen" fand. So erneute er die alten Volksbücher von den „Heymonskindern", der „Schönen Magelone" und „Melusine", der „Schildbürgerchronik" (vgl. I, 235).

Noch bei späterem Rückblick rühmt Uechtritz in seinem die Berliner Gesellschaft zwischen 1800 und 1813 schildernden Roman „Der Bruder der Braut", wie durch Tieck und dessen Genossen „zuerst wieder unser Sinn und Auge in lebendig anregender Weise auf die dichterischen Schätze unserer vaterländischen Vergangenheit hingewandt worden, auf die heimischen Güter, die unbeachtet im Staube der Bibliotheken vermoderten oder schon nahe am Verhallen im Munde des Volkes waren. Er hat die Poesie wieder aus volkstümlichen Stoffen genährt, die, dem Gebildeten ein Gegenstand der Geringschätzung, nur noch als Pfennigliteratur der Jahrmärkte fortlebten. Er hat uns von der einseitigen Bewunderung für die Antike und von der Lehre ihrer ästhetischen Alleinseligmachung frei machen helfen, hat wacker das Seine getan, uns von der kosmopolitischen Gleichgültigkeit gegen das Mark des eigenen Daseins, an der wir erkrankt waren, zu heilen."

Die Märchen entnahm Tieck freilich zum großen Teil französischer Fassung. So schuf er aus Charles Perraults Feenmärchen seine romantische Tragödie „Ritter Blaubart" und in ungebundener Rede gleich dieser 1797 die erste und beste seiner satirischen Literaturkomödien, „Der gestiefelte Kater". Als dessen Fortsetzung folgten „Prinz Zerbino" und unter Benutzung von Christian Weises „Zittauischem Theater" (vgl. II, 94) „Die verkehrte Welt".

Der Bruch mit Nicolai mußte nach dem „Gestiefelten Kater" naturnotwendig eintreten, denn gegen die Aufklärung und die ihr verwandten Erscheinungen sind Tiecks Literaturkomödien mit ihrer Ironie und Selbstverspottung des Theaters im Theaterstück gerichtet. Apollo ist vertrieben, Skaramuz, eine Art Hanswurst, herrscht in dieser verkehrten Welt. Der schwermütige Zerbino geht auf die Reise nach dem guten Geschmack, aber sein Begleiter Nestor (Nicolai) weiß sich mit diesen sprechenden Bäumen und Blumen, mit Himmelblau und Vogelsang so wenig wie mit den großen Dichtern, die im Garten der Poesie auf ihren Genossen Goethe harren, abzufinden. Das echt Märchenhafte ist freilich überall gegenüber der literarischen Satire, deren Deutung schon unter den Zeitgenossen nur den belesensten möglich war, zu kurz gekommen. Aber die Herausgeber des „Athenäums" mochten mit vollem Recht den spottlustigen Verfasser des „Kater" und feinfühligen Erneuerer der Volksbücher als ihren romantischen Gesinnungsgenossen und dichterischen Vorkämpfer begrüßen.

Nachdem Tieck in Berlin Freundschaft mit Friedrich Schlegel geschlossen hatte, folgte er ihm nach Jena. 1799 und 1800 ließ er dort Arbeiten erscheinen, die bereits im Namen ihre

Zugehörigkeit zur neuen Schule, der Clique, wie die Gegner höhnten, stolz betonten, die zwei Bände „Romantische Dichtungen". Ihnen ging Tiecks kurzlebiges „Poetisches Journal" zur Seite. Für das in den „Romantischen Dichtungen" enthaltene Trauerspiel vom „Leben und Tod der heiligen Genoveva" wie für das zweiteilige Lustspiel „Kaiser Oktavianus" (1804) und seinen letzten dramatischen Versuch „Fortunat" (1815/16) hat Tieck wieder aus Volksbüchern geschöpft, während für „Leben und Tod des kleinen Rotkäppchens" und die mit Artus' Tafelrunde verbundene Dramatisierung von „Däumchens Leben und Taten" Kindermärchen die Unterlage bildeten.

Freilich hat Tieck auch hier das Naive des Märchens vielfach durch Absichtlichkeit und Ironie geschädigt, aber er hat im Vorspiel zum „Oktavian", dem „Aufzug der Romanze", auch wirklich die von Liebe, Tapferkeit, Scherz und Glauben vorgetragene Schlußglosse zur Wahrheit gemacht:

Mondbeglänzte Zaubernacht,
die den Sinn gefangen hält,
Wundervolle Märchenwelt,
steig' auf in der alten Pracht!

Wie der „wackere Bonifazius" in schwach beleuchteter Kapelle den Prolog zur „Genoveva" spricht, so erscheint die Heldin selbst als ein mild beleuchtetes Heiligenbild auf Goldgrund, das aus all den umgebenden Farben, Blumen, Spiegeln und Zauberkünsten nur um so wirkungsvoller sich abhebt. Während der Kampf der von Karl Martell geführten Christenheit gegen die Sarazenen tobt, erringt das schwache und in ihrer tugendlichen Frömmigkeit doch so starke Weib den noch höheren Sieg, der den strahlenden Heiligenschein um ihre reine Stirne webt, den Sieg über die gegen sie ankämpfende Weltlust und Sünde. Die kunstvollen Versformen des spanischen Dramas sollen den Glanz der christlichen Dichtung verstärken, der bei allem Schwung der Einbildungskraft nur leider das erwärmende menschliche Gefühl fehlt.

Tieck hat von seiner Göttinger Studentenzeit an, in der er Shakespeares „Sturm" und zwei der in vielen Einzelheiten von ihm nachgeahmten Komödiensatiren Ben Jonsons übersetzte, in unablässigem Eifer mit Shakespeare sich beschäftigt. Shakespeare war das Zentrum seiner Liebe und Erkenntnis, an ihn knüpfte er alle Erfahrungen und Gedanken seines Daseins. Ein großes abschließendes Werk über den geliebten Dichter, zu dem die drei Sammlungen älterer englischer Stücke, Altenglisches Theater, Shakespeares Vorschule, Vier Schauspiele von Shakespeare (1811, 1823, 1836), ja auch die beiden Bände des „Deutschen Theaters" (1817) und die drei Teile der Novelle „Dichterleben" Bausteine sein sollten, betrachtete Tieck als seine Lebensaufgabe. Allein so groß Tiecks dramaturgische Einsichten waren, in seinen eigenen dramatischen Dichtungen haben wir überall nur in Gespräche gebrachte Erzählung; das eindringendste Verständnis für Shakespeare und Calderon half doch ihm selbst zu keinem festgefugten, lebensfähigen Drama. Der Plan, sich mit Schiller, dem Tieck wiederholt seine Huldigung darbringt, in einer Dramenreihe aus der Geschichte des Dreißigjährigen Krieges zu messen, kam nie zur Ausführung. Wenn Tiecks außerordentliche dichterische Begabung, seine umfassende Bildung und Kunstfertigkeit so wenig wirklich Ergreifendes und Fortwirkendes geleistet haben, so liegt die Schuld in der Charakterschwäche des Menschen, über die selbst seine nächsten Freunde und sogar seine Töchter wiederholt die herbsten Urteile fällten.

Im Jahre 1804 trat Tieck mit seiner Schwester Sophie Bernhardi und seinem Bruder Friedrich, dem bedeutenden, auch von Goethe hochgeschätzten Bildhauer, eine Reise nach Rom an, von der er erst im Herbst 1806 nach Deutschland zurückkehrte. Nach dem reichen Schaffen der Berliner und Jenenser Jugendzeit war eine Erschlaffung in seiner Arbeit eingetreten. Die drei Bände des „Phantasus" (1812—16) vereinten durch die als Einrahmung hinzukommenden, geistvoll kritisierenden Gespräche nur Dichtungen seiner vorausgegangenen romantischen Jahre.

Der romantischen Jugendrichtung entstammt auch eine der verdienstvollsten Leistungen Tiecks: seine Erneuerung der „Minnelieder aus dem schwäbischen Zeitalter" (1803), der die von Lichtensteins „Frauendienst" und einiger Abschnitte des „König Rother" folgte, eine neuhochdeutsche Umdichtung des „Nibelungenliedes" folgen sollte. Tiecks „hinreißende Vorrede" zu den „Minneliedern" weckte bei dem in Marburg studierenden Jakob Grimm zuerst das Verlangen, den mittelhochdeutschen Wortlaut in Bodmers Ausgabe zur Hand zu nehmen.

Im Winter 1801 auf 1802 hatte August Wilhelm Schlegel seine dann durch zwei weitere Winter fortgesetzten Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst in Berlin begonnen und dadurch den Sieg der Romantik in der preußischen Hauptstadt entschieden. Schon bildete sich, angeregt durch seine Lehren und Tiecks Dichtung, in Berlin ein Kreis jüngerer romantischer Dichter, die sich im „Nordsternbund" zusammenschlossen und in dem von Chamisso und Varnhagen von Ense in den Jahren 1804—06 herausgegebenen „Grünen Almanach" ihren Sammelplatz fanden. Auch die noch Namenlosen wollten, wie der erst notdürftig der deutschen Sprache mächtige Emigrantensohn und preußische Leutnant Adelbert von Chamisso sang, in Tuiskons Bardenhain sich Kronen erstreiten.

In seinen weit wirkenden Berliner Vorlesungen hatte August Wilhelm Schlegel zuerst die mittelalterliche Dichtung, vor allem das „Nibelungenlied", den staunenden Zuhörern angepriesen. In seines Bruders Zeitschrift „Europa" tritt 1803 der modern philosophischen Richtung des „Athenäums" gegenüber die Neigung für das Mittelalter auf allen Gebieten, besonders dem der bildenden Kunst, stärker hervor. Friedrich leitete diese seine zweite Zeitschrift von Paris aus, wohin er sich 1802 mit Dorothea begeben hatte. 1804 siedelte er, einer Einladung der Brüder Boisserée folgend, nach Köln über, wo er vier Jahre später mit Dorothea zum Katholizismus übertrat. Von den vielen großen Plänen seiner stürmischen Jugend wurde keiner mehr ausgeführt. Karoline Schlegel war inzwischen als Schellings Gattin diesem nach Bayern gefolgt, während August Wilhelm Frau von Staël auf ihren Reisen und nach ihrem Landsitz Coppet am Genfer See geleitete. Der romantische Freundeskreis in Jena hatte sich aufgelöst, aber schon nach dem kurzen, doch heftigen Kampfe war zu erkennen, daß den romantischen Bestrebungen der endgültige Sieg zufallen würde. „O wie sind", klagte Karoline, „die einst zu Jena in einem kleinen Kreis Versammelten nun über alle Welt zerstreut", allein sie fügte auch selbstbewußt bei „und lehren alle Heiden".

---

3. Die Jahre der Fremdherrschaft und der Befreiungskriege.

„In der unbeweglichen nordischen Masse steckend, gegen die man sich so leicht nicht wenden wird", hatten die Weimaraner zwar nicht ohne Teilnahme, doch ohne Sorge für sich selbst zugesehen, wie südlich der Wetterscheide des Thüringer Waldes alles „der beweglichen, glücklich organisierten und mit Verstand und Ernst geführten französischen Masse" unterlag. Aber eben an der Stätte unserer höchsten philosophischen und literarischen Bildung wurde die Schlacht von Jena geschlagen, in welcher der Staat Friedrichs des Großen zusammenbrach vor den von des fränkischen Imperators Eisenwillen gelenkten und geschärften revolutionären Kräften. Dem so leicht von trügerischer Friedenssehnsucht und weltbürgerlichen Verbrüderungsträumen eingeschläferten deutschen Volke sollte es eine für alle Zeiten und Lagen beherzigenswerte Warnung sein, daß sämtliche Güter gefährdet sind, wenn ein Volk seine oberste Pflicht, die Sorge für seine Waffenehre und Rüstung, vernachlässigt. In den Zeiten höchster Volksnot mußte es sich aber auch zeigen, ob in dieser einseitig gepflegten ästhetischen Kultur sittliche Mächte sich entwickelt hatten, von denen eine Erkräftigung der Nation zu erwarten war. Durch Friedrich Wilhelms III. Wort an die Professoren von Halle, der Staat müsse durch geistige Kräfte ersetzen, was er an physischen verloren habe, wurde auch die deutsche Dichtung zur tätigsten Mitarbeit an der Wiederaufrichtung des tief erschütterten Vaterlandes aufgerufen.

Schon im Frühjahr 1806 hatte August Wilhelm Schlegel in einem offenen Briefe an

seinen Schüler Fouqué gemahnt, wir bedürften statt des Formenspiels, statt einer träumerischen Poesie einer „wachen, unmittelbaren, energischen und besonders einer patriotischen" Dichtung, wir benötigten historische Schauspiele, allgemein verständlich und aufführbar, Epochen der deutschen Geschichte darstellend, „wo gleiche Gefahren uns drohten und durch Biedersinn und Heldenmut überwunden wurden". Dieser dramatischen Forderung genügte erst Heinrich von Kleist. Aber in den Unglückstagen zu Memel fand die Königin Luise, deren Thronbesteigung einst Novalis' „Blumen" als den Anbruch einer neuen goldenen Zeit gefeiert hatten, Trost in der Lesung des in den Glückstagen von ihr zurückgewiesenen „Wilhelm Meister". Jetzt erkannte sie, daß Goethes Roman tief genug in der Brust und gerade da anklopfte, wo der wahre menschliche Schmerz und die wahre Lust, wo eigentliches Leid und Freude wohnen. Als 1808 Goethes „Faust" erschien, eben im rechten Augenblick, den Deutschen den Glauben an sich selbst zu festigen, da sandte Theodor von Schön ihn sofort dem Freiherrn vom Stein zu, der mitten in seinen Kämpfen um die Neugestaltung des Staates nicht säumte, sich in das Werk zu vertiefen, von dem Schelling und Hegel die Frische eines neuen Lebens für die Wissenschaft erhofften, in dem ein preußischer Vaterlandsfreund wie Barthold Niebuhr seinen „Katechismus, den Inbegriff seiner Überzeugungen und Gefühle" fand. Als Goethe und Wieland dann in Erfurt von Napoleon ausgezeichnet wurden und Goethe 1812 in den Karlsbader Festgedichten durch die Kaiserin Marie Luise an den Bezwinger Europas die versteckte Bitte richtete: „Der alles wollen kann, will auch den Frieden", haben die auf Befreiung hoffenden eifrigen Vaterlandsfreunde den Widerstreit dieser Goethischen Huldigung mit ihrer tiefsten Gesinnung schmerzlich empfunden. Nur wenige Vertraute wußten, daß Goethe, der als Dichter bewundernd zu der dämonischen Gewalt der Napoleonischen Epopöe emporschaute, doch im Oktober 1808 als eine Art Gegenwirkung zum Erfurter Fürstentag eine Versammlung ausgezeichneter deutscher Männer nach Jena oder Weimar berufen wollte, zur Beratung, wie in dieser Auflösung Deutschlands die Bande deutscher Kultur und Sitte, die uns einzig noch als Nation bewahrten, fest zusammenzuziehen seien. Verwirklicht wurde dieser Wunsch freilich so wenig wie Goethes lange gehegter und erwogener Plan eines lyrisch-historischen Volksbuches, obwohl er zu der Ausführung eines solchen deutschen Nationalbuches von München aus besonders aufgefordert wurde.

Nachdem die Plünderung Weimars Goethe die Gefahr des Verlustes seiner Aufzeichnungen nahegebracht hatte, suchte er um so nachdrücklicher in der Förderung seiner naturwissenschaftlichen Arbeiten Trost und Stärkung für das Ertragen der unerfreulichen Gegenwart. Den morphologischen und geologischen Forschungen hatten sich nach der Rückkehr aus Italien optische Versuche beigesellt, deren Ergebnisse er schon 1791 in einer eigenen Zeitschrift, „Beyträge zur Optik", veröffentlichte, während er den gleichzeitigen ersten „Versuch die Elemente der Farbenlehre zu entdecken" noch zurückhielt. Die „Xenien" hatten indessen bereits seinen scharfen Gegensatz zu Newton geoffenbart, und 1808 begann Goethe den Druck seines zwei Jahre später ausgegebenen naturwissenschaftlichen Hauptwerkes „Zur Farbenlehre".

Gemäß Newtons Lehre ist die weiße Farbe wie das weiße Sonnenlicht in verschiedene farbige Bestandteile zerlegbar. Nach Goethes Versuchen, die unter seiner Vernachlässigung der mathematischen Grundsätze leiden, ist das weiße Licht (Farbe) das einfachste, unzerlegteste Wesen; die Farben werden an dem Lichte erregt, nicht aus dem Lichte entwickelt. In dem darüber ausbrechenden Streite haben die Physiker in erdrückender Mehrzahl Newton beigestimmt, während Hegel und Schopenhauer sich auf Goethes Seite stellten. Allein wenn auch der didaktische und polemische Teil seiner Farbenlehre von irrigen Voraussetzungen ausgeht, so enthält doch der historische, wie bereits Schiller von dem frühesten Entwurfe rühmte, „viele bedeutende

Grundzüge einer allgemeinen Geschichte der Wissenschaften und des menschlichen Denkens". Schon allein Goethes vergleichende Kennzeichnung von Plato und Aristoteles würde genügen, um die „Materialien zur Geschichte der Farbenlehre" unter das Hervorragendste einzureihen, was der Denker Goethe geschrieben hat. Aber auch Goethes Farbenlehre selbst, insbesondere seine Untersuchung über die „entoptischen Farben", wird von den Fachleuten jetzt entschieden günstiger beurteilt als früher. Es blieb trotz der Überlegenheit Newtons „ein Kern aus Goethes Farbenlehre bestehen, der von unschätzbarer Bedeutung ist für die Lehre von der Farbe und die notwendige Ergänzung für die Newtonsche physikalische Farbe vorstellt".

Der Geschichte trat Goethe zu gleicher Zeit aber auch von anderer Seite näher. Schon 1802 hatte die von ihm verehrte Herzogin Amalia gegen ihn und Zelter geäußert, jedermann sei verbunden, sein Leben schriftlich zu rekapitulieren, das Papier sei eigentlich nur dazu erfunden. Als Goethe bei dem mitten in den Kriegswirren erfolgten Hinscheiden der Gründerin des geistigen Weimar im April 1807 die feierliche Gedenkrede abzufassen hatte, mochte ihm ihre Mahnung wieder lebendig werden. In der 1808 abgeschlossenen ersten Gesamtausgabe seiner „Werke" nahmen sich „die Fragmente eines ganzen Lebens wunderlich und inkohärent genug nebeneinander aus", um ihm selbst eine Art Kommentar durch Schilderung seines schriftstellerischen und menschlichen Entwickelungsganges wünschenswert erscheinen zu lassen. Der Tod der geliebten Mutter im September 1808 und der Zusammenbruch aller alten Ordnungen mußten ihm den Wunsch verstärken, das Bild der alten freien Reichsstadt und die ganze vielgestaltige Welt, in der seine Jugend herangereift war, im geschichtlichen Rückblick wieder aufzubauen. Jean Jacques Rousseaus „Konfessionen", die seit der Lebensbeichte des heiligen Augustin berühmteste aller Autobiographien, waren auch Goethe wie allen seinen Zeitgenossen wohl vertraut. Aber ihm, der Ehrfurcht als die wesentlichste aller menschlichen Tugenden ansah, widerstrebte es, in Rousseaus Weise die einzelne Persönlichkeit gegen und über ihr Zeitalter zu stellen. Die in „Wilhelm Meisters Lehrjahren" behandelte Frage „Wie bildet sich der Mensch?" leitete ihn auch beim Abfassen der eigenen Lebensgeschichte, die den Menschen in seinen Zeitverhältnissen, bald von ihnen begünstigt, bald ihnen widerstrebend erscheinen läßt und zeigen soll, wie ihre Einwirkungen seine Welt- und Menschenansicht bestimmen, und wie er selbst die errungene Weltanschauung in seinen Werken wieder nach außen abspiegelt.

In diesem geschichtlichen, großen Sinne führte Goethe zwischen 1812 und 1814 die ersten drei Teile „Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit" aus, denen erst nach seinem Tode ein vierter, die Erzählung bis zu seiner Übersiedelung nach Weimar fortsetzender folgte. Als „zweite Abteilung aus meinem Leben" hat er dann 1816 die Beschreibung der „Italienischen Reise", 1822 die Schilderung der „Kampagne in Frankreich" und Belagerung von Mainz, 1829 den Bericht über seinen „zweiten römischen Aufenthalt" angereiht. Wohl hat Goethe sich beim Rückblick auf die Vergangenheit in Tatsachen nicht selten geirrt, auch eine künstlerische Gruppierung angestrebt; aber ein Augenzeuge seiner Jugend wie Fritz Jacobi konnte die Selbstschilderung doch als „wahrer wie die Wahrheit selbst" rühmen. Und gerade in den Jahren, da das alte Deutschland zu Grabe getragen war, mußte diese lebensvolle Vorführung unserer im 18. Jahrhundert erworbenen Bildung dem völkischen Bewußtsein die so nötige Stärkung verleihen. Eben im Hinblick auf die von geschichtlichem Sinne getragene Eigenart von „Dichtung und Wahrheit" durften Arndt und Jahn in den Jahren der Bedrückung Goethe trotz seiner Zurückhaltung als den deutschesten Dichter preisen.

Nur infolge von Goethes persönlichem Ansehen war es ihm als weimarischem Staatsmann geglückt, durch seine Vermittelung die von Napoleon bereits verfügte Aufhebung der Jenenser Hochschule hintanzuhalten. Goethes und Schillers Freund Wilhelm von Humboldt

hat als preußischer Unterrichtsminister die Universität Berlin in das Leben gerufen, an deren Eingang jetzt die Steinbilder der beiden Brüder, des international gesinnten Naturforschers Alexander und des dem Vaterlande treu ergebenen Sprachphilosophen Wilhelm, ernste Geisteswache halten. Noch 1792 hatte Humboldt in seinen „Ideen zu einem Versuch, die Grenzen der Wirksamkeit des Staates zu bestimmen" im Staat nur eine lästige Notanstalt zur Sicherung gesehen. Mit dem drohenden Verluste des preußischen Staates, dessen Dienst er vordem zum Zwecke freier ästhetischer Bildung leichten Herzens entsagt hatte, fühlte er dessen unersetzlichen idealen Wert. Er bestand die Feuerprobe, während Friedrich von Gentz aus Breslau (1764—1832), der nach dem Erfolge seiner „Betrachtungen über die französische Revolution" (1793) dank seiner glänzenden Darstellungsgabe als der angesehenste Vertreter der von der Literatur ausgehenden Staatsmänner galt, in der Zeit der Not schmählich seinem preußischen Vaterlande die Treue brach und seine gewandte Feder wie seine Seele an Metternich verkaufte. Sein Beispiel fand einige Jahre später bei den Romantikern Friedrich Schlegel und dem Berliner Adam Müller Nachahmung.

Humboldt verdankte die Berliner Hochschule, zu deren Einweihung am 15. Oktober 1810 Brentano den Festgesang dichtete, die Berufung von Friedrich August Wolf aus Halle, dem ersten Vertreter der kritischen Philologie, neben dem Niebuhr römische Geschichte las. Schleiermachers Eintritt in den Lehrkörper war selbstverständlich, und von der bayerischen Universität Landshut wurde zur „Vertiefung des Rechtsbewußtseins, richtigen Behandlung und Leitung des ganzen Studiums der Jurisprudenz" der Frankfurter Friedrich Karl von Savigny berufen. 1815 erschien der erste Band seiner grundlegenden „Geschichte des römischen Rechts im Mittelalter" nach langer Vorarbeit, an der auch Savignys Schüler Jakob Grimm beteiligt war. Arnim verhandelte wegen einer physikalischen Professur für sich, wegen einer germanistischen, die schließlich Friedrich Heinrich von der Hagen erhielt, für Görres. Der erste gewählte Rektor der neuen Universität aber war Fichte. Die friderizianische Duldung, mit welcher der König dem als Gottesleugner aus seiner Jenenser Professur Vertriebenen in Preußen Lehrfreiheit gewährt hatte, trug dem preußischen Staate gute Frucht. Im Winter 1807 auf 1808 hielt Fichte in dem von französischen Truppen besetzten Berlin die „Reden an die deutsche Nation". Klagte der rücksichtslos Prüfende die schuldige Selbstsucht an, die zum Untergang geführt hatte, so sprach aus den begeisterten und begeisternden Worten des furchtlos treuen Mannes auch der ungebeugte sittliche Glaube, der die Jugend zur Erhebung und in dem neuen Staate für eine neue, bessere Zukunft und Sittlichkeit erziehen wollte. Und so ist denn Fichte auch in den Prüfungen des Weltkrieges, der manches aus den Konstruktionen seines „geschlossenen Handelsstaates" zu ungeahnter Wirklichkeit werden ließ, wieder zum Führer geworden, um vom Fichtebund aus, doch nicht bloß von dessen Kreisen aus zu strenger, vaterländischer Selbstzucht, zum Kampfe gegen undeutsches Wesen auf allen Gebieten zu mahnen und zu leiten. Es weht aus diesen Reden ein nahverwandter Geist, wie er zur gleichen Zeit aus Johann Gottfried Seumes furchtbar anklagendem, von der Zensur unterdrücktem Vorwort zu seiner Plutarch-Übersetzung ertönt.

Seume, geboren 1763 zu Poserna bei Weißenfels, gestorben 1810 zu Teplitz, der Verfasser des von ihm ausgeführten und beschriebenen „Spazierganges nach Syrakus" (1803) und des sprichwörtlich gewordenen Gedichtes vom Huronen, der Europens übertünchte Höflichkeit nicht kannte, hatte in seiner Jugend das Gebaren deutscher Fürsten, denen „die alte Gerechtigkeit und Billigkeit und das Volk überhaupt für nichts galt", am eigenen Leibe

erfahren. Den Leipziger Studenten der Theologie hatten hessische Werber vergewaltigt, und der Kasseler Landgraf verkaufte ihn dann mit anderer Menschenware an die Engländer zum Kampfe gegen die Amerikaner. Nach der Rückkehr wurde Seume von preußischen Werbern aufgegriffen. Und der so mißhandelte, nur durch einen glücklichen Zufall schließlich wieder frei gewordene Mann rief jetzt das Homerische Wort: „Ein Wahrzeichen nur gilt: das Vaterland zu erretten." Was der deutsche Reichsfreiherr vom Stein der russischen Kaiserin ins Gesicht sagte, das deutsche Volk sei ein großes, treues, tapferes Volk, aber die deutschen Könige und Fürsten, die ihre Schuldigkeit versäumt, wüßten es nicht zu gebrauchen, das klagte auch der wetterfeste Seume aus warmem Herzen:

„Ein Vaterland haben wir nicht mehr. Was das Volk mit einem tüchtigen und kräftigen Feldherrn vermag, haben schon unsere Feinde ausreichend bewiesen; was dagegen Feldherren und ihr törichter Ehrgeiz ohne das Volk, das ist durch unseren Untergang veranschaulicht worden."

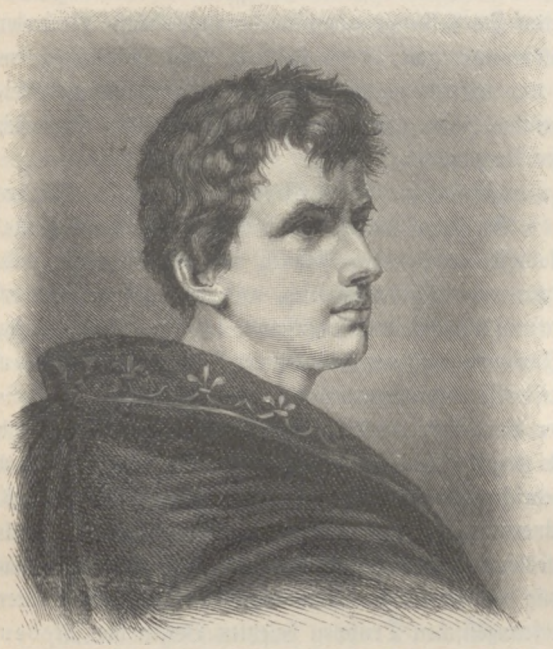


Abb. 9. Ludwig Achim von Arnim. Nach dem Stich von Hans Meyer in R. Steig, „Achim von Arnim und Clemens Brentano". Stuttgart 1894.

Allein welche Kräfte in diesem Volke, solange es seinen angestammten Fürsten treu blieb, der Weckung harrten, das brachte eben „die schwere Zeit der Not" an den Tag. Im Herbst 1805 ließ Ernst Moritz Arndt (1769 bis 1860), damals Professor an der noch schwedischen Universität Greifswald, den ersten Teil von seinem „Geist der Zeit" ausgehen. Das Buch mit seinen flammenden Worten über die Verwerflichkeit der Napoleonischen Herrschaft machte seinen Verfasser nach der Schlacht von Jena zum Flüchtling, aber auch zum Mitarbeiter des Gewaltigsten unter den deutschen Streitern, des Freiherrn vom Stein. Schlicht und kernig, wahr und fest wie Arndts ganzes Wesen, so hat er auch noch 1858 seine „Wanderungen und Wandlungen mit dem Reichsfreiherrn Karl Friedrich vom Stein" erzählt. Und zu Arndt, dem stahlharten Sohn der meerumflossenen, sagenumwobenen Insel Rügen, gesellte sich der knorrige Sohn der zähen Mark, Friedrich Ludwig Jahn (1778—1852). In der Berliner Hasenheide gründete der „Turnvater" 1811 den ersten Turnplatz, nachdem er das Jahr vorher sein Buch ausgegeben hatte: „Deutsches Volkstum". Das Wort war erst von ihm selbst geprägt worden.

Auf die Wehrhaftigkeit des Volkes, die dank einem Scharnhorst, Boyen, Gneisenau trotz des ängstlichen Mißtrauens des Königs durch die Einführung der allgemeinen Wehrpflicht zur befreienden Tat werden sollte, zielte Vater Jahns turnerische Erziehung ab. Aber auch von den Dichtern wurde ihre Notwendigkeit früh in das Auge gefaßt. Fouqué forderte 1808 in einem „Gespräch zweier preußischer Edelleute" die Bildung einer Landwehr, wie er schon auf die Nachricht von Jena hin das Aufgebot eines allgemeinen Landsturms vorgeschlagen hatte. Bereits vor ihm hatte Arnim 1805 in Reichardts musikalischer Zeitung in einem dann im „Wunderhorn" wieder abgedruckten Aufsatz „Von Volksliedern" geweissagt, es nahe eine Zeit, wo die drückende, langweilige Waffenübung allen die höchste Lust und Ehre, das erste der

öffentlichen Spiele sein werde. „Wo Deutschland sich wiedergebiert, wer kann es sagen? wer es in sich trägt, der fühlt es mächtig sich regen.“ In den Ruinen des Heidelberger Schlosses hatte Arnim die Kleinheit der Gegenwart empfunden, aber auch daß hier der Ort sei für Männer, „die das alte große Deutschland im Herzen tragen, für Dichter, die den alten romantischen Gesang in seiner Tiefe aufzufassen und auf eine würdige Art wieder zu beleben vermögen“.

In Heidelberg, äußerte der Freiherr vom Stein später einmal zu dem Frankfurter Geschichtsforscher Johann Friedrich Böhmer, habe sich ein guter Teil des Feuers entzündet, das später die Franzosen verzehrte. Reisig und Holz zu diesem reinigenden Feuer haben die Führer der zweiten, der Heidelberger romantischen Schule in kalter, neblichter Zeit zusammengetragen. Die Hochschule, an welche der Jurist Anton Friedrich Justus Thibaut und als Vertreter der Altertumswissenschaft neben Johann Heinrich Voß noch Friedrich August Böckh berufen wurden, war eben in bedeutsamer Erneuerung begriffen, als das Freundespaar, der von weiten Reisen zurückkehrende altmärkische Edelmann Ludwig Achim von Arnim (1781—1831; Abb. 9) und der Frankfurter Kaufmannssohn Klemens Maria Brentano (1778—1842; Abb. 10), sich zu gemeinsamer Tätigkeit am Neckar zusammenfanden. Die Hoffnung, auch Tieck, der im September 1806 wenigstens zu kurzem Besuch in das romantische „Neckarloch“ kam, als Professor der Ästhetik nach Heidelberg zu ziehen, scheiterte an dem Widerwillen der meisten Professoren gegen die Romantiker. An Stelle Tiecks gesellte sich zu dem ruhigen, mild-ernsten Arnim und dem ewig beweglichen Brentano, der mit seiner Gitarre wie ein fahrender Schüler am Rhein, Main und Neckar umherschwärmte, als Dritter der feurige Sohn des Rheinlands, der Koblenzer Joseph Görres (1776—1848). Von seiner Begeisterung für die Revolution war der redliche Schwärmer durch einen Besuch in Paris und durch die französische Herrschaft in seiner Heimat gründlich geheilt worden. Und nachdem er selbst sich zu seinem Volke zurückgefunden hatte, suchte er die der Gegenwart entschwundene deutsche Art aus den Tiefen der Vergangenheit wieder an das Licht zu stellen. So hat er 1807 sein Büchlein „Die teutschen Volksbücher“ mit der poesievoll sinnigen Widmung und Einleitung abgefaßt, 1813 den „Lohengrin“ herausgegeben, mit der, wie Jakob Grimm rühmte, „anfrischenden Einleitung“, aus der noch Richard Wagner Anregungen für seine „Parsifal“-Dichtung schöpfte. Ein „Himmel und Erde, Vergangenheit und Zukunft mit seinen magischen Kreisen umschreibender einsiedlerischer Zauberer“ erschien Görres seinen Heidelberger Zuhörern, als er im Winter 1806 die erste germanistische Vorlesung an einer deutschen Hochschule hielt.

Abb. 10. Nach Friedrich Tiecks Büste (1803).

Zu Görres' Schülern gehörten die beiden schlesischen Freiherren von Eichendorff. Ihnen

stand in Heidelberg wieder Graf Otto von Loeben nahe, der seine überspannt romantischen Dichtungen („Guido", 1808) unter dem Namen Isidorus Orientalis veröffentlichte. Als Student unter Studenten erfreute sich gleichzeitig der Hamburger Johann Diederich Gries, der Übersetzer von Tasso, Bojardo, Ariost und Calderon, der „unbeschreiblich reizenden Gegend". Von Marburg her mit Brentano befreundet war der Professor Georg Friedrich Creuzer, der sich in seiner „Symbolik und Mythologie der alten Völker" 1810 ganz von den Ideen der Romantiker erfüllt zeigte. Seinetwegen stieß sich Bettinas Freundin, das Frankfurter Stiftsfräulein Karoline von Günderode (Tian), im Juli 1806 am Rheinufer den Dolch in das liebeglühende Herz. Auch Bettina selbst, Klemens Brentanos Schwester, welche die Göttin Phantasie mit ihrer Gaben Überfülle beschenkt hatte (s. S. 113), taucht bereits im romantischen Kreise zu Heidelberg auf. Von dort aus sendet ihr Arnim in dem in Nachbildung beigehefteten Briefe einen verliebten Frühlingsgruß, schon drei Jahre ehe sie dann im Frühling 1811 zu glücklichster Ehe seine Frau wurde.

Die weitaus wichtigsten Denkmale der Heidelberger Romantik, die völlig der Wiedererweckung deutscher Vergangenheit und des stolzen Selbstbewußtseins vaterländischer Eigenart gewidmet waren, sind die von Arnim und Brentano zwischen 1806 und 1808 gemeinsam besorgten drei Bände „Des Knaben Wunderhorn" und die von Arnim im Sommer 1808 herausgegebene „Zeitung für Einsiedler". Durch „alte und neue Sagen und Wahrsagungen, Geschichten und Gedichte", wie schon der Zusatz zu dem Titel der Ausgabe in Buchform, „Tröst Einsamkeit", erläuterte, sollte sie die hohe Würde alles Gemeinsamen, Volksmäßigen darstellen.

Eine Vereinigung alter „deutscher Lieder im vollen Kreis des Volkes entsprungen", wie Herder sie dreißig Jahre früher vergeblich angestrebt (vgl. II, 238), August Wilhelm Schlegel in seinen Berliner Vorlesungen neuerdings gefordert hatte, war durch Brentanos eifriges Sammeln vergilbter und abgegriffener fliegender Blättlein, Liederhefte, Gebetbüchlein in „Des Knaben Wunderhorn" möglich geworden. Mochte der altgewordene Voß im Cottaschen „Morgenblatt" grämlich über die künstlerisch gerechtfertigten Änderungen und Zusätze der beiden „Liederbrüder" immerhin philologische Klage erheben: Arnim und Brentano hatten der Lyrik einen Jungbrunnen neu erschlossen, aus dem Eichendorff, Uhland, Hoffmann von Fallersleben, Mörike, Martin Greif, neueste Dichter von Kriegsliedern ebenso wie Schubert, Schumann, Taubert (für seine „Kinderlieder"), Franz Abt, Hugo Wolf, Brahms geschöpft haben. Goethe aber begrüßte in der neuen Jenaischen „Literaturzeitung" das „Wunderhorn" als ein Büchlein, das „von Rechts wegen in jedem Hause, wo frische Menschen wohnen", zum Nachschlagen in jeder Stimmung aufliegen müßte. In diesen Liedern sollten die Deutschen aus der trübsinnigen Last der Gegenwart heraus in dem Trost finden, was „sein Wesen nicht von der Jahreszeit borgte, sondern das frei durch alle Zeiten hindurchlebte".

Kurz vorher hatte Goethe in der „Literaturzeitung" auf andere Volksdichtungen hingewiesen, auf Grübels „Gedichte in Nürnberger Mundart" und Hebels „Alemannische Gedichte" (1803), wie er noch später die Vorzüge des 1816 in Straßburger Mundart gedichteten Lustspiels „Der Pfingstmontag" von Georg Daniel Arnold zergliederte und eindringlich empfahl.

Von Goethe wurde Johann Peter Hebel, geb. 1760 zu Basel, gest. zu Schwetzingen 1826, ein eigener Platz auf dem deutschen Parnaß zuerkannt. Persönlich steht er der Romantik fern. Aber die Volkstümlichkeit der Gedichte, die der angesehene evangelische Prälat und Professor in Karlsruhe 1802 niederschrieb aus sehnsüchtiger Erinnerung an die ländliche Idylle, die er im lieblichen Tal der Wiese als Präzeptoratsvikar selbst durchlebt hatte, die Treuherzigkeit seiner erziehlichen Kalendergeschichten im „Rheinländischen Hausfreund" (1808—15) und dessen „Schatzkästlein" entsprachen den auf das Volkstümliche gerichteten Bestrebungen der Heidelberger. Hebels Vorbild waren freilich eher die mundartlichen Idyllen von Voß (vgl. II, 245/6). Aber die warme süddeutsche Gemütlichkeit und Plauderlust, die frohe Laune des Weinlandes

Ein Brief Ludwig Achims von Arnim an Bettina Brentano, seine spätere Gattin.

Nach dem Original (26. Mai 1808), ehedem im Besitze von Geheimrat Hermann Grimm (†) in Berlin.

Heidelberg 7/6

Mit allen Menschen freunds machte ich mich
hier zu die Dränger, aber wenn ich
entdeckt, wirst ich nicht, Bäume durch
all die Bäume, unter denen ich Gebe
mit ihrem Blühen nicht von ich vor ihre
Reiter und ich machte hier selber die
mit nehmen. Alles ist schon vorüber,
ich habe wieder ein Gärtchen wo
ich bin und das Leben hier das
Lazarus-Wasser mit hängen Blumen
verdrängt, mein Schmerz bey uns
hier und der Bauer verachtet sie, die
Lebensweise beschränkt sie und lazar
die Kinder und der Hand und Gar
als wären sie vor der Bäuerin
geschützt; Aus dem Kinsen sehen
Klarheit Abenteuer in Land der
Schwiebäuden, der lassen ich Gebaltgesitz
und so Leute über mich ein zweiter
Faust, durch den ich Blumen durchschauen

Aber dann heute Morgen bin ich gewiß bey dir, geliebtes Kind ich muß bey dir seyn. Lange Ruh nach Langeweile hat mich stets über wacht, es muß auch bey allen Leid seyn. daß es so wird. wenn auch Herzeleid wieder wird, wie schön erwachen wir hier in der Nähe der Meinen und seinen Lebens mit Liebenden hoch zu werden. — Hab du dir nicht verlaufen in Gedanken hier hier? Auf die Gemälde warte ich nicht zu lieber. Ich warte in dieser Zeit nicht, wenn ich mit Gemälden und Bücher schon stellen, ich sehe in die Welt und weiter weiß ich nichts, doch ja, ich merke zu dir. Aber auch nach Frankfurt kann

Adresse:

Frau Bettine Brentano
zu
Frankfurt a/M

und sinnliche Frische des Volkes mit seinen Sitten, seinem Gespensterglauben („Der Dengelegeist") und Naturempfinden („Der Abendstern"), das gibt den um den „Feldberg" spielenden Gedichten doch ein unmittelbares Leben, wie es eben nur von unverfälschtem Volkstum ausgehen kann. Nicht nur Hebels nächster Stammesgenosse Scheffel, der zu dessen Hundertjahrfeier den trefflich kennzeichnenden Gruß aus dem „badisch Ländli" darbrachte, sondern noch die ganze folgende mundartliche Dichtung in Süd und Nord hat ihr Bestes von Hebel gelernt. Und wenn sein nächster Landsmann Hans Thoma von seinen Sommerstudien im Schwarzwaldtal von Bernau erzählt, tauchen von selbst Hebelsche Landschaftsgedichte neben den Gemälden des sinnig-ernsten Landschaftsmalers vor uns auf. Hebel, von dem Goethe sagte, er verbauere das Universum, lebt und webt in der freien Landschaft; der Nürnberger Klempnermeister Johann Konrad Grübel (1736—1809) blickt kaum über die Stadtmauern hinaus. Aber das Treiben in den letzten reichsstädtischen Jahren Nürnbergs, dessen von Hans Sachs gefeierte Blütezeit freilich längst geschwunden war, hat Grübel als guter Beobachter mit herzhafter Laune zu schildern verstanden

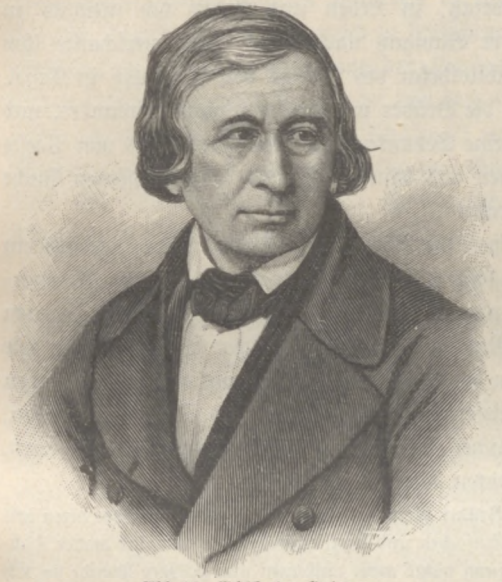


Abb. 11. Wilhelm Grimm.

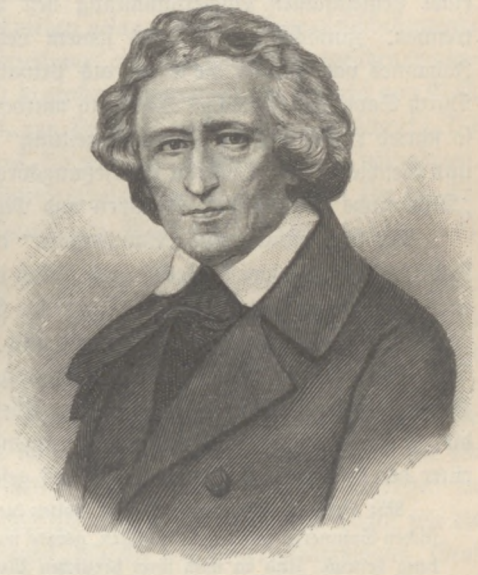


Abb. 12. Jakob Grimm.

Nach dem Stich von Biow-Sichling im 1. Bande des „Deutschen Wörterbuches" von Jakob und Wilhelm Grimm, Leipzig 1854.

Sachs' Denkmal haben die Nürnberger auf freiem Platz in einen Rosengarten gesetzt. Grübels Standbild steht in winkligem Gäßchen, gleichsam andeutend, daß dem jüngeren Stadtdichter der weite Blick fehlte, mit dem der ältere, berühmte Meister alles mit dichterischem Aug' und Sinn gesehen hat. Ein Kern tüchtigen Bürgertums ist indessen auch noch in Grübels unterhaltenden Gedichten vorhanden. Derbe Gesundheit zog Goethe zu diesem Nürnberger Tand seiner eigenen Tage hin, wie in der Jugend der alte Nürnberger Meister es ihm angetan hatte.

Die erste romantische Schule war auf Norddeutschland beschränkt geblieben. Zur „Einsiedlerzeitung" dagegen sandten Uhland und Kerner aus Tübingen, aus Landshut mit anderen bayerischen Studenten der später mit Görres und König Ludwig I. befreundete Mediziner Johann Nepomuk Ringseis Gedichte ein. Der Brentano verbundene romantische Maler Philipp Otto Runge erzählte im Hamburger Platt das Märchen „von den Machandel Bohm". Neben den Beiträgen Arnim-Brentanos und der älteren Romantiker, Tiecks und der beiden Schlegel, tauchen auch solche von Fouqué und Werner auf. Jean Paul steuert seine „Friedenspredigt", Görres Untersuchungen über die Siegfriedsage, der Münchener Germanist Bernhard Joseph Docen ein Minnelied bei. Die „Einsiedlerzeitung" hat trotz ihres reichen künstlerischen Gehaltes nur wenige Monate bestanden. In der Widmung der Buchausgabe läßt Arnim

das Publikum sprechen: „Zum Fühlen und Lernen habe ich eben nicht mehr Zeit, ich habe Einquartierung. — Deutschland, mein armes, armes Vaterland, und da liefen uns beiden, mir und dem Publikum, die Tränen von den Augen, und ich konnte nicht mehr scherzen." Aber in Arnims kurzlebiger Zeitschrift traten zwei wichtigste Mitarbeiter zuerst in den romantischen Kreis ein, um den Bund zwischen der Romantik und der neuen germanistischen Wissenschaft zu bekräftigen: die Brüder Jakob und Wilhelm Grimm, deren edle, milde Züge aus den Abbildungen 12 und 11 zu uns sprechen.

Jakob (1785—1863) war 1802, ein Jahr später Wilhelm (1786—1859) von Hanau, der Geburtsstadt beider Brüder, in der sich ihr Doppelstandbild erhebt, zum Rechtsstudium auf die hessische Landesuniversität Marburg gekommen. Schon dort faßten sie bei Gründung einer gemeinsamen Büchersammlung den Vorsatz, in Leben und Arbeit sich niemals zu trennen. Zunächst folgte Jakob seinem Lehrer Savigny nach Paris, dann verschaffte ihm Johannes von Müller die Stelle als Privatbibliothekar des Königs von Westfalen in Kassel. Durch Savignys Schwager Brentano wurden die Brüder mit Arnim innigst befreundet, und so schrieb Jakob für die „Einsiedlerzeitung" seine Gedanken über das Verhältnis von Poesie und Geschichte, gab Wilhelm Übersetzungsproben aus seinem erst 1811 abgeschlossenen Buche „Altdänische Heldenlieder, Balladen und Märchen".

Als Gegenstücke zum „Wunderhorn" ließen die Brüder im Oktober 1812, „gerade ein Jahr vor der Leipziger Schlacht", wie Jakob in seinem Handexemplar vermerkte, ihre „Kinder- und Hausmärchen", 1816 „Deutsche Sagen" erscheinen. Nicht mit der überlegenen Nachsicht des Gebildeten, wie Perrault und Musäus, noch mit satirischen Nebenansichten wie Tieck, sondern mit Ehrfurcht vor den Regungen der Volksseele und auch mit dem philologischen Streben nach getreuer Wiedergabe der Überlieferung traten sie an ihre Sammlung heran, die, solange es deutsche Jugend und jugendlicher Empfindung fähige Deutsche geben wird, einer der köstlichsten Bestandteile unseres gesamten Schrifttums bleibt.

Mit ihrem kindlich reinen Gemüt fühlten die Brüder Grimm, als sie den Erzählungen der alten hessischen Spinnerin treuherzig lauschten, gerade im Einfachen und Ungekünstelten die echte und wahre Dichtung heraus. Und da nach ihrer herzlichen Meinung nichts mehr aufbauen und größere Freude bei sich haben könne als das Vaterländische, so wollten sie den unerschöpflichen Hort der Märchen, Sagen und Geschichten ihrem Volke zum Geleite geben, wie den Menschen von Heimats wegen ein guter Engel beigegeben ist. Keine der anspruchsvolleren Kunstdichtungen hat bis heute so lebendig fortgewirkt wie die in selbstlos-schlichter Einfachheit liebevoll erschlossene Schatzquelle des treuesten Brüderpaares. Und sollte es naturfremdem Klügeln je einmal gelingen, die Poesie bei den Erwachsenen auszutreiben, wozu es an erfolgreichen Versuchen ja nicht mangelt, aus dem Buche der Brüder Grimm würde sie sich bei unseren Kindern immer wieder erneuern. Die jüngste pädagogische Weisheit aber, Kindern alle Märchen als die Phantasie verwirrend fernzuhalten, ist selber eine entsetzliche Verirrung gemütloser, plattester Nüchternheit. Wenn die altböhmische Sage vom braunen Jäger 1821 in Webers „Freischütz" wie am Ausgang des 19. Jahrhunderts Humperdincks Spiel von „Hänsel und Gretel" mit ihren Tönen alt und jung ergriffen, so haben die Grimmschen Sagen und Märchen die Stimmung auch für das Entstehen und den Erfolg der beiden Opern geschaffen. Wollten doch Johann August Apel und Friedrich Laun 1810/11 mit ihrem „Gespensterbuch", aus dessen Erzählung „Die Jägerbraut" Friedrich Kind seinem Freunde Weber das Textbuch schuf, eine Ergänzung der Grimmschen Sammlung nach der unheimlichen Nachtseite der Natur hin liefern. Von den heiteren Märchen aber griff Siegfried Wagner wiederholt eines und das andere heraus, um dichterische Grundlagen für seine komischen Opern zu gewinnen.

Vom „Wunderhorn" und den Grimmschen Märchen- und Sagenbüchern nehmen auch die Bestrebungen für Volkskunde ihren Ausgang, wie sie heute in allen Ländern wissenschaftliche Pflege finden.

Nach dem Vorgang der Brüder Grimm ist aus den verschiedensten Teilen Deutschlands, von der Ostsee bis in die Schweizer und Tiroler Berge, von Bechsteins „Thüringischen Volksmärchen" (1823) bis zu Bartsch' mecklenburgischen und Müllenhoffs schleswig-holsteinischen Märchen und Sagen (1845) reiche Ernte eingebracht worden. Die Arbeit der Herausgeber des „Wunderhorns" haben mit strengerer Wahrung des überlieferten Wortlauts vor vielen anderen Friedrich Karl von Erlach mit seinen „Volksliedern der Deutschen" (1834—36), Uhland mit seiner Sammlung „Alter hoch- und niederdeutscher Volkslieder" (1842), Hoffmann von Fallersleben („Schlesische Volkslieder", 1842; „Unsere volkstümlichen Lieder", 1857), Rochus von Liliencron, dem sich wieder der Freiherr von Ditfurth mit einer ganzen Reihe von Sammlungen anschloß, mit „Historischen Volksliedern der Deutschen" (1865), Ludwig Tobler mit „Schweizerischen Volksliedern" (1884), Ludwig Erk und Franz Böhme mit dem „Deutschen Liederhort" (1894) fortgeführt.

Im November 1808 verließ Arnim als der Letzte der Freunde Heidelberg, und nach ein paar Jahren erlosch auch die Mitarbeit der Romantiker an den 1808 gegründeten „Heidelberger Jahrbüchern", die rasch zu kritischem Ansehen gelangt waren. Eine gleichbedeutende Wirkung wie vom „Athenäum" und der „Einsiedlerzeitung" ging von keiner der folgenden romantischen Zeitschriften mehr aus, weder von dem mit so großen Hoffnungen von Heinrich von Kleist 1808 gegründeten, kurzlebigen „Phöbus" noch von Fouqués norddeutscher Zeitschrift „Die Musen" (1812—14), obwohl Fichte und Görres, Uhland und Rückert an ihnen teilnahmen, noch von Friedrich Schlegels für Kunst- und Literaturgeschichte, im besonderen für die Erforschung des Nibelungenliedes reichhaltigem „Deutschen Museum" in Wien (1812—13).

Von den romantischen Kreisen, die sich in Berlin, Dresden und Wien bildeten, gewann der Wiener am wenigsten Einfluß auf das deutsche Schrifttum. Doch hielt August Wilhelm Schlegel, als er im Gefolge Frau von Staëls nach der Kaiserstadt an der Donau gekommen war, dort 1808 seine vielbenutzten und noch heute belehrenden „Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur". Ihnen ließ Friedrich Schlegel 1811 „Vorlesungen über die neuere Geschichte" und ein Jahr später die weitaus bedeutenderen über „Geschichte der alten und neuen Literatur", seine abgeklärteste Arbeit, folgen. Bei Österreichs Aufraffen im Jahre 1809, das für die österreichische vaterländische Dichtung ähnlich anregend wirkte, wie die Erhebung von 1813 auf diejenige Norddeutschlands, glaubte sein bester Staatsmann, Graf Stadion, auch die geistigen Kräfte zu Hilfe ziehen zu sollen, und so wurde Friedrich Schlegel dem Hauptquartier des Erzherzogs Karl zur Abfassung von Proklamationen zugesellt.

Friedrich Schlegel hat in seinen 1809 ausgegebenen „Gedichten" nicht nur der christlichen Romantik eine Huldigung dargebracht durch die Umgießung von Turpins Chronik über Karls des Großen Zug nach Spanien und seiner Paladine Tod bei Roncesvalles in die Assonanzen seiner Helden-Romanzen „Roland". Er gab auch dem „Gelübde", Herz und Blut dem Vaterland zur Sprengung der Fremdlingsketten zu weihen, so mannhaft Ausdruck, daß die Berliner Zensur das Gedicht unterdrückte. Schlegels Freund, der Wiener Dramatiker Heinrich Joseph von Collin, begleitete den Krieg von 1809 mit den österreichischen „Wehrmannsliedern". In Wien, wo Wilhelm von Humboldt mit seiner geistvollen, warm empfindenden Gattin Karoline als preußischer Gesandter weilte, bildete Dorothea Schlegels Salon einen literarischen Sammelplatz. Hier verkehrten Eichendorff, der Dorotheas Rat für seinen Erstlingsroman einholte, und Theodor Körner wie Gentz, Karoline Pichler (s. S. 130) und Bettina Brentano. Ihre von München wie von Wien aus an Goethe gerichteten Briefe berichten von ihrer Schwärmerei für die Erhebung der treuen Tiroler. Aber früher als alle anderen erkannte und pries sie in diesen Briefen auch begeistert die Größe Beethovens, dessen schwer zu erwerbende Freundschaft sie sich gewonnen hatte. Von Prag aus kam 1813 Klemens Brentano

ebenfalls nach Wien, wo er sein Trauerspiel „Die Gründung Prags" vollendete, eine tiefsinnige, von Jakob Grimm hochgeschätzte Behandlung des Schicksals der auch von Grillparzer verherrlichten tschechischen Sagenheldin Libussa.

Schon im November 1809 hatten Arnim und Brentano ihr Heidelberger Zusammenleben in Berlin erneuert. Der sangesfrohe Schlesier Joseph Freiherr von Eichendorff (1788—1857) schloß sich ihnen hier enger an als vorher bei der nur flüchtigen Berührung in Heidelberg, und auch Wilhelm Grimm kam zum Besuch der beiden Freunde in die seit den Tagen der Schlegelschen „Lucinde" so viel ernster gewordene preußische Hauptstadt. Brentano wie Arnim hatten in ihren Versen den „allgemeinen Schmerz zu klagen", als Königin Luisens Leichenzug durch das Brandenburger Tor ging, von dem die Viktoria nach Paris weggeführt worden war; „warnend steht es nun da ohne den göttlichen Schmuck". In tätiger Vaterlandsliebe fand sich Arnim mit den beiden früheren preußischen Offizieren Kleist und Fouqué zusammen. Ende 1810 ging von ihm die Gründung einer christlich-deutschen Tischgesellschaft aus, die sich rasch gesellschaftlich und literarisch im Berliner Leben bemerkbar machte. Auch Fouqués innigster Freund, der Deutsch-Franzose Adelbert von Chamisso (1781—1838), der sein tiefstes Innere deutscher Volkstümlichkeit zugewendet fühlte, und dem die Zeit kein Schwert bot, stand dem Arnimschen Kreise nahe.

Nach seiner Rückkehr aus Frau von Staëls Zauberkreis hatte der verabschiedete Leutnant Chamisso das Studium der Botanik an der neuen Berliner Hochschule begonnen. In die „wundersame Geschichte" von „Peter Schlemihl", der in Faustischem Bündnis dem Bösen seinen Schatten verkauft, aber nicht im Genusse des erstrebten Goldes, sondern nur in der Natur Glück und Seelenfrieden findet, hat er 1813 etwas von seiner eigenen Lage hineingedichtet, ehe er 1815 sich zur dreijährigen Weltumsegelung auf einem russischen Kriegsschiff anschickte. Eichendorff aber, der seine frühesten Gedichte 1808 unter dem Decknamen Florens erscheinen ließ und 1813 zu Kerners „Dichterwald" sein volkstümlichstes Lied „In einem kühlen Grunde" beisteuerte, weissagte bereits 1812 in seinem Roman „Ahnung und Gegenwart":

„Licht und Schatten ringen noch ungeschieden in wunderbaren Massen. Unsere Jugend erfreut kein sorglos leichtes Spiel. Im Kampfe sind wir geboren, und im Kampfe werden wir, überwunden oder triumphierend, untergehen. Denn aus dem Zauberrauche unserer Bildung wird sich ein Kriegsgespenst gestalten, geharnischt, mit bleichem Totengesicht und blutigen Haaren. Verloren ist, wen die Zeit unvorbereitet und unbewaffnet trifft." Schon Eichendorff gebraucht 1810 in den Sonetten „Mahnung" den durch Freiligrath später zum geflügelten Wort gewordenen Vergleich „Deutschland ist Hamlet".

Den Kampf für das bedrängte Vaterland sieht auch Arnim 1809 in seinem ersten größeren Roman „Armut, Reichtum, Schuld und Buße der Gräfin Dolores" als bevorstehend an. Aus seinem sonnigen Glück auf Sizilien sehnt sich Graf Karl, Dolores' Gatte:

Grüner Wald im Deutschen Lande,
Könnte ich dich wiedersehen,
Wiederfühlen dein kühles Wehen
Ohne Schande.

Deutsches Blut zerreiß' die Bande,
Deutsche Berge stehen feste,
Und der Adler entsteigt dem Neste
Ohne Schande.

In kühn phantastischer Symbolik sollten die erst 1817 veröffentlichten „Kronenwächter" („Bertholds erstes und zweites Leben") aus dem Lebensgange des Waiblinger Bürgermeisters, der auf dem Augsburger Reichstag mit Kaiser Max und Luther zusammentrifft, sich zum Ausblick auf die Geschicke des deutschen Volkes erheben. Die auf unnahbarer Burg am Bodensee gehütete, altheilige Krone der Hohenstaufen wandelt sich in die durch Bildung errungene, in Gewittern gefestigte geistige Krone Deutschlands.

Teile der „Kronenwächter", die in farbensatter Wirklichkeit das Zeitalter Berlichingens und Dürers vor uns aufleben lassen, müssen als höchste Leistung des geschichtlichen Romans gelten; dann verliert sich aber der Schwung von Arnims Einbildungskraft wieder in das kaum mehr Faßbare. Und ebenso ergeht es seinen als „Schaubühne" bezeichneten Lesedramen: „Halle und Jerusalem", 1811; „Päpstin Johanna", den beiden Sagendramen von „Otto dem Schützen" und dem doppelbeweibten Grafen von Gleichen: „Der Auerhahn" und „Die Gleichen", 1819. Nur in manchen der Novellen, wie deren die Rahmenerzählungen des „Wintergartens" und „Landhauslebens" 1809 und 1827 eine Anzahl vereinigen, gelingt dem gemütvoll Scherzenden die Einhaltung fester Formen. Der Hauch reinen Dichtergeistes weht aber dem sich liebevoll Nahenden aus jedem Werke des echt deutschen Arnim entgegen, der sich zwar niemals einen ausgedehnten, aber dafür dauernd einen bewundernden Leserkreis erworben hat.

Arnim verfügt über einen so unerschöpflichen Reichtum echtester Dichtkunst, Empfindung und Begeisterung, anschaulich gestaltender Einbildungskraft und edlen Sinnes, daß Geibel wohl recht hatte zu klagen, der träumende Gigant mit süßem Tiefsinn auf den Lippen sei unerkannt durch sein Volk geschritten. Milde Weichheit und männlicher Ernst, Klarheit des Wollens und Überschwenglichkeit der Erfindung sind in ihm wundersam gepaart. Der zarte Romantiker war im Leben ein tüchtiger, von Sorgen vielfach bedrängter Landjunker, keineswegs so unberechenbar toll wie sein Herzbruder Klemens. Nicht so sehr an Reichtum der Einfälle, aber an Beweglichkeit und Laune, an musikalischer Durchdringung der Poesie übertraf Brentano, in dessen Adern zur Hälfte italienisches Blut rollte, seinen festen märkischen Genossen. Eine doch getreu in mittelalterlicher Gewandung gehaltene Erzählung so ganz in musikalische Stimmung aufzulösen, wie Brentano es 1804 in dem süß-träumerischen Bruchstück „Aus der Chronika eines fahrenden Schülers" tat, wäre Arnim immerhin noch eher erreichbar gewesen als dem schwankenden, zerrütteten Brentano die sittliche Festigkeit und männliche Schönheit in Arnims Dichtungen. Arnims Menschen sind trotz mancher Schrullen und Absonderlichkeiten durchaus natürliche, nach ihrem Seelenleben wahre und glaubhafte, scharf umrissene Gestalten, wie kaum ein anderer Romantiker sie zu schildern vermochte. Aber in der Führung der Handlung überstürzt sich Arnims Flug und befremdet hierdurch wie stellenweise auch durch die Gedankenschwere seiner Dichtung. Brentano dagegen hat durch die übertriebene, unduldsame Frömmigkeit, mit der er nach seiner 1817 erfolgten Bekehrung sich von aller weltlichen Kunst abwandte, selbst dazu beigetragen, seine überquellende dichterische Begabung in den Schatten zu stellen. Und doch folgte er auch mit dieser religiösen Schwärmerei, die ihn jahrelang in das Krankenzimmer der stigmatisierten Nonne Katharina Emmerich zu Dülm bannte, bloß, wie schon Görres bemerkte, einer anderen Richtung seiner unersättlichen Phantasie.

Brentanos beide Hauptwerke sind unvollendet geblieben. Das schon 1803 begonnene Romanzenepos „Die Erfindung des Rosenkranzes", seine „divina commedia", will eine religiöse Umwandlung der Tannhäuserfabel mit katholischen Legenden und eigenen Lebenserfahrungen kunstvoll vermengen. Aber auch dieses Bruchstück gehört mit seiner bunten Farbenfülle und dem Tönereichtum seiner Assonanzen, wohl der besten Behandlung, welche die schwierige Form in unserer deutschen Dichtung gefunden hat, in zarter Innigkeit und Glaubenstiefe, dem ganzen künstlerischen Glanz und Schimmer zu den dauernden, freilich auch nur von wenigen gehobenen Schätzen unseres Schrifttums. Die aus wunderbarem Reichtum der Einbildungskraft und Laune quellenden „Märchen" sind nicht, wie sie 1810 geplant waren, sondern in späterer Umarbeitung erst 1847 nach Brentanos Tode herausgekommen. Vereint mit der urkomischen Schnurre von den „Wehmüllern" und der in echt volkstümlicher Tragik ergreifenden „Geschichte vom braven Kasperl und dem schönen Annerl" von 1817, geben sie eine Vorstellung von der Fülle ungezähmter Fabulierkunst, die Brentano, vielleicht den phantasiereichsten aller deutschen Dichter, in Unruhe

hielt. Seine Komödie „Ponce de Leon", mit welcher er sich 1801 um den von Goethe als weimarischen Bühnenleiter ausgesetzten Preis für das beste deutsche Lustspiel vergeblich bewarb, ist nicht bloß durch anmutig reiche Verwickelungen und warme lyrische Töne, sondern auch dramatisch eines der besten romantischen Lustspiele. Als Lyriker vollends steht Brentano, der Erfinder und erste Dichter der „Lore Lay"-Sage („Zu Bacharach am Rheine wohnt eine Zauberin") und der „Lustigen Musikanten", seiner Anlage nach einzig hinter Goethe zurück, obwohl ihm nur wenig rein Vollendetes gelungen ist. Aber auch in der Lyrik darf sich Arnim mit Gedichten wie „Die arme Schönheit", „An Bettina", „Auf Menschen soll man nicht vertrauen" neben dem Freunde zeigen.

Die Arnim und Brentano versagte Anerkennung wurde wenigstens eine Zeitlang reichlichst einem Schüler August Wilhelm Schlegels zuteil: Friedrich Baron de la Motte Fouqué (1777—1843), den die Abbildung 13 im Schmuck der Waffen zeigt, die er von Großgörschen bis zur Verfolgung nach der Leipziger Schlacht tapfer geführt hat. Von seinen zahllosen Romanen und Novellen aus allen Zeitaltern, Epen, Dramen, von den der Teutoburger Schlacht folgenden Kämpfen Hermanns bis in den Siebenjährigen Krieg, Gedichtbänden lebt heute nur noch das allerliebste Prosamärchen „Undine" (1811) fort, das Hoffmann und Lortzing als Oper auf die Bühne brachten. Des überschwenglichen Ruhmes kurze Dauer büßte der wirklich formgewandte und in bestimmten Grenzen erfindungsreiche Dichter bald mit ungerechter Geringschätzung.

Abb. 13. Friedrich de la Motte Fouqué. Nach dem Stich von Fr. Fleischmann (Gemälde von W. Hensel, 1818).

Der Enkel von Friedrichs des Großen Freund und heldenhaftem General fühlt sich, darin dem Grafen Gobineau vergleichbar, in jedem Blutstropfen als Nachkomme seines alten Normannengeschlechtes Folko und in seinem Standesgefühl des preußischen Offiziers als Nachfolger der alten Ritter. Für ihn ist es kein äußerliches poetisches Spiel, wenn er mit Novalis sich hineinträumt in die kampfdurchwogte, minnefrohe Welt des Mittelalters, in der von Norwegens äußersten Marken bis zum spanischen Cartagena der Christenglaube seine Gegner überwindet, wenn er 1813 in der bunten Bilderpracht von „Waffenhallen und Minnelauben" seines Ritterromans „Der Zauberring" Ritter, Seekönige und Emire, minnige Frauen und magische Künste vorführt. In hohem Grade stimmungsvoll ersinnt er 1814 nach Dürers Bild vom Ritter mit Tod und Teufel die nordische Mär „Sintram und seine Gefährten". Ritterliche Ehre und Frömmigkeit erfüllen den Menschen, der seine für andere kaum faßbaren romantischen Lebensanschauungen in naiv kindlicher Weise in die Dichtung überträgt. Auf das glücklichste mit seiner zweiten, gleichfalls eifrigst dichtenden Gattin Karoline lebend, huldigt er doch wie ein Trouvadour der preußischen Prinzessin Marianne und gestaltet aus diesem Minnedienst seinen provenzalischen Roman „Sängerliebe", wie er im „Alwin" die romantische Schule und ihre Verehrung Jakob Böhmes in einen Roman in die Pyrenäen versetzt. Nicht nur Hauffs Satire in den „Memoiren des Satan" bestätigt das Entzücken, das Fouqués „Zauberring" und „Thiodolf der Isländer" weckten. Wenn der romantisch gesinnte preußische Kronprinz im Feld an Fouqués Kürassierregiment heranreitet und nach Heerdegen von Lichtenried, dem Haupthelden des „Zauberrings", ruft, so ahnen wir, was Fouqués romantische Kampflust und tugendhafte Frömmigkeit für die romantische Jugend von 1813 bedeutete.

Die Zueignung der Trilogie „Der Held des Nordens" an Fichte kündet Fouqués Wunsch, in der Prüfungsglut der Zeit durch Weckung uralten deutschen Heldenlieds auch die Sehnsucht nach Taten zu wecken. Und Theodor Körners wie des sächsischen Offiziers und

Lyrikers Krug von Nidda jubelnder Zuruf an den Sänger der „großmächtigen Heldenzeit", dessen „Lied manch Sagenmeer gelichtet", lehrt das Gelingen: 1808 erschien der erste der drei Teile, das „Heldenspiel Sigurd der Schlangentöter", seit Hans Sachs' „hüernem Sewfrid" von 1557 (vgl. I, 329) die erste Dramatisierung der Nibelungensage, die 1808 auch Werner für ein Drama ins Auge faßte. Wie später Richard Wagner, dessen „Siegfried"-Dichtung deutliche Spuren von Fouqués Einwirkung aufweist, legte schon Fouqué seiner Nibelungentrilogie die nordische Fassung zugrunde, von der auch Goethe 1810 in seiner Vorführung Siegfrieds und Brunehilds im Maskenzug der „Romantischen Poesie" ausging.

Abb. 14. Zacharias Werner. Nach der Handzeichnung von Ludwig Ferdinand Schnorr von Carolsfeld, im Besitz des Herrn Alexander Meyer Cohn in Berlin.

Konnte die von Fouqué als Nibelungen-Dramatiker bewährte poetische Kraft auch nicht die ihm fehlenden besonderen Eigenschaften eines Bühnendichters ersetzen, so war sein „Held des Nordens" doch in jeder Hinsicht verdienstlicher als die dunkle Mystik des Königsbergers Zacharias Werner (1768 bis 1823; Abb. 14). In dem Doppeldrama „Die Söhne des Tals", dessen Erfolg nur begriffen wird, wenn man die auch im „Wilhelm Meister" sich breit machende Vorliebe des 18. Jahrhunderts für das Wirken geheimer Gesellschaften berücksichtigt, hat Werner 1803 den Untergang der Templer und im „Kreuz an der Ostsee" 1806 die Bekehrung der heidnischen Preußen behandelt. Einen großen Theatererfolg errang er 1805 in Berlin mit der Aufführung seiner Tragödie „Martin Luther oder die Weihe der Kraft". Den geschichtlichen Personen und Vorgängen wurde das von Iffland begünstigte Stück freilich so wenig gerecht, daß Werner gar nicht erst nötig gehabt hätte, nach seinem 1811 in Rom erfolgten Übertritt zum Katholizismus seinem früheren Werke eigens eine „Weihe der Unkraft" folgen zu lassen. Mit seinen Predigten erzielte der in den Priesterstand Getretene während des Wiener Kongresses größere Erfolge als mit seinen späteren Dichtungen. Seine Bekehrung war gewiß aufrichtig, und gerade die wüste Sinnlichkeit, die ihn früher aufstachelte, mag dazu beigetragen haben, daß der Sündenbelastete im Schoße der katholischen Kirche Reinigung und Beruhigung suchte. Aber die Art, wie er sein Christentum nun zur Schau trug und anderen aufdrängen wollte, mußte Abneigung gegen ihn hervorrufen. Seiner dichterischen Begabung hatte selbst Goethe besondere Teilnahme entgegengebracht. In Weimar ist denn auch 1809

Werners berühmtestes Werk entstanden, die einaktige Schicksalstragödie „Der vierundzwanzigste Februar", und dort am 24. Februar 1810 zum erstenmal aufgeführt worden.

Von diesem Stücke Werners, nicht von Schiller, geht in Deutschland, wie in England von Lillos „Verhängnisvoller Neugier" („the fatal curiosity", 1736), die Schicksalstragödie aus. Als ihre Hauptvertreter gelten der nüchtern berechnende Weißenfelser Advokat Adolf Müllner (1774—1829) mit seinem „Neunundzwanzigsten Februar" (1812), der zuerst 1813 in Wien aufgeführten, überall maßlos bewunderten „Schuld" und dem „König Yngurd". Die Beliebtheit Müllners kam dann auch den Trauerspielen des dilettantischen Freiherrn Ernst von Houwald aus der Niederlausitz (1778—1845) zugute. Houwalds Stücke „Das Bild" und „Der Leuchtturm" werden von der 1820 erfolgten Uraufführung in Dresden an längere Zeit auf allen Bühnen gespielt und bewundert, bis Börne sich in scharfer Kritik gegen ihre Jämmerlichkeit wendete. Nur in seinem Jugendwerke, der „Ahnfrau", hat auch Grillparzer die Schicksalstragödie gepflegt, für deren schlimmste Ausgeburt, eben Müllners „Schuld", selbst der spätere satirische Vernichter der ganzen Gattung, Graf Platen, sich in seiner Jugend begeisterte.

Schon in Werners Tragödie muß statt eines gewaltigen Verhängnisses der alberne Zufall, unkünstlerisch ausgeklügelt, an einem bestimmten Unheilstage mit bestimmter Waffe das Verbrechen herbeiführen. Freilich weiß Werner als begabter Dichter ein stimmungsvolles Grausen zu erregen, wenn die in äußerste Not geratenen beiden Alten in der abgelegenen Alpenhütte den reichen Fremden überfallen, um dann im Sterbenden den eigenen Sohn zu erkennen. Werners Drama ist technisch eine hervorragende Leistung. Bei ihm bleibt der Mord noch die beabsichtigte eigene Tat der Schuldigen. In den kühl berechneten Schauergeschichten, die Müllners klappernde Trochäen behandeln, geht das Wesen der Tragödie verloren, indem gegenüber dem voraus verhängten Zufall die eigene sittliche Verantwortung und Tatkraft schwindet. Der Erfolg von Müllners Werken war nur in der dumpf-lähmenden Reaktionszeit möglich.

Während diese dramatischen Mißgeburten sich rasch und beifallgekrönt über alle deutschen Theater verbreiteten, fand der einzige Dichter, der in die durch Schillers Tod entstandene Lücke zu treten berufen war, für seine gewaltigen Werke weder die notwendige Teilnahme der Bühnen noch auch nur die der Leser. Abseits, wie der Tote am Wannsee ruht, so ging der am 18. Oktober 1777 zu Frankfurt a. d. O. geborene Bernd Heinrich Wilhelm von Kleist (Abb. 15) auch im Leben seine eigenen Wege. Nachdem er als Gardeleutnant seinen Abschied genommen, wollte er im Studium der Mathematik und Kantischen Philosophie sich harmonische Ausbildung aneignen, wie Schillers „Briefe über ästhetische Erziehung" und Goethes „Meister" sie als höchstes Ziel für den einzelnen aufgestellt hatten. Aber gerade ihm, bei dem schon früh ein krankhaftes Ringen mit der Alltäglichkeit des Daseins und Lebensüberdruß zutage traten, wäre die Erreichung solchen Zieles kaum unter den günstigsten Bedingungen möglich gewesen. Goethe in seinem untrüglichen Gesundheitsbedürfnis scheute trotz des „reinsten Vorsatzes einer aufrichtigen Teilnahme" vor dem Krankhaften in Kleists Wesen zurück, als dieser nach seiner ersten Pariser Reise und dem idyllischen Naturleben auf einer Aarinsel bei Thun 1802 nach Weimar kam. Kleist aber brütete damals eben über dem Werke, durch das er „Goethe den Kranz von der Stirne reißen" wollte.

Ein Jahr später wurde Kleist auf einer Fußreise ein zweites Mal nach Paris geführt. In Verzweiflung über das Mißlingen seiner dichterischen Arbeiten wollte er als gemeiner Soldat im französischen Heere den Feldzug gegen England mitmachen, „über dem Meer das unendlich prächtige Grab zu finden". Gebrochen an Leib und Seele, kehrte er nach Berlin zurück, nun mürbe genug, um den Familienwünschen gemäß sich mit einer kleinen Anstellung

bei der Domänenkammer zu Königsberg zu bescheiden. Da riß die Sturmflut, die von Jena aus bis in die äußersten Winkel der preußischen Lande brandete, den Gescheiterten noch einmal aus seiner Verborgenheit. Durch ein Mißverständnis wurde der frühere Offizier in französische Kriegsgefangenschaft nach dem Fort de Joux abgeführt und erlangte erst nach einiger Zeit durch die Bemühungen seiner Stiefschwester Ulrike, seiner treuen Genossin in allen Nöten, die Freiheit wieder. Noch im September 1807 kam er nach Dresden.

Kleists Aufenthalt in Dresden, wo das Körnersche Haus seit Schillers Tagen den literarischen Mittelpunkt bildete (vgl. II, 309), ist der lichte Höhepunkt in seinem düsteren Leben. Hier machte er die Bekanntschaft Tiecks, dem wir die Erhaltung von Kleists letzten Dramen und die erste Sammlung seiner „Schriften" von 1826 danken. In Dresden gründete Kleist mit Adam Müller, der hier „Vorlesungen über die deutsche Wissenschaft und Literatur" gehalten hatte, 1808 als „Journal für die Kunst" den „Phöbus", der ihm die Mittel zu unabhängigem Leben und Schaffen sichern sollte. Leider endete die so hoffnungsvoll begonnene Zeitschrift schon mit dem zwölften Hefte, obwohl Kleist in ihr von seinem Besten mitteilte.

Abb. 15.
Nach dem Miniaturbild von Krüger aus dem Jahre 1801.

Bis dahin hatte Kleist selbst nur sein in der Schweiz vollendetes Trauerspiel „Die Familie Schroffenstein", das Romeo und Julia-Thema in deutschen Ritterzeiten, 1803 herausgegeben. Adam Müller ließ 1807 Kleists Umsetzung der übermütigen Molièreschen „Amphitryon"-Komödie in romantische Mystik folgen. All die Jahre hindurch aber hatte Kleist an der geschichtlichen Tragödie von dem Tode des sizilianischen Normannenherzogs „Robert Guiskard" als seinem Hauptwerk gearbeitet. Der auch im Alter noch begeisterungsfähige Wieland rief, als er bei Kleists Aufenthalt in Oßmannstedt Anfang 1803 einige Auftritte aus dem „Guiskard" kennenlernte: die Geister von Äschylos, Sophokles und Shakespeare hätten sich zu dieser Dichtung geeinigt. Aber eben die Unlösbarkeit der selbstgestellten Aufgabe einer Verschmelzung Shakespeares und der antiken Tragödie trieb Kleist in Paris zu seinem Verzweiflungsausbruch und zur Vernichtung der Arbeit. Nur die im „Phöbus" mitgeteilten Eingangsszenen sind erhalten. Das Volk als Chor, wie Schiller es in dem Rütlischwur eingeführt hat, sollte im „Guiskard" etwas mehr antik stilisiert hervortreten, während das Ganze als Charaktertragödie in gewaltigen Zügen geplant war. Den „Phöbus" eröffnete ein „organisches Fragment" aus „Penthesilea".

Vollständig kam das Trauerspiel dann als Buch 1808 bei Cotta heraus, dem es aber so mißfiel, daß der eigene Verleger dessen Bekanntwerden zu hindern suchte. Und doch glaubte Kleist hier sein innerstes Wesen ausgeatmet zu haben; „der ganze Schmerz zugleich und Glanz meiner Seele liegt darin". Wie im „Amphitryon" hatte er auch in der „Penthesilea" die antiken Gestalten ins Romantische übersetzt. Die nach antiker Sage von Achilles vor Troja erschlagene Amazonenkönigin liebt bei Kleist den Peliden und ermordet ihn, da sie sich von ihm verhöhnt glaubt, ja sie zerreißt ihn mit eigenen Zähnen, um nach solcher Raserei sich selbst durch bloßen Willensakt zu töten, wie dies kurze Zeit vorher Novalis (vgl. S. 36) der Fichteschen Willenslehre gemäß beabsichtigt hatte. Der pathologische Bestandteil der Kleistischen Dichtung ist hier am Schlusse allerdings bedenklich gesteigert. Aber in diese, die Einheit von Ort und Zeit wahrende Leidenschaftstragödie ist auch die ganze Fülle eigenartigster Kleistischer Poesie gebannt.

In seiner Königsberger Zurückgezogenheit hat der Dichter des Schrecklichen neben „Amphitryon", „Penthesilea" und Erzählungen auch eines unserer besten Lustspiele geschrieben. Ein Kupferstich nach Debucourts Gemälde „La cruche cassée" hatte Ludwig Wieland und Heinrich Geßner, die Söhne der beiden berühmten Dichter des 18. Jahrhunderts, und zugleich mit ihnen Heinrich Zschokke und Kleist zu dem Entschlusse angeregt, den Vorwurf in dichterischem Wettkampf zu behandeln. Am 2. März 1808 ist Kleists einaktiges Verslustspiel „Der zerbrochene Krug" in Weimar gespielt und — ausgepfiffen worden. Es war ein Ereignis, wie es im herzoglichen Hoftheater bis zu jenem Unglücksabend noch nie erlebt ward und auch erst in böser Schicksalsstunde bei Cornelius' „Barbier von Bagdad" sich wiederholen sollte. Und das war bei Kleists Lebzeiten die einzige Aufführung eines seiner Stücke außer den drei Wiener Vorstellungen (1810) und der einen Bamberger (1811) des „Käthchens von Heilbronn".

Nicht mit Unrecht zürnte der unglückliche Dichter dem Bühnenleiter Goethe, der durch eine Zerreißung in drei Aufzüge den kunstvollen Aufbau der sich trotz aller Winkelzüge des Richters Adam einheitlich steigernden Spannung des Einakters zerstört hatte. Von Kleist war die an sich dramatische Form der Gerichtsverhandlung, wie sie schon im alten Fastnachtsspiel (vgl. I, S. 262/63) bevorzugt erscheint, auf das glücklichste verwendet worden. Die lebensvoll scharf gezeichneten Personen führen Wechselreden, die als Beweis zu gelten vermögen, daß nicht der Vers es ist, der die Natürlichkeit der Sprechweise beeinträchtigt. An die besten Meisterbilder niederländischer Malerei, die mit frisch-derber Laune auch das Niedrig-Komische und Gewöhnliche in den Bereich der Kunst zu erheben wissen, erinnert der Streit um den in Evchens Zimmer zerbrochenen Krug, welcher schier das liebende Paar scheidet, zuletzt aber doch dazu dient, den sündigen Richter zu entlarven.

Neben dem Lustspiel und der „Penthesilea" brachte der „Phöbus" von Kleistischen Dichtungen noch die Novelle „Die Marquise von O." und einen Teil von „Michael Kohlhaas", auch schon einzelne Auftritte aus dem großen historischen Ritterschauspiel „Das Käthchen von Heilbronn oder die Feuerprobe". Vollendet erschienen dann 1810 sowohl das „Käthchen" als mit anderen „Erzählungen" vereint auch die geschichtliche Erzählung aus Luthers Tagen von dem Pferdehändler Kohlhaas, der aus beleidigtem Rechtsgefühl im Kampfe um dies sein Recht Räuber und Mordbrenner wird. Wenn nicht im zweiten Teil spukhafte Züge und die Abneigung des Preußen Kleist gegen das mit Napoleon verbündete sächsische Herrscherhaus die bis dahin mit tragischer Wucht und feinsinniger Seelenkunde geführte Handlung verwirrten, so wäre „Michael Kohlhaas" ein beinahe unerreichtes Muster deutscher Erzählungskunst. Von allen Werken Kleists aber ist das Heilbronner Käthchen das volkstümlichste geworden.

Mit seiner ersten Braut, Wilhelmine von Zenge, hatte Kleist gebrochen, als sie ihm nicht in die Schweiz folgen wollte. Unbedingten Gehorsam forderte er auch von dem Mädchen, das in Dresden seine Liebe gewann, und eben weil er den bei ihr nicht fand, verkörperte er in Käthchens unterwürfiger Liebe zum Grafen Strahl seine höchste Vorstellung weiblicher Hingabe. Märchenhafte Züge spielten in der ursprünglichen Fassung, in welcher Kunigunde ein dämonisches Wesen war, noch stärker hinein. Aber auch ohne den schirmenden Engel ist das traumwandelnde Käthchen von wunderbar poetischem Schimmer umwoben. Mag die Lösung, welche das Kind des Waffenschmieds zu Kaiser Maximilians natürlicher Tochter erhebt,

Ein Gedicht Heinrich von Kleists.

Nach dem Original, in der Preußischen Staatsbibliothek zu Berlin.

An Ihre Königl. Hoheit,
Zum Tage seines Einzugs in Berlin im Frühjahr 1809
/: wenn sie stets geschehen hätte :/

Warum bleibst du doch zu Boden schweigend wandern,
Durch ein Portal hingezwungen niedergebückt?
Du wendest dich, begeistert vom Schall der Linden,
Und deine schöne Brust, sie schwellt gewichtig.
Blick auf, o Herr! Du kehrst als Sieger wieder,
Wie hoch auf jenem Throne du eingesitzt:
Schon ist die Schwelle der Göttinnen zugeschlossen,
Jedoch den Menschen hast du wohlgeschlossen.

Du hast ihn tonn. den Königs, als Held getragen,
Denn du, den mächtigen Tugend, dich nicht gewichtet!
Du hättest noch in den Entscheidungstagen,
Der höchsten Feindesbrust Beute geschnitt
Die schönste Tugend, lass nicht Ruhm dir sagen,
Hat mit dem Glück des Königs dich entzweit:
Du brauchtest Wahrheit wenigen zu lieben,
Und Sieger wärest du auf dem Schlachtfeld blieben.

Lasst Ihnen zum Ersatz die Lust, zu Wasserstürmen,
Die Hütten baut nur Raub der Flammen nur;
Die Lust die Brust gebotten, sie zu schirmen.
Ihnen Schutz wollen wir die Asche weihen
Und wirft auch selbst noch, auf der Hauptstadt Thürme,
Der Feind sich, für das heilige Recht, verwegen:
Sie sind zerbrach, o Herr, wir soll sie bleiben,
Für bessern Geistes, in den Staub zu sinken!

Gr. Ge-ist.

auch wenig glücklich sein, Vorgänge wie das Liebesgespräch unter dem Holunderstrauch gelingen nur einem ganz großen Dichter und Dramatiker.

Doch nicht für Minnekosen waren die Zeit und ihr Dichter geschaffen. Mochte der junge Träumer einstens im Rheinfeldzug den Krieg und Soldatenstand verabscheut haben; seit Jena war in dem Sprößling der Kleistischen Soldatenfamilie das preußische Vaterlandsgefühl hell aufgelodert. Wie so viele, hoffte auch er in den Tagen, da aus Berlin eigenmächtig auszog „der tapfere, der mutige Schill, der mit den Franzosen sich schlagen will", den Anschluß Preußens an das kämpfende Österreich. In dem Zusammengehen der beiden Staaten sah er das einzige Heil und kleidete seine politischen Wünsche für die Gegenwart als Dichter in das Bündnis ein, das er Hermann und Marbod zur Vertreibung der Römer schließen läßt. Noch vor Beginn des Siegesjahres von Aspern und des Tiroleraufstandes hatte er „Die Hermannsschlacht" vollendet. An der bereits von Elias Schlegel, Möser und Klopstock zum vaterländischen Drama, von Lohenstein, Schönaich, Wieland in Roman und Epos umgestalteten taziteischen Kunde von der uralten Rettungsschlacht (vgl. II, 147/48) sollte sich das lebende Geschlecht stärken zu rettender Tat. Die Beziehungen auf die Gegenwart traten so deutlich hervor, daß an eine Drucklegung, die erst 1821 erfolgte, in der Napoleonischen Zeit nicht zu denken war. Aber trotz dieser engen Verbindung mit der Zeitgeschichte ist Kleists „Hermannsschlacht" keine Gelegenheits- und Tendenzdichtung, sondern ein herrliches vaterländisches Drama so kraftvoll und hinreißend, heldenkühn und freudig, daß ihm im Spielplan jeder deutschen Bühne ein fester Platz neben Schillers „Wilhelm Tell" unverrückbar sein sollte. Indessen selbst zur Jahrhundertfeier der Befreiungskriege, wo Kleists Werk das selbstverständliche allgemeine Festspiel hätte sein müssen, blieb die Stumpfheit unserer auch während des Weltkrieges jedes völkischen Fühlens entbehrenden Theaterleiter unbesiegbarer als Varus' Legionen. Und so bewährte leider auf das neue der Vorspruch, den Kleist der im Freundeskreis umgehenden Handschrift vorgesetzt hatte, die für sein ganzes dramatisches Schaffen traurige Geltung:

Wehe, mein Vaterland, dir! Die Leier zum Ruhm dir zu schlagen,
Ist, getreu dir im Schoß, mir, deinem Dichter, verwehrt.

Grimmige Zornespoesie, die in der „Hermannsschlacht" bis zur grausen Rache der getäuschten deutschen Fürstin an ihrem falschen römischen Liebhaber im Bärenzwinger sich steigert, übrigens ein echt Kleistischer Zug der Familienverwandtschaft Thusneldas mit Penthesilea, hat Kleist wie im Drama so auch in Liedern und in dem „Katechismus der Deutschen" gepflegt. „Schlagt ihn tot! Das Weltgericht Fragt euch nach den Gründen nicht!" ließ er in seinem wütenden Franzosenhasse Germania allen ihren Kindern zurufen. Aber auch den würdevollsten Ausdruck wußte gleich dem Dramatiker nicht minder der Lyriker für die edelsten der Gefühle zu finden, wie das in Nachbildung auf der beigehefteten Tafel enthaltene, tief ergreifende „Gedicht an den König von Preußen zur Feier seines Einzugs in Berlin" bekundet.

Nach dem Scheitern der 1809 von Österreich erregten Hoffnungen war Kleist nach Berlin zurückgekehrt. Königin Luise zeigte sich von seinen Versen zu ihrer letzten Geburtstagsfeier zu Tränen gerührt. Unter ihrem Schutze hoffte er sein neuestes Werk auf die Berliner Bühne zu bringen. Aber das Schauspiel „Prinz Friedrich von Homburg" erregte bei Hofe entschiedenes Mißfallen. Umsonst suchte sein Dichter durch Herausgabe der „Berliner Abendblätter", für die er noch Aufsätze und Erzählungen verfaßte, bescheidenen Lebensunterhalt zu gewinnen. Da die „Abendblätter" durch ihre Verbindung mit Arnims christlich-deutscher Tischgesellschaft (vgl. S. 54) als das Organ des über Hardenbergs Eingriffe und scheinbare Franzosenfreundlichkeit erzürnten märkischen Adels galten, suchte der leitende Minister von vornherein durch böswillige Zensurschwierigkeiten Kleist zurückzuschrecken. Nur vom 1. Oktober 1810 bis zum 30. März 1811 vermochten die „Abendblätter" sich zu erhalten. Mit dem

Mißlingen des Zeitungsunternehmens verband sich die Verkennung von Kleists Dichtungen. In allen seinen persönlichen wie vaterländischen Hoffnungen getäuscht, hatte sich Kleist in seinem „Prinzen von Homburg" zu einem „letzten Lied" aufgerafft. Voll stolz verhaltener und doch überquellender Seelenpein griff noch einmal „der Sänger in die Saiten", ehe er, Preußens größter Dichter, sich am 21. November 1811 am östlichen Ufer des Wannsees bei Potsdam erschoß. Unter Tränen begrüßte Rahel die Selbsterlösung des Freundes, der „das Unwürdige nicht duldete; gelitten hat er genug".

In der „Hermannsschlacht" und im „Prinz Friedrich von Homburg" war es Kleist gelungen, mit geläuterter und gesammelter Kraft das lebensvolle Drama aus der vaterländischen Geschichte zu gestalten. Aus der von Friedrich II. mitgeteilten, geschichtlich nicht begründeten Überlieferung, der Große Kurfürst habe nach dem Sieg bei Fehrbellin geäußert, nach der Strenge des Kriegsgesetzes hätte der Prinz von Homburg durch seinen befehlswidrigen Angriff eigentlich das Leben verwirkt, er aber danke Gott für einen so siegbringenden Helfer, schuf Kleist den tragischen Zwiespalt. Homburgs Todesfurcht hat am preußischen Hofe, wie später in Wien, wo Erzherzog Karl ein Verbot des Stückes erwirkte, und eine Zeitlang auch bei einer oberflächlich verständnislosen Kritik starkes Ärgernis erregt. Erzählt doch Max Grube von einem noch 1891 ergangenen Befehle Kaiser Wilhelms II., demgemäß „die fatale Feigheitsszene einfach gestrichen werden" sollte. Mit ihrer Weglassung wäre nun freilich dem ganzen Drama das Rückgrat gebrochen, denn eben nicht nach dem Ehren- und Standeskodex, nicht „starr wie die Antike" stellt Kleist seinen menschlich fühlenden, menschlich handelnden Jüngling zur „kalt staunenden Bewunderung" hin. Je stärker die Todesfurcht bei der schrecklichen Überraschung hervortritt, um so höher erscheint in der Folge das Heldentum des selber Sühne für seinen Ungehorsam heischenden heißblütigen Kriegers. In harter Schule muß der prinzliche Führer wie das Geschlecht in des Dichters eigenen Tagen erst dazu erzogen werden, persönliche Willkür dem Dienste des großen Ganzen unterzuordnen, das eigene Selbst dem Heile des Vaterlandes zum Opfer zu bringen. Der in solcher Weise der Leben begehrenden Natur und ihrer Schwäche abgerungene Sieg des Geistes enthält in sich die Gewähr des Sieges über jeden Feind des Vaterlandes. Das Drama wurde so zur dichterischen Verherrlichung des auf strenger Pflichtenforderung aufgebauten brandenburgischen Soldatenstaates selbst und entwickelte von seiner ersten Veröffentlichung 1821 an bis heute, erst langsam, dann aber immer unwiderstehlicher werbende Kraft für den hohen Ruhm seines herrlichen Dichters.

Alle Vorzüge der Kleistischen Dichtung, des geborenen, aber nur Schritt für Schritt gereiften Dramatikers, wirken einträchtig zusammen in dem machtvoll sich entwickelnden „Prinz von Homburg". In diesem letzten Werke Kleists bewundern wir rückhaltlos die scharf kennzeichnende Sprache mit ihrer kühnen und doch anschaulichen Umsetzung der Begriffe in Bilder, die Shakespearesche Freiheit des dramatischen Verses, die wirklichkeitstreue Ausgestaltung des einzelnen neben träumerischer Weichheit. Der edle, nach dem Höchsten ringende Sinn, die männliche Entschlossenheit wie der tiefe Seelenschmerz des im Lebenskampf todwund gewordenen Menschen, die innigste Heimatsliebe und der treue Glaube an des Vaterlandes Zukunft machen sich in gleich ergreifender Weise geltend. Nicht Kleist selbst sollte mehr schauen, was er ersehnt hatte. Allein wie er nach seinem Tode als der zeitlich erste und einer der Gewaltigsten im Gefolge des mit seinem letzten Werke erreichten Schiller dem deutschen Drama voranschwebt, so schreitet der Dichter der „Hermannsschlacht" und des „Prinz Friedrich von Homburg" den Sängern der Befreiungskriege voraus.

Als endlich am 3. Februar 1813 von Breslau aus des Königs „Aufruf an Mein Volk" erging, da waren es mit der von der Dichtung begeisterten Jugend an ihrer Spitze die romantischen Dichter selbst, die als die ersten das Wort der Schillerschen „Jungfrau" von dem unschuldig, heilig, menschlich guten Kampf ums Vaterland durch die Tat bewährten und die Nation lehrten, daß sie „ihr Alles freudig setzt an ihre Ehre", des heldenhaften Dunois Spruch, der auch im August 1914 wieder durch Deutschlands Gaue mahnend ergangen ist.

Mit dem Kriegslied „Frischauf zum fröhlichen Jagen" führte Fouqué, der sich unter Verzicht auf seinen Offiziersrang als der erste freiwillige Jäger in seinem Kreise gemeldet hatte, seine Schar dem König nach Breslau zu. An dessen junger Hochschule, die erst 1811 aus der glücklichen Vereinigung der altbrandenburgischen protestantischen Universität Frankfurt a. d. O. mit der seit langem in der schlesischen Hauptstadt selbst bestehenden Jesuiten-Akademie Leopoldina hervorgegangen war, entflammte Professor Henrich Steffens (vgl. S. 35) in begeisterter Rede Studenten und Bürger und trat selbst in die Reihen der Kämpfer ein. In seinem vaterländischen Festspiel „Stein" hat der treffliche schlesische Dichter Eberhard König es zur Jahrhundertfeier der Befreiungskriege ergreifend dargestellt, wie damals in Steins Quartier im „goldenen Zepter" zu Breslau alle die Führer und Dichter und edelsten Kämpfer sich in flammender Begeisterung und frommer Zuversicht zusammenfanden. Nicht bloß der hochgebildete Dichterfreund Gneisenau wußte die Mithilfe des Wortes nach Gebühr zu schätzen. Auch der alte Blücher begrüßte den mit einer Studentenschar aus Jena in das Heer eintretenden jungen Dichter Friedrich Förster mit den Worten: So sei es recht, alle müßten dran „mit Sabel und Schnabel", und lieferte selber zu Försters „Schlachtenruf und Schlachtengesang" eine Art von Vorwort. In Fouqué sah Blücher den „Kriegssänger unseres Heeres". An der Seite Fouqués aber ritt der romantische Maler Philipp Veit, Dorothea Schlegels Sohn und Overbecks Schüler, bei Lützen „auf dem brausenden Roß in den Feind hinein". Von Wien eilte Joseph von Eichendorff in seine schlesische Heimat, sein ganzes „Sinnen, Trachten und Leben, mit allen seinen Bestrebungen, Mängeln und Irrtümern" seinem Volke zu weihen. Im Spreewald bei den Lützowern sang er „Der Jäger Abschied" („Wer hat dich, du schöner Wald") wie dann bei einem schlesischen Landwehrbataillon im Ton des Volkslieds die Erstürmung Wittenbergs. Wenn bei den Lützowern Eichendorffs Bataillonsführer Jahn ein besonderes Liederbuch zusammenstellte, so vermochten aus seiner eigenen Schar Eichendorff und Körner ihm

Abb. 16. Nach dem Ölgemälde seiner Schwester Emma Körner (1813), im Städtischen Museum zu Leipzig.

die auf einsamer Feldwacht, wo man, das Gewehr im Arme, „nachts die Pferde der feindlichen Vorposten wiehern hört", gedichteten Lieder beizusteuern. Die aus getrennten literarischen Lagern im Kriegslager vereinigten Dichter stimmten alle ihre Weisen an heraus aus dem die gesamte Bevölkerung ergreifenden vaterländischen Gefühle. Doch erscheint es immerhin bezeichnend nicht bloß für die verschiedenartigen Persönlichkeiten der einzelnen Dichter, sondern auch für die zunächst zum selben Ziele zusammenwirkenden mannigfachen Strömungen, wenn Fouqué („Gedichte vor und während des Feldzugs 1813"; „Kosakenlieder") den König fragen läßt, „Wo sind meine Jäger nun?", während Körner ruft „Das Volk steht auf, der Sturm bricht los".

Dem einzigen Sohne von Schillers treuestem Freunde, Karl Theodor Körner (Abb. 16), am 23. September 1791 zu Dresden geboren, fiel das beneidenswerte Los, daß er, wie schon Rahels Bruder, der Dichter Ludwig Robert, von ihm pries, als der vorbildliche Vertreter jener studierenden Jugend erscheint, die 1813 wie wiederum 1914 „den Hörsaal und die Museen, Kunst und Wissenschaft verließ, um das Vaterland mit Blut und Leben zu verteidigen". Da Körner 1811 als duelleifriger Senior der thüringischen Landsmannschaft in Leipzig relegiert und damit vom Besuch aller alten deutschen Hochschulen ausgeschlossen worden war, hatte er sich zuerst für kurze Zeit an die neugegründete Berliner Universität, dann nach Wien begeben. Dort wurde er nach dem Bühnenerfolg seiner Lust- und Singspiele, vor allem aber des patriotischen, an Anspielungen auf die Zeitgeschichte reichen Trauerspiels „Zriny", dessen erste Aufführung am 30. Dezember 1812 stattfand, als kaiserlicher Theaterdichter angestellt. Sein Vorgänger in diesem Amte war Kotzebue gewesen. Aber der glückbegünstigte junge Dichter und Bräutigam zögerte, als „hell aus dem Norden" die Flammenzeichen aufloderten, keinen Augenblick, in Lützows Freischar einzutreten, während er als Deserteur ausgeschrieben wurde in seiner sächsischen Heimat, wo jetzt in seiner Geburtsstadt Dresden sein Denkmal sich erhebt und das von Emil Peschel im alten Körnerhause gegründete Museum seinen schriftlichen Nachlaß wie Andenken aller Art an ihn pietätvoll bewahrt. Der Vater Körner billigte nicht nur des Sohnes Tat, er verfaßte sogar ungeachtet des Bündnisses seines Königs mit Napoleon selber eine vaterländische Flugschrift „Deutschlands Hoffnungen". Schon bei dem verräterischen Überfall von Kitzen wurde Körner als Lützows Adjutant schwer verwundet. Am 26. August 1813 ist der Sänger von „Leier und Schwert", nachdem er kurz vorher noch sein „Schwertlied" vollendet hatte, beim Einhauen von „Lützows wilder verwegener Jagd" bei Gadebusch im Mecklenburgischen erschossen worden. Unter einer Eiche bei Wöbbelin senkten die trauernden Kameraden ihren jungen Sänger und Helden ein, sein Wort im Herzen: „Wachse, du Freiheit der deutschen Eichen, wachse empor über unsern Leichen!"

Allein nicht bloß in Lützows schwarzer Rächerschar erklangen Theodor Körners begeisternde, schwungvolle Gesänge. Aus seinem eigenen Büchlein vom Frühjahr 1813 „Zwölf freie deutsche Lieder" und aus der 1814 von seinem schmerzgebeugten Vater besorgten umfassenderen Sammlung „Leyer und Schwert" gingen die Lieder, von Karl Maria von Webers Tönen getragen, in den Besitz der ganzen deutschen Jugend über und leben in ihr fort. Es ist nur natürlich, daß auch Körners übriges Schaffen vom Ruhmesstrahl des Freiheitskämpfers verklärt wurde. Der musikalische Sohn des Körnerschen Hauses war unter dem Eindruck von Schillers hehrer Erscheinung herangewachsen. Seine mit spielender Leichtigkeit geschaffenen Jugendwerke zeigen Lebhaftigkeit und Anmut. Hervorragende künstlerische Begabung würde der Wiener Theaterdichter in reiferen Jahren jedoch kaum entwickelt haben. Aber auch die Literaturgeschichte darf Uhlands schönes Wort sich als endgültiges Urteil über ihn aneignen:

Wohl wieget eines viele Taten auf:
Das ist um deines Vaterlandes Not der Heldentod.

Mit beinahe neidischer Wehmut blickte auf Körner, den „edlen Zweig in Deutschlands Siegeskrone", der an Liebe und Freuden verwaiste Göttinger Privatdozent Ernst Konrad Friedrich Schulze (geb. 1789). Die Waffe hatte auch er geführt, unterbrochen mitten in der Arbeit an den Stanzen seines breit angelegten Epos „Cäcilie", das zugleich seine verstorbene Geliebte und den Sieg der christlichen Deutschen über die Odhin anbetenden Dänen verherrlichen sollte. Im Felde zog er sich die Lungenkrankheit zu, welcher der Achtundzwanzigjährige in seiner Vaterstadt Celle 1817 erlag, als ihn eben die Nachricht beglückte, daß er mit den strenggebauten Ottaverimen seines romantischen Feenmärchens „Die bezauberte Rose" den vom Brockhausenschen Verlag des Taschenbuchs „Urania" ausgesetzten Preis errungen habe. Mit letzter Kraft hatte der sanfte melancholische Sänger noch seine Erzählung von Liebes- und Liedesmacht abgerundet. In ihrer jugendlichen Anmut, vom weichen Leben und Weben einer etwas verschwommene Bilder malenden Einbildungskraft umstrahlt, wurde sie auf lange hinaus für einen großen Teil der deutschen Leser eine bevorzugte Dichtung.

Wie Fouqué, Körner, Eichendorff, Steffens, Schulze, so haben der Germanist und Turner Hans Ferdinand Maßmann, die Maler Ludwig Grimm und Philipp Veit, der Münchener „Fragmentist" Jakob Philipp Fallmerayer und von romantischen Dichtern noch Wilhelm Müller, Friedrich Förster, der schon als Student der Theologie zu Jena seine Freunde zur Teilnahme an einem etwa ausbrechenden Befreiungskampf vereidigt hatte, Graf Löben, Varnhagen von Ense, Friedrich August von Heyden mitgefochten. Immermann, Wilhelm Häring (Willibald Alexis) und Karl von Holtei haben wenigstens 1815 „den Krieg und die Schlachten kennengelernt", während Hoffmann von Fallersleben, auch 1815 noch nicht schwertreif, die Ausziehenden nur mit Liedern zu begleiten vermochte. Der blutjunge Graf Platen und der Germanist Johann Andreas Schmeller haben als bayerische Offiziere wohl Lieder gegen die Franzosen gedichtet, doch war es ihnen auch im erneuten Feldzug nicht vergönnt, an den Feind zu kommen. Die Erschließung von Platens Nachlaß hat 1909 eine unerwartete Menge vaterländischer Gedichte aus den Jahren 1810 bis 1815 zutage gefördert.

Den kriegerischen Sängern gesellte sich schon 1813 auch der bayerische Kronprinz Ludwig, den es drängte, „mit Teutschlands Söhnen zu der Völkerschlacht" zu ziehen, nachdem er sogar in der traurigen Rheinbundzeit nie seine teutsche Gesinnung verhehlt hatte. Treu im Sinne seiner Jugendgedichte erbaute dann der gealterte König zum Andenken und zur Mahnung, daß die einigen Deutschen unüberwindlich seien, die „Befreiungshalle" bei Kehlheim an der Donau, in die sein gleich deutschfühlender Enkel König Ludwig III. im August 1913 alle deutschen Fürsten und Hansestädte einlud zur Jahrhundertfeier der von seinem edlen Großvater ersehnten und besungenen Befreiung. August Wilhelm Schlegel war im Hauptquartier des schwedischen Kronprinzen, Arnim leitete in stetem Kampfe mit der engherzigen Berliner Zensur den von Niebuhr gegründeten „Preußischen Korrespondenten". In ihm hat er Fichte den tiefempfundenen Nachruf gewidmet, als der „mutigste Bestreiter schlechter Zeit", dem man es verwehrt hatte, als Feldprediger mit auszuziehen, infolge seiner Pflege der Verwundeten in Berlin dem Lazarettfieber erlegen war. Brentano dichtete zwei Festspiele: in „Viktoria und ihre Geschwister" ahmte er „Wallensteins Lager" nach, im zweiten schlug seine alte dichterische Vorliebe für den Rhein nun auch warme vaterländische Töne an.

Der Preis des deutschen Rheines war zuerst von den Jünglingen des Göttinger Hains gesungen worden. Mit warmherzigen „Vaterländischen Gedichten" nahmen auch die gealterten

Brüder Stolberg noch an der Bewegung teil, welche die unklare Vaterlandsschwärmerei ihrer Jugend in die befreiende Tat umsetzte. Aber auch die ältere Klopstockische Odenform fand in den „Kriegsgesängen" des patriotisch wirkenden Staatsrats Friedrich August von Stägemann, eines der vorzüglichsten Mitarbeiter Hardenbergs, erneut Verwertung, während die als Kennzeichen der Romantik geltende Sonettform höheren Inhalt gewann in Friedrich Rückerts „Geharnischten Sonetten".

Unter dem Decknamen Freimund Reimar hat Friedrich Rückert die 67 Sonette seinen „Deutschen Gedichten" (1814) eingereiht, denen er noch zwei langatmige und schwerfällige aristophanische Komödien „Napoleon" — die geplante dritte „Der Leipziger Jahrmarkt" ist erst 1913 aus seinem Nachlasse an das Licht gezogen worden — folgen ließ. Von der Schande seines Volkes, „das seine Freiheit nicht darf denken wollen", bis zur Heimholung der geraubten Viktoria des Brandenburger Tores durch Blücher gibt der reimgewandte Dichter in seinen formstrengen Sonetten wechselnden Gefühlen kunstvollen Ausdruck und schuf damit ein 1870/71 wie noch häufiger 1914/19 wiederholt nachgeahmtes Vorbild.

Der schlichte, innige Herzenston aber, der dem Gefühle all der Tausende einfach und ergreifend Worte lieh, klang zwei anderen Dichtern in herrlichen, unveraltenden Liedern aus tiefbewegter Seele: Schenkendorf, dem „Kaiserherold", und Ernst Moritz Arndt.

Zwar nicht selber mitfechten konnte der durch einen Zweikampf seiner rechten Hand beraubte Max von Schenkendorf (1783—1817). Aber mit in das Feld gezogen ist der Treue doch, um wenigstens mit Wort und Schrift aus dem Kriegstreiben selbst heraus zu wirken. Von geschichtlichem Sinn und Fühlen durchdrungen, hat er am frühesten dem Wunsche Ausdruck gegeben, den erst Fürst Bismarck uns erfüllen sollte: der Wiederaufrichtung deutschen Kaisertums. Ihm verdanken wir die Erhaltung der von der aufgeklärten Bureaukratie schon zum Abbruch verurteilten Marienburg. Schenkendorfs Verse feierten das schwarze Kreuz auf dem weißen Mantel der Deutsch-Ordensritter, als das ehrwürdige Abzeichen wieder auflebte im jungen kampffrohen Preußenheere:

War das alte Kreuz von Wollen,
Eisern ist das neue Bild,
Anzudeuten was wir sollen,
Was der Männer Herz erfüllt. . . .

Heil'ges Kreuz, ihr dunkel Farben,
Seid in jede Brust geprägt,
Männern, die im Glauben starben,
Werdet ihr aufs Grab gelegt.

Wie er das Lied zum Preis der deutschen Städte sang und den freien Bauernstand rühmte, aus dem ein frischer Quell in Adels Schloß und Bürgers Haus stets erneut von unten aus neues Leben bringen soll, so hat er als erster in Norddeutschland wieder Teilnahme für die vergessene alte Kaiserherrlichkeit geweckt. Nachdem der Tilsiter als Regierungsrat in Koblenz eine neue Heimat gefunden hatte, wie froh feierte da sein „Lied vom Rhein" den glänzend befreiten Nibelungenhort, treu ergeben dem holden Engelsbild der „Freiheit, die ich meine!"

„Von Schenkendorf, der fromme und milde Max", hatte in der deutschen Zentralverwaltung zu Frankfurt a. M. zusammen gearbeitet mit Arndt (Abb. 17), der während der Kriegsjahre neben zahlreichen Flugschriften „Lieder für Deutsche", „Kriegslieder der Deutschen", „Deutsche Wehrlieder", Preis des „Landsturms" erscheinen ließ. Dem bibelfesten deutschen Streiter (vgl. S. 48) waren die alten herzstärkenden Kirchengesänge lebendig, und ihr kräftig gottvertrauender Ton lebt wieder auf in Arndts vaterländischen Liedern, wie „Der Gott, der Eisen wachsen ließ, der wollte keine Knechte"; „Sind wir vereint zu guter Stunde". Das weitaus Beste unter den zahlreichen Dichtungen der Befreiungskriege, ja vielleicht der gesamten patriotischen Lyrik, hat doch Arndt geschaffen. Auf ihn und seine kernigen Worte in Versen und Prosa ist während des Weltkrieges mit gutem Grunde immer erneut hingewiesen

worden. Wie Attinghausens Mahnung und der Rütlischwur klang auch Arndts Frage nach des Deutschen Vaterland jahrzehntelang durch des zersplitterten Volkes Fest- und Werkeltage hindurch, bis der Sturmwind eines neuen Krieges 1871 uns das urdeutsche elsaß-lothringische Grenzland zurückbrachte, das „der Welschen schleichende List" unserer ohnmächtigen Zwietracht abgewonnen hatte, das gleich Arndt auch Jakob Grimm und Platen schon 1815 zurückgefordert hatten. Was die allgemeine Wehrpflicht auch für die sittliche Kräftigung bedeute, predigte der treue deutsche Eckart in der Schrift „Das preußische Volk und Heer", die Rückforderung der geraubten Westmarken in der Flammenmahnung „Der Rhein, Deutschlands Strom, aber nicht Deutschlands Grenze!"

In dem Verlangen nach einer der „heilig großen Opfer" würdigen Neugestaltung ging mit dem markigen Pommern der leidenschaftliche Joseph Görres Hand in Hand. Von Anfang 1814 bis zur Unterdrückung im Januar 1816 gab Görres in seiner Vaterstadt Koblenz den „Rheinischen Merkur" heraus, dem seine Leitung den Ehrentitel der sechsten europäischen Großmacht erwarb. Die Wiedererrichtung eines Deutschen Reiches, von der in trübster Zeit die Heidelberger Freunde geträumt hatten, wurde in den Sturmesblättern des „Rheinischen Merkur" als alldeutsche Forderung ausgesprochen. Das Deutschtum hatte in den bereits stark französierten Rheinlanden keinen begeisterteren Vorkämpfer als Görres, bis die törichte, gewissenlose Reaktion den gewaltigen, kühnen Sprecher seiner Heimat aus ihr vertrieb, und der Verbannte mit dem Heimatboden in der Folge allmählich auch das völkische Fühlen verlieren sollte. Aber im Sommer 1814 und 1815, da regte sich an dem endlich wieder deutsch gewordenen Rheine überall frisches Leben. Arndt selbst hat es als einen bedeutenden Augenblick empfunden, wie er im Juli 1815 im befreiten Kölner Dom „die beiden deutschen Großen", den Freiherrn vom Stein und Goethe, nebeneinander stehen sah. Sie wußten trotz aller Verschiedenheit jeder des anderen Art so gut zu würdigen, daß Goethe den geistigen Anreger und Führer des Befreiungskampfes Deutschlands noch nach Jahren als einen Stern pries, „den ich bei meinem Leben nicht möchte hinabgehen sehen". Und der sonst nicht eben schonende Freiherr mahnte seine Freunde, aus Rücksicht auf Goethe, den er auch auf seiner Stammburg als willkommenen Gast begrüßte, nicht von Politik zu sprechen. „Wir können ihn da freilich nicht loben, aber er ist doch zu groß." Allein nicht nur seinen „Hermann" hatte Goethe mit

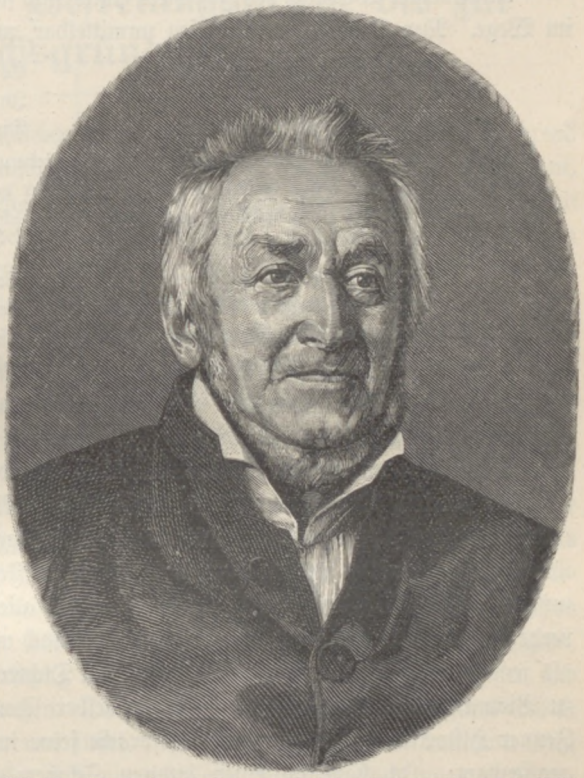


Abb. 17. Ernst Moritz Arndt. Nach der Lithographie von K. Wildt (Gemälde von J. Roeting, 1821—96), wiedergegeben in W. v. Seidlitz, „Historisches Porträtwerk".

der Mahnung, entschlossen „mit Mut und Kraft für Gott und Gesetz, für Eltern, Weiber und Kinder gegen den Feind" streitend zusammenzustehen, schon im Geiste des einfachen Landwehrmannes von 1813 sprechen lassen. Sein im Beginn der Erhebung im Freundeskreis geäußertes Mißtrauen gegen die Kraft der Deutschen hat er noch 1814 öffentlich gesühnt durch die Dichtung seines von Iffland angeregten Festspiels „Des Epimenides Erwachen", das am Jahrestag des ersten Pariser Einzugs, am 31. März 1815, nach mannigfachem Zögern und engherzigen Bedenklichkeiten in Berlin aufgeführt wurde.

Allgemeiner Wirkung des Festspiels stand und steht freilich seine allegorische Einkleidung im Wege. Nur Einzelheiten ergreifen unmittelbar, wie der Genien Trost:

Pfeiler, Säulen kann man brechen,
Aber nicht ein freies Herz.
Denn es lebt ein ewig Leben,
Es ist selbst der ganze Mann,
In ihm wirken Lust und Streben,
Die man nicht zermalmen kann.

Und nachdem die vom Dämon gefesselten Genien Liebe und Glaube von der Hoffnung befreit sind und der Jugendfürst, bei dessen Gestalt dem Dichter Blücher vor Augen stand, den dem Abgrund kühn entstiegenen Dämon der Unterdrückung zum Abgrund zurückgezwungen hat, tönt machtvoll als ein stolzer Volksgesang der Siegeschor:

So rissen wir uns rings herum
von fremden Banden los.
Nun sind wir Deutsche wiederum,
nun sind wir wieder groß . . .
Wer dann das Innere begehrt,
der ist schon groß und reich;
zusammen haltet euren Wert
und euch ist niemand gleich.

So hatte Goethe schon vor der letzten Entscheidung gemahnt, die siegreichen Deutschen möchten nun in Erweiterung ihrer Selbstkenntnis auch ihre Verdienste wechselseitig anerkennen, „in Wissenschaft und Kunst, nicht, wie bisher, einander ewig widerstrebend, endlich auch gemeinsam wirken, und, wie jetzt die ausländische Sklaverei, so auch den inneren Parteisinn ihrer neidischen Apprehensionen untereinander besiegen, dann würde kein mitlebendes Volk ihnen gleich genannt werden können". Diese im Februar 1814 ausgesprochene Mahnung unseres größten Dichters und Erziehers gegen die alle Siegesfrüchte verkümmernde Blindheit verderblichen Parteisinns tut sie uns nicht auch nach mehr als hundert Jahren bitter, ja mehr als jemals not! Wenn man aber Goethe den Dichter und Denker in Gegensatz bringen will zu Bismarckschem Machtwillen, so hat er selber schon in dem im Dezember 1813 mit dem Jenaer Historiker Luden geführten Gespräche seine innersten, meist zurückgehaltenen Gefühle geoffenbart: „Ich habe oft einen bitteren Schmerz empfunden bei dem Gedanken an das deutsche Volk, das so achtbar im einzelnen und so miserabel im ganzen ist. Eine Vergleichung des deutschen Volkes mit anderen erregt uns peinliche Gefühle. Der Trost, den Wissenschaft und Kunst gewähren, ist doch nur ein leidiger Trost und ersetzt das stolze Bewußtsein nicht, einem großen, starken, geachteten und gefürchteten Volke anzugehören." Goethe spricht seinen festen Glauben aus an Deutschlands Zukunft, für die das Volk erzogen werden solle, „damit es nicht verzage, nicht kleinmütig werde, sondern fähig bleibe zu jeglicher großen Tat, wenn der Tag des Ruhmes anbricht".

II. Vom Ende der Befreiungskriege bis zur Reichsgründung.

Zum zweiten Male waren die preußischen Scharen siegreich in Paris eingerückt. Während die russischen Gardeoffiziere, die seit Katharinas Tagen nur eine französische Bildung kannten, sich den politischen Schlagworten der Besiegten zugänglich erwiesen, blieben die von den Lehren Kants, Fichtes, Schillers begeisterten deutschen Jünglinge den hohen Zielen treu, mit denen sie in den heiligen Kampf gezogen waren. Goethes „Faust" und Schillers „Wallenstein" hat Adolf von Thadden, der Vater von Otto von Bismarcks späterer Freundin Marie, beim Ausmarsch in seinem Tornister mitgetragen. Vom Nibelungenlied aber veranstaltete August Zeune 1815 eine eigene „Feld- und Zeltausgabe", da „viele Jünglinge dies Lied als Palladium in den bevorstehenden Feldzug mitzunehmen wünschten". Kotzebue freilich hatte 1814 dieselben „Nibelungen" als ein „albernes Märchen" geschmäht, das Napoleonische Grundsätze enthalte. Siegfried sei ein ebensolcher Bösewicht wie Napoleon. So stand er auch hierin im Gegensatze zu der deutschfühlenden Jugend. In Paris selbst empfing der Kompanieführer Eichendorff sein von Fouqué herausgegebenes Erstlingswerk „Ahnung und Gegenwart" aus den Händen Gneisenaus, der sich den romantischen Dichtern jederzeit freundlich gesinnt erwies. Jakob Grimm kam an den „verwünschten Ort" zur Rückerstattung der aus Preußen geraubten Handschriften. Und wie er auf der Fahrt durch das Elsaß Sprache, Sitten, Trachten, Hausgerät und Stubeneinrichtung sich anschaute, rief er aus: „Die Elsässer sind und hören uns von Gott und Rechts wegen. Darum sollen wir warten, bis ein gutes Schicksal uns mit Ehren zu ihnen und sie zu uns führe." Zu gleicher Zeit schrieb Leutnant Graf Platen zu Dieuze in sein Tagebuch: „Es ist himmelschreiend, daß man Lothringen, diese ursprünglich deutsche Provinz, nicht wieder mit unserem Reich vereinigt, sowie auch Elsaß." Aber es sollte noch mehr als ein halbes Jahrhundert vergehen, ehe „der rechte Zeitpunkt", den Platen bereits gekommen wähnte, diese Wünsche erfüllte. Bei dem großen Feste des Wiener Kongresses, da schlugen sich, wie ein Xenion Goethes spottete, „als die Fische gesotten waren", die gröbsten der Gäste durch „und fraßen's den andern vom Maule".

Schon gleich nach der Leipziger Schlacht hatte Goethe in der soeben erwähnten Unterredung mit Heinrich Luden den Vorwurf politischer Gleichgültigkeit zurückgewiesen. Aber er sehe nur Befreiung von einem fremden Joche; nicht vom Joche der Fremden; an Stelle der Franzosen wimmle es nun von Kosaken und Baschkiren, Kroaten und Magyaren. In Wien ging durch die Gestaltung des Deutschen Bundes die eine Befürchtung Goethes, durch die Karlsbader Beschlüsse nicht lange darauf auch seine zweite in Erfüllung: die Führer im Kampfe gegen Napoleon würden bald denen mißfallen, welche die Throne umgeben, und als Vertreter der Hütten alles gegen sich haben, was groß und vornehm in der Welt sei. Schon bei der zweiten

Wiederkehr des Tages der Leipziger Schlacht hatte Uhland gesungen, daß, „wenn heut ein Geist herniederstiege", er die Völker und die „Fürstenrät' mit trübem Stern auf kalter Brust" an die große Zeit erst erinnern, es allerwärts untröstlich finden müßte. Und sechs Jahre später schrieb Prinz Wilhelm von Preußen, der nachmalige erste Kaiser des neuen Deutschen Reiches: „Hätte die Nation gewußt, daß nach eilf Jahren von einer damals zu erreichenden und wirklich erreichten Stufe des Glanzes, Ruhmes und Ansehens nichts als die Erinnerung und keine Realität übrigbleiben werde: wer hätte damals wohl alles aufgeopfert solchen Resultates halber?" Schon im Dezember 1819 wollte August Wilhelm Schlegel, kaum zum Professor an der neu errichteten Universität Bonn ernannt, seinen Abschied nehmen, weil das Mißtrauen der Regierungen „die seit langer Zeit bestehenden Verhältnisse der Lehrer auf deutschen Hochschulen, im Vertrauen auf welche ich mein Amt antrat, nunmehr gänzlich verändert" hätte. Im Jahre 1824 hatte Theodor Körners Vater, der nach dem Kriege in den preußischen Staatsdienst übergetreten war, vollends Veranlassung zur Ausarbeitung einer Schutzschrift für die deutschen Universitäten. Und doch hatten sich diese nur zu ihrem Vorteil verändert.

Hätte Fichte, der mit den rohen Jenenser Landsmannschaften öfters aneinandergeraten war, noch erlebt, wie die Deutsche Burschenschaft am 13. Juni 1815 auf dem Marktplatz zu Jena ihr schwarz-rot-goldenes Banner entfaltete, er hätte in der von ihr angestrebten vaterländisch-sittlichen Hebung des Studentenlebens freudig die schönste Ernte seiner eigenen Aussaat gesegnet.

In den Verbindungen dieser aus den Kriegswirren wieder zum Studium an den Hochschulen rückkehrenden Jugend kam, wie die Einleitung zu Richard Wagners „Lebensbericht" rühmt, „der edle Geist ihres geliebten Schiller erst jetzt zu wahrhaft bildender Wirkung und drang auf Reinigung der Sitten, auf gleichmäßige Veredelung des inneren und äußeren Menschen. Von dem ernsten Geiste jener deutschen Jugend, welche an den Schöpfungen ihrer Klassiker sich begeistert und auf den Schlachtfeldern des Freiheitskrieges gestählt hatte, ward das barbarische Wesen der ‚Landsmannschaften' gebannt. Unter den altdeutschen Röcken der ‚Burschenschaft' schlugen die feurigsten und reinsten deutschen Herzen. An die Stelle der Roheit und Berauschtheit ward die gesunde Kraft und der wahre Enthusiasmus des wiedergefundenen nationalen Wesens gesetzt." Als zwei Jahre später beim Wartburgfest zur Feier des 18. Oktober die Teilnehmer unter anderm auch Kotzebues „Deutsche Reichsgeschichte" verbrannten, da rühmte nicht bloß der in Jena lebende Knebel einen solchen Gedanken, „der dem alten Luther im Grabe Ehre mache". Selbst der ängstliche Minister Goethe freute sich, daß die Jugend es dem Verneiner allen fremden Verdienstes, der niederträchtig vom Hohen geschrieben, endlich vergolten habe. Besser als der überbrausende „Freiheitsgesang" und der Brüder Karl und August Adolf Follen in Gießen „freie Stimmen freier Jugend" von 1819 lehrt das noch heute gesungene „Burschen heraus!" den frischen Sinn und treuen Ernst jener Jugend kennen, die gegen Zopf und Philisterei die Poesei zu Hilfe rief und, wenn es galt fürs Vaterland, bereit war „zum letzten Gang". Aber in die hoffnungsstolzen Burschenlieder klang auch schon bald des Holsteiners August Binzer Scheidegruß: „Wir hatten gebauet ein stattliches Haus." Die Ermordung des russischen Spions Kotzebue am 23. März 1819 durch Karl Ludwig Sand, ein Mitglied der Jenenser Burschenschaft, dessen edlen Schwärmermut einer von Heinrich von Steins schönen Helden-Dialogen zu ergründen lehrt, lieferte Metternich den erwünschten Vorwand zur Knebelung des geistigen Lebens in Deutschland: ein echter „Dank von Haus Österreich" an das deutsche Volk. Und die Regierung Friedrich Wilhelms III.

ließ sich in schmählichster Weise von dem österreichischen Reichskanzler, der vor jeder neuen Kraft als Störung seines diplomatisch gekünstelten, unnatürlichen Friedenswerkes bangte, mißbrauchen zu niedrig-grausamer Verfolgung eben des Geistes, dem Preußen seine Rettung dankte. Arndt, der Professor in Bonn geworden war, und Jahn, die völlig Schuldlosen, wurden abgesetzt, und der Turnvater sogar eingekerkert; bis an Schleiermacher, ja zu Gneisenau und Stein hinauf spritzte das Denunziantengift der „Schand- und Schmalzgesellen".

In „Ut mine Festungstid" hat Fritz Reuter, eines der vielen Opfer jener ewig fluchwürdigen, schandbaren Verfolgung des deutschen Gedankens, erzählt, wie der Wunsch nach Deutschlands Einheit und Größe von den Spürhunden der Demagogenjagd zum todeswürdigen Verbrechen verzerrt, wie die schuldlosen Jünglinge von Kerker zu Kerker geschleppt, um Gegenwart und Zukunft betrogen wurden. Wenn der mecklenburgische Humorist auch nicht entflammen kann und will, wie es Silvio Pellico, der den italienischen Einheitsgedanken in österreichischen Gefängnissen büßende Märtyrer, in „Le mie prigioni" getan hat, so ist doch auch Reuters „Festungstid" ein literarisches Denkmal jener empörenden Unterdrückung völkischen Freiheitsstrebens. Im geheimen lebte die Burschenschaft natürlich trotz der Demagogenhetze weiter; die Häupter des Jungen Deutschland, Gutzkow und Laube, wie ihr Gegner Menzel haben das verfemte schwarz-rot-goldene Band getragen. Wohl aber brachte es die Verfolgung zuwege, daß das in den Tagen der Julirevolution hervortretende Geschlecht im Unwillen über die heimischen Zustände sich wieder völlig den von Frankreich ausgehenden trügerischem Schlagworten hingab und bei der stürmischen Abrechnung im Jahre 1848 die zielbewußten Vaterlandsfreunde einem wüsten, verderblichen Radikalismus gegenüberstanden. In den kleineren Staaten, denen Goethes zum Großherzog erhobener Freund Karl August mit Erteilen einer Verfassung — allerdings gegen Goethes Rat und Neigung — vorangegangen war, trieb das parlamentarische Leben freilich auch nicht immer erfreuliche Blüten. Der preußischen Reaktion in den Jahren der heiligen Allianz dagegen fällt eine Hauptschuld zu daran, daß wir Deutschen in der Entwickelung wirklichen politischen Verständnisses dauernd hinter anderen Völkern zurückblieben, im Auslande irreführende Vorbilder sehend ihnen töricht nachjagten, statt, wie schon Justus Möser gemahnt hatte, aus unserer eigenen Art und Geschichte heraus unsere Staatsverfassung zu gestalten. Wohl hatte in eben dieser Zeit Preußen durch Gründung des Deutschen Zollvereins „um das deutsche Vaterland ein Band gewunden", das, wie Hoffmann von Fallersleben spottend sang, „die Herzen hat verbunden mehr als der Deutsche Bund". Doch auf der hier eröffneten Bahn vermochte Preußen erst nach Jahrzehnten, durch Bismarcks mächtigen Genius geleitet, endlich auch zur politischen Führung der geeinten deutschen Stämme zu gelangen. Für die nächste Zeit bot die stille, nüchterne, erst für eine noch verschleierte Ferne folgenreiche Arbeit keinen Ersatz für das Scheitern der berechtigten stolzeren Hoffnungen. Und selbst die Romantik, die durch das Beleben des Sinnes für die geschichtliche Vergangenheit der Zukunft und der Wiederaufrichtung eines deutschen Kaisertums vorarbeitete, schien bald den Druck der „Epigonenzeit" eher zu vermehren als zu erleichtern.

---

1. Die Einwirkung der Romantik auf die Wissenschaften. Der alte Goethe.

Nach Fichtes frühem Tode stand Schleiermacher bis zu seinem 1834 erfolgten Hingang an der Spitze des geistigen Lebens in Berlin, für das der „Salon" Rahels von Varnhagen einen literarisch-geselligen Mittelpunkt bildete. Hier suchten und fanden auch Alexander von

Humboldt, Savigny und der junge Professor Leopold Ranke, Hegel und seine hervorragendsten Schüler Anregung, verkehrten Fürst Pückler und Bettina, Fouqué, Heine und Börne. Ein anderer Kreis schloß sich in der von dem Kriminalrat Eduard Hitzig, dem Freunde und Vertrauten so mancher romantischer Dichter, 1824 gegründeten Mittwochsgesellschaft zusammen.

Der Orthodoxie gegenüber, wie sie bald darauf unter Führung des Berliner Professors Ernst Wilhelm Hengstenberg unduldsam sich geltend machte, erschien Schleiermacher bereits vor dem Abschluß seiner christlichen Glaubenslehre nach evangelischen Grundsätzen (1823) als Erneuerer und Führer der glaubenstreuen, doch wissenschaftlich fortschreitenden protestantischen Theologie. Die Unionsbestrebungen des Königs zur Verschmelzung von Lutheranern und Reformierten, wie sie 1817 als erwünschteste Gabe zur 300jährigen Festfeier der Reformation zustande kamen, hat Schleiermacher durch seinen Beitritt wesentlich gefördert. Aber unerschrocken verteidigte er gegen den oberbischöflichen Absolutismus des Landesherrn das Recht der Gemeinde und der Gewissen. Der ehemalige Mitarbeiter des „Athenäums" bewies so durch sein Wirken zur Genüge, daß die Romantik keineswegs zu religiösem Rückschritt oder zum Katholizismus führen müsse, wie es ihr der alte Voß 1819 in seiner grimmen Streitschrift „Wie ward Fritz Stolberg ein Unfreier?" zum Vorwurf machte. Wohl aber zeigte sich eine bedenkliche Verwandlung völkisch-christlicher Züge der Romantik in geschichtswidrigem Hinstreben zu abgelebten politisch-kirchlichen Zuständen schon 1816 in Karl von Hallers „Restauration der Staatswissenschaft". Nicht einmal rein literarisch erreicht das Werk des aus Bern ausgewiesenen Konvertiten die glänzenden Schriften seines piemontesischen Gesinnungsgenossen, des Grafen Joseph de Maistre. Mit Recht fand Arnim, daß Hallers Forderung, alle politischen Rechte vom Grundbesitz abhängig zu machen und der Kirche den maßgebenden Einfluß im Staate einzuräumen, an derselben Halbwahrheit leide wie der von Haller mit guten Gründen heftig bekämpfte Rousseauische „Contrat social". Aber eine Anzahl romantischer Politiker, an ihrer Spitze der preußische Kronprinz, ließen sich durch Hallers geschichtliche Trugschlüsse blenden.

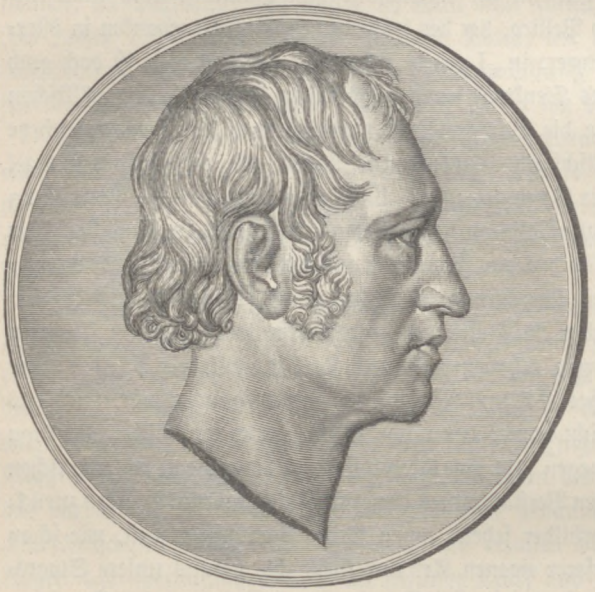


Abb. 18. Georg Wilhelm Friedrich Hegel. Nach dem Stich von K. Barth (Basrelief von Drake).

Ebenfalls gesunder politischer Entwickelung feindlich und ungleich nachhaltiger als Hallers Staatslehre, eine Zeitlang einflußreicher als die durch Schleiermacher so würdig vertretenen religiösen Strömungen machte sich seit Hegels (Abb. 18) Berufung an die Berliner Hochschule im Oktober 1818 die Philosophie geltend. Durch Hegels Wirken drang die mit Kant beginnende Bewegung jetzt wieder in weiteste Kreise, nachdem zwischen 1806 und 1815 die Teilnahme an philosophischen Fragen etwas zurückgedrängt worden war. Neben Hegel

vermochte der 1809 auf Kants Lehrstuhl berufene Oldenburger Johann Friedrich Herbart (1776—1841), der sich 1824 in seiner „Psychologie als Wissenschaft" mehr mit den Begriffen und ihren Widersprüchen als mit dem Erkenntnisvermögen beschäftigte, nur wenig durchzudringen. Erst in Göttingen formte dann Herbart die Grundsätze, durch welche er bis heute maßgebenden Einfluß auf Lehre und Anwendung der Pädagogik ausübt. Durch die unduldsame Herrschaft der Hegelschen Schule mußte auch der Berliner Privatdozent Artur Schopenhauer (Abb. 19) in maßloser Erbitterung erleben, daß sein bereits 1818 veröffentlichtes Hauptwerk „Die Welt als Wille und Vorstellung" jahrzehntelang infolge des „Ignorier- und Schweigsystems" der zünftigen Philosophen unbeachtet blieb.

Abb. 19. Artur Schopenhauer. Nach dem Stich von O. Schulz (Gemälde von Ruhl), in L. Schemann, „Schopenhauerbriefe", Leipzig 1893.

Noch in Jena (vgl. S. 4) hatte Hegel in seiner „Phänomenologie des Geistes" zuerst Fichtes subjektiven und Schellings objektiven Idealismus zu versöhnen gesucht, indem er als den eigentlichen Gegenstand der Philosophie den absoluten Geist, seine Idee und Darstellung und seine Rückkehr in sich selbst bezeichnete. In den Paragraphen der „Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundriß" faßte er 1817 sein System zusammen, das er dann in der zweijährigen Reihenfolge seiner Berliner Vorlesungen über Enzyklopädie, Logik, Naturphilosophie, Psychologie, Naturrecht, Geschichts- und Religionsphilosophie, Ästhetik und Geschichte der Philosophie entwickelte. Goethe freilich meinte trotz persönlicher Verbindung mit Hegel, Heil und Rettung könne nicht seine und seiner Schüler philosophische Dialektik, sondern einzig das Studium der Natur bringen, in dem „wir es mit dem unendlich und ewig Wahren zu tun haben". Aber zur Mitarbeit an dem Organ der Hegelschen Schule, den „Berliner Jahrbüchern für wissenschaftliche Kritik", ließ Goethe sich durch Varnhagen doch bestimmen. Und unermeßlich war der Einfluß Hegels, da der ihm geneigte preußische Unterrichtsminister Karl von Altenstein hinter ihm stand, um das Hegelsche System als gleichsam alleingültige Staatsphilosophie überall zur Herrschaft zu bringen, während Victor Cousin sogar die Übertragung der Hegelschen Lehre nach Frankreich versuchte. Beinahe das gesamte deutsche Geistesleben geriet auf lange Zeit hinaus unter den Einfluß der Hegelschen Ideen, die nach dem schon 1831 erfolgten Tode des Schulhauptes bei seinen Schülern freilich eine überraschende Anpassungsfähigkeit an die widerspruchsvollsten Richtungen offenbarten. War Hegel durch seine Lehre, daß das Seiende auch das Vernünftige sei, „der Philosoph der Reaktion" geworden, so entwickelten seine jüngeren Anhänger, die Hegelsche Linke, in ihrer Parteizeitschrift, den „Hallischen Jahrbüchern für Wissenschaft und Kunst" von 1838 bis 1843, allmählich in Religion, Politik und Literatur radikale Anschauungen.

Der am 22. Februar 1778 zu Danzig geborene Schopenhauer, der Sohn der in Weimar heimisch gewordenen Novellendichterin Johanna Schopenhauer, von dessen stolzem Selbstbewußtsein auch das obenstehende Jugendbildnis zeugt, erlebte in seiner menschenscheuen Zurückgezogenheit zu Frankfurt a. M., wo der Hochbetagte am 21. September 1860 starb, noch die „den echten Werken ganz eigentümliche, stille, langsame, mächtige Wirkung". Die endlich nötig gewordene zweite Auflage der „Welt als Wille und

Vorstellung" wurde 1844 zum überraschenden Zeugnis einer im stillen herangewachsenen Schopenhauer-Gemeinde. Seit Richard Wagners stürmischem Eintreten für Schopenhauers Lehren und dem 1851 erfolgenden Erscheinen der „Parerga und Paralipomena" bestätigte auch die laut sich hervordrängende und durch keine Gegnerschaft mehr zu erschütternde allgemeine Anerkennung Goethes Weissagung aus dem Jahre 1813: der mürrische junge Sonderling, „der wächst uns allen noch einmal über den Kopf". Ja, fast Modesache wurde nun eine Zeitlang seine pessimistische Philosophie, die in der Verneinung des Willens, in dem Schopenhauer das Kantische „Ding an sich" zu erkennen glaubte, die Erlösung sieht von den Leiden des Daseins. In deren Schilderung hat Schopenhauer hinreißende Macht der Sprache und ein Darstellungsvermögen bewährt, die ihm als Stilisten nicht bloß den ersten Platz unter den neueren Philosophen, sondern auch einen der ersten in der Geschichte der deutschen Prosa überhaupt sichern.

Wenn Schopenhauer 1818 die Eröffnung des Zugangs zu den indischen Vedas als „den größten Vorzug dieses noch jungen Jahrhunderts" rühmte, so durfte die Romantik einen Teil dieses Dankes für sich in Anspruch nehmen. Hatte Friedrich Schlegel 1808 mit seinem Buche „Über die Sprache und Weisheit der Indier", einer Frucht seiner Pariser Studien, den ersten deutschen Beitrag zur indischen Altertumskunde geliefert, so ging der ältere Schlegel als Professor an der neugestifteten Bonner Hochschule in der Folge ganz auf in den Bemühungen um Erschließung des indischen Schrifttums. Durch Franz Bopps Vergleichung des Konjugationssystems des Sanskrits mit dem der jüngeren Sprachen wurde 1816 der feste Boden geschaffen, auf dem geschichtsphilosophische Ahnungen Herders zu wissenschaftlicher Erkenntnis sich verdichten konnten. Wilhelm von Humboldt entwickelte bereits 1820 die Grundzüge seines Systems der Sprachphilosophie, das sich auf der umfassendsten Einzeldurchforschung aller Sprachen der alten und neuen Welt aufbauen sollte. Während die Romantiker durch ihre Übersetzungen die zuerst von Herder, dann von Aug. W. Schlegel und Goethe geforderte Weltliteratur in deutscher Sprache schufen, begann die von der Romantik ausgehende geschichtliche Ergründung des Werdens der Sprachen.

Goethe selbst hat 1818 den jungen Gießener Friedrich Diez, der als Freiwilliger mitgekämpft und sich auch mit eigenen Dichtungen versucht hatte, auf die Erforschung der romanischen Sprachen verwiesen. Als Diez aber 1821 in Bonn, das den schlichten Mann bis zu seinem Tode 1876 festhielt, seine Lehrtätigkeit begann, konnte sich August Wilhelm Schlegel ihm gegenüber rühmen, daß er am frühesten in seines Bruders „Europa" die Deutschen auf die von Raynouard neu entdeckte provenzalische Poesie aufmerksam gemacht habe. Das noch völlig unbekannte altfranzösische Epos lehrte zuerst Uhland 1812 in Fouqués „Musen" kennen. Allein erst Diez hat 1836 durch seine „Grammatik der romanischen Sprachen" deren Entstehung aus der gemeinsamen lateinischen Muttersprache dargelegt und damit in Deutschland wie in Frankreich den Boden für die in der Folge so eifrig betriebene Pflege der neueren Philologie geschaffen. Indessen wurde Diez' romanische wie des Steiermärkers Franz von Miklosich „Vergleichende Grammatik der slawischen Sprachen" von 1852 doch nur möglich auf der Grundlage der bahnbrechenden Grimmschen Arbeiten.

Die germanistischen Studien hatten sich seit Görres' ersten Vorlesungen in Heidelberg rasch entwickelt. Wie August Zeune 1814 in seiner Übersetzung des Nibelungenliedes (vgl. S. 69) den Kampf gegen den französischen „Schlangenkaiser" mit Siegfrieds Besiegung des Lindwurms verglich, so haben die erregte vaterländische Stimmung und die auf Erkenntnis des deutschen Altertums gerichteten Bestrebungen sich wechselseitig gefördert. Aber die wohlmeinenden Bemühungen von Gräter, Friedrich Heinrich von der Hagen, Büsching, des älteren Schlegel, von Görres, Docen, Zeune vermochten den Brüdern Grimm (vgl. S. 52), die eine Geschichte der altdeutschen Poesie aus den ungetrübten Quellen herstellen wollten, nicht zu genügen.

Sie erkannten, daß nur aus der selbstlos hingebenden Liebe an das Einzelne und aus streng methodischer Arbeit das Große und die wahre Erkenntnis hervorzugehen vermögen. 1818 hat Jakob Grimm den ersten Band seiner historischen „Deutschen Grammatik" abgeschlossen, 1829 Wilhelm seine Sammlung der Zeugnisse für „Die deutsche Heldensage" veröffentlicht. Als gemeinsame Arbeit beider Brüder erschien 1854 der erste Band von ihrem „Deutschen Wörterbuch"; dazwischen fallen neben so manchen bedeutenden anderen Arbeiten 1828 und 1835 Jakobs „Deutsche Rechtsaltertümer" und „Deutsche Mythologie".

Auch politisch waren die Brüder, sehr gegen ihren Willen, 1837 hervorgetreten. Die Abneigung ihres Landesherrn hatte 1830 seine zwei besten Untertanen gezwungen, von Kassel einer Berufung an die Universität Göttingen zu folgen. Als der König von Hannover gewordene englische Prinz unter Rechts- und Eidbruch die Verfassung aufhob, hatten von allen Lehrern der berühmten Hochschule bloß die Brüder Grimm mit ihren Freunden, den Geschichtsforschern Dahlmann und Gervinus, dem Physiker Wilhelm Weber, dem Rechtslehrer Wilhelm Eduard Albrecht und dem Orientalisten Heinrich Ewald genug opferbereite Charakterstärke, um unter Hinweis auf ihren auf die Verfassung geleisteten Schwur gegen deren Verletzung Einspruch zu erheben. Der König beantwortete den „Protest" der bald berühmt werdenden „Göttinger Sieben" mit Absetzung und Landesverweisung. Mit einem Wahrspruch aus den Nibelungen: „War (wohin) sint die eide komen?" leitete Jakob seine Rechtsverwahrung gegen die königliche Gewalttat ein, eine politische Schrift, die an Adel der Gesinnung und ergreifender Einfachheit der Sprache kaum ihresgleichen hat. Das Durchforschen der deutschen Vorzeit war für Grimm eben nicht eine Sache bloßer Gelehrsamkeit. Die wissenschaftliche und politische Tat fließen bei ihm aus ein und derselben Quelle, dem unerschütterlich treuen, dem lautersten Wesen des Menschen. Hier wie dort leitet ihn die tiefinnige Liebe zu seinem deutschen Volke, für dessen heiligste Güter er arbeitet, handelt und duldet. Die Göttinger Sieben haben als unbeugsame Rechtszeugen für ganz Deutschland ein großes und auch wirklich eindrucksvolles Beispiel aufgestellt. Es bleibt eine der schönsten Handlungen des sonst nur in schönen Worten schwelgenden preußischen Königs Friedrich Wilhelm IV., daß er, dem Drängen der damals noch fest an ihn glaubenden Bettina nachgebend, 1841 die Brüder nach Berlin berief, das dann ihr ständiger Wohnsitz wurde. In Berlin hatte Karl Lachmann, der in kleinlichem Neide die Brüder Grimm ungern neben sich lehren sah, die jahrzehntelang unerschüttert geltenden Grundsätze der Wolfischen Homerkritik schon 1816 in übertreibender Einseitigkeit auf das Nibelungenlied anzuwenden gesucht. In München schuf der treffliche Oberpfälzer Andreas Schmeller nach einem bewegten Leben, das ihn als Soldat nach Spanien und als Schüler Pestalozzis in die Schweiz verschlagen hatte, zwischen 1827 und 1837 sein groß angelegtes und musterhaft durchgeführtes „Bayerisches Wörterbuch", das unerreichte Vorbild für alle mundartlichen Arbeiten. In der persönlichen Freundschaft zwischen Jakob Grimm und Schmeller trat die Gemeinsamkeit des auf verschiedenen Wegen im Norden wie im Süden des Vaterlandes angestrebten Zieles erfreulichst hervor.

Wie Diez, die Germanisten Uhland, Wilhelm Wackernagel, Simrock, Schmeller, Hoffmann von Fallersleben und als Übersetzer der Shakespeareschen Sonette und des „Makbeth" selbst Lachmann neben ihrer wissenschaftlichen Berufsarbeit auch dichterisch tätig waren, so machte sich der Einfluß der von der Romantik ausgehenden deutschen Altertumserforschung auf die neuere deutsche Dichtung fortdauernd in stärkster Weise geltend. In späterer Zeit haben Simrock und Jordan als Erneuerer des altdeutschen Epos, haben Hertz, Scheffel, Freytag, Dahn,

eine bis heute nicht abbrechende Reihe von Nibelungen- und Tristandramatikern, allen voran Richard Wagner, durch ihre Werke Zeugnis abgelegt von der dichterischen Fruchtbarkeit der germanistischen Wissenschaft. Ihren Zusammenhang mit den allgemeinen geschichtlichen Studien bekundet der vom Freiherrn vom Stein ausgehende Plan, für dessen Ausführung von dem dafür Teilnahme zeigenden Goethe die Brüder Grimm in Vorschlag gebracht wurden: die Gründung einer großen deutschen Gesellschaft zur Erforschung deutscher Geschichte, Sprache und Schrifttums. Die 1826 unter der Leitung von Georg Heinrich Pertz beginnende Sammlung deutscher Geschichtsquellen in den „Monumenta Germaniae historica" war ein Ergebnis dieser Steinschen Pläne. Während Gottfried Hermann in Leipzig durch seine textkritischen und metrischen Arbeiten, August Boeckh in Berlin und Otfried Müller in Göttingen durch Untersuchungen über die politische und künstlerische Entwickelung der Griechen, Schleiermacher durch seine Tätigkeit für tiefere Erkenntnis Platons das von Heyne und Wolf begonnene Eindringen in das klassische Altertum weiter förderten, begann unter der unmittelbaren Einwirkung der Romantik der große Zeitabschnitt der deutschen Geschichtschreibung.

Im unmittelbaren Zusammenhang mit der Germanistik steht Karl Friedrich Eichhorns, des späteren preußischen Ministers, „Deutsche Staats- und Rechtsgeschichte" (1808—23), von der Jakob Grimm einen neuen Aufschwung der Wissenschaft des deutschen Rechts rühmte, wie Savignys Werk (vgl. S. 47) ihn ähnlich für die Geschichte des römischen bewirkte. In seiner früh begonnenen „Geschichte Dänemarks" übte der Wismarer Friedrich Christoph Dahlmann (1785—1860) an der vor allen durch Saxo Grammatikus vertretenen sagenhaften Urgeschichte kritische Quellenforschung, für die der Holsteiner Barthold Niebuhr in seiner vorbildlichen „Römischen Geschichte" (1811—32) das erste Muster gegeben hatte. Als Freund und Amtsgenosse der Brüder Grimm hat Dahlmann in Göttingen in seinem Versuch, die „Politik" auf den Boden der gegebenen Tatsachen zurückzuführen, 1835 ein Lehrbuch für alle geschaffen, die unbeirrt von radikalen und reaktionären Theorien nach einer des deutschen Volkes würdigen Neugestaltung strebten. Es waren ähnliche Grundsätze, wie sie den in härtester Zeit zu Hamburg als treuen und frommen Vaterlandsfreund bewährten Buchhändler Friedrich Christian Perthes 1822 bei Gründung seines bedeutsamen historischen Verlags in Gotha leiteten. Der romantischen Vorliebe für das Mittelalter entsprach die Darstellung von dessen glanzvollstem Abschnitt in des Breslauer, später Berliner, Professors Friedrich Georg von Raumer „Geschichte der Hohenstaufen" (1823—25), die für eine ganze Reihe von Dramatikern und Epikern, für Raumers Freund Eichendorff, für Raupach, Immermann, Grabbe, Heyden, Richard Wagner wie nicht minder für Platens beabsichtigtes und für Arnold Schlönbachs 1859 vollendetes Hohenstaufenepos sowie für Gustav Pfizers Balladenreihe Anregung und Quelle wurde.

Wenn Wilhelm Grimm es als die gemeinsame Aufgabe bezeichnete, die kaum mit einer anderen vergleichbare geistige Bildung des Mittelalters, in deren Eigentümlichkeit zugleich Leben und Wahrheit, in deren Reichtum Mannigfaltigkeit und innerer Wert enthalten seien, wieder zum Bewußtsein der Nation zu bringen, so trafen die sprachlich-literarischen Arbeiten der Brüder selbst mit den geschichtlichen von Pertz, Raumer, Böhmer, Wilken, Eichhorn, Savigny auf das glücklichste zusammen. Ihnen gesellte sich wieder Fr. H. von der Hagens Schüler Franz Kugler aus Stettin, als er 1831 mit seinen Untersuchungen über romanische und gotische Kunstdenkmäler die systematische Erforschung der mittelalterlichen Kunstgeschichte eröffnete, der 1834 Karl Schnaase durch seine „Niederländischen Briefe" neue Anregung gab. Kugler, dessen Haus in den vierziger Jahren in Berlin den Vereinigungspunkt für die Vertreter des jüngeren Dichtergeschlechts, Geibel, Heyse, Dahn, Fontane, bildete, hat in Liedern wie „An der Saale hellem Strande", die er auch gleich selbst in Töne setzte, für die romantische Verherrlichung der ritterlichen Vorzeit treffendsten Ausdruck gefunden.

Im Gegensatz zur Romantik wurzelt dagegen die ungemein verbreitete „Allgemeine Geschichte" (1812) von Karl Rotteck, dem Führer der badischen liberalen Kammermehrheit, wie auch Friedrich Christoph Schlossers „Weltgeschichte" (1817—24) und „Geschichte des 18. Jahrhunderts" (1823) in den Anschauungen der Aufklärungszeit. Schlosser hat in Heidelberg von 1819 an eine weithin wirkende Lehrtätigkeit ausgeübt. Aus seinem Kreise gingen Ludwig Häusser und Georg Gottfried Gervinus (1805—71) hervor. In seiner „Geschichte der poetischen Nationalliteratur", später „Geschichte der deutschen

Dichtung" benannt, die Dahlmann und den Brüdern Grimm gewidmet war, hat Gervinus die deutsche Literaturgeschichte aus dem Hegelschen Konstruktionszwange, wie der Königsberger Philosoph Karl Rosenkranz ihn angewandt hatte, zu einer wirklichen Geschichtswissenschaft herausgebildet. Schon 1824 trat aber der größte der deutschen Historiker, der Thüringer Leopold Ranke, mit seinem Erstlingswerke, der „Geschichte der romanischen und germanischen Völker im 15. und 16. Jahrhundert" hervor, dem 1834 seine „Römischen Päpste", 1839 die „Deutsche Geschichte im Zeitalter der Reformation" folgten. Rankes Schule gehörten wieder Historiker wie Waitz, Giesebrecht und Heinrich von Sybel an. Wie der junge Ranke an seiner Freundin Bettina von Arnim den „Instinkt einer Pythia" pries, so hat noch der Neunzigjährige ein Jahr vor seinem 1886 eintretenden Tode der Einwirkungen der Romantik auf seine Jugend gedacht, tadelnd der Unzuverlässigkeit der Walter Scottschen Geschichtsromane, dankbar des tiefen Eindrucks, den 1817 in Heidelberg die Boisserées'sche Sammlung altdeutscher Gemälde auf ihn ausgeübt habe.

Vielleicht noch stärker war Karl Ritter aus Quedlinburg durch romantische Einflüsse bestimmt, als er 1817 sein für die wissenschaftliche Geographie grundlegendes, erst 1857 vollendetes Werk, die „Erdkunde im Verhältnis zur Natur und zur Geschichte des Menschen" begann. Herders „Ideen" übten mächtigen Einfluß aus auf ihn wie auf den hervorragendsten der deutschen Naturforscher und Reisenden, auf Alexander von Humboldt (1769—1859), den die Abbildung auf S. 11 voll jugendfrischen Arbeitseifers in tropischer Umgebung vorführt. Selbst während seiner großen südamerikanischen Reise von 1799 bis 1804 blieb Humboldt von dem Gefühl durchdrungen, wie mächtig die Jenaer Verhältnisse, in die sein älterer Bruder, Wilhelm, ihn eingeweiht hatte, auf ihn „gewirkt, wie ich durch Goethes Naturansichten gehoben, gleichsam mit neuen Organen ausgerüstet worden war". Goethe, dem Entdecker der Pflanzenmetamorphose, widmete er denn auch 1807 seine „Ideen zur Geographie der Pflanzen", deren huldigendes Titelbild kein Geringerer als Thorwaldsen entwarf. Das „Werk seines Lebens" aber, das ihm schon 1796 als die „Idee einer Weltphysik" vorschwebte, hat er erst am späten Abend seines vielbewegten Daseins, 1834, druckfertig ausgearbeitet. Erschienen sind die beiden ersten Bände von Humboldts „Kosmos" erst 1845—47, als bereits eine neue Zeit auch für die naturwissenschaftliche Forschung im Anbruch war.

Goethe hat 1826 den naturkundigen Humboldt einem Brunnen mit vielen Röhren verglichen, „wo man überall nur Gefäße unterzuhalten braucht, und wo es uns immer erquicklich und unerschöpflich entgegenströmt". So hat er selber, den, nach Humboldts Wort, „die großen Schöpfungen dichterischer Phantasie nicht abgehalten haben, den Forscherblick in alle Tiefen des Naturlebens zu tauchen", sich gerade in seinen letzten Jahrzehnten als einen solchen spendenden Brunnen erwiesen.

Goethes Art entsprach es nicht, auf den Tag zu wirken. Allein nach der Befreiung seiner Vaterstadt hatte er im Sommer 1814 zum erstenmal wieder den Schritt „zu des Rheins weingeschmückten Landesweiten" gelenkt, 1815 noch einmal, zum letztenmal, die seit der Rheinfahrt von 1774 ihm vertrauten Orte begrüßt, in Heidelberg von der Boisserée'schen Gemäldesammlung, in Köln vom Dome neue bedeutende Anregungen empfangen. Als er von diesen Eindrücken eben in einem Hefte „Über Kunst und Altertum in den Rhein- und Maingegenden" berichten wollte, ging ihm der Wunsch des ihm von der schlesischen Reise her befreundeten preußischen Ministers Kaspar Friedrich von Schuckmann zu, auf Grund seiner Kenntnis von Land und Leuten Vorschläge zur besten Einrichtung der Anstalten für Kunst und Wissenschaft in der neugewonnenen Rheinprovinz zu machen. Der 1816 im ersten Hefte öffentlich erteilte Rat blieb in Berlin allerdings unbeachtet, Goethe aber schuf sich in den sechs Bänden „Über Kunst und Altertum", die er unter Wegfall der örtlichen Einschränkung des ersten Teiles dann bis zu seinem Tode fortsetzte, eine Zeitschrift, in der er sich behaglich über alles aussprechen konnte, was von Schrifttum, Kunst und Kunstgewerbe seine Teilnahme weckte. Gleichzeitig gab er in den zehn Heften „Zur Naturwissenschaft überhaupt" („Zur Morphologie", 1817—24) Mitteilung vom Fortgang seiner Lieblingsforschungen, die er nun auch ausdehnte auf die völlig neue Wissenschaft der Meteorologie, welche in den Tagen der

Flugzeuge eine so ungeahnte praktische Wichtigkeit und gerade durch den Weltkrieg die größte Förderung erfahren sollte.

„Kunst und Altertum" und die morphologische Zeitschrift lassen im Verein mit dem sich immer mehr ausdehnenden Briefwechsel und den „Gesprächen", von denen die nach Weimar pilgernden Fremden wie an Ort und Stelle der menschenfreundliche Satiriker Johannes Falk und Goethes jüngere Freunde Johann Peter Eckermann und der Kanzler Friedrich von Müller viele Hunderte aufzeichneten, den Umfang der geistigen Bestrebungen erkennen, die den bis zuletzt nach weiterer Ausbildung Ringenden beschäftigten. Von dem Hause am Frauenplan im kleinen Weimar aus, das die Sammlungen der von dem Hausherrn planvoll zusammengebrachten reichen Kunst- und Naturalienschätze aus den verschiedensten Ländern und Zeiten barg, umspannte Goethes rastloser Geist von seinem engen Arbeitszimmer aus, das die beigeheftete Tafel mit jenem Schillers vergleichen läßt, die von ihm geforderte Weltliteratur. Ihr diente „Kunst und Altertum" nicht bloß durch Erschließung neugriechischer und serbischer Volkslieder, an deren Verdeutschung sich Jakob Grimm und unter dem Decknamen Talvj Therese von Jacob beteiligten. Teilnahmsvoll blickte Goethe auf Byron und Manzoni, begrüßte er die im „Globe" vereinigte romantische Jugend Frankreichs. Er zuerst erkannte den Schotten Thomas Carlyle, der am Studium von Goethes und Schillers sittlicher Größe heranreifte, als eine wirksame „moralische Kraft" der Zukunft. Führer der neueren slawischen Literaturen, wie die polnischen Dichter Mickiewicz und Odyniec, der russische Dichter Schukowsky, dessen Sohn in der Folge die Szenenbilder für Wagners „Parsifal" entwerfen sollte, Künstler wie der französische Bildhauer David d'Angers, sprachen neben dem schüchternen Österreicher Grillparzer und zahlreichen anderen, bald von Ehrfurcht, bald von Neugier getriebenen Besuchern in den gastlichen Räumen vor, deren Haushaltung der 1830 auf einer Romreise endende Sohn August und die geistreiche, doch sittlich völlig haltlose Schwiegertochter Ottilie (geborene von Pogwisch) leiteten.

Wie Goethe mit dem Bildhauer Christian Daniel Rauch sich in Übereinstimmung fühlte, so bildete sich unter seiner Anleitung Friedrich Preller, der Maler der Odyssee-Landschaften, heran. Während Goethes alter Freund Meyer in „Kunst und Altertum" die „neu-deutsche religiös-patriotische Kunst", die er von Wackenroders „Herzensergießungen" und Friedrich Schlegels „Europa" ausgehen sah, auf das schärfste bekämpfte, zeigte sich Goethe bereit, ohne seinen Glauben an die Antike aufzugeben, doch auch den romantischen Tagesströmungen ihren Platz in der allgemeinen Entwickelung der Kunst anzuweisen. In ihren großen Zügen stand ihm alle Geschichte stets gegenwärtig vor Augen; Fernes und Nahes wußte er in der Betrachtung wie als Dichter sinnig zu verbinden. Als er dem dritten Aufzug des zweiten Teiles seines „Faust" bei Euphorions Tod ein Klagelied auf den im griechischen Freiheitskampf 1824 gestorbenen Lord Byron einfügte, freute er sich der Zeiteinheit im höheren Sinn, „da das Stück denn jetzt seine volle 3000 Jahre spielt, von Trojas Untergang bis zur Einnahme von Missolunghi". Wie er aber auch das allerpersönlichste Erleben und Empfinden mit weit hergeholtem Bildschmuck zu umkleiden und eine neue Kunstlyrik aus Eigenem und Fremdem einheitlich zu gestalten verstand, das sollten die Jahre gleich nach den Befreiungskriegen überraschend offenbaren.

Im Frühling 1813 war Goethe die im Vorjahr veröffentlichte Übersetzung von Hafis' persischem „Divan" durch den Wiener Orientalisten Joseph von Hammer zugegangen. Sie versetzte ihn ganz in die Welt des Morgenlandes, der schon der junge Dichter bei seinem Mahomet-Drama und seiner Verdeutschung des „Hohen Liedes" ihre Geheimnisse abzulauschen versucht hatte. Aber erst nach Verscheuchung der Kriegssorgen im Juni 1814, als er sich zum Besuch der alten Heimat rüstete, begann er die von Hafis empfangenen Eindrücke in eigene Lieder umzusetzen. Die beiden Reisen an den Rhein erweckten in ihm die lyrische Schaffensfreudigkeit des Jünglings wieder. In Frankfurt und Heidelberg entwickelte sich zwischen Goethe-Hatem und Marianne-Suleika, der künstlerisch begabten Gattin des Senators Willemer, ein anmutig poetisches Liebes- und Liedesspiel, das den fast siebzigjährigen Dichter „noch einmal

Goethes Arbeitszimmer.

Schillers Arbeitszimmer.

Goethes und Schillers Arbeitszimmer.

Originalzeichnungen von Oskar Schulz, nach Aufnahmen von Louis Held in Weimar.

Frühlingshauch und Sommerbrand" fühlen ließ. Im Mai 1815 entwarf er den Plan zu einer „Versammlung deutscher Gedichte mit stetem Bezug auf den Divan des persischen Sängers Hafis". 1819 erschienen „des deutschen Divans manigfaltige Glieder" als „West-östlicher Divan von Goethe".

Abgeklärte Betrachtung und Erfahrungsfülle, wie sie der alte Goethe auch in „Sprüchen in Prosa", „Maximen und Reflexionen", in den Reimen der „Zahmen Xenien" und den Gruppen „Sprichwörtlich" lehrend und ihm unerfreuliche Tageserscheinungen in „Invektiven" abwehrend in glücklicher knapper Prägung vorwalten ließ, tritt in einzelnen Büchern des „Divans" besonders hervor. Die politischen Gedichte zwar, die das „Buch des Timur" im Hinblick auf den „Überwinder" Napoleon füllen sollten, blieben aus. Religiöse Überzeugungen und Überlieferungen wurden in der orientalischen Umhüllung mit weniger Scheu, als sie Goethe sonst in derartigen Fragen eigen war, erörtert, und in dem „Stirb und werde!" des nach Flammentod sich sehnenden Lebendigen züngelt auch mystische „Sehnsucht" in die ruhig gesättigte Lebensweisheit hinein. Schönen Sinnengenuß empfiehlt heiter spielend das „Schenkenbuch". Und wenn das „Buch Suleika" die Persönlichkeit als höchstes Glück der Erdenkinder preist, so weiß das „Buch des Paradieses", daß Mensch sein „heißt ein Kämpfer sein". Durch all die bunte und doch nicht fremdartig anmutende orientalische Einkleidung klingt der Grundton einer heiteren, edlen Neigung, die zwar Liebe als das Leben, aber zugleich Geist als des Lebens Leben preist. Marianne-Suleika selber hat mit den durch Felix Mendelssohns Tonsetzung bekanntesten Liebesliedern des „Divans": „Was bedeutet die Bewegung?", „Ach, um deine feuchten Schwingen", die Huldigungen ihres Dichters erwidert. Dessen westöstlichen Klängen antworteten aber auch alsbald zahlreiche Stimmen aus dem deutschen Dichterwald, so daß schon Immermann über die Sänger spottete, die, wie Rückert und Platen, Goethes Ruf in die Gärten von Schiras folgten. Die Divansgedichte, welche der Nürnberger Georg Friedrich Daumer 1846 in seinem „Hafis" vereinigte, haben noch ein Jahrzehnt später Richard Wagner in hellste Begeisterung versetzt. Unter die Gedichtsammlungen aber, welche die Einwirkung von Goethes „West-östlichem Divan" trotz aller Verflachung noch erkennen lassen, gehören auch Friedrich Bodenstedts seit 1851 in zahllosen Auflagen verbreitete „Lieder des Mirza Schaffy".

Den Divansliedern zunächst steht unter Goethes lyrisch-epischer Dichtung des folgenden Jahrzehnts die von Arnold Mendelssohn vertonte Trilogie, bestehend aus: des Paria Gebet um ein Zeichen, daß Brahma auch den Geringsten höre, dem an der Brahminenfrau vollzogenen Wunder und dem Dank des Tiefherabgesetzten an die allen leuchtende Gottheit. Aus persönlichster Gefühlserregung stammt dagegen die Marienbader Elegie von 1823, das Mittelstück der heftig bewegten lyrischen „Trilogie der Leidenschaft". In den Terzinen „Bei Betrachtung von Schillers Schädel" und 1828 in den Dornburger Gedichten nach dem Tod des Großherzogs zittert die tiefe, volle Empfindung des dem Abschluß eines großen, tatenreichen Lebens nahenden, aber mit ungetrübt hellem Auge um sich schauenden Menschen, während die „orphischen Urworte" das letzte Ergebnis seines Denkens über Gott, Welt und Menschenschicksal ernstgefaßt verkünden. Vielseitig und wandlungsfähig wie den Nachlebenden sein Dichten und Denken erscheint, ist auch Goethes äußere Erscheinung. Von deren Auffassung, wie sie von zahlreichen Malern und Bildhauern festgehalten worden ist, zeigt die Auswahl auf der Tafel bei S. 253 des 2. Bandes. Karl Stielers Gemälde mahnt an den greisen Dichter, der, gleich dem Türmer Lynkeus in seinem „Faust", sich selber „zum Sehen geboren, zum Schauen bestellt" preisen durfte, während Rauchs Büste den des Lebens Rätsel sieghaft durchdenkenden machtvollen Weisen, Jagemanns und Kolbes Bildnisse den traulich mit den nächsten Freunden verkehrenden und gesellig die Gäste des Hauses empfangenden Menschen vorführen.

Sofort nach dem Wiedereintritt ruhigerer Zeiten hatte Goethe 1815 ein zweites Mal seine „Werke" gesammelt; 1827 begann er die „Ausgabe letzter Hand". Die Einreihung aller Dichtungen, autobiographischer, kunst- und naturwissenschaftlicher Arbeiten wie sonstiger

zerstreuter Aufsätze, Bemerkungen, Kritiken in die Sammlung, der er selber endgültig seine reiche Lebensernte anvertrauen wollte, mußte aber auch zum erneuten Versuche antreiben, wenigstens einige der vielen Bruchstücke gebliebenen Arbeiten noch abzuschließen. So gestaltete er auf Grund der sorgfältig geführten „Tagebücher", deren Veröffentlichung erst in der großen Weimarer Ausgabe erfolgte, die „Tages- und Jahreshefte" (Annalen) als eine Art Fortsetzung der nur bis zum Eintritt in Weimar reichenden Bücher von „Dichtung und Wahrheit" aus. Schon der vierte Band der „Ausgabe letzter Hand" brachte den Abschluß der Helena-Tragödie als „klassisch-romantische Phantasmagorie". Dem „Zwischenspiel zu Faust" folgten 1828 die Eingangsszenen des zweiten Teiles und gleich nach Goethes Tod, noch 1832, der ganze zweite Teil des „Faust" als erster Band seiner „Nachgelassenen Werke". „Wilhelm Meisters Wanderjahre oder die Entsagenden", von denen schon 1821 ein erster Teil ausgegeben worden war, füllten mit den ihrem Rahmen eingefügten Novellen und dem Melusinenmärchen, umgearbeitet und vollendet, 1829 drei Bände der „Ausgabe letzter Hand".

Freilich ist es dem alten Goethe bei der Wiederverwendung der aus „Wilhelm Meisters Lehrjahren" (vgl. S. 17) bekannten Gestalten nicht mehr gelungen, sie in unveränderter Daseinsfrische vorzuführen. In einzelnen der mit ziemlicher Willkür eingeflochtenen Novellen waltet wohl die frühere plastische Gestaltungskraft. Das an Anregungen unerschöpfliche Werk selbst als Ganzes dagegen fügt sich nicht in die herkömmlichen Erzählungsformen. Die Hauptpersonen leben weniger ihr eigenes Leben, als sie dazu dienen, gewisse Ideen des greisen Dichters zu verkörpern und ihm einen Vorwand zum Aussprechen lange angesammelter Weisheit zu geben. Wenn auch in absonderlicher, ja in „Makariens Archiv" fast gesucht geheimnisvoller Einkleidung vorgetragen, sind es doch abgeklärte Ergebnisse reicher Erfahrung und tiefsinnigen Erfassens, vor allem in den Erziehungsgrundsätzen der „pädagogischen Provinz".

Wenn es sich in den „Lehrjahren", dem subjektiven Zuge des 18. Jahrhunderts entsprechend, nur um die einzelne Persönlichkeit handelt, so erscheint in den „Wanderjahren" das Individuum nicht mehr für sich, sondern innerhalb der Allgemeinheit, zu ihrem Dienste berufen und verpflichtet. Die soziale Frage taucht schon ganz in neuerem Sinne auf. Heinrich Meyer lieferte seinem Freunde Berichte über die Notlage, in welche die Weberbevölkerung an den Ufern des Züricher Sees durch Einführung der Maschinen geriet, und Goethe nahm nicht nur diese Schilderungen auf, sondern glaubte auch in der Bildung von Arbeitergenossenschaften — Sozialisierung — und in der Gründung von Kolonien einen Weg zur Abhilfe andeuten zu können. In der Erziehung des Menschen zur Ehrfurcht nicht nur vor dem, was über, sondern auch vor dem, was unter ihm ist, und zur obersten, zur „Ehrfurcht vor sich selbst", sehen die Vorsteher der pädagogischen Provinz das Heil der Zukunft. Ihre Weisheit und Bedeutung kann gar nicht hoch genug gewertet und in der Lehre von der dreifachen Ehrfurcht gerade der Gegenwart nicht nachdrücklich genug eingeschärft werden.

Ungleich besser als in den „Wanderjahren" glückte Goethe im zweiten Teile des „Faust" die künstlerische Gestaltung der höchsten Fragen des Menschenschicksals.

Schon beim Beginn der Ausfahrt hatte Mephisto auf die große Welt hingewiesen (vgl. S. 30). Der zweite Teil mußte Faust „notwendig aus der bisherigen kummervollen Sphäre mißverstandener Wissenschaft, bürgerlicher Beschränktheit, sittlicher Verwirrung durchaus erheben und in höheren Regionen, durch würdigere Verhältnisse durchführen"; alles sollte hier auf einer höheren und edleren Stufe gefunden werden. Wie Faust einstens von Sinnlichkeit und Leidenschaft in „Wald und Höhle" Befreiung suchte, so wendet er sich auch nach Gretchens Untergang zur Natur, die jedem, „ob er heilig, ob er böse", Trost und Stärkung in „des Herzens grimmem Strauß" gewährt, den Geist zum Streben nach dem Höchsten reinigt. Können wir den Anblick des Überirdischen nicht ertragen, so haben wir doch an seiner Widerspiegelung im menschlichen Bestreben, dem Leben selbst, tätig mitzuwirken. „Die Tat ist alles, nichts der Ruhm." Von Berührungen Fausts mit Kaiser Maximilian I., dem der berühmteste aller Schwarzkünstler verschiedene Erscheinungen vorgeführt haben soll, weiß schon das alte Faustbuch, von eines Negromanten Vorstellungen am Kaiserhofe wußte Hans Sachs zu erzählen. An die mittelalterliche deutsche Kaiserpfalz, in bunte Festespracht, versetzt auch Goethe im Maskenzuge seinen Faust. Im Vertrauen auf seines teuflischen Gesellen Künste verspricht dieser dem vergnügungslustigen Kaiser, Helena zu beschwören, aber über das

höchste Schöne hat Mephisto keine Gewalt. Nur durch eigene Tatkraft kann Faust in das Reich der Mütter eindringen, wo die Urgestalten der Dinge, nach Platons Sprachgebrauch die Ideen, hausen. Der erste entscheidende Schritt zur Brechung von Mephistos Macht ist damit geschehen. Und wo Mephisto mit dem Hofe nur ein Fratzengeisterspiel sieht, ergießt sich dem hellsichtig gewordenen Faust zu seligstem Gewinn der Schönheit Quelle. Aber gerade für diese Sehnsucht vermag ihm Mephisto nichts zu gewähren; soll Faust Befriedigung finden, so wird sie ihm nur durch das Streben eigener Kraft zuteil. Die trockene Wissenschaft Wagners, der selbst in die engen vier Wände seines Museums gebannt ist, vermag im glücklichen Augenblick nach aus Pergamenten geschöpften Rezepten durch Mischungen das künstliche Menschlein, den Homunkulus, zu erzeugen, welcher, für sich allein nicht lebenskräftig, doch die suchende Menschheit auf neue Bahnen weist, auf denen sie ihr versunkene Schätze wiederzugewinnen vermag.

Was der ganzen Menschheit zugeteilt ist, soll Faust, ihr Vertreter, in seinem eigenen Selbst erfahren. Um dies möglich zu machen, müßte er über die beschränkte Grenze seiner zufälligen Lebenszeit hinaus verschiedene Abschnitte der Menschheitsentwickelung kennenlernen. Solche Wanderungen durch die Jahrhunderte und Jahrtausende haben nicht nur die Dichter mehrerer Epen vom „Ewigen Juden" ihren Helden erleben lassen, auch Wilhelm Jordan in seinen „Irdischen Phantasien", Graf Schack in seinen „Nächten des Orients" haben eine kulturgeschichtliche Bilderreihe vorgeführt. Goethe hält sich in mehr künstlerischer Beschränkung innerhalb der Grenzen eines Menschenlebens und läßt Homunkulus den Faust nach Griechenland zur Fülle der Erscheinungen in der „klassischen Walpurgisnacht" auf den thessalischen Feldern leiten, dort das höchste Schöne zu finden, wie vorher Mephisto ihn zu niedrig sinnlicher Zerstreuung in das tolle Gespensterwesen der nordischen Walpurgisnacht auf dem Blocksberg verlockt hatte.

In die antike Zaubernacht, durch deren Erscheinungen unsere Einbildungskraft von ägyptischen Sphinxen an durch die ganze Welt des klassischen Altertums bis zur Entscheidungsschlacht zwischen Cäsar und Pompejus, Monarchie und Republik, bei Pharsalus schweift, drängt Goethe den ihm selbst bedeutsamsten Zeitraum der Menschheitsgeschichte zusammen. In Ernst und Scherz geheimnißt er dabei ihn bewegende naturwissenschaftliche und philosophische Fragen, wie die über Vulkanismus und Neptunismus, Anfänge der Religionen in ihren Strudel hinein. Die klassische Walpurgisnacht ist nicht wie die Brockenfahrt ein episodenhaftes Ablenkungsmittel, sondern bildet ein wesentliches Glied in Fausts Entwickelungsgang. Es kennzeichnet auf das schärfste Goethes Absichten, wenn er in einer Selbsterläuterung der klassischen Walpurgisnacht antike Gespenster ihre „ausgegeisteten Körperlichkeiten" von den gegenwärtigen Besitzern stürmisch zurückfordern läßt. Die Gespenster müssen sich aber „gefallen lassen, von allen Seiten her zu vernehmen: daß die Bestandteile ihres römischen Großtums längst durch alle Lüfte zerstoben, durch Millionen Bildungsfolgen aufgenommen und verarbeitet worden". Die Idee der Entwickelung, ja der Erhaltung und Umsetzung aller einmal vorhandener Kräfte wird auf diese Weise ausgesprochen.

Zur Ausführung des bereits entworfenen Auftritts von Fausts Eindringen in den Orkus und seiner rührenden Rede, durch die Proserpina zur Herausgabe der Helena bewogen werden sollte, fand der gealterte Dichter leider nicht mehr die Kraft oder Stimmung. Aber an das schon 1800 gedichtete Auftreten Helenas als Heroine (vgl. S. 30) schloß sich jetzt die Vereinigung der von Troja Zurückkehrenden mit dem mittelalterlichen Burgherrn Faust, der auf diese Weise das begehrte Unmögliche „selbst außer aller Zeit" erreicht. Wie „das Wohlgedachte" in den „langgeschwänzten Zeilen" des griechischen Trimeters sich mit dem nordischen Reim in Helenas und Fausts Wechselrede mischt, so entsteht aus der Verbindung von klassisch-antikem und mittelalterlich-romantischem Wesen die neuere Dichtung, Euphorion-Byron. Die vollendete Schönheit ist im Leben der Menschheit wie des einzelnen nur ein kurzwährender höchster Augenblick. Helena selbst, das antike Schönheitsideal, löst sich auf, aber schon Gewand und Schleier, welche die Göttliche zurückläßt, heben über alles Gemeine empor und wecken Lust und Mut zu großen Taten. Das alte Kaisertum wird zugrunde gehen trotz des von Faust für den genußsüchtigen Kaiser errungenen Sieges und der Einsetzung der Erzämter, eine Staatshandlung, die unverkennbar an Kaiser Karls IV., schon dem Knaben Goethe wohlbekannte goldene Bulle erinnert. Für deren Schilderung wählte der Dichter absichtlich die veraltete, schwerfällige Form des Alexandriners. Faust dagegen gewinnt durch seinen in der Schlacht geleisteten Beistand des Reiches Strand zum Lehen, um dort Neuland für ein tatenkräftiges und tatenfrohes

Geschlecht der Zukunft zu gründen. Hat gleich Mephisto durch seine Zauberhilfe zur Erlangung der Belehnung beigetragen, vermag er auch noch neue Schuld, den Mord des greisen Ehepaares Baucis und Philemon, auf Fausts Pfad zu häufen, so bleibt doch Fausts Wollen und Streben dem verstandesscharf beschränkten bösen Geiste unfaßlich. Einzig im schlechtweg Häßlichen, als Phorkyade, konnte dieser die seiner Art entsprechende Gestaltung in der Welt des schönheitsseligen Altertums finden. Hatte die Verzweiflung über die Auslegung des „Wortes" den bloß an sich denkenden Spekulierer Faust einstens zum Bündnis mit dem Bösen getrieben, so findet der selbstlos nur um „die Tat" und das Wirken für ein freies Volk auf gesichertem Grund besorgte Kolonisator Faust im höchsten Alter den rechten Weg der Befreiung und Erlösung. Und wieder wie im alten Theophilusspiel, dem Faust-Drama des Mittelalters (vgl. I, 265), zieht die „Frouwe aller Frouwen", Maria, die „Jungfrau, Mutter, Königin", den geretteten Sünder zu höheren Sphären hinan. Doch nicht Glaube und Reue wie im Mittelalter, sondern die sühnende Tat, das strebende Bemühen, weckt die teilnehmende erlösende „Liebe von oben".

Der zweite Teil der Goetheschen Faustdichtung ist anders und sollte anders sein als der erste. Doch an dichterischer Schönheit steht er kaum, an Tiefsinn gewiß nicht hinter ihm zurück. Allerdings hat das grübelnde Alter berechtigter Symbolik und der weniger erfreulichen Allegorie, satirischen Ausfällen und Anspielungen zu weiten Spielraum gelassen. Die antikisierenden Bestandteile drängen sich stellenweise so stark in den Vordergrund, daß unsere Teilnahme für die doch zugrunde liegenden menschlichen Geschicke des Helden zu erkälten droht. Indessen ist die Scheu vor der Unverständlichkeit des zweiten Teiles doch viel mehr durch Einzelheiten hervorgerufen worden als durch die in großen Zügen geführte Haupthandlung. Wer das Wesen des jungen Goethe wirklich erkannt hat, der wird auch in der bilderreichen, absichtlich zusammendrängenden Sprache des weisheitsvollen alten Goethe die reife Frucht vom gleichen Edelbaume, der seine Zweige über die gleichzeitigen und folgenden Geschlechter der deutschen Schriftsteller und Leser ausbreitet, dankbar verehren und genießen. Als Goethe mit dem Buch „Annette" und den Leipziger Liedern zu schaffen begann, da herrschten noch Gellert und die Anakreontik. In den Tagen, in denen er die fertige Fausthandschrift als sein Vermächtnis versiegelte, war die Romantik bereits im Schwinden. Und was hatte er in diesem langen Leben voll nie rastender Tätigkeit an sich vorüberziehen sehen, was erlebt und erlitten, an Glück und Weh in sich aufgenommen, teilnahmsvoll für jede Erscheinung, für den Stein und den keimenden Halm der Erde, der Pflanzen und Insekten Wandlungen, wie für die vielgestaltige Wolke und das Farbenspiel am leuchtenden Himmel, für jede Äußerung der Kunst in Wort und Bild wie für der Menschen Geduld forderndes Treiben! Fest und klar wußte er sein Lebensschiff durch alle Winde und Klippen zu steuern, unverbrüchlich treu seiner ihn sicher leitenden, urgesunden Natur, sinnenfreudig, wie jeder Künstler sein muß, doch fremd allem kleinlich Niedrigen. Die Mahnung des von ihm selbst angestimmten Hymnus „Edel sei der Mensch, hilfreich und gut!" strebte er durch die ganze Lebenszeit hindurch auch durch eigenes Tun zu verwirklichen. Aus seinem innersten Lebensquell strömte über die deutschen Sprachgrenzen weit hinaus der Quell seiner Dichtung und seines Denkens, unerschöpflich, allerfüllend, labend und stärkend für jeden, der reinen Sinnes, schönheitsdurstig, nach weiser Lehre verlangend an ihn herantritt.

---

2. Entwickelung und Ausgang der Romantik.

Unmittelbar nach den Befreiungskriegen machte auf einen so verständnisvoll teilnehmenden Beobachter wie Christian Gottfried Körner das deutsche Schrifttum den Eindruck der Ermattung. Es war auch für die Dichter nicht so leicht, nach der ungeheuren Erschütterung aller Verhältnisse und nach höchster Anspannung, wie die rauhe Wirklichkeit sie von allen gefordert hatte, wieder,

nach Eichendorffs Ausspruch, „leise wallen in dem alten Gleise". Trug doch Uhland Scheu, seine Lieder dem neuerstandenen Vaterland zu weihen; was könnten sie nach all den heilig großen Opfern an Heldenblut und Jugendblüte gelten? Schon machte sich lastendes Gefühl des Epigonentums, wie es 1836 Immermann in seinem Roman „Die Epigonen" und ein paar Jahrzehnte später Geibel in der Klage von Hadrians Bildhauer aussprach, in der Literatur drückend fühlbar.

„Unsere Zeit, die sich auf den Schultern der Mühe und des Fleißes unserer Altvordern erhebt", schreibt Immermann in den „Epigonen", „krankt an einem gewissen geistigen Überflusse. Wir leben in einer Übergangsperiode, an der viele Menschen zugrunde gehen. Auf alle Weise sucht man sich zu helfen; man wechselt die Religion oder ergibt sich dem Pietismus; kurz, die innere Unruhe will Halt und Bestand

Abb. 20. Das Titelbild von Friedrich Försters „Die Sängerfahrt" (Berlin 1808). Nach der Zeichnung von K. W. Kolbe (Kupferstich von Meyer) in der Originalausgabe.

gewinnen und löst in diesem leidenschaftlichen Streben gemeiniglich noch die letzten Stützen vom Boden. Trotz alles Redens von der praktischen Richtung des Zeitalters laufen die Vorstellungen und Dinge weit auseinander, und der Wahn hat eine furchtbare Macht gewonnen."

Die Masse der literarischen Erzeugnisse, die Zahl der Dichter steigerte sich. Aber schon Goethe hielt 1831 die Warnung für nötig, bei dem nunmehr erlangten Grade der formalen Ausbildung werde auch durch an und für sich „wundersam erfreuliche Erscheinungen" in höherem Sinne wenig geleistet. Nicht pedantisch gelehrte Vorliebe für das Alte, wie solche ja früher bei manchem Einschätzungsversuch mitgewirkt haben mag, bestimmt die Literaturgeschichte, schwächeren Erzeugnissen früherer Zeiten mehr Aufmerksamkeit zuzuwenden als künstlerisch besseren der Goethes Tod folgenden neun Jahrzehnte. Durch die klassische und romantische Schulung unseres Schrifttums fühlte „ein jeder, welcher durch Hören und Lesen sich auf einen solchen Grad gebildet hat, daß er sich selbst einigermaßen deutlich wird, sich alsobald gedrängt, seine Gedanken und Urteile, sein Erkennen und Fühlen mit einer gewissen Leichtigkeit mitzuteilen". Wie aber der erste, der zu einem noch unbekannten Land den Zugang eröffnet

oder auch nur einen bisher unerstiegenen Gebirgsgipfel erklimmt, eine seinen Nachfolgern versagte Teilnahme erweckt, selbst wenn diese Nachfolger bessere Forscher und Steiger sein sollten: so handelt es sich auch in der Dichtung des 17. und 18., noch im Beginn des 19. Jahrhunderts um Erschließung neuer Gebiete des sprachlichen Ausdrucks und der Empfindung. Da ist die glückliche Ersteigung eines Vorberges schon ein Ereignis. Jede Erweiterung der Dichtung ist ein Gewinn für das ganze Kulturleben. Ist aber erst einmal eine gewisse Höhe erreicht, wie wir sie etwa mit dem völligen Siege der Romantik nach den Befreiungskriegen annehmen dürfen, so kommt dann auch der ästhetisch höheren Leistung für die geschichtliche Betrachtung geringerer Wert zu. Handelt es sich da doch, wie schon Immermann sagte, um den mehr oder minder leichten Antritt der Erbschaft des bereits Erworbenen.

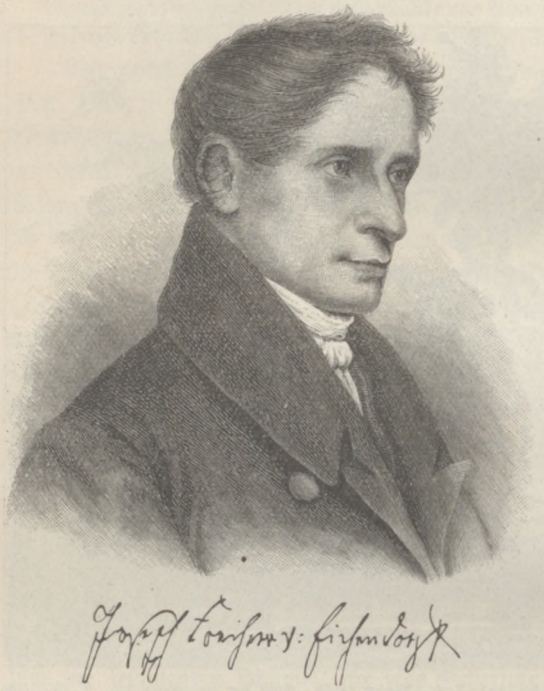


Abb. 21. Nach einer anonymen Lithographie (Zeichnung von Franz Kugler, 1832), im Besitz des Herrn Geh. Regierungsrates a. D. Freiherrn von Eichendorff in Bonn.

Wenn Immermann von jenen spricht, die „von Schatten und Klängen genährt werden", so trifft das für einen großen Teil der romantischen Dichtungen zu, die, wie Fouqués spätere Romane und Epen, wiederholen, was nur als wirklich neue Errungenschaft des Empfindens und Anschauens Wert hatte. Aber die ganze Frische romantischen Fühlens zeigt noch eine Sammlung wie Friedrich Försters „Sängerfahrt für Freunde der Dichtkunst und Mahlerey" von 1818, an der Tieck, Brentano, Arnim, Loeben, Schenkendorf, Chamisso, Wilhelm Müller und der Literarhistoriker Franz Horn sich beteiligten. Die Verwandtschaft romantischer Dichtung und Malerei lehrt der einleitende Aufsatz über Boisserées Gemäldesammlung. Wie früher Tiecks „Aufzug der Romanze", führt auch Heinrich Kolbes Titelbild zur „Sängerfahrt" (Abb. 20), das hier am Eingang der Schilderung der Herrschaft der Romantik steht, eine ganze Gruppe ihrer Bestandteile vor: in einem Schiffe unter schwellender Rebenlaube steht der Sänger, das Schwert an der Seite, das Kreuz auf der Brust; ihm lauschen der alte Pilger und die junge Mutter im Boote, in den Fluten der Delphin; zur Mandoline singen blühende Mädchen, ein bunter Wundervogel fliegt dem Schifflein voran, dessen Steuer das Bild der Gottesmutter ziert.

Das Bild mahnt wie ein Vorgang aus den Dichtungen Eichendorffs (Abb. 21), um dessen Namen jetzt im „Eichendorffbund" sich die neuen Freunde der alten Romantik scharen, die, angewidert von modisch-perversen Richtungen in unserem Schrifttum, Gesundheit und Reinheit, Wahrheit statt Pose ersehnen. Nicht vor 1826 ließ Eichendorff seinem Roman „Ahnung und Gegenwart" (vgl. S. 69) die erste Sammlung seiner „Lieder" folgen, zusammen mit den reizvollsten, zugleich zarten und launischen Wander- und Liebesabenteuern: „Aus dem Leben eines Taugenichts". Schon 1819 hatte Eichendorff in seiner Novelle „Das Marmorbild" das Tannhäuser-Motiv des Kampfes zwischen der zu heidnisch schöner Sinnenlust verlockenden Göttin Venus und christlicher Frömmigkeit in dem spukhaften Erlebnis eines liebenden Jünglings in Siena mit wundersamem Stimmungs- und Farbenreiz neugestaltet. Nach den Wunderbildern in Italias blühendem Garten, den er in einem großen Roman verherrlichen

wollte, weisen auch „Taugenichts" und „Marmorbild". Unbestimmte romantische Sehnsucht treibt den Wanderer in die blaue Ferne und lehrt ihn die bald wehmütig ergreifenden, bald fröhlichen Lieder. Der Sänger, der sich nur ganz wohl fühlte, wenn er in Gottes freier Natur unbegrenzten Fernen, edler Vorzeit und unvergeßlichen Jugenderinnerungen nachträumen konnte, hat sich in der engen Gebundenheit der Dienstpflichten als Regierungsrat in Danzig und Königsberg als tüchtigen Beamten bewährt. Größte Verdienste erwarb sich Eichendorff um den Ausbau der Marienburg (vgl. S. 66), deren Geschichte er mit begeisterter Teilnahme an Glanzzeit und Verfall des Deutschen Ritterordens abfaßte. In einer Reihe literaturgeschichtlicher Arbeiten hat er von seinem streng katholischen Standpunkte aus die Entwickelung des deutschen Romans und Dramas, insbesondere der romantischen Bewegung, dargestellt, von Calderons religiösen Dramen die ersten, trefflichen Übersetzungsproben geliefert. Die leuchtenden Schmetterlingsflügel seiner Lieder belastet kein Staub aus Akten- und Bücherschwere. Man mag Claudius und Goethe, mehr noch das aus „Des Knaben Wunderhorn" neu sprudelnde Volkslied als Eichendorffs Vorbilder nennen. Aber der eigentliche Lehrer des naturfrohen schlesischen Sängers blieb das wunderbare Lied in dem Rauschen seiner heimatlichen Wälder. Das wehte ihn an, wohin immer das Leben ihn verschlagen mochte, so daß er stets von neuem in jugendlichster Frische für seine reine Herzensfreude an der Natur wahre, zu Herzen tönende Worte und Bilder fand. Das musikalische Gefühl, das seine Lieder durchdringt, war ihm eingeboren, wie der nie getrübte, alle Schmerzen und Stürme besänftigende Einklang seiner seit den frühesten Jugendtagen bewahrten frommen Glaubensfreudigkeit.

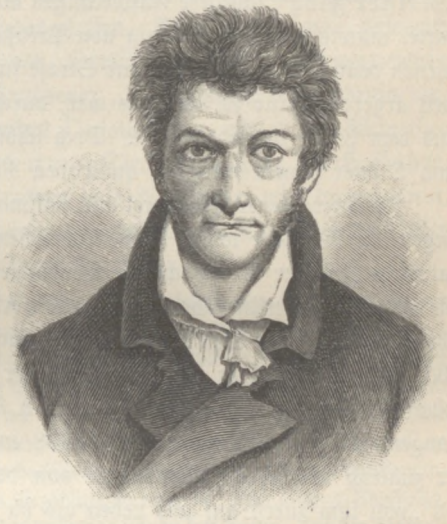


Abb. 22. Ernst Theodor Amadeus Hoffmann. Nach dem Selbstporträt des Dichters in E. Hitzigs Werk „Aus Hoffmanns Leben und Nachlaß", Bd. 1, Berlin 1823.

Seinem reinen, kindlichen Gemüte mußte sich alles in Töne und Farben kleiden, und der Titel seiner dramatischen Satire „Krieg den Philistern!" sprach zugleich sein eigenes Wesen aus. Er glaubt an „die ursprüngliche Schönheit der Welt", in der er „Dichter und ihre Gesellen" 1834 in einer umfangreicheren Novelle ihr von der nüchternen Wirklichkeit kaum berührtes Treiben vor sich gehen läßt. Auch die Erzählung wandelt sich dem warm und wahrhaft Empfindenden in ein lyrisches Gedicht. So steht der mild träumerische, sonnige, liebenswürdige und liebenswerte Eichendorff als volkstümlichster romantischer Lyriker in schroffem Gegensatz zu dem genialsten Erzähler der Romantik, zu dem in wilddüsterer Gespensternacht schwelgenden Ernst Theodor Wilhelm oder, wie er aus unbegrenzter Liebe zu Mozart sich selber umtaufte, Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, in dessen scharfen Gesichtszügen, wie die Abbildung 22 sie zeigt, Ernst, Leidenschaft und Spottlust sich ausdrücken.

Ungewöhnlich ausschweifende Einbildungskraft hatte der 1776 in Königsberg geborene vielbegabte Knabe schon von seiner Mutter geerbt; feste Erziehung vermochte die geschiedene kränkliche Frau ihm nicht zu geben. Als Regierungsrat in Warschau stürzte der Mann sich in das zügellose Getriebe, wie es in der buntgemischten Gesellschaft der damaligen Hauptstadt

Südpreußens herrschte. Die Schlacht von Jena machte nicht nur der neuen preußischen Provinz ein Ende, sondern Hoffmann auch brot- und stellungslos. Allein Hoffmann war zu seinem Glücke nicht bloß Jurist und Dichter, sondern auch Musiker und Maler. Aus dem Warschauer Regierungsrat wurde ein Kapellmeister am Theater, erst in Bamberg, dann in Leipzig, bis er 1816 wieder als Kriminalrat am Berliner Kammergericht in die Beamtenlaufbahn zurückkehren konnte. Mit unbeugsamem Rechtssinn trat er in der neuen Amtsstellung als Untersuchungsrichter den Gesetzwidrigkeiten des schändlichen Demagogenverfolgers Kamptz entgegen und erzwang wenigstens Jahns Freilassung. Ihm selbst wurde freilich für sein gewissenhaftes, furchtloses Verhalten Strafversetzung und das Verbot jeder schriftstellerischen Tätigkeit zugedacht, zumal der Argwohn rege geworden war, er habe in seine unterdrückte Novelle „Meister Floh" tadelnde Anspielungen auf die Demagogenhetze verflochten. Die Reaktionspartei mutete damit dem König von Preußen 1821 gegen einen der damals am meisten gelesenen deutschen Schriftsteller zur Strafe für unparteiische Erfüllung seiner Richterpflicht noch weit ärgere Willkür zu, als jene war, durch die einstens der württembergische Herzog Schiller aus dem Lande getrieben hatte. Doch schon 1822 ist der mit Maßregelung bedrohte Beamte und Dichter seinem furchtbar quälenden Rückenmarksleiden erlegen.

In einer kleinen Plauderei aus Hoffmanns letzten Monaten, „Des Vetters Eckfenster", liegen die Wurzeln seiner schriftstellerischen Eigenart klar vor Augen. Der gewandte, stets satirische Zeichner ist ein scharfer Beobachter. Und während sein Stift die Gestalten festhält, die er auf dem Berliner Gendarmenmarkt erblickt, spinnt seine Einbildungskraft um jede einzelne ihr Gewebe. In der Welt des grauenhaft Unbegreiflichen ist der „Teufels-Hoffmann" zu Hause. Mit Vorliebe kehrt er die „Nachtseite der Natur" hervor, wie sie Schellings und Werners phantastischer Schüler Gotthilf Heinrich Schubert, Professor der Naturgeschichte in Erlangen, zuletzt in München, schon 1808 enthüllte. Aber Hoffmanns großer Vorzug ist, daß er zugleich als scharfer Beobachter von der Wirklichkeit ausgeht, so daß Hebbel gestand, er sei „von ihm zuerst auf das Leben als die einzige Quelle echter Poesie hingewiesen" worden. Gerade durch diese Anknüpfung des Wunderbaren an das tägliche Leben steigerte Hoffmann den Eindruck des Unheimlichen.

Er sieht an einem Hause Unter den Linden eine Zeitlang die Fenster geschlossen und bildet mitten aus dem Berliner Treiben heraus eine Gespenstergeschichte, wie er in Dresden im „Goldenen Topf", der genialsten seiner Erzählungen, die gewöhnlichsten Vorgänge und Personen ins Märchenhafte hinüberspielt. Er weiß ebenso unmittelbar aus seinen und seiner Freunde Erlebnissen zu schöpfen wie aus des treuherzigen Johann Christoph Wagenseils Nürnberger Chronik den „Kampf der Sänger" so anschaulich zu erzählen, daß Hoffmanns Fassung des Wartburgkrieges zuerst Richard Wagners jugendliche Einbildungskraft auf jene Sage lenkte und noch 1903 auf Lienhards Ofterdingen-Drama wirkte. In das alte Nürnberg mit seinen Handwerkern, Künstlern und Meistersingern führt Hoffmanns Novelle vom Küfer „Meister Martin und seinen Gesellen", die noch Wagner für seine „Meistersinger" Anregungen bot. In das bischöfliche Bamberg geleitet uns ähnlich die heitere Geschichte von dem juristenfeindlichen „Meister Johannes Wacht". Aber des unerschöpflichen Fabulierers eigentlichstes Gebiet ist doch das unbegrenzte Gebiet frei erfindender und schweifender Einbildungskraft. Seine erste Sammlung von „Phantasiestücken in Callots Manier" wurde 1814 von Jean Paul mit einer Vorrede eingeführt. Der wunderlich tiefsinnige „Musikdirektor Kreisler" und der von Hoffmann selbst allen seinen übrigen Dichtungen vorgezogene „Kater Murr", die „Nachtstücke", am meisten aber „Die Elixire des Teufels" von 1815 betätigen eine in ihrer Art unübertroffene Erzählungskunst. Von den „Elixiren" hat Hebbel noch 1842 gerühmt, sie seien das Buch einer eigenen Gattung in wunderbarer Anlage und folgerichtiger Durchführung voll warmen, glühenden Lebens, wirklich wie im Taumel die Einbildungskraft mit sich fortreißend. Die Rahmenerzählungen der „Serapionsbrüder" (1819—21) enthalten dagegen Hoffmanns

künstlerisch abgerundete, mit sicherer Meisterschaft ausgebildete Novellen und Märchen. Bedeutsam heben sich die Gespräche der Serapionsbrüder, Hoffmann, Hitzig, Contessa und Koreff, wie die einzelnen Geschichten ab von dem stets aufblitzenden Hintergrund der eben bestandenen Kriegszeit. Die vaterländische Strömung, die tatsächlich auch Hoffmann mächtig ergriffen hatte, bricht in den Erzählungen nur an wenigen Stellen hervor; aber die „Vision auf dem Schlachtfelde bei Dresden" richtet unter dem frischen Eindruck selbstgeschauter Kriegsgreuel sich in grellen Hassesbildern gegen den Tyrannen, der sie verschuldet hat.

Die im Maskenzug des „Faust" getadelte wildzerfahrene Nacht- und Grabespoesie Hoffmanns, die gerne mit dem Wahnsinn spielt, steht weitab von der reinen Kultur, wie Goethe sie erstrebte, von der tagesklaren Heiterkeit der meisten Novellen Eichendorffs. Aber trotz manches Ungesunden bleibt Hoffmanns Begabung als Erzähler eine der bedeutendsten, der Anlage nach alle Mitbewerber überragende Erscheinung in unserer gesamten Dichtung. Kurz vor Hoffmanns Scheiden trat 1821 Ludwig Tieck auf das neue als Novellist hervor (vgl. S. 41). Er hatte sich 1819 in der Elbestadt niedergelassen. Aber zu der von Friedrich Kind und Karl Franz van der Velde, den Häuptern des „Dresdener Liederkreises" vertretenen Pseudoromantik, die in der philisterhaft schalen Dresdener „Abendzeitung" ihr ebenso verbreitetes und einflußreiches wie geschmackverderbendes Organ besaß, geriet der Altmeister echter Romantik bald in schärfsten Gegensatz. 1825 wurde Tieck Dramaturg der Hofbühne, und seine berühmten Vorlesungsabende machten Dresden bald für Dichter wie Immermann, Schenk, Üchtritz, Mickiewicz und strebsame Schauspieler wie Holtei zum Wallfahrtsziele aller Freunde des Dramas und vorbildlicher Meisterschaft im Vortrag.

Eine an den besten romanischen Mustern geschulte Erzählungskunst, feinsinnige Überlegenheit und gründlichstes Wissen zeichnen diese spätere Novellendichtung Tiecks aus. Unmittelbarkeit und Temperament dagegen sind nur spärlich vertreten. Mit Ausnahme des düster stimmungsvollen Romans „Vittoria Accorombona" (1840) im Rom Sixtus' V. büßen die meisten seiner Geschichten über der Lehrhaftigkeit und leisen Ironie des Erzählers an erwärmender Kraft der Dichtung ein. In Tendenznovellen, wie „Die Gemälde", „Die Verlobung", „Der Wassermann", wendet sich Tieck wieder gegen ihm verkehrt dünkende Zeitströmungen, insbesondere in der „Vogelscheuche" gegen das Junge Deutschland, wie ehemals der Romantiker Tieck die Aufklärer verspottet hatte. In anderen Erzählungen, wie in „Des Lebens Überfluß", einer seiner reizvollsten Altersdichtungen, läßt er die liebenswürdige Laune frei spielen. In der Trilogie von „Dichterleben" und im „Tod des Dichters" mischt er mit gründlicher literargeschichtlicher Kenntnis Dichtung und Wahrheit aus Shakespeares Jugend und aus Camoëns' letzten Tagen. „Der junge Tischlermeister" reiht sich mit seinen lehrreichen Unterweisungen für die Bühneneinrichtung Shakespearescher Dramen den Nachbildungen des Goetheschen „Wilhelm Meister" an, während „Der Aufruhr in den Cevennen" 1826 das vielversprechende Bruchstück eines geschichtlichen Romans aus den französischen Religionskriegen unter Ludwig XIV. bietet. Durch seine Tochter Dorothea und den Grafen Wolf Baudissin ließ Tieck die von Schlegel begonnene Übersetzung Shakespeares vollenden (1825—33). Englische und spanische Studien und die Herausgabe fremder Arbeiten, wie unter anderen der Novellen Eduard von Bülows, des hochgebildeten Vaters des tapferen Musikers Hans von Bülow, beschäftigten ihn auch noch, als die eigene Dichterkraft versiegte, ungefähr gleichzeitig mit seiner Berufung in seine Vaterstadt Berlin, die durch Friedrich Wilhelms IV. Vorliebe für die romantischen Dichter veranlaßt wurde.

Noch während Hoffmann in seiner kurzen, aber fruchtbaren Schaffenszeit die deutschen und bald auch französische Leser begeisterte, begannen in Deutschland zwei englische Dichter stärksten Einfluß auszuüben: Walter Scott und Lord Byron. 1814 hatte Scott mit dem „Waverley" die lange Reihe jener Geschichtsromane eröffnet, die ihn für etwa zwei Jahrzehnte zum gelesensten Schriftsteller, seine Erzählungen zum Muster des historischen Romans erhoben. Und bereits zwei Jahre vorher war Byron mit dem Erscheinen von „Childe Harold" mit einem Schlage Englands berühmtester lebender Dichter geworden. Schon 1816 erschien sein „Korsar", gleich darauf „Manfred" in deutscher Übersetzung. Die zugleich blendende und

düstere Farbenpracht der Schilderung, der Weltschmerz der von geheimnisvollem Leid und Schuld belasteten, blassen und anziehenden Gestalten, Kraft und Leidenschaft im Bunde mit vornehm aristokratischem Gebaren, die Herrenmoral des Übermenschen, wie man heute mit Nietzsches Schlagwort sagen würde, übten in Byrons epischen Erzählungen und Dramen unwiderstehliche Anziehungskraft aus, reizten zur Nachahmung des Äußeren seiner Helden in Dichtung und Leben. Größer aber noch war der Zauber, der von der genialen Person des Dichterlords und Kämpfers für die Freiheit von Hellas selber ausging und sogar auf den alten Goethe unwiderstehlich wirkte.

Der Geschichtsroman war bereits seit dem „Götz von Berlichingen", mit dessen Übersetzung Walter Scott seinerseits seine Dichterlaufbahn begonnen hatte, in den unteren Schichten der Literatur gepflegt worden. Fouqués Erzählungen stehen mit den beliebten Geschichtsromanen von Benedikte Naubert, Schlenkert, Spieß, des unter dem Decknamen Veit Weber schreibenden Bernhard Wächter (seine „Sagen der Vorzeit" 1790—99) in loser Verbindung. Unabhängig von Scott hat Arnim in seinen „Kronenwächtern" eine fesselnde Darstellung aus der Reformationszeit geschaffen; Henrich Steffens' historische Novellen gehören völlig der romantischen Richtung ihres Schöpfers an. Aber erst durch Walter Scotts Werke wurde der neuere Geschichtsroman in Deutschland begründet. Wilhelm Hauff, 1802 zu Stuttgart geboren, schuf als Vierundzwanzigjähriger, ein Jahr vor seinem frühen Tode, im „Lichtenstein", der anmutigen romantischen Sage aus seinem württembergischen Heimatslande, die erste bedeutende, selbständig weiterlebende Nachahmung der Waverley-Romane. Aber gerade Hauff hat auch in satirischen Skizzen die Mode fabrikmäßiger Nachbildung der Scottschen Romane in deutschen Geschichtsstoffen verhöhnt, wie er seine Erzählung „Der Mann im Monde" nachträglich zur Bekämpfung des lüsternen Modelieblings der Novellendichtung, H. Clauren, umbildete. Hauffs „Memoiren des Satan" teilen nach allen Seiten, für Schrifttum und Gesellschaft, satirische Hiebe aus, während er in den Novellen und Märchen, wie in den „Phantasien im Bremer Ratskeller", seine anmutige Plauderkunst mit dauerndem Erfolg bei jung und alt betätigte.

Unter den Übersetzern der allbeliebten „Waverley Novels" erscheint 1826 sogar Immermann mit einer Bearbeitung des „Ivanhoe". Georg Wilhelm Häring aus Breslau (1798 bis 1871), der in eigenen „Erinnerungen" von seinen unerfreulichen Erfahrungen als freiwilliger Jäger im Feldzuge von 1815 berichtet hat, begann als Referendar in Berlin 1822 mit Verdeutschung von Scotts romantischen Versepen seine schriftstellerische Laufbahn. Von seinen Balladen ist „Fridericus rex, unser König und Herr" in Karl Löwes Vertonung volkstümlich geworden. Aber erst nach mannigfachem Umhertasten fand er von 1840 an das seiner Begabung zusagende fruchtbare Gebiet, auf welchem er als Wilibald Alexis (s. die Tafel „Ruhmeshalle" bei S. 140, Nr. 59) sich den Ehrennamen eines brandenburgischen Walter Scott erwerben sollte.

In einer Reihe „vaterländischer Romane" läßt Alexis Schicksale der zähen, kampfdurchtobten Mark mit ebenso warmer Liebe zur Heimat wie durchdringendem geschichtlichen Erfassen vor seinen Lesern aufleben. Von den durch Kaiser Karls IV. Tücke hervorgerufenen Wirrnissen des „falschen Waldemar" (1842) und dem Ringen der ersten hohenzollerschen Markgrafen gegen den Unabhängigkeitstrotz des städtischen Patriziats im „Roland von Berlin" (1840) und wider die Raubrittergelüste des zuchtlosen Adels in den humorvollen „Hosen des Herrn von Bredow" (1846), durch die Anfänge der Reformation im „Werwolf" (1854) und die härtesten Jahre des Siebenjährigen Krieges im Marquis „Cabanis" (1854) bis zu den Tagen vor und nach Jena im „Isegrimm" und des Grafen von Schulenburg berüchtigter Parole „Ruhe ist die erste Bürgerpflicht" (1852) weiß Alexis meisterhaft Land und Leute, soziale Gegensätze, religiöse Regungen und geistige Entwickelung, das Leben in den alten Straßen und engen Häusern Berlins wie in Wald und Heide, in Lagern und Schlachten zu schildern.

Während Alexis gerade mit seinen besten Werken nur langsam Anerkennung fand, die zum Ersatz dafür jedoch ihm bis heute treu geblieben ist, gehört der in seinen Tagen nicht bloß weit mehr belobte, sondern auch gelesene Schauspieler und Zeitungsleiter Karl Spindler aus Breslau (1796—1855) heute bereits zu den fast völlig Vergessenen. Wenn auch das von Kinkel gespendete Lob, der Spindler „an Reichtum der Erfindung und Kraft der Spannung unter den Deutschen" von keinem überboten fand, eingeschränkt werden muß, so vermag Spindler in seinen lebhaft bewegten, farbenprächtigen Sittengemälden aus dem 13. und 17. Jahrhundert: „Der Bastard" und „Der Jude" (1827), denen sich aus dem Anfang des 18. Jahrhunderts noch „Der Jesuit" anreihte, doch auch in der Gegenwart noch jeden, der nach einem seiner zahlreichen Romanbände greift, zu fesseln. Andauernd ist die Gunst der Leser mit Recht Heinrich Zschokke für seine launigen und moralisierenden Novellen, wie der „Der tote Gast", „Das Goldmacherdorf" (1817) treu geblieben. In der Schweiz hatte der zu Magdeburg 1771 geborene Predigtamtskandidat und Theaterdichter Zschokke sich durch Einsicht, Tüchtigkeit und Tatkraft während der politischen Wirren der Revolutionsjahre das Bürgerrecht redlich verdient, das er dann in seiner ruhigen zweiten Lebenshälfte zu Aarau bis 1848 in Ehren genoß.

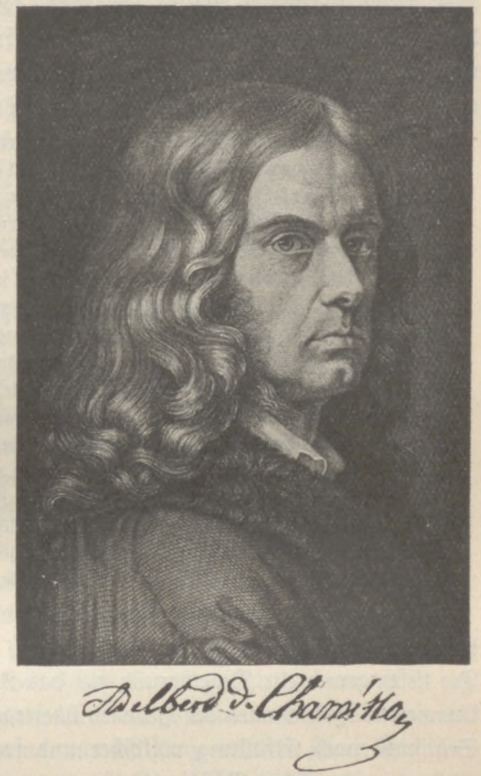


Abb. 23. Nach dem Stich von K. Barth (Zeichnung von R. Reinick) im „Deutschen Musenalmanach" für 1833.

Der Beliebtheit, deren sein gruseliges Jugenddrama „Abällino, der große Bandit" bei den Theaterbesuchern sich Jahrzehnte hindurch erfreute, hat der gereifte Zschokke sich fast geschämt. Aber wie er in seinen „Stunden der Andacht" ein bei Protestanten und Katholiken beliebtes Erbauungsbuch für häusliche Gottesverehrung schuf, so erwarben sich auch seine geschichtlichen Arbeiten, vor allem die sechs Bücher seiner „baierischen Geschichten" (1813—18) wohlbegründetes Ansehen. Mit der Schilderung des schweizerischen Bauernkampfes gegen die Städte im 17., der Schweizerkämpfe gegen den österreichischen Adel im 14. Jahrhundert gelangen dem äußerst fruchtbaren Erzähler im „Addrich im Moos" (1826) und „Freihof von Aarau" zwei der besten historischen Novellen, die unter Walter Scotts Einfluß in Deutschland entstanden sind.

Wenn unter allen Dichtungsgattungen Romane und Novellen am schnellsten veralten, so wird das Urteil über den historischen Roman auch noch bedingt durch die Wandlungen in der Geschichtswissenschaft selbst, von welchen er doch immer mehr oder minder abhängig bleibt. In den dreißiger Jahren des 19. Jahrhunderts erweist sich übrigens trotz der Begünstigung des Romans durch das Junge Deutschland die Teilnahme für die Lyrik noch in alter Stärke. Der 1830 von dem Göttinger Professor Amadeus Wendt ins Leben gerufene „Deutsche Musenalmanach" bildete, nachdem 1833 Chamisso und Gustav Schwab sich zu seiner Leitung zusammengetan hatten, wieder, wie ehedem der Göttinger und der Schillersche Musenalmanach, einen Mittelpunkt für die deutsche Lyrik. Veteranen der Romantik, unter ihnen

Eichendorff und Fouqué, fanden sich hier mit Vertretern eines jüngeren Geschlechtes, an dessen Spitze Freiligrath erscheint, zusammen.

Adelbert von Chamisso, dessen lockenumrahmtes Antlitz (Abb. 23) wie aus einem alten Bilde seiner Ahnen in würdevollem Ernste dem Beschauer entgegenblickt, war nach der Rückkehr von seiner Weltumsegelung (vgl. S. 54), mit deren gefälliger und belehrender Schilderung er der deutschen Reiseliteratur ein klassisches Werk lieferte, 1819 Kustos am Botanischen Garten zu Berlin geworden. 1831 sammelte er zum erstenmal seine Lieder, die durch Verbindung deutscher Innigkeit und französischer Anmut eigenartigen Reiz aufweisen, und seine düsteren Balladen, wie „Salas y Gomez"; „Mateo Falkone, der Korse", für die er mit Vorliebe die meisterhaft behandelte Terzinenform wählte.

In beglückter Ehe schuf er die dann durch Robert Schumanns Töne verklärte Liederfolge von „Frauen-Liebe und -Leben" und im Anblick der eigenen heranwachsenden Kinder die ergreifend schöne Reihe der „Lebens-Lieder und -Bilder". Für Knabenfrische und Mädchenspiel, stürmischen Jünglingsmut und jungfräuliche stille Neigung findet der tief empfindende, gemütvolle Dichter und Vater überall echten Herzenston und sinnvolle Handlung. Der aus der Heimat verschlagene Sprosse des altadligen Geschlechtes träumt sich wehmutsvoll zurück in seiner Väter schimmerndes „Schloß Boncourt", über dessen Stätte die Revolution die Pflugschar geführt hat. Aber der milde Sänger segnet den Pflüger, in dem er den Vertreter der durch die gewaltige Umwälzung geschaffenen neuen Zeit erblickt. Wenn der in „Hans im Glück" und im „Rechten Barbier" als liebenswürdiger Humorist Bewährte für Balladen oder „Das Kruzifix" auch gerne romantische Stoffe wählte, aus der Edda und den „Armen Heinrich" Hartmanns von Aue übersetzt, so malt er sich seit der Julirevolution doch mit Vorliebe den Barrikadenkampf für die Freiheit aus. Gemeinsam mit seinem Freunde, dem Hauptmann Franz Freiherrn von Gaudy (1800—40; s. die Tafel „Ruhmeshalle" bei S. 140, Nr. 12), der mit seinen leichten Novellen besser als mit seinen lyrisch-epischen Nachahmungen Chamissos gefiel, verdeutschte er die Lieder Bérangers, des geistreich aufreizenden Pariser Chansonniers und Bekämpfers der Bourbonen. In Gedichten wie „Lord Byrons letzte Liebe" und der düsteren Gedichtreihe „Chios" zeigt auch Chamisso sich ergriffen von dem griechenfreundlichen Zuge der Zeit, wie anderseits Gaudy zu der deutschen Napoleonsdichtung beisteuert.

Der durch Byrons Teilnahme und Tod mit besonderem Glanz verklärte griechische Freiheitskampf weckte schon bei seinem Ausbruch 1820 lebhaften Widerhall in der deutschen Lyrik. Die tiefeingewurzelte Begeisterung für das Altertum, die bereits Hölderlin auch auf die verkümmerten Nachkommen der Hellenen übertragen hatte, und die von der Reaktion unterdrückte Sehnsucht nach Erfüllung völkischer und freiheitlicher Gestaltung der eigenen Verhältnisse wirkten im deutschen Philhellenismus zusammen. Julius Mosen (1803—67; s. die Tafel „Ruhmeshalle" bei S. 140, Nr. 52), der später in Oldenburg als Dramaturg lebende Verfasser der Epen „Das Lied vom Ritter Wahn" (1831) und „Ahasver" (1838), hat 1844 in den bunten Bildern seines Romans „Der Kongreß zu Verona" die Erregung und politischen Hoffnungen geschildert, welche der griechische Aufstand im Anfang der zwanziger Jahre hervorrief. Sein Drama „Heinrich der Vogler" ist 1917 auf einer Naturbühne mit überraschendem Erfolge zu neuem Leben geweckt worden. Im sterbenden „Trompeter an der Katzbach" und dem vielgesungenen Hofer-Lied „Zu Mantua in Banden" hat Mosen mit Glück wirklich volkstümliche Lieder geschaffen. Aber zunächst wurden diese in der deutschen Lyrik zurückgedrängt durch die Griechenlieder und seit Warschaus Erhebung gegen die Russen im Jahre 1830 noch stärker durch die Polenlieder. Die politische Dichtung, die das 18. Jahrhundert noch nicht gekannt hatte, entwickelte sich zwar erst voll nach der Thronbesteigung Friedrich Wilhelms IV.; aber durch das weitverbreitete Mitgefühl für die griechischen und polnischen Kämpfe wurde sie allmählich vorherrschend. War doch bereits 1816 in Uhlands „Vaterländischen Gedichten" den patriotischen Liedern das politische zur Seite getreten. Grollend und klagend

erhebt es sich dann gegen die heimischen Zustände, bis in Geibels Liedern die Sehnsucht nach einem einigen starken Deutschland die liberalen Parteiforderungen wieder übertönt.

Zu den Polenliedern, die freilich zugleich als betrüblicher Beleg für den völligen Mangel der Deutschen an politischem Verständnis für die harte Wirklichkeit erscheinen (vgl. S. 155 u. 159), haben die meisten und hervorragendsten Lyriker aus entgegengesetzten literarischen Lagern beigesteuert, Platen wie Heine, Lenau, Anastasius Grün und Gustav Pfizer, Hebbel und Freiligrath, Ferdinand Gregorovius und Mosen mit dem einstens so berühmten Gedichte „Die letzten Zehn vom vierten Regiment". Das weitaus Bedeutendste schuf dabei Graf Platen in den erst nach seinem Tode in Straßburg veröffentlichten „Polenliedern", denen freilich bereits in seiner eigenen Gedichtsammlung die gegen den Zaren Nikolaus gerichteten dantesken Terzinen „Das Reich der Geister" vorausgegangen waren. Als Hauptvertreter des Philhellenismus in der deutschen Lyrik sind König Ludwig I. von Bayern (1786—1868), die beiden Schwaben Wilhelm Waiblinger in eigenen „Lieder der Griechen" (1823) und Gustav Pfizer, Heinrich Stieglitz, vor allen aber der schon 1827 als erst Dreiunddreißigjähriger verstorbene Dessauer Gymnasiallehrer Wilhelm Müller zu rühmen. Mit Übertragungen aus den Minnesingern hatte der freiwillige Jäger nach Tiecks Vorbild begonnen. 1818 folgten seine „Müllerlieder", die zusammen mit der „Winterreise" durch Franz Schuberts Töne ein Schatz für jeden Freund des deutschen Liedes wurden, während Müllers frische Trinklieder („Meine Mus' ist gegangen in dem Schenken sein Haus") Aufnahme in die Kommersbücher fanden. Die größte Wirkung auf seine Zeitgenossen übte Müller indessen durch seine wiederholten Sammlungen „Lieder der Griechen". In ihren trochäischen und iambischen Langzeilen glückte ihm für einzelne Heldentaten und Leiden wie für die Grundstimmung, aus der heraus die deutschen Philhellenen weltfremd verschönernd sich den ganzen Kampf entsprungen dachten, der formvollendete, treffende Ausdruck. Dem für antike wie romantische Kunst begeisterten fürstlichen Griechenfreunde wollte dagegen die Beherrschung der sprachlichen und metrischen Formen nur vereinzelt in seinen 1829 gesammelten Gedichten gelingen. Bei eigenem poetischen Schaffen fehlte König Ludwig das sichere Sprachgefühl, während er in der Förderung der bildenden Künste seinen ästhetischen Sinn verständnisvoll und segensreich für die von ihm neugeschaffene bayerische Hauptstadt wie für die ganze deutsche Kunst betätigte. Und doch ist es empörende Ungerechtigkeit, die aus warmer Liebe zu allem Edlen entsprungenen und manches gut gelungene Lied, Sonett und Epigramm aufweisenden Gedichte, über die ihr königlicher Verfasser selbst sehr bescheiden dachte, noch immer mit dem böswilligen Spotte abzufertigen, durch den Heine sich für die Versagung einer Universitätsprofessur in München rächen wollte. Dem jederzeit deutschgesinnten bayerischen Könige, der es nicht unter seiner Würde hielt, 1827 zu Goethes Geburtstag eigens nach Weimar zu reisen, der den romantischen Dichter der Belisar-Tragödie (1827), Eduard von Schenk, zum Minister hatte, Rückert eine Professur in Erlangen und Platen freilich gar spärlich zugemessene Mittel für ein freies Künstlerleben in Italien gewährte, ist doch schließlich auch die deutsche Dichtung zu Dank verpflichtet.

An Wackenroders „Herzensergießungen" (vgl. S. 41) mag auch Kronprinz Ludwig, der Boisserées altdeutsche Gemäldesammlung für München erwarb, seine Begeisterung für Kunst zuerst entzündet zu haben. Aber wie bei Graf Platen, so mischen sich auch bei dem von ihm besungenen König die romantischen Anschauungen mit einer von Winckelmann und Goethe genährten Verehrung des klassischen Altertums. In solchem Sinne ließ er seine Glyptothek durch Cornelius' Fresken schmücken, nannte seinen zur Erstarkung deutschen Gemeinsinns bei

Regensburg errichteten griechischen Tempel „Walhalla" und setzte in deren Giebel Ludwig Schwanthalers Gestalten aus der Teutoburger Schlacht, gebildet nach dem Muster der altgriechischen Äginetengruppe. Schon seit dem Ende der Befreiungskriege, mehr noch seit Ludwigs I. Thronbesteigung, die Platen 1825 zu der ersten seiner kunstvollendeten Oden Anlaß gab, vermochte die bildende Kunst durch viele ihrer Leistungen auch in Deutschland der Literatur den Dank für die von ihr ausgehenden Anregungen abzustatten. Anderseits wurde die frömmelnde romantische Kunstrichtung, die gerade in Berlin fruchtbaren Boden fand, keineswegs bloß von den Weimarer Klassizisten Meyer und Goethe in „Kunst und Altertum" bekämpft. Nicht minder scharf hat gegen sie der Romantiker Immermann in den „Byzantinischen Händeln" seiner „Epigonen" mit den Waffen des Spottes gestritten. Aber eben in Berlin wirkte auch der hervorragendste Vertreter der klassischen Richtung, der Architekt Karl Friedrich Schinkel, und neben ihm die Bildhauer Friedrich Tieck und Christian Daniel Rauch, in dessen Werkstatt schon seit 1826 wieder der junge Ernst Rietschel, der Schöpfer des Weimarer Schiller-Goethe-Denkmals, sich heranbildete. Im Herbst 1820 übernahm Cornelius und nach dessen Übersiedelung nach München 1826 Friedrich Wilhelm von Schadow die Leitung der neugegründeten Düsseldorfer Malerschule. Immermann hat in den Maskengesprächen seiner „Düsseldorfer Anfänge" die künstlerische Eigenart der Schule und ihre Einwirkung auf seine eigene Tätigkeit lebhaft geschildert. In den Briefen des jungen Anselm Feuerbach, der in den vierziger Jahren seine frühesten Lehrjahre in Düsseldorf verbrachte, erscheint der ganze Betrieb freilich in bedeutend weniger günstigem Lichte. Größeres und Dauernderes entstand durch die von König Ludwig I. gegründete Münchener Schule für Malerei und Baukunst. Für den jungen schweizerischen Maler Gottfried Keller, der seine Münchener Eindrücke später im „Grünen Heinrich" schilderte, war die bayerische Hauptstadt zu einer Zeit, in welcher dort die Dichtung bescheiden hinter den bildenden Künsten zurücktreten mußte, wohl nicht der geeignetste Ort. Aber hier erst bildete Peter von Cornelius seine Schule. Von ihm angezogen, schuf der jahrzehntelang von Not bedrängte Bonaventura Genelli (1798—1868), für den Richard Wagner jederzeit besondere Vorliebe bekundete, seine kühnen Kartons, die antike und romantische Vorwürfe in gleichgroßem Stil behandeln, führte Julius Schnorr von Carolsfeld die bleibend bewundernswerte Bilderreihe seiner „Nibelungen" im Erdgeschoß der Residenz aus und dichtete Schuberts Freund, der Wiener Moritz von Schwind (1804—71), in unvergleichlicher Anmut mit gesunder Laune und warmem Empfinden in lieblichen Farben und Formen von Nixen und Gnomen, von Rittern und Einsiedlern: der sinnige Maler des deutschen Märchens. Auf schriftstellerischem Gebiete müssen Schwinds frische Briefe uns ein eigenes Werk ersetzen, wie der ihm nicht bloß befreundete, sondern auch in vielem artverwandte Dresdener Ludwig Richter (1803

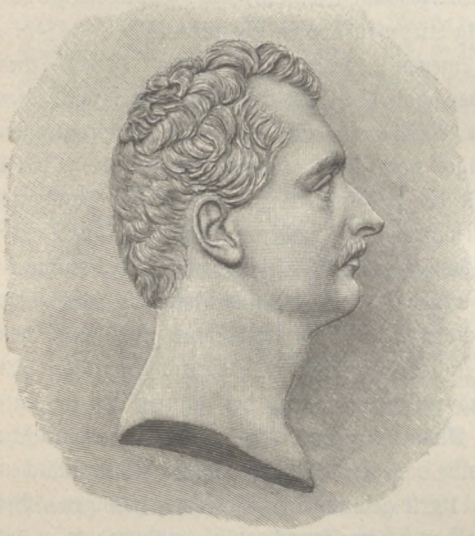


Abb. 24. Graf August von Platen-Hallermünde. Nach dem Relief von E. Woltreck (1834), im Besitz von Frau Professor Bauer in München

Zwei Sonette von August Grafen von Platen-Hallermünde.[1]

Nach den Originalen in der Staatsbibliothek zu München.

I

Der Morgen leuchtet zu meinem Glücke
Als aus der Fluth Palladio's Inseln stiegen:
Die Paläste sah ich vor mir liegen
Der Signoria mit der Riesenbrücke.

Geflügelt steht, des ohne Bilds und Stücke,
Unendlich Tosen, sanft gewohnt zu siegen,
Entgegen scheint er unserm Schiff zu fliegen,
Und die Tyrrhen weicht im Flug zurücke.

Ich steig' an's Land, wo zwei Colonnen ragen
Wie Riesen an des Marktes Eingangsthore:
Soll ich ihn wirklich zu betreten wagen?

Mit mir in Heuchler steig' ich aus den Schalen
Des Schiffes Schaarde nach und Mitbürgen,
Und diese Mauern drohen mich zu zerschellen.

---

[1] Das erste dieser Sonette ist eine frühere, schon wenige Tage nach der Landung (8. September 1824) entstandene Fassung des Eingangsgedichtes („Mein Auge ließ das hohe Meer zurücke") der 1825 veröffentlichten sechzehn „Sonette aus Venedig".

II

Welch Getriebe von Brücken und von Gassen
Die Menschenflut sich in einander schlingen,
Wie wird es mir, es zu durchgehn, gelingen?
Wie kann ich je das große Bild fassen!
Erklimmend noch des Markusthurmes Treppen,
Bekann' ich mich in diesen Wunderdingen:
Bis an sein Ziel vermag der Blick zu dringen.
Ein Bild entsteht, es theilen sich die Massen
Ich grüße dort den Ozean, den blauen,
Hier die Lagunininseln ringt in Bogen,
Bis weiterhin der letzten Gipfel grauen.
Und sieh! da kam ein kühnes Volk gezogen,
Gallerten sich und kriegt sich zu bauen
Auch fischgerüstet mitten in die Wogen.

---

bis 1884) es in seiner Selbstbiographie, den durch schlichte Einfachheit und tiefes, reines Gemüt fesselnden „Lebenserinnerungen eines deutschen Malers" den Nachlebenden beschert hat.

Schon ein Jahrzehnt bevor München die Hauptstätte der deutschen Kunst wurde, hatte der Leutnant Graf August von Platen-Hallermünde (Abb. 24) den ihm unerträglichen Militärdienst im ersten bayerischen Infanterieregiment zu München mit einem verspäteten Universitätsstudium, erst in Würzburg bei dem Philosophen Johann Jakob Wagner, dann bei Schelling und Gotthilf Heinrich Schubert (s. S. 86) in Erlangen vertauscht.

Zu Ansbach wurde der kunstbegeistertste aller deutschen Dichter „in demselbigen Jahr, als Uz wegstarb", am 24. Oktober 1796, den „höchst würdigen Eltern geboren"; zu Syrakus, wo Platen am 5. Dezember 1835 mitten in Arbeiten und Entwürfen starb, blickt, von des Südens Palmen und Kypressen umschattet, sein ernstes Grabdenkmal hinaus über die Trümmerwelt großer hellenischer Vergangenheit und das wandellos blau leuchtende Mittelmeer.

Wer die Schönheit angeschaut mit Augen,
ist dem Tode schon anheimgegeben,
wird für keinen Dienst auf Erden taugen.

Ewig währt für ihn der Schmerz der Liebe,
denn ein Tor nur kann auf Erden hoffen,
zu genügen einem solchen Triebe.

Es ist das eigene Los des vom Pfeil der Sehnsucht getroffenen Dichters, das er in dieser Klage „Tristans" ausspricht. Schon während seiner Kadetten- und Pagenjahre beginnt in Platen das unablässige Ringen nach dichterischer Ausbildung. „Die Kunst zu lernen, war ich nie zu träge", durfte er, der nach und nach die Kenntnis aller westeuropäischen Sprachen wie die des Arabischen und Persischen erwarb, von sich rühmen. Aber düster und selbstquälerisch bis zum Gedanken an Selbstmord, von unbefriedigtem Freundschafts- und Liebessehnen und unerfüllbaren phantastischen Träumen schmerzlich erregt war in den Jünglingsjahren das etwas pedantische Sonderlingsleben des Einsamen. Die Selbstbekenntnisse seiner Tagebücher, die zu den bedeutendsten Zeugnissen schmerzvoll-inneren Seelenlebens eines ringenden Künstlers und von Geburt an schwer belasteten edlen Menschen gehören, eröffnen einen psychologisch wie literargeschichtlich gleich denkwürdigen Einblick in seine arbeitsreiche Entwickelungszeit bis zur Abreise aus Deutschland. Für die italienischen Jahre sind sie knapper gehalten und beschränken sich mehr auf das Tatsächliche.

Nur auffallend langsam rang Platen unter häufig wiederkehrenden Zweifeln an seiner Begabung, nach einer ganzen Unmasse lyrischer Gedichte und Balladen aller Art, epischer und dramatischer Versuche, die ihn selbst nicht befriedigten, sich zur Vollendung durch. Erst in Erlangen schloß er zwischen 1821 und 1824 die vier Sammlungen seiner „Gaselen" ab, deren erste, wie sie fast gleichzeitig mit Rückerts „Östlichen Rosen" erschien, auch mit diesen zusammen in „Kunst und Altertum" in Goethes Auftrag von Eckermann begrüßt wurde. Solcher Nachwirkung seines „Westöstlichen Divans" mochte Goethe sich mit gutem Grunde freuen. In Platens „Gaselen" fand er die große Fülle von Gehalt und den Gedankenvorrat, den der stets wiederkehrende gleiche Reim dieser Dichtungsart erforderte. Und wie Platen hier die orientalische Form vollständig beherrschte, so eroberten ihm seine bei ihrem frühesten Erscheinen 1825 wenig beachteten „Sonette aus Venedig", deren einleitende die beigeheftete Handschriftennachbildung im Wortlaut der ursprünglichen, später stark geänderten Niederschrift wiedergibt, die unbestreitbar erste Stelle unter allen deutschen Sonettendichtern. Der bloß auf bestimmte Zeit beurlaubte bayerische Leutnant büßte es freilich mit längerer Freiheitsstrafe, daß er im Herbst 1824 „Woch' an Woche verstreichen" ließ, ohne sich von Venedig trennen zu können; aber dieser Aufenthalt ließ für unsere Dichtung eine köstlichste Gabe entstehen.

Mit Recht hat Wolfgang Müller aus Königswinter in seiner eigenen, 180 Sonette enthaltenden Reihe „Der Pilger in Italien" 1868 gerühmt, „von Jung und von Alten, die dies Land befuhren", habe keiner so wie Platen gewußt, dessen „volles Leben zu gestalten". Und noch 1909 urteilte der Amerikaner Calvin Thomas in seiner „Geschichte der deutschen Literatur", es gebe „keine besseren Sonette im Deutschen als Platens venezianische Sonette".

Wie später in den Oden, den allerdings schwerer verständlichen Festgesängen und den glücklich geprägten Epigrammen, so wirken auch in dieser Sonettenreihe Begeisterung und gediegenes geschichtliches Wissen zusammen, um das Geschaute im Leser wiederaufleben zu lassen. Nirgends äußerliche Beschreibung, sondern alles innerlich durchstrahlt von des Dichters schönheitstrunkener Empfindung. Sanft und glatt wie eine venezianische Gondel gleiten seine Verse dahin, zu denen der mit feinstem Sprachempfinden auf seine Reinheit geprüfte Reim sich ganz von selbst einstellt. Von dem Gezwungenen und Gekünstelten, das sonst gerade in diesem streng gegliederten Bau so leicht erkältet, ist in jenen venezianischen wie in den meisten von Platens übrigen zahlreichen Sonetten nichts zu verspüren. Durch unablässiges Bemühen hatte er es 1824 bereits so weit gebracht, auch die schwersten Formen mit Sicherheit und Anmut seinem Gedankenreichtum dienstbar zu machen, die warme Glut seines Inneren vornehm in das kunstvolle Gefäß einzuschließen, selbst auf die Gefahr hin, von der Oberflächlichkeit als kalt und fühllos verkannt zu werden.

Erst nachdem Platen im Herbst 1826 zu dauerndem Aufenthalt nach Italien sich gewendet hatte, begann er die antiken Odenmaße dem Reime vorzuziehen. In seinem Kampfe gegen Immermann hielt er selber sich für einen Widersacher, ja sogar Überwinder der Romantik. Aber die Hinneigung zum hellenisch-römischen Altertum, von der auch Friedrich Schlegels Jugend erfüllt war, ist bei Platen so wenig wie bei Hölderlin als ein tatsächlicher Gegensatz zur Romantik anzusehen, wenn heilsamer Einfluß der Antike ihn auch zum Widerspruch gegen einzelne romantische Verirrungen antrieb. Wie Platen mit dem Sonett eine Lieblingsform der Romantiker pflegte, in seinen herrlichen Balladen, wie Alarichs „Grab im Busento", „Klaglied Kaiser Ottos III.", romantische Stoffe und Stimmungen aufgriff, so sind auch seine ersten Schauspiele, die Verschmelzung der Märchen von Aschenbrödel und Dornröschen im „Gläsernen Pantoffel", die Tieckſche Ironie im „Schatz des Rhampsinit", Trauerspiele von „Konradin" und von „Charlotte Corday", die Dramatisierung einer Troubadourliebe im „Hochzeitsgast" (oder „Alearda"), der altfranzösischen Erzählung von „Aucassin und Nicolette" in „Treue um Treue", durchaus romantisch in Form und Inhalt. Von 1803 bis 1834 beschäftigte sich Platen unausgesetzt mit dramatischen wie epischen Entwürfen, wobei er verschiedenartigste, sowohl frei erfundene wie geschichtliche, Stoffe in Angriff nahm. Mehr als neunzig Dramenpläne, unter ihnen „Agnes Bernauer", „Heinrich IV.", „Katilina", „Malteser", „Iphigenie in Delphi", tauchen in seinen Tagebüchern und Entwürfen auf. Zehn große Epen, am fortgeschrittensten darunter der „Odoaker", waren von ihm begonnen worden, ehe er die Verarbeitung verschiedener Geschichten aus „Tausendundeiner Nacht" in den reimlos fünffüßigen Trochäen der „Abbassiden" 1833 wirklich zu Ende führte.

Platen selbst legte freilich weder auf die frühesten Werke noch auf die Fabeleien seiner morgenländischen „Odyssee", die ihn auch am Schlusse seines Lebens wieder mit dem romantischen Vorstellungskreise vertraut zeigte, besonderen Wert. Durch historische Studien, die in den glänzend geschriebenen „Geschichten des Königreichs Neapel" gipfeln, wollte er nach dem hohen Vorbilde Schillers sich für geschichtliche Dichtungen vorbereiten. Ausführen konnte er von ihnen freilich nur noch 1833 das dramatische Bild zur Verherrlichung stolzer venezianischer Vaterlandsliebe: „Die Liga von Cambrai". Für das in Nibelungenstrophen begonnene große Hohenstaufen- und für ein Tristan-Epos wie für weitere Tragödienpläne, von denen

„Tristan und Isolde" und „Meleager" am weitesten gefördert erscheinen, erlosch sein Leben zu früh, so daß neben seinen Gaselen, Sonetten, Oden, Festgesängen und den entzückend anschaulichen Eklogen, „Die Fischer auf Capri", „Bilder Neapels", „Fischermädchen in Burano", als abgeschlossene Erzeugnisse seines Strebens und Könnens nur die beiden meisterhaften aristophanischen Lustspiele von 1826 und 1829 verbleiben: „Die verhängnisvolle Gabel" und „Der romantische Ödipus".

Beide sind satirische Literaturkomödien, für die zuerst Tiecks „Gestiefelter Kater" (vgl. S. 42) in deutscher Sprache ein Beispiel gegeben hat. Platen begnügt sich aber nicht wie Tieck mit der Prosa als Form und einer alles auflösenden Ironie im Inhalt. Er strebt, wie dies schon vor ihm Rückert in seinen Napoleon-Komödien (vgl. S. 66), die freilich in einschläfernder Langweile große politische Vorgänge behandeln, nach Platen wieder Goedeke, Prutz, Hamerling und Graf Schack in ihren politischen Komödien versuchten, gerade im freien Scherze nach der allerstrengsten metrischen Vollendung. Vorbild dabei war ihm der attische Komödiendichter Aristophanes. Platen hat politische Anspielungen, Anklagen gegen Metternichs griechenfeindliche Politik und die Reaktion in Deutschland, soviel wie die Zensur gestattete, in seine witzigen Lustspiele eingestreut. Aber er faßte, wie schon Aristophanes in seiner Literatursatire „Die Frösche" es gelehrt hatte, auch die Bekämpfung ihm falsch erscheinender literarischer Richtungen als eine sittlich-völkische Aufgabe ins Auge. In den schwungvollen Parabasen, Zwischenreden, in denen der Chorus unmittelbar im Namen des Dichters spricht, gibt Platen großartig zusammenfassende Ausblicke auf die Entwickelung der deutschen Dichtung, preist die goldene Freiheit als der Schönheit und des Lebens Amme und fordert ganz im Sinne Schillers (vgl. S. 9) von dem Dichter strenge Selbsterziehung, damit er die ihm obliegende hohe erzieherische Pflicht gegenüber seinem Volke auszuführen vermöge:

Mündig sei, wer spricht vor Allen; wird er's nie, so sprech' er nie,
Denn was ist ein Dichter ohne jene tiefe Harmonie,
Welche dem berauschten Hörer, dessen Ohr und Sinn sie füllt,
Eines reingestimmten Busens innerste Musik enthüllt?

So wendet er sich in der „Verhängnisvollen Gabel" vor allem gegen die Schicksalstragödie, deren Verfasser das Majestätsverbrechen begangen hätten, „Entnervendes zu bieten statt des Schönen". Er verhöhnt im „Ödipus" das äußerliche Spielen der Romantiker mit allen Formen, ihre Mischung von Shakespeares und Calderons Tragödienstil, und stellt solcher Willkür die großen klaren Züge eines Sophokleischen Werkes entgegen. Daß er in seinem Dichter Nimmermann gerade Immermann, der durch seine Jugenddramen allerdings mit romantischen Sünden belastet war, als den Stellvertreter der ganzen tollen Dichterlingsgenossenschaft dem Spotte preisgab, war freilich ein beklagenswerter Irrtum. Ein Scherzwort Immermanns über die Nachahmer des „Westöstlichen Divans" hatte den Gaselendichter Platen so sehr aufgebracht, daß er eben den Schriftsteller angriff, der durch den sittlichen Ernst seines künstlerischen Strebens unter allen Zeitgenossen ihm der erwünschteste Bundesgefährte hätte sein sollen. Man begreift wohl, daß Goethe von seiner höheren Warte aus solche Händel unerfreulich fand und Platen die Liebe absprach. Unrecht aber hatte Goethe, wegen dieser Kämpfe Platen den verneinenden Geistern anzureihen.

In eigenen satirischen Kunstwerken hohen Stiles hat Platen etwas Positives von selbständig dauerndem Werte geschaffen, wie es gerade in dieser Art vor und nach ihm keinem anderen deutschen Dichter gelungen ist. Und wenn von allen seinen Werken auch nur die Balladen in weite Kreise gedrungen sind, so werden doch seine beiden Komödien und eine Reihe seiner Gaselen und Sonette, Idyllen und Oden ernstere Leser stets zu begeistern vermögen. Eine Ode wie „Acqua Paolina" spiegelt den mächtigen Eindruck des ewigen Rom auf einen im Besitz der höchsten geistigen Bildung sich fühlenden Dichter mit goethescher Reife wider. Der Mensch, in dessen Innerem Geschichte und Kunst derartig lebendig geworden waren, durfte im Gefühl seiner Persönlichkeit und der nimmer ermüdenden Pflege der ihm verliehenen Gabe auf die gleichzeitigen Mitbewerber um den Lorbeer selbstbewußt herabsehen und „im Pinienhain an den Buchten des Meeres" sich erfreuen an der vergangenen Größe und dauernden Schönheit Italiens wie an der „Fülle des eigenen Wohllauts". Mochten einzelne

übereifrige Bewunderer, wie der vornehm gesinnte Johannes Minckwitz, in formaler Nachahmung von Platens Oden steckenbleiben, das Verdienst seines lehrenden Beispiels hat nicht nur auf die in der weimarischen Zeit arg vernachlässigte Reinheit der Reime, sondern dem zersetzenden Heineschen Einfluß gegenüber auf die formale Ausbildung und den künstlerischen Ernst der ganzen folgenden deutschen Dichtung erziehend eingewirkt. Als berechtigte Wortführer des jüngeren Geschlechts dankten denn auch Graf Strachwitz (vgl. S. 160) und Emanuel Geibel wiederholt dem Vorkämpfer auf der Schönheit Bahnen:

Das wollen wir Platen nicht vergessen,
daß wir in seiner Schule gesessen;
die strenge Pflicht, die römische Zucht,
sie trug uns allen gute Frucht.

Platen selbst stellte während seiner Würzburger Semester unter seinen dichtenden Zeitgenossen am höchsten Friedrich August von Heyden, geboren 1789, den ostpreußischen Dramatiker („Renata", 1816) und Epiker, der 1851 als Regierungsrat in Breslau starb. In Heydens „Konradin"-Tragödie glaubte Platen die ergreifendste Verherrlichung der Jünglingsfreundschaft zu finden. Mit seiner Weigerung, eine Zensorstelle anzunehmen, da er seinen Kindern einen ehrlichen Namen zu hinterlassen wünschte, zeigte Heyden eine verwandte freiheitliche Gesinnung, wie sie Platens Klagen über Zensur und Geistesdruck offenbaren. Erst in seiner letzten Lebenshälfte gewann Heyden 1843 mit dem Epos „Das Wort der Frau" und der aus „Tausendundeiner Nacht" schöpfenden Verserzählung „Der Schuster von Ispahan" einen bescheidenen Teil des von Platen ihm höchst voreilig geweissagten Ruhmes.

Dem Hohenstaufenkreise, an dem Heyden sich bereits in Trauerspielen versucht hatte, entnahm er die anmutige Liebesgeschichte zwischen Heinrichs des Löwen Sohn und der staufischen Pfalzgrafentochter Agnes, deren Geschicke trotz des Widerstandes des kaiserlichen Oheims, Heinrichs VI., durch die kluge Festigkeit von Agnes' Mutter zu gutem Ende gebracht werden. An dem dankbaren Stoff haben später noch Felix Dahn in seinem Lustspiel „Die Staatskunst der Frauen" und Martin Greif in dem Schauspiel „Die Pfalz im Rhein" sich als Dramatiker versucht, aber die glücklichste dichterische Gestaltung hat ihm doch Heyden in den Nibelungenstrophen seines Epos gegeben.

Unter Platens italienischen Oden sind einige an den Breslauer Maler und Dichter August Kopisch (1799—1853; s. die Tafel „Ruhmeshalle" bei S. 140, Nr. 25) gerichtet. Er ist durch seine 1826 dem kühnen Schwimmer geglückte Entdeckung der Blauen Grotte auf Capri freilich bekannter geworden als durch seine Versuche in Platens Odenstil und seine Dramen, unter ihnen eine „Chrimhild" in alliterierenden Versen. Aber mit Erzählung von Schwänken und heiteren Volkssagen, als Dichter humorvoller Trinklieder, von denen „Satan und der schlesische Zecher", „Als Noah aus dem Kasten war" noch immer viel gesungen werden, und als Übersetzer italienischer Volkspoesie betätigte Kopisch als Dichter heiteren, offenen Sinn, wie dem Menschen von Platen „zärtliches huldvolles Gemüt" nachgerühmt wurde. Kopisch' 1842 vollendete reimlose Übersetzung der „Göttlichen Komödie" zählte längere Zeit hindurch zu den besseren und verbreitetsten Übertragungen Dantes, deren erste von dem Berliner Kannegießer 1821, eine andere von Karl Streckfuß 1826 vollendet wurde, kurz ehe König Johann von Sachsen unter dem Namen „Philalethes" 1828 die seinige begann. Während Platen mit dem naturfrischen schlesischen Maler Freundschaft schloß, fühlte er sich abgestoßen durch das an Heinses „Ardinghello" mahnende Treiben des wild genialischen Dichters Wilhelm Waiblinger aus Heilbronn (1804—30), der von Rom und Neapel aus seine italienischen und ohne eigene Reisemühen gleich auch griechische Reiseeindrücke novellistisch einkleidete. Für die Nachbildung von Oden und Elegien in der Art Platens und seines Landsmannes Hölderlin, den er 1823 zum Helden eines wirklich bedeutenden Künstlerromans

„Phaeton" wählte, mangelte Waiblinger die Fülle von Platens Geschichtsanschauung und Hölderlins schmerzensvolle Sehnsucht. Aber im einschmeichelnden Rhythmus seiner „Lieder des römischen Karnevals" und aus den Sabinerbergen fand die echte Begabung und der leichte Sinn des Künstlers in reizvollen Bildern so glücklichen Ausdruck, daß Waiblingers Lieder aus Italien noch immer aus den zahllosen dichterischen Schilderungen deutscher Italienfahrer hervorragen.

Zu diesen Huldigungen des Nordens an das Land, dem Mignons Sehnsucht galt, hat auch Johann Michael Friedrich Rückert (Abb. 25), zu Schweinfurt am 16. Mai 1788 geboren, in den sechs Büchern seiner lyrischen Gedichte einen „Bezirk" voll Ottaverimen, Sestinen, Sizilianen, Ritornellen, Distichen beigesteuert und auch hier gezeigt, wie er fremde Formen mit nachbildender Kunst in die heimische Sprache zu übertragen wußte.

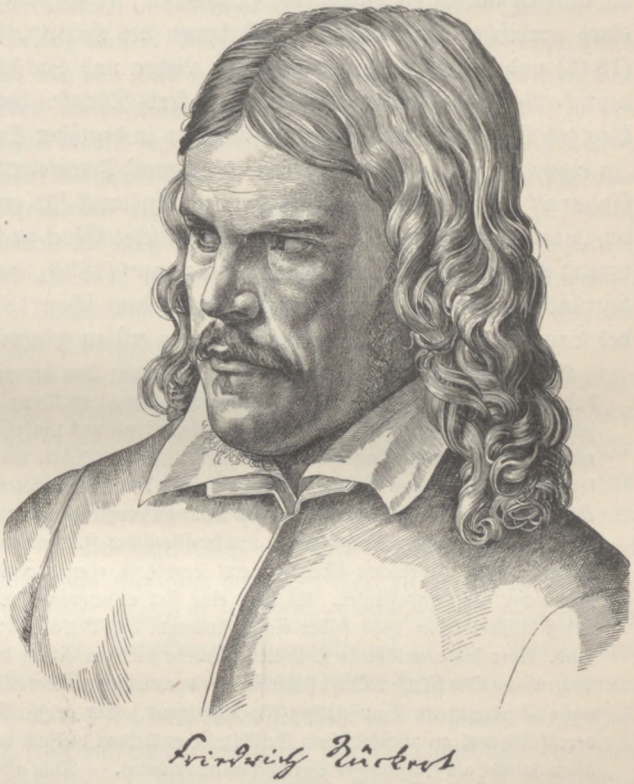


Abb. 25. Nach der Federzeichnung von J. Schnorr von Carolsfeld (Rom 1818) in der Akademie der bildenden Künste zu Wien.

Als Rückert 1811 seine Lehrtätigkeit an der Jenaer Hochschule begann, hatte Friedrich Schlegels Buch über das Indische in ihm bereits die Neigung für den Orient geweckt. Indessen wiesen die Zeitereignisse seine Muse zunächst auf die Teilnahme an den vaterländischen Sorgen, Kämpfen und Siegen hin. Von der fränkischen Bettenburg aus, wo Rückert die Gastfreundschaft des biderben, poesieliebenden Freiherrn von Truchseß genoß, ließ er als Freimund Reimar seine „Deutschen Gedichte" ausgehen (vgl. S. 66). Im Herbst 1815 übernahm er dann die Leitung des Stuttgarter „Morgenblattes", aber das Jahr 1817 führte ihn nach Rom. Auf der Rückreise machte er in Wien die folgenreiche Bekanntschaft des auch auf Goethes „Divan" einwirkenden Hafis-Übersetzers Hammer-Purgstall (s. die Tafel „Ruhmeshalle" bei S. 140, Nr. 10), der Rückert dauernd für die orientalischen Studien gewann. Auf Hammers Empfehlung wurde er von König Ludwig 1826 zum Professor in Erlangen ernannt. 1841 folgte er einem Rufe an die Universität Berlin, wo Paul de Lagarde, dessen „Erinnerungen an Rückert" den vielseitigen Gelehrten und edlen, hilfsbereiten Menschen so lebensvoll schildern, sein vertrauter Lieblingsschüler wurde. Aber nicht lange hielt Rückert es in der ihm zu nüchternen norddeutschen Stadt aus, dann zog er sich auf seinen idyllischen Landsitz Neuses bei Koburg zurück, wo er bis zu seinem Tode am 31. Januar 1866 übersetzend und dichtend, Tag für Tag ein paar Gedanken für sein poetisches Hausbuch reimend, ein beschaulich arbeitsames

Stilleben führte. Felix Dahn hat in seinen „Erinnerungen" warmherzig geschildert, wie er als junger Poet nach eben bestandener Prüfung in diesem Dichterheim freundliche Aufnahme und Rat gefunden, wie Rückerts hochgereckte Hünengestalt, von deren mächtigem Haupt lange weißgraue Locken auf die breiten Schultern niederwallten, zwischen den Rosen des Gartens zu Neuses sinnend dahinzuwandeln liebte.

Rückert besaß ganz außerordentliche Vers- und Reimgewandtheit. Als Übersetzer wußte er chinesische Lieder (1833) und indisches wie persisches Epos („Firdusi" in Nibelungenstrophen), die ältesten arabischen Volkslieder („Hamâsa", 1846), wie die lustig-klugen Verwandlungen eines arabischen Eulenspiegels („Makamen des Hariri", 1826), brahmanische Erzählungen (1843) und hebräische Propheten wie „Lieder und Sprüche der Minnesänger" in neuhochdeutsche Reime zu kleiden. Erst durch Rückerts Tätigkeit hat die romantische Übersetzungskunst Goethes Verlangen nach einer Weltliteratur in deutscher Sprache voll zu befriedigen vermocht. In eigenen Dichtungen hat Rückert in „Agnes' Totenfeier" (1812) und den „Kindertotenliedern" (1834) gelegentlich ergreifenden Ausdruck für quälenden Schmerz gefunden, wie er im „Liebesfrühling" (1823) selig bräutliches Glück zu besingen wußte. Die „Vierzeilen", vereint mit der „Weisheit des Brahmanen" (1836), haben den Ruhm des Spruchdichters begründet und durch ihre Beliebtheit sogar dem schon 1834 erschienenen „Laienbrevier" des Lausitzer Novellisten Leopold Schefer erst zu seinem großen Erfolg verholfen.

Rückert selbst pries sich gesegnet, daß die Dichtung ihm immer erscheine, „Herzbedürfnisse zu stillen", daß er alles auf seiner Lebensfahrt in Liedern aufbewahren könne, obwohl sich ihm „nichts, als was noch ist jedem begegnet", ereignet habe. Aber bei allem Ernst und umfassenden Wissen, bei der Wahrheit und Gemütswärme, die den Menschen Rückert zieren, für den Dichter war diese von selbst sprudelnde Reimquelle keineswegs eitel Segen. Man braucht nur die 166 „Kindertotenlieder" Rückerts mit Eichendorffs zehn rührenden Liedern „Auf meines Kindes Tod" zu vergleichen, um zu erkennen, wie auch das tiefste, reinste Gefühl durch Rückerts Sorglosigkeit um künstlerisches Zusammenfassen verlieren, um nicht zu sagen verflachen mußte. Poetischer Vielschreiberei ergeht es eben manchmal nicht viel besser als gewöhnlicher prosaischer Schwatzhaftigkeit. Es liegt eine Art unbewußten Eingeständnisses solcher Schwäche darin, wenn Rückert schon 1841 selber eine „Auswahl des Verfassers" aus seinen gedruckten Gedichten nötig fand. Aber die unerläßliche Selbstkritik wurde bei ihm erstickt durch die Leichtigkeit des Schaffens. Der Platenschen Ode fühlte Rückert selbst sich nicht gewachsen; allein es fehlt dem Versgewandten merkwürdigerweise überhaupt an Empfindung für Rhythmus. Ein großer Teil seiner holzschnittartig harten Verse verrät Mangel an musikalischem Gefühl; sie entbehren vielfach der Klangschönheit, obgleich ihr Verfasser öfters wieder als feinsinniger Sprachkünstler erscheint. — Nicht allein die „Zahmen Xenien" und das „Poetische Tagebuch" lehren, daß Rückert keineswegs bloß in der Sturmzeit, da er seine „Geharnischten Sonette" schrieb, sondern zeitlebens mit treuer Sorge die Geschicke seines Volkes verfolgte. Aber der hochgefeierte Dichter steht mit aller seiner Bücherweisheit den Zeitereignissen doch ziemlich ratlos gegenüber, er weiß nicht, wie Immermann und Hebbel, zu den auftauchenden Fragen Stellung zu nehmen. Er lebt ein Traumleben in seiner stillumfriedeten Welt; wer ihn da aufsucht, wird den milden Sänger voll tiefer christlicher Frömmigkeit, Vaterlands- und Menschenliebe aufrichtig liebgewinnen. Allein der poetische Garten, in dem er lebt und schreibt, liegt doch zu sehr abseits von dem kampfvollen, steilen Pfade, den die großen Meister gewandelt sind und wandeln werden. Daß Rückerts zahlreiche Versuche im Drama, von denen nur einige Trauerspiele, „Kaiser Heinrich IV.", „Herodes", „Kolumbus", bekannt wurden, wie in der satirischen Napoleonstrilogie mißraten mußten, ist bei seiner zur Idylle neigenden Naturanlage selbstverständlich.

Die Eroberung der Bühne wollte den romantischen Dichtern von Schlegel und Arnim bis Immermann und Grabbe überhaupt trotz aller Anstrengungen nicht recht glücken. Schon bald nach Schillers Tod hatte Goethe geklagt, daß die jüngeren Schriftsteller auf die unerläßlichen Anforderungen des Theaters zu wenig Rücksicht nähmen. Durch Einführung Calderons kam Goethe selber auf der Weimarer Bühne romantischen Neigungen entgegen,

während er anderseits vor einer rückhaltlosen Hingabe an Shakespeare, wie Tieck sie seinen Anhängern predigte, auf Grund der mit seinem eigenen „Götz von Berlichingen" gemachten Bühnenerfahrungen warnte. Allein er selbst wurde 1817 von der Leitung des weimarischen Hoftheaters entfernt, weil er auf der durch Schillers Dramen geweihten Stätte nicht die Kunststücke eines abgerichteten Pudels dulden wollte, ein warnendes Beispiel, wie es in Deutschland um die Wertschätzung der Bühne als eines völkischen Erziehungsmittels bestellt war, woran auch alle folgenden Jahrzehnte und Änderungen bis heute nicht das geringste gebessert haben. Zwar wurde dem Schauspiel in Berlin durch Schinkel ein neues Haus gebaut, für dessen Eröffnung Goethe den Prolog schrieb. Aber Schinkels Pläne für eine entsprechende Umgestaltung der Szene selbst nach dem von Tieck empfohlenen, zeitgemäß abgeänderten Vorbild der altenglischen Bühne blieben unausgeführt, und auch später kam ihre erst so verheißungsvolle Anwendung auf Perfall-Savits sogenannter Münchener Shakespearebühne kaum über die Bedeutung eines vereinzelten Versuches hinaus. Für die Gesinnung der herrschenden Kreise der Reaktionszeit war es bezeichnend, daß das königliche Nationaltheater zu Berlin, das 1809 als eine für die allgemeine Bildung wichtige Anstalt dem Unterrichtsministerium unterstellt worden war, nach Ifflands Tod in ein bloß königliches Theater umgetauft wurde. Tieck leitete 1826 seine „Dramaturgischen Blätter" mit der Befürchtung ein, das deutsche Theater stehe seinem völligen Untergange ganz nahe.

Nicht an gutem Willen fehlte es dem Nachfolger Ifflands in der Leitung der Berliner Bühne, dem mit Goethe befreundeten Grafen Karl von Brühl. Aber es war ein besonderer Mißstand, daß zu der Zeit, wo der Unfug der Schicksalstragödie sich überall breit machte, im Berliner Schauspiel der völlig poesielose Vielschreiber Raupach seine Herrschaft begründete.

Seit langem ist der Schlesier Ernst Benjamin Salomon Raupach (1784—1852) nur noch durch ein einziges Drama, das in Wien regelmäßig am Allerseelentag gespielte Rührstück „Der Müller und sein Kind", neuerdings auch noch durch den Text zu Leo Blechs komischer Oper „Versiegelt" auf der Bühne vertreten. Sonst ist er bloß durch Platens und Immermanns Verspottung in Erinnerung. Er ist der Perückenverfertiger Raupel in der „Verhängnisvollen Gabel", der auf der Wachtstube Unfug treibende Friseur Isidor Hirsewenzel in Immermanns „Münchhausen". Raupach hatte 1824 nach seiner Rückkehr aus Rußland, wo er Hofmeister und Professor gewesen war, seine massenhafte Lieferung von Tragödien und Komödien aller Art für das königliche Schauspielhaus zu Berlin begonnen, von dem aus sie ihren Weg durch Deutschland nahmen. Sein Plan, im Verein mit anderen die deutsche Geschichte von Heinrich I. bis zum Westfälischen Frieden in etwa achtzig Dramen auf die Bühne zu bringen, ein ernstgemeintes Gegenstück zu Hauffs satirischem Vorschlag einer Geschichte Deutschlands in hundert historischen Romanen, kam glücklicherweise nicht zur Ausführung. Aber Raumers Geschichte der Hohenstaufen hatte Raupach selbst schon 1836 in seine sechzehn Hohenstaufendramen eingeschachtelt.

Raupach war nicht bloß streng konservativ gesinnt, sondern suchte nebenbei durch seine Darstellung des mittelalterlichen Riesenkampfes zwischen Kaisertum und Papsttum die preußische Bureaukratie in ihren Streitigkeiten mit dem Kölner Erzbischof zu unterstützen, eine kleinliche Absicht, mit der er selbst das dichterische Todesurteil seiner Hohenstaufenfolge besiegelte. Wohl besaß Raupach gelehrtes Wissen, ernsten Sinn und selbst dramatische Technik, aber alles, was erst den Dichter macht, ging dem nüchternen Pedanten selber und seinen steifleinenen Werken ab. Dennoch war es gerade ihm beschieden, in seiner Tragödie „Der

Nibelungen-Hort" nicht bloß die gewaltige Sage 1828 zum erstenmal auf die Bühne zu bringen, sondern damit auch Hebbel die erste Anregung zu seinen „Nibelungen" zu geben. Aber schon bereiteten sich für das Drama auch die musikalischen Hilfsmittel vor, durch deren weitere Ausbildung es in der Folge Richard Wagner, der 1832 mit einer Ouvertüre und Schlußmusik zu Raupachs „König Enzio" seine erste Arbeit für das Theater lieferte, gelingen sollte, den Nibelungenhort dauernd der deutschen Bühne zu gewinnen.

Schon 1805 hatte der in Bonn geborene, in Wien eingebürgerte Ludwig van Beethoven (1770—1827) die seit Mozarts zu frühem Tode zurückgedrängte deutsche Oper (vgl. II, 213) mit seinem herrlichen „Fidelio" neu begründet. Die unendliche Ausdrucksfähigkeit, die Beethoven in den späteren seiner neun Symphonien der Musik eroberte, war bereits im „Fidelio" in den Dienst der dramatischen Handlung gestellt worden. Doch nur langsam gewann die „entsetzlich schwere Oper, der leerste, tollste Bombast des exzentrischen Beethoven" nach dem Wiener Mißerfolge des „Fidelio" in Deutschland Boden, obwohl Brentano 1815 in Berlin dem allgemeinen Vorurteile kräftig entgegentrat. Durch den Grafen Brühl war Goethes Lieblingsschüler, der Schauspieler Pius Alexander Wolff, nach Berlin gezogen worden, wo 1821 seine Dramatisierung einer Novelle von Cervantes, die Wiederfindung der von Zigeunern geraubten „Preciosa", mit größtem Beifall gespielt wurde. Daß das neun Jahre vorher in Leipzig durchgefallene romantische Schauspiel bis heute auf unseren Bühnen sich erhält, verdankt es aber nicht der geschickten Behandlung des rührenden Stoffes, sondern weit mehr der begleitenden Musik, mit der es Karl Maria von Weber, geboren 1786 zu Eutin, gestorben 1826 zu London, ausgestattet hatte. Am 18. Juni 1821 hatte die von dem Dresdener Novellendichter Friedrich Kind bearbeitete Freischützsage (vgl. S. 52) als Webers Oper in Berlin den Jubel der ersten Aufführung erlebt. Erst durch den sofort verständlichen, überall begeistert aufgenommenen „Freischütz" Webers gelangte die durch E. Th. A. Hoffmanns „Undine" angebahnte romantische Oper als eine vollberechtigte Gattung des deutschen Dramas zur allgemeinen Anerkennung. Infolge der ungenügenden textlichen Unterlage vermochte Weber selber weder 1823 mit der als Reformoper geplanten, weit bedeutenderen „Euryanthe", noch 1827 mit seinem letzten Werke, dem „Oberon", die Wirkung des „Freischütz" ein zweites Mal zu erreichen.

Unmittelbar nach Hoffmann und Weber wirkten als hervorragendste Vertreter des romantischen Musikdramas Heinrich August Marschner aus Zittau, von dessen Werken sich dauernd im Spielplan erhielten: der an Byron-Hoffmanns düstere Gestalten sich anschließende „Vampyr" 1828; Scotts „Ivanhoe" als „Templer und Jüdin", 1829, von Hans Pfitzner 1913 neu bearbeitet; die Sage von dem nach Menschenliebe verlangenden Berggeist „Hans Heiling", 1833. Von dem Österreicher Konradin Kreutzer blieb das anmutige „Nachtlager von Granada" lebendig, während von den Werken des an Melodien reichen Kasseler Kapellmeisters Ludwig Spohr sein „Faust" (1813) längst verschwunden ist und seine „Jessonda" (1823) nur ab und zu noch im Spielplan auftaucht. Auf dem Gebiete der heiteren Muse erfreute sich aus der Schar zeitgenössischer Mitbewerber bis heute unverminderter Wirkung der liebenswürdige, 1851 im Elend verkommene Berliner Albert Lortzing mit „Undine", „Zar und Zimmermann", „Waffenschmied", „Wildschütz" und der gleich nach Vollendung seiner „Lustigen Weiber von Windsor" (1849) jung verstorbene Karl Otto Nicolai aus Königsberg. Nicht bloß Lortzing schuf sich seine besten Textbücher selbst, sondern auch die Entstehungsgeschichte von Webers „Euryanthe" zeugt von ihres Schöpfers dichterischen Bestrebungen. Während

wir von Spohr, Marschner und dem unerreicht trefflichsten Vertoner der Ballade, Karl Löwe (1796—1869), nur Autobiographien besitzen, ist Weber bereits, wie nach ihm der Romantiker Robert Schumann (1810—56), wie Nicolai, Wagner, Bülow, Cornelius, Hugo Wolf und Pfitzner auch unmittelbar literarisch tätig gewesen. Wichtiger als Webers Romanplan „Tonkünstlers Leben" ist seine Dresdener Dramaturgie, die er mit der Berufung auf Goethe und Schiller einleitete. Nach seiner Anstellung als Kapellmeister der neben der altbestehenden italienischen Oper 1817 neugegründeten deutschen Hofoper in Dresden bemühte sich Weber auch als Schriftsteller Verständnis für die Notwendigkeit einer besonderen deutschen Kunstform in der Oper auszubreiten. Wo es bei Franzosen und Italienern meist auf die Sinnenlust einzelner Momente abgesehen sei, wolle der tiefer greifende Deutsche „ein in sich abgeschlossenes Kunstwerk, wo alle Teile sich zum schönen Ganzen runden und einen". So früh wurde von Weber der Gedanke erfaßt, mittels der Musik ein wirkliches, eigenartig deutsches Drama zu schaffen, ein Streben, das dann eben in Dresden, allerdings erst nach Jahrzehnten, durch Wagner zur Tat wurde. Schumann hat 1833 die „Neue Zeitschrift für Musik" gegründet, für die er seine von Amadeus Hoffmann beeinflußten Aufsätze „Die Davidsbündler" schrieb. Zehn Jahre lang hat er für das von ihm geleitete Blatt, das vom Beginn der fünfziger Jahre an unter Franz Brendels Leitung der Sammel- und Stützpunkt der Anhänger Liszts und Wagners wurde, förderlichste Tätigkeit entfaltet, mit welcher er für die ganze deutsche musikalische Kritik ein bedeutendes Vorbild gab.

Die Musik rief auch der Breslauer Dichter, Vorleser und Schauspieler Karl von Holtei (1798—1880) zu Hilfe, als er bei seiner Beteiligung an dem 1824 in Berlin gegründeten Königstädtischen Theater nur unter dem Deckmantel des Liederspiels und Melodramas im ernsten Drama den Wettbewerb mit dem Monopol des königlichen Schauspiels aufnehmen durfte.

Holtei, dessen bärtiges Antlitz im Hintergrund der „Ruhmeshalle" (s. die Tafel bei S. 140, Nr. 51) alle überragend hervorblickt, hat unter anderen auch „Don Juan" und „Robert der Teufel" dramatisiert. Er wollte selbst Goethes „Faust", für den er aber schließlich doch ein „Volksmelodrama Doktor Johannes Faust" von eigener Mache unterschob, als Melodram auf dem Königstädtischen Theater spielen lassen. Seine Dramatisierung der Bürgerschen „Lenore", in der das allbekannte Mantellied „Schier dreißig Jahre bist du alt" Aufnahme fand, kam dort 1828 zur Darstellung. In dem empfindsamen Rührstück „Lorbeerbaum und Bettelstab", das wegen der schauspielerisch dankbaren Rolle des Dichters Heinrich sich noch immer auf der Bühne hält, führte Holtei 1840 das im „Künstlerdrama" so oft behandelte Thema von der Verkennung des Genius aus. Im übrigen hat Holtei als Lyriker nicht durch hochdeutsche, sondern durch seine Gedichte in schlesischer Mundart (1830), zu denen Hebel ihm das Vorbild gegeben, für seinen Nachruhm gesorgt, wenigstens in den Gauen seiner engeren Heimat. Er schuf nicht bloß in der Mundart den beliebten, heiteren mundartlichen Einakter „Dreiunddreißig Minuten in Grüneberg", sondern auch aus schlesischer Geschichte und Eigenart in Romanen wie „Die Eselsfresser" und „Christian Lammfell" lebensvolle ernste Gestalten. Beiträge zur Kennzeichnung schlesischen Wesens liefert auch die Schilderung, in welcher er zwischen 1840 und 1846 über „Vierzig Jahre" aus seinem eigenen bewegten Wander-, Bühnen- und Dichterleben etwas schönfärberisch, doch auch mit Offenheit und der ihn nicht leicht verlassenden guten Laune als Autobiograph berichtet. Seine Romane „Die Vagabunden" (1851) und der für die Theatergeschichte im Übergang vom 18. zum 19. Jahrhundert höchst lehrreiche „Letzte Komödiant" (1863) bereicherten den alten Abenteurerroman (vgl. II, 48) um bunte Bilder aus dem Leben des fahrenden Gauklervolkes im 19. Jahrhundert und der Wandertruppen.

Die lange Zeit vielgespielte Leidensgeschichte eines Künstlers und seiner zu spät erfolgenden Anerkennung hat Adam Gottlob Öhlenschläger (1779—1850) in seinem rührsamen Trauerspiel „Correggio" bereits 1816 vorgeführt. Er schuf damit ein Vorbild für die von

Goethes Szenen „Des Künstlers Erdewallen" und „Vergötterung" (November 1773) bis Hans Pfitzners musikalischer Legende „Palestrina" (1917) sich erstreckenden Reihe von „Künstlerdramen". Mehr noch als in Wielands und Schillers Tagen Jens Baggesen gehört Öhlenschläger ebenso wie seinem dänischen Heimatland auch dem deutschen Schrifttum an, nicht bloß gleich seinem jüngeren romantischen Landsmann, dem dauernder Beliebtheit bei einem weiten Leserkreise von jung und alt sich erfreuenden Märchenerzähler Hans Christian Andersen, durch Übersetzungen, sondern indem er selbst sich beider Sprachen bediente. Während indessen Baggesen die deutsche Romantik leidenschaftlich bestritt, erfüllte sich Öhlenschläger bei wiederholten Besuchen Deutschlands, von denen seine „Lebens-Erinnerungen" (1850) erzählen, völlig mit ihren Anschauungen. Er wurde deren Vorkämpfer im Norden.

Abb. 26. Nach der Kreidezeichnung von K. F. Lessing (1837), wiedergegeben in W. v. Seidlitz, „Historisches Porträtwerk".

Noch in Jugendarbeiten Henrik Ibsens wie „Das Fest auf Solhaug" und „Die nordische Heerfahrt" und in einigen von Karl Gjellerups Dramen ertönen vornehmlich Nachklänge der Öhlenschlägerschen Romantik. Von der Dramatisierung eines Märchens aus „Tausendundeiner Nacht", „Aladdin" oder „Die Wunderlampe" (1808) ging Öhlenschläger schon 1810 mit dem „Hakon Jarl" zur altnordischen Geschichte über, aus deren Reichtum er, nicht ohne Berührung mit Fouqué, eine lange Reihe dramatischer Bilder vorführte, darunter „Amleth", 1846. Den größten und anhaltendsten Erfolg in Deutschland dankte Öhlenschläger jedoch seiner Dramatisierung von des Malers Correggio letzten, durch neidischen Dünkel abgekürzten und durch Michel Angelos Anerkennung verschönten Lebenstagen. Aber auch der „Correggio" hat wie fast alle Trauerspiele Öhlenschlägers ein mehr balladenmäßiges als dramatisches Gepräge. Sein Verfasser stand gleich allen romantischen Dramatikern zu sehr „auf dem schwankenden Boden der Phantasie".

Als zwei bedeutende Versuche, das Drama auf dem Boden der neuesten Geschichte aufzubauen, um ihm damit zugleich die Vorzüge von Schillers beziehungsweise Shakespeares Historiendrama und die zeitgenössischen Vorgängen zugewendete Teilnahme zu sichern, erscheinen Immermanns dramatisches Gedicht „Das Trauerspiel in Tyrol" von 1828, umgearbeitet 1834 als „Andreas Hofer", und Grabbes „Napoleon, oder die hundert Tage" (1831). Wie zwei so grundverschiedene Dichter, der Magdeburger Karl Lebrecht Immermann, geb. am 24. April 1796, gest. am 25. August 1840 (Abb. 26), und der Detmolder Auditeur Christian

Dietrich Grabbe (1801—36), hier zusammentrafen in dem rühmlichen Wagnis, noch miterlebte Geschichte zu dramatisieren, so hat Grabbe durch seine Berichte über „Das Theater in Düsseldorf" Immermanns verdienstvolles kühnes dramaturgisches Unternehmen 1835 zu fördern gesucht. Immermann selbst hatte den bereits dem Elend verfallenden Grabbe nach Düsseldorf gezogen, wo neben ihm schon vorher Tiecks Schüler, der tief-religiös gesinnte Görlitzer Friedrich von Üchtritz (1800—75), dichterisch tätig war, der Verfasser des in Dresden 1827 aufgeführten Trauerspiels „Alexander und Darius", dem er später die durch religionsgeschichtliche Betrachtungen etwas schwerbelasteten Romane „Albrecht Holm" (1851) und „Eleazar" (1867), aus der Zeit der Befreiungskriege den „Bruder der Braut" (1860) folgen ließ. Der durch scharfes, gesundes Urteil ausgezeichnete Berliner Michael Beer (1800—33), der Dichter des eindrucksvollen Trauerspiels „Der Paria" (1823) und eines „Struensee" wie spannender Novellen, wurde wenigstens für kurze Zeit durch Immermanns Freundschaft in der rheinischen Malerstadt festgehalten. In ihr vertrat den ausübenden Künstlern Schadow, Karl Lessing, Hübner, Schröter zur Seite Karl Schnaase die Kunstgeschichte, übte Felix Mendelssohn Einfluß auf die Gestaltung der Rheinischen Musikfeste aus. Auf diesem Boden wollte nun Immermann in die Reihe der großen rheinischen Kulturinstitute auch das Theater einfügen. Durch seine für die deutsche Theatergeschichte so wichtige Leitung der Düsseldorfer Musterbühne von 1834 bis 1837 tritt Düsseldorf als bedeutender literarischer Sammelplatz hervor, von dessen geistiger Regsamkeit des rheinischen Dichters Müller von Königswinter (s. die Tafel „Ruhmeshalle" bei S. 140, Nr. 81) Roman „Immermann und sein Kreis" 1861 allerdings nur ein schwaches Bild gibt. 1917 wurden im Düsseldorfer Theater eigene Festspiele zur Erinnerung an Immermanns Bühnenleitung abgehalten.

Eindrücke, die Immermann als Hallenser Student in Lauchstädt von der weimarischen Schauspielgesellschaft empfangen hatte, und Tiecks dramaturgische Ratschläge leiteten ihn, als er sich an die Danaidenarbeit wagte, durch die würdige Gestaltung einer einzelnen Bühne dem ganzen deutschen Theater einen Antrieb zur Besserung zu geben. Dem schauspielerischen Virtuosentum, wie es in Berlin durch Hoffmanns Freund, Ludwig Devrient, mehr noch durch die Gastreisen des Schlesiers Karl Seydelmann sich ausbildete, setzte Immermann, wie vor ihm Goethe, nach ihm Richard Wagner und Herzog Georg von Meiningen, die Forderung einheitlich stilvoller Wiedergabe des Gesamtkunstwerkes entgegen. Den von der Gedankenlosigkeit beherrschten Spielplan suchte der Dichter als gebildeter und wagemutiger Leiter durch Aufnahme künstlerisch bedeutender Dramen, deren Bühnenfähigkeit durch die Tat erhärtet werden sollte, aus der Gewohnheit trägem Gleise aufzurütteln. Und gerade in dieser praktischen Tätigkeit gewann er, der bisher einseitig Shakespeare verehrt hatte, das Verständnis für die Größe von Schillers berechtigter deutscher Eigenart. In Grabbe, der trotz seines polternden Anrennens gegen die Shakespeare-Nachahmung selber im Äußerlichen ganz der „Shakspeare-Manie" verfallen war, konnte Immermann freilich so wenig wie in dem theaterfremden, unzuverlässigen Felix Mendelssohn Stützen für sein dramaturgisches Wirken finden.

Wohl bekundete Grabbe nach den Ausschweifungen seines Erstlingswerkes, des trotz roher Übertreibungen in grausigen Einzelheiten packenden „Herzogs von Gotland", in seinen beiden Hohenstaufendramen manche der dichterischen Eigenschaften, die dem pedantischen Raupach fehlten, hinreißendes Feuer, Einbildungskraft, kühnes Streben nach Neuem, so daß man seinen „Kaiser Friedrich Barbarossa" und „Kaiser Heinrich VI." auch heute noch als die kraftvollsten in der fast unübersehbaren Schar der Hohenstaufen-Dramen rühmen muß. Allein auch der 1907

endlich unternommene Versuch, „Kaiser Heinrich VI.“ mit den reichen Ausstattungsmitteln des Berliner Hoftheaters vorzuführen, dem während des Krieges weitere Bemühungen folgten, hat wohl die Schlagkraft einzelner Auftritte, nicht aber die Bühnenfähigkeit des Ganzen erwiesen. In der Gegenüberstellung von „Don Juan und Faust“, des frohen zügellosen Genußmenschen und des aus Grübelei zur Liebesleidenschaft erwachenden Teufelsbündners, ließ sich Grabbe 1829 vielfach zu hohler Rhetorik verführen.

Das Harzer Bergtheater kündete für den Sommer 1917 das Wagnis an, auf seiner Naturbühne „Don Juan und Faust“ aufzuführen mit der Musik, die Albert Lortzing zu der ersten und bisher einzigen Aufführung des wildgenialen, an Selbstgesprächen überreichen Dramas am 29. Januar 1829 in Detmold geschrieben hatte. Aber der Plan kam nicht ganz zur Verwirklichung. Im Kriegswinter 1916/17 hatte die Berliner Sucht nach Seltsamkeiten dazu geführt, das Lustspiel „Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung“, dessen literarische Anspielungen dem heutigen Theaterbesucher doch ganz ferne liegen, zum erstenmal auf die Bühne zu bringen.

Dagegen ist gerade Grabbes genialste Leistung, sein „Napoleon oder die hundert Tage“, kaum in den Theaterrahmen zu zwingen. In den wildbewegten Pariser Volks- und einigen Schlachtenszenen hat er lebensvoll charakteristische Wirklichkeitsbilder aus den „Hundert Tagen“ und beiden Heerlagern geschaffen, wie sie ihm so leicht kein anderer nachdichtete. Sein „Hannibal“ von 1835, mit dem das Münchener Nationaltheater 1918 einen wegen der Ähnlichkeit unserer eigenen Lage bei den Waffenstillstandsverhandlungen mit jener des bedrängten Karthago im dritten Punischen Kriege schmerzlich eindrucksvollen Versuch durchführte, enthält packende Augenblicksbilder, obwohl hier der Zerfall der Form schon des Dichters eigene Zerrüttung erkennen läßt. Und selbst Grabbes letztes, ganz zerfahrenes Drama, „Die Hermannsschlacht“, fesselt trotz mancher aufdringlichen Geschmacklosigkeit durch das impressionistische Bestreben, uns Fürst Hermann und seine Cherusker als echt westfälische Bauern vorzuführen.

Etwas von der Kraft und Wildheit des jugendlichen Klinger, die Verachtung der Sturm- und Drangzeit gegen alle Form lebt in den in Einzelheiten aufregend fesselnden Dramen Grabbes wieder auf, verstärkt aber machen sich auch die übelsten Eigenschaften der Genies geltend. Früh schon hat der eitle und ungenügend gebildete Dichter durch Trunksucht seine Gesundheit und seine starke Begabung zugrunde gerichtet. Einem unheimlich gespensterhaften Schatten vergleichbar, taucht der durch eigene Schuld Unglückliche in Düsseldorf auf, wie um die feste Selbstzucht, den Lebens- und Künstlerernst Immermanns erst in das volle Licht zu setzen.

Immermann, dessen strenge, offene Gesichtszüge die Abbildung 26 wie seine kleine feste Handschrift dort und in der beigehefteten Nachbildung zeigen, hat sich nie zum Höchsten in der Kunst durchringen können. Die Nüchternheit des altpreußischen Beamten und Magdeburgers paart, aber mischt sich in ihm nicht zu restlosem Einklang mit dem Fluge des Romantikers, den Erfindungen des Satirikers, so ehrlich er diesen Zwiespalt in seinem Innern auch zu überwinden suchte. Ihm fehlt, selbst wenn er ein Waldmärchen von den „Wundern im Spessart“ ersinnt, der traumhaft dichterische Zauber, der uns aus Eichendorffs Liedern und Novellen anweht, das Berauschende der Hoffmannschen Erzählungskunst, das ihm in der Novelle „Der Carneval und die Somnambule“ vorschwebt. Auch nachdem er über die mißlungenen jugendlichen Versuche der Werther-Nachahmung („Die Papierfenster eines Eremiten“) und shakespearesierender Lust- und Trauerspiele hinausgewachsen war, glückte es Immermanns unermüdlichem Streben nicht, neben Kleist und Grillparzer einen ersten Platz unter den nachschillerischen Dramatikern zu erringen.

Wiederholte spätere Versuche, den „Andreas Hofer“ und die Trilogie „Alexis“ (1832), in der Peters des Großen Sohn im Kampfe gegen die Neuerungen seines Vaters untergeht, doch noch für die

Ein Brief Karl Immermanns an Goethe.

Nach dem Original, im Goethe- und Schiller-Archiv zu Weimar.

Ew. Excellenz

überreiche ich mit den anliegenden Briefen in Gehorsam das Ihnen zugesagte Freundesgeschenk.

Allen Jungen sind sämmtlich bei Ew. Excellenz in die Schule gegangen. Die Andern kommen nach, und bringen es in ihrem Kreise bis zu Knäuel-Stunden zu nehmen. Die Dichtbarren gestehen es ganz nur allein Mutt, zum nicht gestört in ihrer Verrichtung, wenn sie Euch Zeugen den Schuh nun Schuhen nur, schmeichelnd zu kneten, damit, daß ihnen gegönnt würde, in ihrem Leben nie Mörtel zu verbleiben.

Münster

am 14ten Mai 1822.

gehorsamst

Immermann.

Bühne zu gewinnen, mißlangen. Immermann selbst hat hartnäckig, aber sieglos um einen entscheidenden Bühnenerfolg gekämpft, zuerst mit diesen beiden Geschichtsdramen und dem einzig ausgeführten Stücke seiner geplanten Hohenstaufenreihe, „Kaiser Friedrich II.", zuletzt mit der Dramatisierung der schon von Bürger zur Ballade „Lenardo und Blandine" umgeschmolzenen Novelle Boccaccios „Tankred und Ghismonda" in dem auf der Weimarer Bühne gegebenen Trauerspiel „Die Opfer des Schweigens".

Aber je mehr mit der wachsenden Entfernung aus der verwirrenden Masse der schriftstellerischen Erscheinungen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts die großen geschichtlichen Linien der Entwickelung erkennbar werden, um so bedeutender ragt Immermanns Gestalt hervor. Der Sohn der Epigonenzeit, welcher er mit seinem Roman den Namen gegeben hat, erscheint in seinem Gesamtwirken auch als der mächtigste Vertreter eines noch immerhin reichen literarischen Zeitalters. Gediegene Tüchtigkeit ist der Grundzug seines Wesens. Und wenn im Schatten des festgewurzelten Eichbaums noch dazu Blumen erblühen wie das schüchterne Waldveilchen von Oswalds und Lisbeths jungem, keuschem Liebestraum zwischen den Schlinggewächsen von „Münchhausens" satirischen Fabeleien und die glühend rote „Wunderrose" der Neudichtung von Gottfrieds von Straßburg Epos „Tristan und Isolde", Immermanns letztes, unausgesungenes Lied, so wirkt das Milde und Zarte, das von dem herb-ernsten Manne ausgeht, nur um so ergreifender.

In Goetheschem Geiste, doch in seiner eigenen Weise, erzählt Immermann in den „Memorabilien" von seiner Jugendzeit in den Jahren der Napoleonischen Unterdrückung. Mit in das Feld ziehen durfte der Hallenser Student erst 1815 nach seines Vaters Tod. Als Auditeur in Münster lernte er die Frau des Generals von Lützow, die Gräfin Elisa von Ahlefeldt, kennen. Der tapfere Führer der vom Glanz der Poesie umwobenen Freischar hatte selber kein Verständnis für die geistigen Bedürfnisse seiner romantisch gesinnten Gattin. Die Wahlverwandtschaft zwischen ihr und dem jungen Dichter löste Lützows Ehe. Doch nur als Freundin, nicht als Gattin des Bürgerlichen wollte die Gräfin Immermanns Leben teilen, und gerade er mußte seiner ganzen Natur nach unter solch dauernder Verletzung der Sitte schwer leiden. In dem von Platen verhöhnten Trauerspiel „Cardenio und Celinde", dem alten Stoffe von Gryphius' Trauerspiel (vgl. II, 27), wie von Arnims „Halle und Jerusalem" (vgl. S. 55), hat Immermann 1826 dem Unmut über der Freundin Weigerung, seinen Namen anzunehmen, Worte geliehen. Allein erst ein Jahr vor seinem frühen Lebensende löste er die freie und doch drückende Liebesfessel, um dann noch ein kurzes Eheglück zu genießen, das einen hellen Abglanz vorauswarf auf das liebende Paar im „Münchhausen".

Alle reiferen Werke Immermanns entstanden in Düsseldorf, wohin er 1827 als Landgerichtsrat versetzt wurde, gefördert durch die dortige künstlerische Umgebung. Zugleich fühlte er sich, wie die „Maskengespräche" der drei Trinker in den an Rück- und Ausblicken so gehaltvollen „Düsseldorfer Anfängen" zeigen, als Mitarbeiter an der Aufgabe, die neu erworbenen Landesteile mit der Art der altpreußischen Provinzen geistig zu verbinden. Der strengere Osten sollte sich, wie eines von Immermanns Festspielen mahnt, „neuer Gab' und Lehre" öffnen, dem Westen das seit Jahrhunderten abhanden gekommene Staatsgefühl neu geweckt werden durch „das Gestirn von Friedrichs Ehre". Nicht dieser engeren Aufgabe einer Verschmelzung politischer Richtungen, sondern der Darstellung des Versuches, tiefste Widersprüche im Wesen der Menschheit zu versöhnen, wollte 1832 die dramatische Mythe „Merlin" gelten, die Immermann unter der Einwirkung alter gnostischer Ideen gestaltete.

Als „den zweiten Faust" hat Geibel „den gewaltigen Merlin" gerühmt. Und wie viele Dichter von Friedrich Schlegel (1804) bis auf Richard von Kralik (1913) auch in Romanen, Gedichten, Opern, Dramen, Epen sich an dem Merlinstoffe versucht haben, so ragt doch Immermanns Leistung in jeder Hinsicht über sie alle weit hinaus. Anderseits wird die Lebens- und Weisheitsfülle des unergründlich tiefen Goetheschen Werkes freilich nicht entfernt erreicht durch Immermanns Mysterium von dem zaubermächtigen Teufelssohn der altkeltischen Sage, den schon ein fälschlich Shakespeare zugeschriebenes Drama zum Helden gewählt hatte. Aber in erhabenen Bildern und mit dramatischer Wucht verkündet ein gedanken- und sprachgewaltiger

Dichter in den kunstvoll gefügten Reimen des „Merlin" seine Weltanschauung. Der Entsagungslehre des Gottessohnes will der Weltenbauer (Demiurgos) Satan durch den von ihm erzeugten Jungfrauensohn die Lehre von der Sinnenherrlichkeit entgegenstellen lassen. Im ritterlichen Glanze des minnefrohen Artushofes und in dem von Titurell, Parzifal und Lohengrin gehüteten heiligen Gral hat Immermann die Gegensätze von Frau Welt und dem Göttlichen verkörpert, ähnlich wie in Richard Wagners „Parsifal" die Gralsburg und Klingsors Zaubergarten einander bekämpfen, wie Ibsen in seinem welthistorischen Schauspiele „Kaiser und Galiläer" das erste Reich heidnischer Schönheitsfreude dem zweiten christlicher Fleischesertötung entgegenstellt und sein Julian sie in einem dritten, kommenden Reiche zu versöhnen hofft. Ja, wir können Immermanns Dichtung auf Schillers Lehre zurückführen, der die Trennung von Sinnenglück und Seelenfrieden, Leben und Ideal schildert und die beiden feindlichen Triebe, Stoff- und Formtrieb, in der höheren Einheit des „Spieltriebes" vereinen will (vgl. S. 9). Ähnliches erstrebt auch Immermanns Merlin. Er leitet Artus und seine weltliche Ritterschaft an, sich den Gral zu gewinnen. Aber der Gral entschwindet in das ferne Morgenland. Die königliche Massenie verschmachtet auf ihrem Zuge durch die Montsalvatsch „umgürtende fürchterliche Wüste", und Merlin selbst, der wundertätige, tiefsinnige Magus und verheißungsstolze Paraklet, fällt dem Banne geistlosester Sinnlichkeit, Niniana, anheim. Allzu vorgreifend hatte sogar der bloß an die Natur glaubende Klingsor, unter dessen durchsichtiger Maske Goethe getroffen werden sollte, dem jungen Merlin als dem Retter der Zukunft gehuldigt. Sterbend erkennt der demutsvoll gewordene Merlin, daß die von Gott der Menschheit ewig eingeborenen feindlichen Kräfte des Geistigen und Sinnlichen sich ebensowenig versöhnen lassen, wie es Christus oder Satan gelingen werde, dem einen der beiden Triebe zur Alleinherrschaft zu verhelfen.

„Merlin", dem nicht früher als im September 1918 auf Friedrich Keßlers Bühne in Berlin die erste Aufführung zuteil wurde, steht in absichtlichem Wettbewerb und Gegensatz zu Goethes „Faust". In den erst nach dreizehnjähriger Arbeit 1836 abgeschlossenen „Epigonen" hat Immermann den Kulturzustand zwischen dem Ende der Befreiungskriege und der Julirevolution in einem großen Roman darstellen wollen, ähnlich wie dies in „Wilhelm Meisters Lehrjahren" für die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts geschieht. In seinem zweiten Roman, der Arabeskengeschichte „Münchhausen", wendet er sich 1839 sowohl satirisch gegen das überlebte Alte mit seiner Selbstsucht und ungesunden Romantik, deren Vertreter die Schloßherrschaft von Schnick-Schnack-Schnurr ist, wie er die ihm schwindelhaft dünkende Bewegung, die literarisch im Jungen Deutschland gipfelt, in Münchhausens Person und durch ihn verspottet. Dagegen erkennt er im natürlich empfindenden Volke, im derbkernigen westfälischen Bauerntum des juristenfeindlichen, aber königstreuen Schulzen vom Oberhof die gesunde Grundlage und kräftige Zukunft unseres völkischen Lebens, für die der Liebesbund des süddeutschen Grafen Oswald und des unberührten Naturkindes Lisbeth, des armen Findlings, hoffnungsreiche Gewähr bieten soll.

Die in den „Epigonen" vereinzelt auftauchende literarische Satire schießt im „Münchhausen" stark empor. Richtet sie zunächst sich auch gegen Gleichzeitiges, so trifft sie doch auch die allezeit ähnlich sich vordrängenden menschlichen Torheiten und Schwächen und gilt daher in vielem ebenso für unsere Gegenwart und die Zukunft wie für die eigenen Tage des tapferen und auch im Scherzen sittlich ernstgesinnten Dichters. Bei der Person Münchhausens selbst war ein Spottbild des Fürsten Hermann von Pückler-Muskau (s. die Tafel „Ruhmeshalle" bei S. 140, Nr. 69) beabsichtigt. Seit 1830 hatte dieser für seine „Briefe eines Verstorbenen", denen er als „Semilasso" eine Reihe anderer Reiseberichte folgen ließ, durch geistreiche Blasiertheit und Liebäugeln mit oberflächlichem Liberalismus maßlosen Beifall geerntet. Indessen begnügt sich Immermanns Roman als Ganzes keineswegs wie einst Tiecks Märchenkomödien mit literarischer Satire, sondern greift das gesellschaftliche Problem aus den „Epigonen" in anderer Weise wieder auf. Goethes Spuren in „Wilhelm Meisters Wanderjahren" folgend, hat auch Immermann in den „Epigonen" den Gegensatz von Ackerbau und Industrie, der ihm aber ähnlich wie später Freytag in „Soll und Haben" zugleich als Gegensatz von Adel und Bürgertum erscheint, in das Auge gefaßt. Wie in des polnischen Dichters Kraszewski Roman „Morituri" das alte Adelsgeschlecht hilflos der neuen Zeit erliegt und der Väter Sünden büßt, so stoßen auch in den „Epigonen" der absterbende Feudalismus und die rücksichtslos

um sich greifende Industrie aufeinander. „Aus all dem Streite, aus den Entladungen der unterirdischen Minen, welche aristokratische Lüste und plebejische Habsucht gegeneinander getrieben, aus dem Konflikte des Geheimen und Bekannten, aus der Verwirrung der Gesetze und Rechte entspringen dritte, fremdartige Kombinationen. Mit Sturmesschnelligkeit eilt die Gegenwart einem trockenen Mechanismus zu." Als ein Vertreter der neuen Zeit spielt sich dann Münchhausen, der Projektenmacher, auf. Sein Plan einer Luftziegelfabrik hätte den Nachlebenden als Satire auf die Gründerzeit der 1870er Jahre gelten können, jetzt werden wir wieder in ganz anderer Weise an Münchhausens Erfindung erinnert, da wir tatsächlich der Luft Stoffe für unsere Lebensbedürfnisse zu entziehen gelernt haben.

Die größte Wirkung von Immermanns sämtlichen Arbeiten haben jedoch die am Oberhof spielenden Teile des „Münchhausen" ausgeübt. Wie hier Justus Mösers Schilderung des westfälischen Bauernhauses (vgl. II, 219) wieder auflebt, so hat vom „Oberhof" die neuere Dorfnovelle ihren Ausgang genommen. Aber man sollte diese ländlichen Auftritte nicht trennen von der eigentlichen Münchhausiade, denn eben durch das Zusammenfassen der Gegensätze im Rahmen eines Romans hat Immermann in dem seit der Julirevolution offen ausgebrochenen Streite von Altem und Neuem seine Unabhängigkeit gewahrt, über die Tagesströmungen hinaus auf das feste Bleibende und auf die Zukunft verwiesen und damit auf der Höhe seines Wirkens einen der gehaltvollsten Romane unseres gesamten Schrifttums von dauerndem Werte geschaffen.

---

3. Das Junge Deutschland.

Als Immermanns „Münchhausen" erschien, konnte es bereits für entschieden gelten, daß die Zukunft deutscher Dichtung und Lebensanschauung nicht vom Jungen Deutschland beherrscht sein würde. Hatte Bauernfelds Lustspiel „Der literarische Salon" doch schon 1836 das Junge Deutschland „als inzwischen uralt und ziemlich philiströs geworden" verspottet. Die so benannte „Bewegungs-Partei" hatte einen Lärm erregt, wie er in gar keinem Verhältnisse zu ihrer tatsächlichen Bedeutung stand, nicht durch eigene Kraft, sondern zumeist durch das ganz hervorragende Ungeschick der als Frankfurter Bundestag auf Deutschland lastenden österreichisch-preußischen Reaktion. In der Folgezeit aber wurde politische Leidenschaft nicht müde, das ruhige geschichtliche Urteil zu trüben. Was Angehörige des Jungen Deutschlands wirklich Einflußreiches oder Dauerndes geleistet haben, das hängt gar nicht oder doch nur sehr lose mit der bloß kurze Zeit geplanten Vereinigung weniger ehrgeiziger Führer zusammen. Von einer engen persönlichen Freundschaft, gemeinsamen Grundanschauungen der einzelnen Mitglieder, wie sie etwa bei der ersten und zweiten romantischen oder der schwäbischen Dichterschule herrschten, kann bei den Häuptern des Jungen Deutschlands vollends keine Rede sein. Die persönlichen Gegensätze zwischen Heine und Börne, Laube und Gutzkow vermochte selbst der sie gemeinsam hemmende Polizeidruck nicht lange, und auch da nicht völlig, niederzuhalten. Einig waren sie alle nur in der unbedingten Unterordnung des deutschen unter das französische Schrifttum.

Der Freiheitsgedanke war, wie Richard Wagners schon einmal erwähnter „Lebensbericht" ausführt, seit den Tagen der ersten französischen Umwälzung einmal vorhanden und drängte nach Verwirklichung. „Konnte er dies nicht im nationalen Geiste und dem nationalen Bedürfnisse entsprechend tun, so bot sich ihm die neueste internationale Form als willkommenes Auskunftsmittel dar. Aus der edel begeisterten Seele der deutschen Jugend im rechten Sinne des deutschen Wesens natürlich und selbständig entwickelt, hätte er Deutschland zu einer ihm eigentümlichen, wahrhaft nationalen Kultur verhelfen können." Die Karlsbader Beschlüsse

und die Mainzer Zentraluntersuchungskommission wirkten dem entgegen. Sie zwangen alle ungeduldig Vorwärtsstrebenden, ihre Vorbilder wieder in Frankreich zu suchen, und das Junge Deutschland offenbarte, daß der törichten Regierungsweisheit die Austreibung des vaterländischen Geistes bei den Führern der ehrgeizig aufstrebenden Jugend überraschend schnell gelungen war. Ein so treuer und scharfblickender zeitgenössischer Beobachter wie der Münchener Kunstkritiker Friedrich Pecht meint in seinen „Lebenserinnerungen", die literarische Partei „das junge Deutschland" hätte weit mehr Anspruch auf den Titel des „jungen Frankreichs" gehabt. Und Gutzkow selbst sprach, als er im November 1833 den einflußreichen Verleger der „Allgemeinen Zeitung", Schillers alten Freund Johann Friedrich Cotta, für seine journalistischen Pläne gewinnen wollte, bezeichnenderweise von den „kleinen zarten, grünen Keimen zu einer jeune Allemagne". In der Öffentlichkeit wurde der Name als Schlachtruf zuerst 1834 von dem Kieler Privatdozenten Ludolf Wienbarg ausgesprochen. „Dir junges Deutschland widme ich diese Reden, nicht dem alten", hebt die Zueignung seiner „Ästhetischen Feldzüge" an. Als Voraussetzung für des einzelnen Zugehörigkeit zum Jungen Deutschland wird gefordert, „daß er jenen altdeutschen Adel nicht anerkennt, daß er jene altdeutsche tote Gelehrsamkeit in die Grabgewölbe ägyptischer Pyramiden verwünscht, und daß er allem altdeutschen Philisterium den Krieg erklärt und dasselbe bis unter den Zipfel der wohlbekannten Nachtmütze unerbittlich zu verfolgen willens ist". Das Buch selbst ist ebenso flach wie diese Eintrittsbedingungen, aber mit ihm war das Schlagwort gegeben.

Der Berliner Karl Ferdinand Gutzkow (1811—78) wollte, nachdem er eine Zeitlang dem Schlesier Wolfgang Menzel bei der Schriftleitung des Cottaschen „Literaturblattes" in Stuttgart Dienste geleistet hatte, selber eine große Zeitschrift gründen und herausgeben, für die er sich der Mitarbeit von Heinrich Laube, geboren zu Sprottau in Schlesien 1806, gestorben zu Wien 1884, versichert hatte. Ursprünglich war der Zeitschrift, neben der Gutzkow, obwohl selber ohne eine Spur von Begabung noch Neigung für Lyrik, auch einen eigenen Musenalmanach in das Leben zu rufen beabsichtigte, der Name „Das junge Deutschland" zugedacht gewesen. Aber im Spätherbst 1835 kündigten Gutzkow und sein Mannheimer Verleger Karl Löwenthal die neue Monatsschrift, die zugleich Journal und Buch sein sollte, als „Deutsche Revue" an. Die Eigenart der alten „Horen" und des „Athenäums" wollten sie mit jener der angesehenen Pariser „Revue des Deux Mondes" verschmelzen.

Dem Eigentum von Schriftsteller und Verleger genügenden Schutz vor räuberischem Nachdruck zu gewähren, dazu hatte der Bundestag zu Frankfurt sich niemals aufzuraffen vermocht. Aber zum Unterdrücken einer literarischen Bewegung, die erst durch ihre Verfolgung geschichtliche Bedeutung erlangen sollte, war er rasch zur Hand. Noch ehe das erste Heft der geplanten neuen Zeitschrift ausgegeben werden konnte, wurde sie bereits erstickt. Menzel, der in seiner „Geschichte der Deutschen" 1824 ein vielgelesenes vaterländisches Werk in burschenschaftlichem Geiste geliefert hatte, haßte alles Französische fast ebenso stark, wie er Goethe verabscheute. Gewiß war er angetrieben von ehrlicher Entrüstung über in jüngeren Schriftstellerkreisen auftauchende Richtungen, die durch jene neugeplante Zeitschrift Stärkung und Verbreitung finden sollten. Persönlicher Groll gegen den ihm nunmehr verfeindeten Genossen und früheren Gehilfen hat indessen mitgewirkt, daß Menzel in seinem Stuttgarter „Literaturblatt" im September 1835 Gutzkows geschmacklosen Roman „Wally, die Zweiflerin" zum Ausgangspunkt nahm, um die „Unmoralische Literatur" des sogenannten Jungen Deutschlands auf das heftigste anzugreifen. Zu der Zeit, da in Mainz noch die hochnotpeinliche

Untersuchungskommission argwöhnisch über jede freiere Regung wachte, mußte Menzels Vorwurf, daß die Irreligiosität und freche Sinnenlust dieser Schriftsteller Zustände herbeizuführen drohe, wie sie im alten Frankreich der Umwälzung vorausgegangen waren, die Metternichsche Polizei und Spionage auf den Plan rufen.

Schon am 10. Dezember 1835 wurde vom Bundestag der Antrag der österreichischen Präsidialmacht zum Beschluß erhoben, mit allen Mitteln den Druck und Vertrieb der Schriften zu verhindern „aus der unter dem Namen des Jungen Deutschlands bekannten literarischen Schule, zu welcher namentlich Heinrich Heine, Karl Gutzkow, Ludolf Wienbarg, Theodor Mundt und Heinrich Laube gehören". So trat der wohl einzige Fall in der Literaturgeschichte ein, daß der Beschluß einer politischen Behörde eine nicht vorhandene literarische Schule schuf und nicht bloß die bereits erschienenen, sondern auch die künftigen Arbeiten bestimmter Schriftsteller verbot.

Der so seltsam auch für die Zukunft sorgende Bundestag wurde bei seinem Einschreiten noch dazu von höchst unklaren Vorstellungen geleitet. Laube hatte 1833 einen Roman „Das junge Europa" begonnen, gerade zu der Zeit, als der italienische Einheits- und Freiheitskämpfer Giuseppe Mazzini einen politischen Geheimbund unter diesem Namen gründen wollte. Und vielleicht in Nachahmung von Mazzinis „la giovine Italia" entstand in der Schweiz ein politisch radikaler Verein von Handwerksgesellen „Junges Deutschland". Der Gleichlaut des Namens zog den fünf Schriftstellern, die von allen diesen politischen Verbindungen wahrscheinlich gar nichts wußten, die Ächtung seitens der in Frankfurt versammelten Regierungsvertreter zu. Der Gewaltakt war ebenso ungerecht und gehässig wie sinnlos. Er bereitete den vier in Deutschland lebenden Schriftstellern wohl augenblickliche Unannehmlichkeiten, besonders Gutzkow, der wegen Religionsfeindlichkeit und Unsittlichkeit seiner „Wally", die wie Sigune im mittelhochdeutschen „Titurel" sich ihrem Geliebten einmal hüllenlos zeigt, in Mannheim eingesperrt wurde. Aber eben Gutzkows Dramen fanden schon wenige Jahre später Pflege auf dem preußischen und sächsischen Hoftheater. In der Hauptsache diente die Verfolgung allen Hauptbeteiligten wie ihren Mitläufern nur zu ausgezeichneter Reklame. Die durch Mangel einer einheitlich deutschen Gesetzgebung im Buchhandel herrschenden Verhältnisse trugen dazu bei, den Bundestagsbeschluß unwirksam zu machen.

Es ließe sich ganz wohl eine Skizze unserer Literaturentwickelung vom Standpunkte des deutschen Buchhandels aus entwerfen, wobei die wichtige Rolle einzelner Verleger in den verschiedenen Zeitabschnitten hervortreten würde. Die alten schlesischen Schulen waren ebenso naturgemäß mit Breslauer Verlagshäusern verbunden, wie Gottsched mit Breitkopf in Leipzig und der Göttinger Verleger Dietrich, der Freund Bürgers und Gevatter Lichtenbergs, mit der Geschichte des Musenalmanachs. Für die erste romantische Schule wurden Berliner Buchhändler, wie für die zweite Joh. Georg Zimmer in Heidelberg wichtig. Von unseren Klassikern sind die Namen Göschen und Cotta nicht zu trennen, und letzteren umgab durch den langjährigen Alleinvertrieb von Schillers und Goethes Werken ein Heiligenschein der Klassizität. In die Reihe der Cottaschen Autoren aufgenommen zu werden bemühten sich Gutzkow wie Heine längere Zeit. Allein gerade für sie entwickelten sich die Verhältnisse ganz anders. Wie die naturalistische Literaturrevolution im Ausgange des 19. Jahrhunderts an dem Verlage von Wilhelm Friedrich in Leipzig und Samuel Fischer in Berlin haftet, so bleibt die Geschichte des Jungen Deutschlands mit der Erinnerung an Hoffmann und Campe untrennbar verbunden. Der Geschicklichkeit des Hamburger Verlegers hatten Gutzkow, Heine, Börne und andere es zu danken,

daß ihre Schriften trotz aller Bundestagsbeschlüsse und Verbote nicht vom Büchermarkt verschwanden. Mit größter Gewandtheit, ja nicht ohne eine gewisse Freude am Wagen verstand es der Verlag, den Vertrieb der Bannware aufrechtzuhalten. Hoffmann und Campe und das Junge Deutschland gehören derart zusammen, daß man wohl behaupten darf, Friedrich Hebbel ist in eine schiefe Stellung und auf lange hinaus falsche Beurteilung geraten, weil er, der geborene Gegner jungdeutscher Tendenzpoesie, seine meisten Werke Hoffmann und Campe anvertraute, in seinen Anfängen anvertrauen mußte.

Weit mehr der Verlag als die Richtung einte die Häupter des „Jungen Deutschlands". Einem Liberalismus radikalster Prägung huldigten allerdings sowohl der in Paris lebende Heine wie die jüngeren Schriftsteller in Deutschland, als deren Vertreter Gutzkow und Laube auch noch in der „Ruhmeshalle der deutschen Literatur" im Mittelpunkte der Bildtafel bei S. 140 (Nr. 44 und 58) erscheinen. Dem Freiheitsgedanken, wie er nach 1815 in der edel begeisterten Seele der deutschen Jugend lebte, war ja die naturgemäße völkische Betätigung verwehrt worden. Infolge der Unterdrückung bedrohte er seit dem Beginn der dreißiger Jahre, wo er aus dem seit den Julitagen wieder völlig tonangebenden Paris und dem aufständischen Polenlande zu uns eindrang, unsere politische wie literarische Entwickelung und brachte beide in Abhängigkeit von der revolutionären Fremde. Die Begeisterung für die polnische Revolution (vgl. S. 91), deren Gefahren für das deutsche Grenzland Schlesien Laubes jüngerer Landsmann Gustav Freytag früh erkannte, machte Laube zuerst zum politischen Schriftsteller. Mit seinem noch während des polnischen Aufstandes geschriebenen und nur durch Zufall verspätet erschienenen Buche „Polen" (Fürth 1833) strebte Laube den Aufstand der Polen gegen den auch in Deutschland gefürchteten Zaren Nikolaus I. durch eine ganz einseitige und oberflächliche Geschichte der bedrohlichen Nachbarn seiner schlesischen Heimat schriftstellerisch zu unterstützen. Auch der zweite Teil seines „Jungen Europa" will in den „Kriegern" (1837) durch Schilderung der polnisch-russischen Kämpfe die Begeisterung für die bereits untereinander hadernden Polen wacherhalten.

Gutzkow veröffentlichte 1835 das packende Trauerspiel „Dantons Tod" von dem Darmstädter Georg Büchner, der, vor der Demagogenhetze flüchtend, als Züricher Privatdozent schon 1837 als Vierundzwanzigjähriger in Straßburg starb. Das Drama Büchners, für den in den letzten Jahren eine seine Begabung im allgemeinen und die zerrissene Bilderreihe seiner bürgerlichen Eifersuchtstragödie „Wozzeck" im besonderen wohl stark überschätzende Teilnahme genährt wurde, erscheint als eine Verherrlichung der französischen Revolution. „Dantons Tod" ist wohl auch gerade wegen dieser Richtung 1916 von Reinhard der Aufnahme in seinen seltsamen „Deutschen Zyklus" gewürdigt worden. Und wie man die Revolution feierte, so kam gleichfalls nach dem Beispiele Lord Byrons, des Herolds aller Unzufriedenen, schon anderthalb Jahrzehnte nach den Befreiungskriegen im deutschen Schrifttum unter Führung Heines, dem Gaudy, Zedlitz, Grabbe und andere folgten, ein Napoleonkultus zur Geltung.

Seit 1831 begann die sozialistische Lehre des Saint-Simonismus, mit der auch Laube im Vorwort zu seiner Geschichte Polens sich beschäftigt, von Paris aus auf die jüngeren deutschen Schriftsteller zu wirken. In Deutschland selbst aber überraschte 1835 ein Repetent am Tübinger Stift, der Hegelianer David Friedrich Strauß, durch seinen rücksichtslos kritischen Versuch, im „Leben Jesu" die Wunder aus dem Wesen der Mythusbildung zu erklären. Die Tübinger Theologenschule arbeitete an der von Reimarus, Lessing und Strauß begonnenen Bibelkritik weiter. Mit diesem einschneidenden wissenschaftlichen Kampfe verglichen wollen Gutzkows Plänkeleien gegen das Christentum in seiner „Geschichte eines Gottes"

(Maha-Guru) und „Wally" sowie sein Angriff auf Schleiermacher wenig bedeuten. Wie Gutzkow Schleiermachers vertraute Briefe über Schlegels „Lucinde" (vgl. S. 34) neu herausgibt, Laube die Schriften Heinses, des sinnlich-glühenden „Ardinghello"-Dichters (vgl. II, 296), sammelt, so spielt das Junge Deutschland mit seinem Schlagwort „Emanzipation des Fleisches" überhaupt keine neue Karte aus. Sein Begehren nach engerer Verbindung von Literatur und Leben wiederholt nur das Verlangen der Geniezeit und der ersten romantischen Schule. Wenn es aber dabei so weit geht, von der Dichtung grundsätzlich die Förderung bestimmter, außerhalb des Kunstgebietes liegender Ziele, des politischen Liberalismus, religiöser und sittlicher Ungebundenheit, zu fordern, so ist das kein Fortschritt, sondern eine Verneinung der Kunst und ihrer mühsam in Goethes und Schillers Tagen errungenen Unabhängigkeit. Noch 1832 hatte Gutzkow in seinen „Briefen eines Narren an eine Närrin" die Aufgabe der Dichtung unter Laubes Beifall nicht in politischen Erörterungen sehen wollen. Drei Jahre später weist er ihr die politische Aufgabe zu, „die Nation für eine gemeinsame Wiedergeburt im Zeichen der Freiheit durch große befreiende Wirkungen auf alle Deutsche" vorzubereiten.

Abb. 27. Ludwig Börne. Nach dem Gemälde von Moritz Oppenheim.

Der einzige erfolgreiche Lyriker unter diesen Tendenzschriftstellern, Heine, hat umgekehrt die politischen und anderen Forderungen bloß als wirksame Reizmittel in den Dienst seiner spielerisch gaukelnden Dichtung, nicht diese in den Dienst der Tendenz gestellt. Und wiederum steht es um die künstlerische Einsicht seines Widerparts, des in leidenschaftlichem Ernst der Politik ergebenen Börne, nicht zum besten. Es kennzeichnet die ganze Kopflosigkeit des Bundestagsbeschlusses, daß gerade der Name des einzigen politisch wirklich gefährlichen Schriftstellers, Ludwig Börnes (Abb. 27), wie der Frankfurter Löb Baruch (1786—1837) nach der Taufe sich umnannte, in der Achtserklärung fehlt.

In seiner Vaterstadt hatte Börne als Herausgeber einer Zeitschrift für Bürgerleben, Wissenschaft und Kunst, der „Waage", zuerst als Theaterkritiker sich gefürchtetes Ansehen erworben. Aber sein sittliches Gefühl, das ihn auch zum Gegner der Schicksalstragödien machte, zeigte sich dabei doch weit entwickelter als sein ästhetisches. Von ihm und Heine wie von ihrem Gegner Menzel stammt der größere Teil der grundfalschen, aber lange Zeit immer wiederholten Anschuldigungen gegen Goethe. Börne hat, noch ehe er gleich nach der Julirevolution dauernd nach Paris übersiedelte, eine ganze Reihe äußerst witziger Aufsätze, scharfer Satiren, wie die „Monographie der deutschen Postschnecke", „Der Narr im weißen Schwan", in Jean Pauls Art geschrieben. Allein sein Hauptwerk schuf er in den „Briefen aus Paris". In diesen Briefen, denen ein mit seiner Freundin Jeanette Wohl tatsächlich geführter Briefwechsel zugrunde liegt, erzählt er von allem, was er in der Hauptstadt unter Louis Philipps Bürgerkönigtum sieht und erfährt, und zürnt über politische und literarische Vorgänge in Deutschland. Im zwanglosesten Plauderton, aber mit stilistischer Meisterschaft, reizt er ungestüm gegen die Erbärmlichkeit der deutschen Verhältnisse auf, predigt mit maßloser Leidenschaft, doch in ehrlichster Überzeugung und mit einer Beredsamkeit, die selbst auf den politisch Gleichgültigsten Eindruck machen mußte, die Notwendigkeit einer allgemeinen Revolution.

Wie Börne bei der berüchtigten Kundgebung des Hambacher Festes, auf dem am 27. Mai 1832 der rücksichtslosere Teil der pfälzischen und süddeutschen Liberalen die unsinnige

Forderung einer deutschen Republik aufstellte, als einer der Führer hervortrat, so war er das Haupt der politischen Flüchtlingskolonie, die sich unter der Julimonarchie in Paris zusammenfand und von der Fremde aus Einfluß auf einen großen Teil der deutschen Schriftstellerkreise übte. Heine lebte dauernd in Paris. Gutzkow und Laube kamen gleich vielen anderen Vertretern verschiedenster literarischer Richtungen, Malern, Musikern, Schauspielern zu bewunderndem Besuche in die „Lichtstadt". Der erstere stellte sich auf Börnes Seite, der letztere schloß sich Heine an, und die erbitterte Feindschaft von Börne und Heine, welcher der Überlebende in seiner Schmähschrift gegen den gestorbenen Börne so unwürdigen Ausdruck gab, pflanzte sich auch in Deutschland weiter fort.

Wienbarg konnte selbst mit Hilfe des vom Deutschen Bund ihm so unverdient geschenkten Märtyrerruhmes nicht lange über seine vollständige Nichtigkeit täuschen. Der Potsdamer Theodor Mundt (1808—61), später Universitätsprofessor und Bibliothekar in Berlin, hat nicht nur eine größere Anzahl literargeschichtlicher Arbeiten und gleich seinem Freunde und Gesinnungsgenossen, dem Magdeburger Gustav Kühne (1806—88), Erzählungen und Skizzen verfaßt, sondern durch einen besonderen Zufall mit seinem Buch „Madonna. Unterhaltungen mit einer Heiligen", das Ostern 1835 erschien, auch außergewöhnliches Aufsehen erregt.

Mundts Werk mit seiner Empfehlung der „Emanzipation der Sinne", das er selber für den typischen Ausdruck der neuen „Bewegungsliteratur" erklärte, hat an sich gar keinen besonderen Wert. Es gehört zu den seit Heines „Reisebildern" übereifrig gepflegten Versuchen, über Reiseeindrücke möglichst witzig und geistreich zu plaudern und, wenn die Gestaltungskraft langt, einige angebliche Erlebnisse aus Städten und im Postwagen novellistisch aufzuputzen, wie es Laube in seinen „Reisenovellen" mit lohnendem Augenblickserfolg 1834 getan hat. Selbst Immermann zeigte sich in seinem „Reisejournal" angesteckt durch diese am frühesten von Thümmel (vgl. II, 204) ausgehende, in der Folge von Heine und seinem Nachahmer, Fürst Pückler, gepflegte Mode. Aber das Urbild von Mundts „Madonna" war Charlotte Stieglitz, die Frau des Berliner Gymnasiallehrers Heinrich Stieglitz, der sich seit seinen „Liedern zum Besten der Griechen" für einen Dichter hielt (s. die Tafel „Ruhmeshalle" bei S. 140, Nr. 30). Charlotte glaubte an das leider nicht vorhandene Genie ihres Mannes und hatte zugleich eine Seelenfreundschaft mit Mundt geschlossen, die nicht bloß auf seiner Seite Liebe zu werden drohte. In diesem Verhältnis fiel Charlotte die Wertherrolle zu. Sie hoffte, durch einen erschütternden Schmerz ihren mißmutig verzagenden Gatten zu großen Dichtungen fähig zu machen, und wollte selber dem sie ängstigenden Zwiespalt entrinnen. Am 29. Dezember 1834 machte die schöne achtundzwanzigjährige Frau mit einem Dolchstoß ihrer Herzensqual ein Ende. Als gleich darauf Mundt der Freundin ein literarisches Denkmal errichtete, wandte sich die heftig erregte Teilnahme auch seiner bereits vor Charlottens Tod geschriebenen „Madonna" zu, deren Züge nun die Ähnlichkeit mit der überschwenglich gefeierten und unduldsam verurteilten Selbstmörderin verrieten.

Seit dem Tode Jerusalem-Werthers und Kotzebues Ermordung durch Sand war nach Gutzkows Urteil in Deutschland nichts Ergreifenderes geschehen. Aber das Genie Goethes, das er für die dichterische Verwertung dieses Seitenstückes zum „Werther" forderte, traute weder Gutzkow sich selber zu, noch besaß es ein anderer im Kreise der „modernen Literatur". Und auch mit dem Schauspiel „Charlotte Stieglitz", das Hans Kyser 1916 auf die Bühnen brachte, ist das Verlangen Gutzkows nach einem Gegenstücke zu Werthers Leiden und Tod nicht erfüllt worden. Goethe war übrigens der Mehrzahl jener viel verlangenden und wenig gebenden Schriftsteller in den Tagen des Jungen Deutschlands keineswegs ein verehrtes Vorbild. Wohl nahm Laube 1835 in seinen „Charakteristiken" auch für ihn entschuldigend das Recht der Individualität gegen den Übermut der „jungen ungezogenen Schule" in Anspruch. Aber selbst Gutzkow, der für Goethe immerhin mehr Verständnis als Laube und die meisten Jüngeren aufzubringen vermochte, verteidigte in seinen „Beiträgen zur Geschichte der neuesten Literatur" 1836 Goethe nur gegen Menzels Vorwurf, daß er der deutschen Dichtung

absichtlich schaden wollte; daß er ihr geschadet und viel verbrochen habe, stellte auch er nicht in Abrede. Fühlte er doch „sich durch die vornehme Physiognomie der Goetheschen Poesie beleidigt; denn was ich am stärksten hasse, ist die Aristokratie". Angesichts dieser Geständnisse darf man die Goethe-Schmähungen von Menzel, Börne und Heine nicht als vereinzelte Erscheinungen betrachten, sondern muß den entschiedenen Gegensatz der gesamten als Junges Deutschland bezeichneten Literaturströmung zu Goethes Sein und Wirken eingestehen. Und gerade beim Vergleiche mit der völkischen Charakterlosigkeit des Jungen Deutschland fühlt der geschichtlich Betrachtende erst so recht den oftmals töricht geleugneten, großen deutschen Grundzug unserer klassischen Literaturzeit. Aber auch die beliebte Zusammenstellung mit der Sturm- und Drangbewegung läßt den Gegensatz von deren leidenschaftlichem Streben nach deutscher Art und Kunst zu der unselbständigen Hingabe an fremde Muster und Schlagworte beim Jungen Deutschland wie bei dem jüngsten im Ausgang des 19. und Eingang des 20. Jahrhunderts erst in voller Schärfe hervortreten.

Abb. 28. Bettina von Arnim. Nach einer Bleistiftzeichnung Wilhelm Hensels von 1853. Nach August Sauer, Deutsche Frauenbilder.

Der goethefeindlichen Stimmung des Jungen Deutschland gegenüber wurde es da doppelt bedeutend, daß gerade im Anfang der dreißiger Jahre zwei Bücher erschienen, die der neuen Zeit eine Fülle von Anregung boten, manche ihrer Gefühle klarer ausdrückten, als ihre Führer selbst es vermochten, und die doch zugleich auf das eindringlichste Goethes Größe predigten. Rahel (vgl. S. 33), Bettina, die Stieglitz werden von Gutzkow 1839 bei einem Rückblick auf die ganze Bewegung als die durch Gedanken, ein Gedicht, eine Tat die Gemüter besiegenden ausgezeichneten drei Frauen genannt. „Rahel. Ein Buch des Andenkens für ihre Freunde" gab ihr Gatte, Varnhagen von Ense, 1834 gleich nach ihrem Tode heraus. „Ein sehr gesundes, substantielles Lebensmittel, woran zum Unglück aus Versehen zu viel Pfeffer getan worden ist", lautete Immermanns Urteil über die drei Bände. Ein Jahr darauf trat die Witwe Achim von Arnims und Schwester Klemens Brentanos, Bettina von Arnim (1785—1859; Abb. 28), zum erstenmal als Schriftstellerin hervor. Auf „Goethes Briefwechsel mit einem Kinde", das schönste Buch der deutschen Romantik, ließ sie die den Berliner Studenten gewidmete „Günderode" und 1849 „Dies Buch gehört dem König" mit seiner Fortsetzung folgen.

Mit den Worten „Dies Buch ist für die Guten, und nicht für die Bösen" leitete sie 1834 die zum lebensvollen Kunstwerk gefügte „Wahrheit und Dichtung" aus ihrem Briefwechsel mit Goethe ein. Dies Buch ist für dichterisch empfindende, nicht für philisterhafte Leser, hätte sie nach all den törichten Anfeindungen ihres poesievollen Goethedenkmals rufen können. Obwohl Bettina selbst auf ihre Schilderung einer kostbaren Schatzkammer Goethes Mutter antworten läßt: „Wenn's auch nur wahr ist, denn wenn du ins Erfinden gerätst, dann hält dich kein Gebiß und kein Zaum", so hat pedantische Klügelei sie doch der

Fälschung beschuldigt. Nicht um eine philologisch treue Ausgabe ihres wirklich geführten Briefwechsels war es Bettina zu tun, sondern so, wie ihre verehrende Einbildungskraft den Dichter Goethe frei von aller Einengung des bürgerlichen Lebens erblickte, wollte sie ihm zu Ehren, allen zur Freude und zu Ehrfurcht gebietender Schau das ragende Denkmal des eben Dahingeschiedenen aufstellen. Wie Goethe selbst von ihrer Natur sagte, man könne von ihr nur empfangen, nichts ihrem Reichtum mehr geben, so erklärte Jakob Grimm von dem „Briefwechsel mit einem Kinde", er kenne kein anderes Buch von gleicher Gewalt der Sprache wie der Gedanken, „und alle Gedanken und Worte wachsen in einem weiblichen Gemüt, das in der ungehemmtesten Freiheit sich aus sich selbst bildet und durch sich selbst zügelt". Unbändig in Sinnenlust des Geistes hat sie selber sich genannt.

Bettina wurzelt durchaus in der Romantik. Wilhelm Grimm hat ihr, der ewig Jugendlichen, die „Märchen" gewidmet, Beethoven vertraute ihr seine tiefsten Gedanken über die Kunst. Aber bei all ihrer überquellenden Einbildungskraft vertritt die zeitlebens Jugendliche in ihrem „Königsbuch" auf politischem und religiösem Gebiet freiheitlichste Ansichten. Nicht der Vergangenheit, sondern der Zukunft wendet sie sich zu. Sie legt ihre sozialpolitischen Betrachtungen der alten Frau Rat Goethe in den Mund, deren Frankfurter Urwüchsigkeit sie mit ganz prächtiger Laune rund und voll vor Augen stellt. Das Elend der vogtländischen Weber, und was sie bei eigener tätiger Hilfeleistung in den Keller- und Dachwohnungen der ärmsten Bevölkerung selbst erfahren hat, trägt sie dem König vor. Nicht die als Demagogen Verfolgten, sondern die den Gemeinsinn unterdrückende staatliche Bevormundung und mehr noch die kirchliche, die sich zur Orgelpfeife des Staates erniedrige, solle der König für die Mißstände und das Übel in seinem Lande verantwortlich machen. Die „Sibylle der romantischen Schule" gibt so nicht allein politischen Gedanken des Jungen Deutschland in ihrer stets poesieerfüllten persönlichsten Eigenart Ausdruck, sie zeigt auch ein frühes Verständnis für die zwar schon in „Wilhelm Meisters Wanderjahren" auftauchende, doch erst später als schwerste Frage sich aufdrängende Notlage der niederen Stände. Sie gibt dem so scharfen Ausdruck, daß der 1852 veröffentlichte zweite Band ihres „Königsbuches" „Gespräche mit Dämonen" 1919 als „Aufruf zur Revolution und zum Völkerbund", ja als „die heilige Schrift der Demokratie und das rechte Manifest zum Völkerbund" neu herausgegeben wurde. Bettina selbst, die wirklich Königstreue, wäre allerdings mit solcher Verwendung ihres Buches sicherlich am allerwenigsten einverstanden gewesen. Im vollen Vertrauen zum Königtum von Gottes Gnaden hat sie in unmittelbar an Friedrich Wilhelm IV. gerichteten Briefen mit herrlichem Freimut alle ihre dichterische Kraft in den Dienst der ihr heiligen Ziele und der Rettung Verfolgter, wie des zum Tod verurteilten Freiheitskämpfers Gottfried Kinkel, gestellt.

Vielgeschäftig versuchten Gutzkow und Laube sich in den dreißiger Jahren in Romanen, Novellen, Dramen wie mit literargeschichtlichen Arbeiten. So schrieb Laube: „Moderne Charakteristiken", 1835, eine „Geschichte der deutschen Literatur", 1839; Gutzkow: „Beiträge zur Geschichte der neuesten Literatur", „Über Goethe im Wendepunkte zweier Jahrhunderte", „Zur Philosophie der Geschichte", 1836. Und doch gelang es ihnen in den Tagen des Jungen Deutschland nicht, auch nur ein einziges Werk zu schaffen, das die Bestrebungen und geistigen Strömungen der Zeit so zusammenfassend und fruchtbar wie etwa Herder in seinen „Fragmenten" oder in fest geprägter Kunstform wiedergegeben hätte, wie es im 18. Jahrhundert doch keineswegs bloß die Dichter des „Werther" und der „Räuber" vermocht hatten.

Für die dem Jungen Deutschland zuneigenden Schriftsteller ist es bezeichnend, daß sie es sich besonders angelegen sein ließen, die Verfügung über größere Zeitschriften in die Hand zu bekommen. Der „Waage" Börnes wurde bereits gedacht. Wienbarg leitete verschiedene

Hamburger und Altonaer Zeitungen. Mundt war schon in Leipzig an den seit 1818 bestehenden „Blättern für literarische Unterhaltung" tätig, dann gab er nacheinander vier Zeitschriften heraus. Der Königsberger Novellendichter Karl August Lewald gründete 1835 in Stuttgart, dessen Theater ihm später anvertraut wurde, die angesehene Zeitschrift „Europa", in deren Leitung ihn 1846 Kühne ablöste. Hermann Marggraff (s. die Tafel „Ruhmeshalle" bei S. 140, Nr. 26), der ebenso wie Lewald im Gefolge des Jungen Deutschland auftaucht, hat seit 1836 als Herausgeber einer Reihe von Zeitschriften, zuletzt der „Blätter für literarische Unterhaltung", mehr als durch seine Trauerspiele („Kaiser Heinrich IV.") und seinen humoristischen Roman „Fritz Beutel" Einfluß geübt. Aber auch die Führer selbst setzten gerade hier ihre Kräfte ein. Heine hoffte einmal, an die Spitze der Cottaschen „Allgemeinen Zeitung", des weitaus einflußreichsten aller Tagesblätter, gestellt zu werden. Als sich diese Aussicht nicht erfüllte, legte er großen Wert darauf, wenigstens deren ständiger Mitarbeiter zu bleiben, worüber es beinahe zum Bruche zwischen Graf Platen und dem Cottaschen Verlage gekommen wäre. Laube übernahm in Leipzig zweimal die Herausgabe der „Zeitung für die elegante Welt". Gutzkow entfaltete in Gründung und Leitung des „Telegraph für Deutschland", den er auch bei seiner 1838 erfolgten Übersiedelung von Frankfurt a. M. nach Hamburg nicht aufgab, regste Tätigkeit. 1847 wurde er Tiecks Nachfolger als dramaturgischer Berater des Dresdener Hoftheaters und wußte seiner neuen Wochenschrift, den „Unterhaltungen am häuslichen Herd" (1852—62), einen ausgedehnten Leserkreis zu erwerben.

Inzwischen hatte Gutzkow seinen rasch vergessenen, zahlreichen Jugendwerken reifere Arbeiten nachgesendet. Seinen ersten Bühnenerfolg errang er 1839 mit dem Trauerspiel „Richard Savage", der Geschichte des außerehelich geborenen Dichters, der ungeachtet seiner Genialität im Elend verkommt, da seine hochadlige Mutter ihn verleugnet. Die vor erst vier Jahren gegen die Führer des Jungen Deutschland ausgesprochene Verfemung aller ihrer Werke hinderte selbst die Hoftheater nicht, den Dramatiker willkommen zu heißen, der mit seiner tendenziösen Behandlung gesellschaftlicher Verhältnisse auf seine Zeitgenossen als Naturalist Anziehungskraft übte. Freilich erscheinen diese damals als naturtreu gepriesenen Bilder seelischen und gesellschaftlichen Widerstreites schon längst als gekünstelte Tendenzwerke ohne innere Wahrheit.

Das Schauspiel „Werner, oder Herz und Welt" (1842), in dem der Held seine arme Braut und seine Schriftstellerziele aufgibt, um als Schwiegersohn eines hohen Beamten selbst zu Amt und Würden zu gelangen, ist bezeichnend für die ganze Richtung eines großen Teils der Gutzkowschen Dramatik. Sie stellte den Schauspielern neue, dankbare Aufgaben, die vor allem von Karl Seydelmann (vgl. S. 103) und in Dresden von Emil Devrient eifrig aufgegriffen wurden. Die Bühnenerfolge Gutzkows und Laubes lockten dann wiederum viele zur Nachahmung an. Und wenn auch die meisten dieser bürgerlichen und geschichtlichen Dramen vergessen sind, die gelegentliche Vorführung Goethes als eines naseweisen Knaben in dem gespreizten „Königsleutnant" längst Vergessenheit verdient hätte, so begründete doch der Dramatiker Gutzkow seinen Ruhm durch Schaffung dreier wirklich wertvoller, lebensfähiger Stücke. Es gibt nicht viele deutsche Dichter, von denen sich ein ähnlicher Erfolg berichten läßt. Und wenn z. B. Albert Emil Brachvogel aus Breslau (s. die Tafel „Ruhmeshalle" bei S. 140, Nr. 49), der den Schülern Gutzkows beizuzählen ist, mit seinem Trauerspiel „Narziß" (1857), dem verkommenen Musiker und verratenen Gatten der Pompadour, sich ebenso wie Gutzkow mit seinem „Uriel Acosta" noch immer auf der Bühne behauptet,

so ist doch die hohle Paraderolle des zynischen Narziß — Neffe Rameaus — an künstlerischem Wert nicht entfernt mit Gutzkows Trauerspiel zu vergleichen.

Bereits 1832 hatte Gutzkow eine Novelle „Der Sadduzäer von Amsterdam" geschrieben, deren Handlung in den Grundzügen mit der des fünfzehn Jahre später vollendeten Trauerspiels „Uriel Acosta" übereinstimmt.

Nicht mit der abgeklärten Weisheit des Lessingschen „Nathan", doch trotz aufdringlicher Tendenz und störender Absichtlichkeit in Lessings Geist und mit ungleich schärferer Herausarbeitung aufregend dramatischer Spannung wird der Kampf zwischen der glaubensstarren, niederzwingenden Satzung und dem freien Wahrheitsforscher geschildert. Ein liebendes, edles Menschenpaar fällt unduldsamem Glaubenswahn zum Opfer. Sichere dramatische Technik, Kraft in der Gestaltung lebenswahrer Charaktere wie Geschick in Führung der Handlung und Kunst des Dialogs bewährt Gutzkow in diesem leidenschaftsvollen Trauerspiel aus dem Kreise der holländischen Judenschaft wie 1843 und 1847 in den Lustspielen „Zopf und Schwert" und „Das Urbild des Tartüffe". Die Überlistung des in seiner Familie wie im Staat gefürchteten Soldatenkönigs Friedrich Wilhelms I., der freilich auf Grund der entstellenden Memoiren seiner Tochter, der Markgräfin Wilhelmine von Bayreuth, eine ungerechte Schilderung hinnehmen muß, und die Anfechtungen, die Molière bis zur Aufführung seiner dramatischen Satire gegen die Frömmler nach allen Seiten niederzuringen hatte, wußte Gutzkow mit so glücklicher Laune glaubhaft wie menschlich erwärmend darzustellen, daß ihm die deutsche Literatur zwei ihrer allerbesten geschichtlichen Lustspiele zu danken hat.

Nicht ebensogut wie in seinen Lustspielen glückte es Gutzkow trotz seiner „merkwürdigen Durchdringungs- und Anempfindungskunst" im Roman, die Summe seines Könnens in abgeklärten Werken niederzulegen. Mit Recht hegte er indessen selber eine auch von Hebbel geteilte Vorliebe für den ersten seiner beiden umfangreichen Zeitromane „Die Ritter vom Geist", 1851, dem 1861 „Der Zauberer von Rom" folgte.

Die beiden Romane ergänzen sich. Der Kampf gegen die katholische Kirche und ihre Propaganda, in deren Dienst die Abenteuerin Lucie schließlich tritt, soll mit dem Ausblick auf einen reformierenden Papst der Zukunft schließen. Auf dem besonderen religiösen Gebiet wird der Sturz des überlebten Alten und Sieg des neuen Geistes in Aussicht gestellt, welche in den neun Bänden der „Ritter" die zufälligen Erben eines von den Tempelherren stammenden Vermögens auf staatlichem und gesellschaftlichem Gebiet herbeiführen wollen. Gutzkow steht dabei selbst unter dem Einfluß von Immermanns „Epigonen", wie sein Werk mit der scharfen Wirklichkeitsbeobachtung in den einzelnen Berliner Gestalten wieder auf die folgenden Romandichter, vor allem auf Spielhagen, gewirkt hat. Im Berlin Friedrich Wilhelms IV. und auch in dem recht unheilig erscheinenden „heiligen Köln" ist Gutzkow als Berliner Kind zu Hause. Der Besuch Roms dagegen zu Studienzwecken für den „Zauberer" hat Gutzkow nicht, wie später Zola, befähigt, das neue päpstliche Rom auch im Roman lebendig werden zu lassen. Noch weniger gelang es Gutzkow, 1868 im geschichtlichen Roman den Übergang der alten Ritterburg Hohenschwangau in den Besitz der reichen Augsburger Kaufmannsfamilie der Paumgärtner, Augsburg und Venedig in der Frühzeit der Reformation mit echten Zügen und Dauerfarben zu schildern. Am allerwenigsten aber wollte dem berechnend konstruierenden Gutzkow das Wandeln auf den Spuren des warmherzigen Jean Paul gelingen, wie er es 1838 in dem zerfahrenen, satirisch-pädagogischen Roman „Blasedow und seine Söhne" anstrebte.

Nach seiner außergewöhnlich vielseitigen und energisch betätigten Begabung durfte Gutzkow eine einflußreichere Führerrolle und vor allem nachhaltigere Wirkung für sich erhoffen, als sie ihm tatsächlich zugefallen sind. Daß die Verfolgung seiner „Wally" ihm wesentlich Schaden gebracht hätte, läßt sich nicht behaupten. Er selbst hat 1875 in den „Rückblicken auf mein Leben" neben der „Notwendigkeit, plötzlich für Weib und Kind zu sorgen" auch dem politischen und burschenschaftlichen Zorn seiner Jugend seine späteren künstlerischen Mängel zur Last gelegt. Zutreffender ist sein Bekenntnis, daß er bis 1853 alle seine Arbeiten auf den blendenden Schein von Einzelheiten hin unternommen habe. Als Ferdinand Gregorovius in Rom Gutzkow kennenlernte, staunte der Geschichtschreiber des mittelalterlichen Roms, der

ja selber einen Platz in der dichterischen „Ruhmeshalle" (s. die Tafel bei Seite 140, Nr. 42) einnimmt, über die Unfähigkeit des zu Studienzwecken für seinen Roman in die Papststadt Gekommenen, sich zu höherer Betrachtung der großen Umgebung aufzuschwingen. Er sprach ihm die Humanität ab und meinte, Gutzkow sei über sein eigenes Ich gefallen. Gutzkow wollte sich stets eine Partei bilden; aber er hätte nicht wie Goethe sich rühmen dürfen, nie auf dem Neidpfade getroffen worden zu sein. Und so kam es, daß der Herrschsüchtige sich nirgends, weder in Frankfurt und Hamburg noch in Dresden oder Weimar, auf die Dauer wohlfühlte. Wachsende Verbitterung gegen die Welt und das nagende Bewußtsein vom Mißverhältnis seiner großen ursprünglichen Fähigkeiten zu dem Erreichten trieben ihn 1865 zu einem Selbstmordversuch. Körperlich geheilt, suchte er 1875 mit den „Neuen Serapionsbrüdern" und dann noch in seinem Todesjahr 1878 mit der gegen Stil und Gedanken seiner jüngeren wie älteren Zeitgenossen gerichteten Streitschrift „Dionysius Longinus" die Literatur zu meistern. Die Stärke des Charakters, seine feste Eigenart der widerstrebenden Welt aufzudrängen oder stolz auf sich allein zu stehen, hatte der rastlos Arbeitende, der freilich auch noch in späterer Zeit von Nahrungssorgen bedrückt war, nie besessen. Gutzkow war im Vergleiche zu seinem nächsten Mitbewerber Laube, der über mehr oder minder geschickte Mache und Anpassung nie hinauskam, trotz aller seiner Schwächen ein wirklicher Dichter. Reich an tieferen Gedanken und glücklichen Einfällen, hatte jedoch der stets nervös aufgeregte Gutzkow lebenslang mit sich selbst und seiner Umwelt zu kämpfen, ohne je zu abgeklärter Ruhe zu gelangen. Sein ehemaliger Genosse im Jungen Deutschland, der nüchtern kühle und aus derbstem Holz geschnitzte Heinrich Laube, wußte sich dagegen in den Schriftstellerkreisen wie im Leben mit kräftigen Ellbogen Raum zu schaffen.

Noch während Laubes Breslauer Studentenzeit, als der mittellose Kandidat der Theologie und Burschenschaftler zwischen der Dichtung und dem Beruf eines Universitätsfechtmeisters schwankte, fiel ihm durch sein Trauerspiel „Gustav Adolf" auf dem Breslauer Stadttheater 1829 ein frühester Bühnenerfolg zu. Aber erst nach Reisen, novellistischen und journalistischen Arbeiten kehrte er 1845 mit der Dramatisierung vom Untergang „Monaldeschis", des Günstlings von Gustav Adolfs Tochter Christine, zum Drama zurück. Der außerordentliche Beifall, den der pommersche Superintendent Franz Meinhold 1843 für seinen angeblich streng quellenmäßigen Kulturroman „Die Bernsteinhexe" erntete, veranlaßte 1846 Laube, wie noch 1910 Max Geißler, aus dem nervenaufpeitschenden Roman ein „historisches Schauspiel" zu gestalten.

Indessen schon in der Einleitung zum ersten und bei Laubes Lebzeiten einzigen Drucke erklärte der Verfasser selbst die Dramatisierung für einen Fehlgriff. Hexenprozesse gehörten nicht auf die „heutige Bühne". Mit dieser Selbstkritik verbindet Laube eine noch immer höchst beachtenswerte Erklärung über die Grenzen des geschichtlichen Dramas: die Kunst des Theaters sei nicht dazu vorhanden, „bloße Porträts von geschichtlichen Personen und Zuständen zu geben, nein, sie ist eine ganz bestimmte und abgegrenzte Überlieferung der Vergangenheit an die lebendige Gegenwart. Sie hat die Vergangenheit nicht als einen Leichnam vorüberzutragen, nein, sie hat ihn mit dem Hauche der Gegenwart zu beleben. Das soll sie nicht tun bei Personen und Zuständen, welche den Hauch der Gegenwart absolut nicht vertragen würden, ohne entstellt zu werden; sie soll die Geschichte nicht verfälschen, nein, aber sie soll ebendeshalb solche mit der Gegenwart unverträgliche Personen und Zustände nicht wählen für das Theater. Sie soll nur solche wählen, welche in bestimmten Nerven fortleben bis in die Gegenwart, und an diese fortlebenden Nerven soll sie die Wiedergeburt der Vergangenheit knüpfen. So nur entsteht wirkliches Leben im historischen Drama."

Ein Jahr nach der „Bernsteinhexe" verhalf die Beliebtheit Schillers Laube zu seinem ersten großen Treffer mit dem ein langes Bühnenleben führenden Schauspiel „Die Karlsschüler". 1856 schuf er im „Graf Essex" seine ausgeklügelte Mustertragödie.

Der „Essex" ist bezeichnend für Laubes Schaffen. In seiner journalistischen Tätigkeit hatte er reiche Erfahrungen gesammelt über Bedürfnisse und Geschmack des Publikums; sicheren Bühnenverstand besaß er bereits, ehe er 1850 artistischer Direktor des Wiener Burgtheaters wurde. Lessing hatte in der „Hamburgischen Dramaturgie" die Fehler französischer, englischer, spanischer und deutscher Essex-Tragödien und die dramatische Dankbarkeit des Zusammenstoßes zwischen Königin Elisabeth und ihrem Günstling auseinandergesetzt. Laube machte sich diese wertvolle Belehrung zunutze, und daneben hatte er von Schiller und Grillparzer wie von seinen französischen Lieblingen gelernt. Dem höchst wirkungsvollen, in allem, was der bloße Verstand geben kann, tadellosen Drama fehlt indessen das Unentbehrliche, das Laube überhaupt fehlt: die Poesie und die aus dem Herzen strömende warme Empfindung.

Aber Laubes siebzehnjährige Leitung des Burgtheaters, der sich eine dreijährige des Leipziger und 1872 die Gründung eines Wiener Stadttheaters anschloß, macht ihn zu einer der einflußreichsten Persönlichkeiten in der Geschichte des deutschen Theaters in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Seine Bevorzugung des französischen Salondramas betätigte er nicht bloß im Spielplan, sondern auch durch eigene Übersetzung und Bearbeitung zahlreicher französischer Stücke. Wie er 1875 und 1882 „Erinnerungen", ausführlicher und anschaulich aus seinen ersten dreißig Jahren, flüchtiger für die Folgezeit, schrieb, so hat er in drei eigenen Büchern lehrreiche Beiträge zur Geschichte der beiden Wiener Bühnen und des „norddeutschen Theaters" veröffentlicht.

Mitten in Laubes Bemühungen um das Theater fällt 1863—66 die Ausarbeitung seines bedeutendsten dichterischen Versuches: „Der Deutsche Krieg."

Der geschichtliche Roman Laubes führt im böhmischen Aufstand die Ursachen und den Anfang, in Wallensteins zweitem Generalat und Sturz den Höhepunkt, in Herzog Bernhards von Weimar Waffensiegen und seinem Erliegen vor Richelieus Ränkespiel den hoffnungslosen Ausgang des furchtbaren Religionskrieges in plastisch anschaulichen, farbensatten Bildern und vielfach mit hochgesteigerter Spannung vor Augen. Es lohnt sich immerhin, Laubes epischen Waldstein mit Schillers unerreichbar tiefem dramatischen Wallenstein, Laubes Romantechnik und Charakterschilderungen mit Ricarda Huchs Behandlung des großen Krieges der dreißig Jahre zu vergleichen. Laubes Werk, das hinsichtlich der Verbreitung hinter einzelnen seiner Dramen weit zurückgeblieben ist, gehört doch zu den besseren deutschen Leistungen im historischen Roman. In Enthüllung jesuitischer Machenschaften berührt sich Laubes Auffassung mit der Richtung des Gutzkowschen Sittenromans „Der Zauberer von Rom". Der Kampf gegen religiösen Zwang greift eine der berechtigtsten Forderungen des Jungen Deutschland wieder auf, an dessen Neigungen der ältere Laube sonst höchstens noch durch die jederzeit betätigte Vorliebe für das französische Drama erinnert.

Freilich glückte es den Führern und der Gefolgschaft des Jungen Deutschland, so sehr sie auch mit allen Mitteln danach strebten, doch nicht, im Spielplan sich derart festzusetzen, wie dies einer Frau, der Schauspielerin Charlotte Birch-Pfeiffer aus Stuttgart (1800 bis 1868), gelang. Seit dem Anfange der vierziger Jahre versorgte sie alle deutschen Bühnen mit ihren rührenden Stücken, von denen einzelne, wie „Die Waise von Lowood", „Die Grille", „Dorf und Stadt", nach Auerbachs Erzählung „Die Frau Professor", noch heute die Gunst der Theaterbesucher keineswegs verloren haben. Nicht bloß die technische Bühnenkenntnis, sondern auch ein sicherer Blick für das dramatisch Wirksame der Stoffe kamen der aus den schriftstellerischen Kreisen stark befehdeten, klugen und zwar hausbacken, doch nicht unedel denkenden Schauspielerin zu Hilfe. Wie die Birch-Pfeiffer für rührselige Gemüter, so sorgte Roderich Benedix aus Leipzig (1811—73) — beider Bilder in der „Ruhmeshalle" auf der Tafel bei S. 140, Nr. 55 und 54 —, der wenigstens ein Jahrzehnt lang ebenfalls als Schauspieler Bühne und Zuschauer kennengelernt hatte, seit dem Ende der dreißiger Jahre („Das bemooste Haupt", 1841) für das Lachen, das viele seiner noch heute fortlebenden Stücke, wie „Die relegierten Studenten", „Das Gefängnis", „Doktor Wespe", „Die Dienst-

boten", „Das Lügen", „Die zärtlichen Verwandten", auch nach so manchem Jahrzehnt noch erregen. Bleibt Benedix an Feinheit der Sprache und Durchbildung der Charaktere hinter seinem Wiener Kunstgenossen Bauernfeld (vgl. S. 137) zurück, so ist ihm das deutsche Theater doch Dank dafür schuldig, daß das heimische Lustspiel nicht völlig vor dem französischen auf den deutschen Bühnen weichen mußte. „Die Gegenwart von einem braven Knaben", welcher der Mitwelt Spaß macht — und Benedix bereitet ihn auch noch seiner Nachwelt —, ist in der Tat nicht gering zu schätzen. So harmlosen Spaß konnten und mochten die selbst im Lustspiel verstimmend absichtsvollen Dramatiker des Jungen Deutschland den unterhaltungslustigen Zuschauern nicht bieten. An Einfällen wie an glaubhafter Durchführung der Handlung erscheint der theaterfrohe, liebenswürdige und gutmütige Benedix aber auch seinen fabrikmäßig Schleuderware liefernden, frivolen Nachfolgern weit überlegen.

Laubes und Gutzkows späteres Wirken würde doch nicht genügen, um die Erinnerung an die stürmischen Zeiten des Jungen Deutschland ständig zu erneuern. Allein wie die Achterklärung des Bundestages an erster Stelle Heinrich Heine nennt, so gilt er als der eigentliche Vertreter jener ganzen „Bewegungs-Literatur", deren Andenken vor allem durch den Streit um ihn lebendig erhalten wird. Aus seinen Gedichten, Reisebildern, einzelnen und zum Buch gesammelten Feuilletons sprüht und glitzert, höhnt und reizt die geistreiche Überlegenheit und Unzufriedenheit der zum Radikalismus getriebenen Jugend, der Groll und die Blasiertheit, freche Sinnlichkeit und sich selbst verachtende Selbstsucht. Was an negativen, zersetzenden Bestandteilen vorhanden ist, das wird hier vom Witz aufgenommen und in scharfgeprägtem Schlagwort neu ausgegeben. Nicht auf die Wahrheit, sondern allein auf die Wirkung kommt es an; nicht zu überzeugen, ist die Absicht, sondern durch unwiderstehlich mitfortreißenden Spott jede Überzeugung als törichte Last abzuwälzen. Natur und Kunst, gesteht Heine einmal einem vertrauten Freunde, seien ihm eigentlich beide gleich zuwider.

Gottfried Keller läßt in seiner Romanzenreihe „Der Apotheker von Chamounix" Heine bei einem Besuche Goethes im Himmel um Entschuldigung bitten, daß er so stark nach Arzneien dufte. Aber Wolfgang mit den „zwei weitoffnen Sonnenaugen" erwidert darauf:

Sie riechen herrlich! | mit den duftig feinen Ölen.
Und ich seh' die vielgeliebten | mit den heilsam edeln Salzen;
Pflanzen all' der Höhn und Tiefen | froh und lehrreich war die Erde!

Heine gewahrt nur das Niedrige, die Zeichen störender Unvollkommenheit und irdischer Gebrechlichkeit, wo der mit Goethes Augen Sehende auch im vereinzelt Kleinsten den Hingebung und Liebe gebietenden großen Zusammenhang des ganzen herrlichen Königreichs der Natur genießend fühlt. Goethe hatte Ehrfurcht als die nötigste Tugend empfohlen. Heine lehrt, wie, ihm folgend, doch mit ungleich weniger Geist die Allerneuesten es tun, die Pietätlosigkeit gegen alles bisher als heilig und würdig Geachtete. Und doch hat gerade der glaubenslose Spötter es darauf angelegt, lärmend die heuchlerische Anklage zu erheben gegen Goethes Heidentum, Goethes, des „wahrhaft Naturfrommen".

Heine selbst forderte in seiner maßlosen Eitelkeit und Überhebung unaufhörlich zum Vergleich zwischen sich und Goethe heraus, dessen veraltete aristokratische Weltanschauung durch eine neue ersetzt werden müsse. Auf die Romantik aber hat er nicht bloß 1836 in seinem Buch über „Die romantische Schule", sondern ebenso noch zwanzig Jahre später in den Versen des „Atta Troll" als den Ausgangspunkt seiner eigenen Dichtung hingewiesen, die „in den blauen Mondscheinnächten mit Brentano und Fouqué" ihre Jugendträume geträumt habe.

Allein niemals hat er aus innerem Empfindungsdrange wie die glaubenstreuen Deutschen Novalis, Brentano, Eichendorff, Fouqué sich der wundervollen alten Märchenwelt hingegeben, sondern nur mit einer Erfolg versprechenden Moderichtung klug gespielt. Als Bonner Student hatte er für seine ersten metrischen Versuche August Wilhelm Schlegels fördernden Rat empfangen und ihn zum Dank dafür später verhöhnt. Insoweit ist denn auch Heines Erklärung zutreffend, er habe seine angenehmsten Jugendjahre in der romantischen Schule verlebt, zuletzt jedoch zum Dank seine Schulmeister geprügelt. Heines Lyrik ist nicht nur in seiner Aneignung und Umbildung von Brentanos Lore Lay-Sage, sondern in einem großen Teile gerade seiner besten Gedichte von romantischen Bestandteilen erfüllt; aber sie erscheint zugleich mit ihrer ätzenden Ironie und Selbstverspottung als die Zersetzung der romantischen, ja aller Kunst.

Harry, denn so und nicht Heinrich lautete im Familienkreise sein Vorname, worauf sogar in A. Mels' (Martin Cohns) spaßhaftem, zu Heines Verherrlichung geschriebenem Lustspiel „Heines junge Leiden" besonderer dramatischer Nachdruck gelegt wird, ist zu Düsseldorf am 13. Dezember 1797 geboren. Er selbst freilich hat, um als geborener Franzose dem preußischen Militärdienst zu entgehen, stets sein Geburtsjahr falsch angegeben. Da der Versuch, ihn unter dem Schutze seines reichen Oheims Salomon Heine in Hamburg zum Kaufmann auszubilden, mißlang, ließ man ihn in Bonn und Göttingen Rechtswissenschaft studieren. In Berlin wirkte auch auf ihn der anregende Umgang Rahel Varnhagens (vgl. S. 71). Von verschiedenen Reisen zog es ihn immer wieder nach Hamburg, wo zwei Töchter seines Oheims nacheinander Gegenstand seiner Liebeslieder und „jungen Leiden" wurden, der Millionenonkel selbst stets seinen Geldverlegenheiten aushelfen sollte. Die Anhänglichkeit an die Familie hinderte indessen Heine später nicht, sein schriftstellerisches Ansehen zu mißbrauchen, um durch Androhung satirischer Angriffe an seinen reichen Verwandten Erpressungsversuche auszuüben. Sein Pariser Aufenthalt, der von 1831 an bis zu seinem nach langem Rückenmarksleiden am 17. Februar 1856 eintretenden Tod währte, war keineswegs, wie er in berechnender Verstellung zu klagen pflegte, ein erzwungenes Exil, sondern hauptsächlich veranlaßt durch seine Vorliebe für die sattsam ausgekosteten Unterhaltungen, welche die galante Seinestadt ihm bot.

Irgendeine polizeiliche oder sonstige Maßregelung, die seine Selbstverbannung und seinen Haß gegen Preußen begründet hätte, erfolgte erst nach den „unflätigen Majestätsbeleidigungen" der 1844 erschienenen „Zeitgedichte". Heinrich von Treitschkes Vorwurf, Heine habe die Flüchtlingsrolle aus Koketterie übernommen und durchgeführt, bleibt demnach vollberechtigt bestehen. Dagegen hat sich Heines Behauptung, daß er das französische Bürgerrecht nicht erlangt habe, als zutreffend erwiesen. Auf das schwerste belastet ihn jedoch, daß er für seine franzosenfreundliche Schriftstellerei eine Pension von der französischen Regierung bezog. Und der deutsche Dichter, den angeblich der nächtliche Gedanke an Deutschland in Versen weinen machte, entblödete sich nicht, in seiner Prosa die Befreiungskriege als den Fußtritt des preußischen Esels gegen den sterbenden Löwen zu bezeichnen und zu beben bei dem Gedanken, es könnten nochmals schmutzige Teutonenstiefel den heiligen Boden der Pariser Boulevards entweihen. Als „undeutsch bis auf die Knochen" wurde Heine denn auch von dem alten Peter Cornelius gescholten, der selber bei noch so langem Verweilen in Rom die Teilnahme an der deutschen Dichtung aus seiner romantischen Frühzeit treu bewahrte.

Die preußischen und deutschen Zustände zwischen 1817 und 1848 gaben ja zu Groll und Verurteilung leider nur zu viel Grund, und auch Börne hat sich wahrlich in Schimpf- und Stachelreden keinen Zwang auferlegt. Aber bei ihm fühlt man stets hindurch, daß es zürnende

Liebe ist, daß ihm seine demokratischen Forderungen heilige Herzenssache sind, während bei Heines Schmähungen klar erkennbar bleibt, daß er Deutschland und seine Fürsten verhöhnt, weil das Höhnen ihm Freude macht und bei der herrschenden Mißstimmung auch den Absatz seiner Schriften fördert, ganz abgesehen von dem französischen Gnadengehalt. Er war 1828 bereit, für eine Universitätsprofessur in München dem Liberalismus zu entsagen, und von dessen ernst zu nehmenden Vertretern, nicht bloß von dem früh den Gegner durchschauenden Börne, sind Heines liberale Beteuerungen auch niemals für voll genommen worden.

Gläubige Anhänger fand Heine dagegen für seine Behauptung, Talent und Charakter hätten beim Künstler nichts miteinander zu schaffen, während Hebbel meinte, Charakter und Talent hingen aufs innigste zusammen, und der Charakter entscheide. Es handelt sich dabei um eine schwerwiegende Frage für die ganze Stellung und Würdigung der Kunst. Sie wird zum bloßen Zierat und frivolen Unterhaltungskitzel oder zum edelsten Erziehungsmittel der Menschheit und kostbaren völkischen Besitz, je nachdem wir mit Heine den Künstler und Menschen voneinander trennen oder mit Schiller (vgl. S. 9), Goethe, Platen, Hebbel und Richard Wagner den höchsten Wert des Gedichtes im ungetrübten Abdruck einer „zur reinsten, herrlichsten Menschheit hinaufgeläuterten Individualität" erblicken. Nicht von einer philisterhaften Splitterrichterei, die dem Künstler heiteren Lebensgenuß und das Recht der großen Leidenschaft verübeln wollte, kann dabei die Rede sein. Byrons Verschuldung hängt mit seiner dichterischen Eigenart untrennbar zusammen, und wir sehen mit Recht auf die englische Scheinheiligkeit herab, die deshalb seiner Größe die geziemende Huldigung versagt. Aber eben weil Goethes Ausspruch „Höchstes Glück der Erdenkinder ist nur die Persönlichkeit" volle Geltung hat, dürfen, müssen wir auch beim Künstler, auch in der Dichtung nach dieser Persönlichkeit fragen. Ungeblendet von den in das Auge fallenden, unbestreitbaren Vorzügen, sollen wir uns nicht der Erkenntnis verschließen, daß schwer entschuldbare Schwächen, wie sie Heines menschlichen Charakter entehren, auch notwendig in der Dichtung sich widerspiegeln, und daß die fesselnden ästhetischen Reize nicht die auch in seinen Werken fühlbare sittliche Fäulnis aufzuwiegen vermögen.

Wäre Heine ein bloßes Halbtalent, etwa wie es die vielfach an ihn erinnernden Lieder und Sinngedichte des ersten im 18. Jahrhundert deutsch dichtenden Juden Ephraim Moses Kuh (1731—90) aufweisen, oder nur ein parasitenartiger Witzbold wie der Berlin, München und Wien brandschatzende ungarische Jude Moritz Gottlieb Saphir (1795—1858), so ließe sich von solchen grundsätzlichen Bedenken absehen. Allein Heine steht schon durch seine angeborene lyrische Begabung neben Eichendorff, Lenau, Mörike und bringt dazu noch die neue Würze der vor nichts zurückscheuenden epigrammatisch-ironischen Wendungen. Seinen Gedichten, die so vielfach in Musik gesetzt worden sind, wohnt in der Tat ein bestrickender Zauber inne. Mit ihm übte er auf seine zahlreichen absichtlichen und unbewußten Nachahmer, die seine Manier ohne seinen „Esprit" weiterspinnen, wie auf die Masse der Leser ungeheueren Einfluß aus. Aber bei aller Anerkennung seiner lyrischen Begabung muß man bei seiner Person und in seinen Werken doch an zu vielen, dem deutschen Wesen fremden Zügen Anstoß nehmen. Die Überschätzung, die besonders in Italien und Frankreich, vielfach auch in Amerika, gerade den undeutschen Spötter Heine zum „dichterischen Repräsentanten" Deutschlands erheben will, ist mit allem Nachdruck zurückzuweisen. Der maßlosen, unduldsamen Heinevergötterung wie dem berechtigten sittlichen Unwillen gegenüber hat ruhig abwägende geschichtliche Betrachtung unbeirrt von der Parteien Gunst und Haß die in Wirklichkeit vorliegende Mischung entgegengesetzter Bestandteile hervorzuheben.

Schon 1822 hat Heine eine erste Gedichtsammlung veröffentlicht, der gleich im folgenden Jahre seine zwei einzigen dramatischen Versuche, die verunglückten Tragödien „Ratcliff" und „Almansor", nebst einem „lyrischen Intermezzo" sich anreihten. 1827 stellte er aus alten und neuen Gedichten: Junge Leiden, Lyrisches Intermezzo, Die Heimkehr, Aus der Harzreise, Die Nordsee, für seinen Hamburger Verleger Hoffmann und Campe jene Auswahl zusammen, die durch ihre reizvolle Mischung von Witz, Esprit und Empfindsamkeit die Grundlage seines Ruhmes wurde, das „Buch der Lieder". Es dauerte dann siebzehn Jahre, ehe er „Neue Gedichte" herausgab. 1844 erschien das mehr politisch-, 1847 das mehr literarisch-satirische seiner beiden komischen Epen: „Deutschland, ein Wintermärchen" und „Atta Troll, ein Sommernachtstraum". In den Pyrenäen wird der „Tendenzbär" Atta Troll gejagt. Dessen Gespräche und Erlebnisse bieten den Vorwand zur schärfsten Verhöhnung verschiedener künstlerischer Richtungen, alter und neuer Gegner. Der „Romanzero", in dem trotz zunehmender Manier und Verbitterung noch einmal geistreiche Einfälle, überraschend eigenartige Gestaltung mannigfaltiger Stoffe, überlegener Spott des kranken Dichters funkeln und zünden, schloß 1851 den Kreis von Heines lyrisch-epischen Sammlungen.

Von Paris aus schrieb Heine zahlreiche Berichte für deutsche Zeitungen („Französische Zustände"), für französische Leser bestimmte Aufsätze über deutsche Literatur und verschiedenartige, in den Bänden des „Salon" gesammelte Aufsätze und Satiren, darunter „Aus den Memoiren des Herrn von Schnabelewopski" und „Elementargeister". Diese Prosaschriften zeigen, wie gewandt und unterhaltend Heine über alles zu plaudern verstand, aber auch mit welcher Gewissenlosigkeit er jedwedes Ding nur dazu vorhanden ansah, an ihm seine Geistreichigkeit und Überlegenheit zu üben. In der Geschichte des Zeitungsfeuilletons nimmt Heine eine hervorragende Stellung ein. Allein wie sehr man auch seine Verse bewundern mag, so bleibt doch sein Prosastil in den meisten Aufsätzen weit hinter Börnes vom Ernst der Gesinnung gehobener Rede zurück. Geradezu undeutsch wird vollends die lotterige Sprache in Heines Briefen, die in ihrer unwahren Pose und Anmaßung mit dem steten Streben nach kliquenhafter Ausnutzung jeder Bekanntschaft das allerungünstigste Bild von dem eitlen, stets berechnenden Selbstsüchtigen hervorrufen.

Von allen Werken Heines haben neben dem stets mit neuem Zauber fesselnden „Buch der Lieder" die vier Bände der „Reisebilder" bei ihrem Erscheinen 1826—31 das meiste Aufsehen erregt. Wie sie selbst die im Band II, S. 205 gekennzeichneten Reiseschilderungen Thümmels zum Vorbild hatten, so zogen sie die Reisenovellen, -briefe und -skizzen der jungdeutschen Schriftsteller (vgl. S. 112) nach sich.

In den „Reisebildern" läßt Heine seine Satire übermütig nach allen Seiten, gegen die Göttinger Hofräte wie in den „Bädern von Lucca" auf das unverzeihlich schmutzigste gegen Platen, gegen Christentum wie Judenglauben, gegen deutsche wie englische Politik und Sitten spielen, während aus dem „Buch Le Grand" helles Licht auf Napoleon fällt, den in einer der schönsten und reinsten Dichtungen Heines die Treue seiner „beiden Grenadiere" preist. Schumann und der junge Wagner haben gleichzeitig, und beide unter Heranziehung der Marseillaise, die stimmungsvoll heroische Ballade vertont. Auch in die frivole Satire der „Reisebilder" tönen lyrische Nachklänge der „Harzreise", deren einleitendes Gedicht von 1824 die beigeheftete Handschriftennachbildung zeigt, und von der „Nordsee" hinein. Freilich lassen gerade die freien Verse der Nordseebilder das feinere Empfinden für den poetischen Klang und Bau der deutschen Sprache vermissen, wie es Klopstocks, Goethes, Hölderlins freie Rhythmen belebt. Dagegen wußte Heine in die von ihm bevorzugten, sorgfältigst gefeilten vierzeiligen Reimstrophen seiner Lieder einschmeichelnden musikalischen Wohllaut zu bannen. Die naive Unbewußtheit und schlichte Wahrheit des Volksliedes allerdings fehlt dem Dichter des mit gesuchter Reflexion anhebenden, epigrammatisch endenden „Ich weiß nicht, was soll es bedeuten". Wie von ihm Bilder des Effektes wegen ohne die seelische Begründung mißbraucht werden, hat Wolfgang Kirchbach an den mit Vorliebe angeführten Versen „Ein Fichtenbaum steht einsam" als einem schlagenden Beispiel nachgewiesen. Auch wo Heines Liebesschmerz ein echter sein mag, mischt die spielende Verspottung des Dichters fälschende Unwahrheit ein.

Jene selbstzerstörende Ironie, der Welt und Individuum nur zur Übung des mehr oder minder zersetzenden Witzes da sind, hat erst Heine als einen fremden Bestandteil in die deutsche Lyrik gebracht und damit etwas Neues geschaffen, das prickelt und perlt, dessen berauschender, aber noch weit mehr vergiftender Wirkung sich die prüfenden Nachlebenden ebensowenig wie die bewundernden Zeitgenossen entziehen konnten und können.

Ein Gedicht Heinrich Heines:

Prolog zu den Liedern „Aus der Harzreise", 1824.

Nach dem Original, im Besitz der Freiin Elise von König-Warthausen in Stuttgart.

Vorspiel

Schwarze Röcke, feiste Gesichter,
Viele höfliche Wortschatter,
Manche Reden, Fanfaronieren —
Ach! wenn sie nur Herzen hätten!

Herzen in der Brust, und Liebe,
warme Liebe in dem Herzen —
Ach, mich tödtet ihr Gesinge
Von erlogenen Liebesschmerzen!

Auf die Berge will ich steigen,
wo die frommen Hütten stehen
wo die Brust sich frei erschließet,
wo die freien Lüfte wehen

Auf die Berge will ich steigen,
Wo die dunklen Tannen ragen,
Bäche rauschen, Vögel singen,
Und die stolzen Wolken jagen.

Lebet wohl, Ihr glatten Säle!
Glatte Herren, glatte Frauen!
Auf die Berge will ich steigen,
Lachend auf Euch niederschauen.

---

4. Der schwäbische Dichterkreis und die vormärzliche Literatur in Österreich.

Die Vertreter des Jungen Deutschland, Gutzkow wie noch später Heine in den Versen des „Atta Troll", ergingen sich mit Vorliebe in spöttischen Ausfällen gegen „Schwabens Dichterschule, wo fern ein Meister seinen Schülern steht". Freilich gewann der Meister, Ludwig Uhland (Abb. 29), allein eine wohlverdiente Volkstümlichkeit, die fast an Schillers Ruhm grenzt. Aber zu Uhland gehören seine dichtenden, ihm gerne huldigenden Freunde, mit denen ihn viele gemeinsamen Eigenschaften verbinden. Die Schwaben, deren Eigenart ein Mitglied dieses schwäbischen Dichterkreises selbst, Friedrich Theodor Vischer in seinem prächtigen Roman „Auch Einer", mit scharfen Strichen zeichnete, mögen wohl der begabteste der deutschen Stämme sein, der dem deutschen Volke seine zwei mächtigsten Herrschergeschlechter, die Staufen und die Zollern, geschenkt hat. Im 18. Jahrhundert sind Führer der deutschen Dichtung, wie Wieland und Schiller und in des großen Meisters Gefolge der zarte Hölderlin, sind die Philosophen Schelling und Hegel von Schwaben ausgezogen, während Schillers Vorgänger, der derb-volkstümliche Schubart und des jungen Schiller Gegner wie Freunde Gotthold Stäudlin, Haug, Conz, Neuffer im schwäbischen Lande selbst die Lyrik vertraten. Das Beharren auf der heimatlichen Scholle ist eine bezeichnende Eigenschaft für den ganzen schwäbischen Dichterkreis des 19. Jahrhunderts. Nur Waiblinger, der auch durch seine ungeordnete Lebensführung aus dem bürgerlich tadellosen Amts- und Familienleben aller übrigen Mitglieder des Kreises scheidet, trieb es in die Ferne. Alle teilten sie Wunsch und Sorge für Deutschlands Einheit, und ihr Genosse Paul Pfizer war es, der nach wenig erfolgreichen Versuchen in Epos und Trauerspielen 1831 in seinem „Briefwechsel zweier Deutschen" zuerst die Ausscheidung Österreichs und den Zusammenschluß des übrigen Deutschland unter Preußens Führung forderte, freilich ohne bei seinen großdeutsch gesinnten Freunden Zustimmung zu finden. Ihr Blick blieb in den kleinen Verhältnissen der Heimat befangen. Wie das Leben der meisten von ihnen friedlich geregelt ohne Sorgen und Leidenschaften dahinfloß, so bildete sich auch in ihrer Dichtung, in Mörikes Liedern und Novellen nicht minder als in des Waiblinger Oberamtsrichters Karl Mayer kleinen Naturbildchen (1833), ein idyllenhafter Zug aus: Ruhe und Freude am trauten Stilleben ist ihnen gemeinsam. Es hängt damit zusammen, daß dem gesamten schwäbischen Dichterkreise ebenso wie dem ihm verwandten Rückert zwar nicht Neigung,

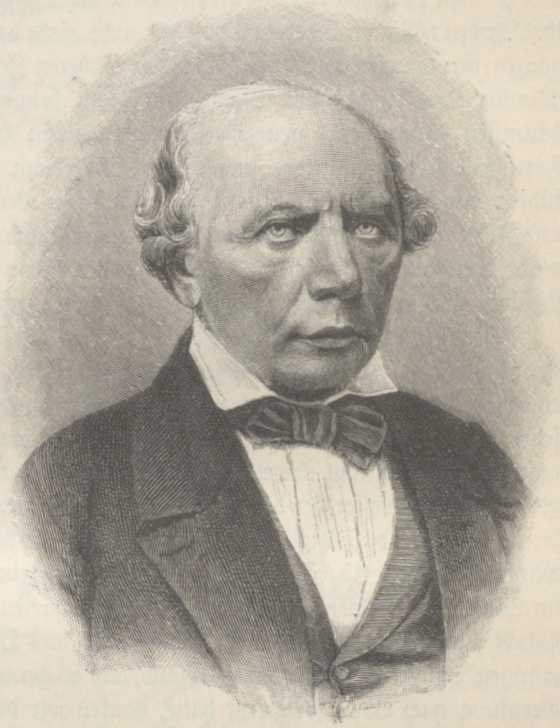


Abb. 29. Ludwig Uhland. Nach einer farbigen Photographie von Buchner in Stuttgart (1859), im Besitz des Herrn Dr. L. Meyer in Stuttgart.

wohl aber Begabung für das Drama mangelt. So sehr man in Schwaben sich darob gekränkt fühlte, Goethe hatte doch recht, wenn er unter Hervorhebung des vorzüglichen Talentes in Uhlands Balladen meinte, nichts Aufregendes, das Menschengeschick Bezwingendes möchte aus diesen Regionen hervorgehen.

Dagegen entsprang Goethes Befürchtung, der Politiker Uhland würde den Poeten aufzehren, dem übergroßen Mißtrauen, mit welchem der im 18. Jahrhundert wurzelnde weimarische Dichter und Staatsmann den politischen Forderungen des 19. gegenüberstand. Allerdings ging gerade jener Kampf um das „alte gute Recht", dem Uhlands „Vaterländische Gedichte" von 1816 galten, von überlebten Anschauungen aus. Die Altwürttemberger forderten ihre für den völlig veränderten Staat gar nicht mehr anwendbare ständische Verfassung mit dem ganzen vermoderten Privilegienkram der früheren Zeit, während der kluge und wohlwollende Minister Karl August von Wangenheim dem jungen Königreich eine den veränderten Verhältnissen entsprechende neue Verfassung zu geben wünschte. Den berechtigten, notwendigen Fortschritt vertrat in diesem Zwiespalt die Regierung. Aber die Art, in der Uhland den Streit führte, erwarb dem dichterischen und politischen Verfechter des Vertragsrechts zwischen Volk und Fürst als politischem Dichter Anspruch auf einen Ehrenplatz neben Walter von der Vogelweide, dem mittelalterlichen Sänger, den der Germanist Uhland selbst schon früh als seinen Liebling und zum Gegenstande seiner Forschung erkoren hatte.

Den größten Teil seines Lebens (1787—1862) verbrachte Uhland in seiner Geburtsstadt Tübingen. An seine dortige Studienzeit schloß sich zur weiteren juristischen Ausbildung eine Reise nach Paris an. Doch nicht dem Rechte, sondern der altfranzösischen Dichtung galt hier seine Beschäftigung. Er wirkte nach der Heimkehr wohl eine Zeitlang in Stuttgart als Rechtsanwalt, aber das ihm von Natur und Neigung zugewiesene Berufsfeld öffnete sich ihm erst, als er 1829 Professor der deutschen Sprache und Literatur in Tübingen wurde. Leider währte die ihn beglückende Tätigkeit nur kurze Zeit, da das seit Wangenheims Rücktritt volksfeindliche Ministerium den Abgeordneten zwang, zwischen seiner amtlichen Stellung und seinem Sitz im Landtag zu wählen. Er aber hielt das Ausharren auf dem politischen Kampfplatz für seine Pflicht und verzichtete deshalb auf das ihm ans Herz gewachsene Lehramt. Der nur dreijährigen Tätigkeit des Dozenten Uhland, die er gerne durch eine erstrebte, doch nicht erreichte Berufung nach Bonn fortgesetzt hätte, danken wir die unerreicht trefflichen Vorlesungen über die ältere deutsche Poesie, welche die Sammlung seiner „Schriften zur Geschichte der Dichtung und Sage" eröffnen. Wie Uhland in echter deutscher Kernart an Jakob Grimms Seite steht, so nimmt er mit seiner Erklärung der altgermanischen Dichtung, Götter- und Heldensage und des altfranzösischen Volksepos einen Ehrenplatz ein in der vordersten Reihe unserer Germanisten.

Durch seine reichhaltige Sammlung und sinnige Erläuterung älterer deutscher Volkslieder hat Uhland die in „Des Knaben Wunderhorn" mit romantischer Freiheit begonnene Wiedergewinnung jenes verschollenen köstlichsten Schatzes zugleich mit streng wissenschaftlicher Sorgfalt und feinstem dichterischen Mitempfinden wie kein anderer gefördert. Gründliche Sagen- und Literaturkenntnis gab seinen Gedichten, den Troubadourromanzen „Sängerliebe" und „Bertran de Born", den anschaulich frischen Balladen aus dem Kreise Karls des Großen nicht minder als „Merlin", „Held Harald", „Taillefer" ihre Sicherheit und Fülle. Schon Uhlands erste Gedichte in Seckendorfs „Musenalmanach für 1807" schöpften aus dem „Heldenbuch" (vgl. I, 236). Für Arnims „Einsiedlerzeitung" sandte er die echt romantische Ballade von „Königssohn und Schäferin" ein. In Fouqués „Musen" gab er 1812 das Lied von „Siegfrieds Schwert", das die bereits vier Jahre früher gedichtete Schwertgewinnung eines jungen Recken, deren ursprüngliche Fassung auf der beigehefteten Handschriftennachbildung zu ersehen ist, auf den bestimmten

Ein Gedicht Ludwig Uhlands.

Entstanden am 28. Januar 1808.

Nach dem Original, im Besitz der Freiin Elise von König-Warthausen in Stuttgart.

Das Schwert.

Zur Schmiede ging ein junger Held,
Er hatt' ein gutes Schwert bestellt
Doch als er's wog in seiner Hand,
Das Schwert er viel zu leicht erfand.

Der alte Schmied den Bart sich streift.
„Das Schwert ist wahrlich nicht zu leicht.
„Zu stark ist eures Arm, ich meine'.
„Doch morgen soll gefertigt seyn."

Als nun der Held am Morgen kam,
Das Schwert er flugs beim Griffe nahm.
Doch wie er seinen Arm aufwand
Das Schwert er viel zu schwer erfand.

Der Schmied ganz ruhig blickt daher:
„Das Schwert ist wahrlich nicht zu schwer.
„Zu schwach ist eure Arm, ich meine.
„Doch morgen soll gefertigt seyn."

„Nein früh'! bei meiner Mitterschaft!
„Durch meinen, nicht durch Feuers Kraft."
So spricht der Held, ihr Kraft durchdringt
Das Schwert er hoch in Lüften schwingt.

Sagenhelden übertrug. Die durch Wolfs und Lachmanns Lehren verbreitete Ansicht von der Entstehung des Volksepos aus gesonderten Gesängen mochte dazu mitwirken, daß er 1815 seinen schwäbischen Heldensang „Graf Eberhard der Rauschebart" in einzelne selbständige Lieder zerlegte, für welche er die meisterhaft erneute Nibelungenstrophe wählte.

Uhlands geplantes Nibelungendrama kam so wenig wie viele andere seiner dramatischen Entwürfe zur Ausführung, und die beiden vollendeten Dramen, „Ernst, Herzog von Schwaben" aus der schwäbischen Sage (vgl. I, 92) und „Ludwig der Baier" aus der deutschen Kaisergeschichte (1818 und 1819), sind zwar durch schöne Sprache und edle Gesinnung, doch nicht durch dramatische Kraft ausgezeichnet. Wenn Uhland auch mit seinen Frühlingsliedern an Töne der Minnesänger erinnert, für zarte Liebe und frischen Humor das rechte Wort findet, sein ureigenes Herrschgebiet ist die Ballade. Es ist bezeichnend, daß der Vollender der musikalischen Ballade Karl Löwe zu keinem anderen Dichter sich so hingezogen fühlte wie zu dem schwäbischen Meister. Uhlands Schaffenskraft war am Eingang der dreißiger Jahre bereits im Versiegen. Aber seit seiner ersten Gedichtsammlung von 1815, dem „geliebten deutschen Vaterland, dem neuerstandnen, freien" geweiht, war und blieb er der Lieblingsdichter des deutschen Volkes, das in seinem schlichten, von aller Überschwenglichkeit freien und festgegründeten Wesen sein bestes Selbst wiederfühlt. Wohl hätte es den treuen deutschen Mann beglückt, zu erleben, wie sein Lied vom guten Kameraden unsere feldgrauen Krieger durch die Sturmjahre begleitete und in echt volksliedartiger Weise selbständig neue Ringe am alten Baume ansetzte, frisch lebendige Blüten trieb.

Nicht äußerlich von der romantischen Schule hat Uhland die romantischen Bestandteile seiner Dichtung überkommen, sondern selbständig fand er in Liebe zu unverfälschter deutscher Eigenart den Weg zurück zur alten Sagenherrlichkeit. Ein Zug von Reinheit und Gesundheit durchzieht sein ganzes Dichten und Forschen. „Beharrlich, prunklos, stark und echt", tapfer gleich Walter von der Vogelweide, so hat Geibels warm empfundener, schöner Nachruf den Sänger in „seiner stillen Hoheit" gepriesen, den wir zwar nicht unseren Größten zuzählen könnten, dem aber das schöne Lob gebühre, daß er in seines Volkes Mitte „unwandelbar ein Spiegel vaterländischer Sitte, ein Herold deutscher Ehren war."

Als Uhlands ersten Schüler bezeichnete sich der Theologe Gustav Schwab (1792—1850; s. die Tafel „Ruhmeshalle" bei S. 140, Nr. 13). Er vertrat als Mitherausgeber des „Deutschen Musenalmanachs" den schwäbischen Kreis nach außen, bis Chamisso die arge Taktlosigkeit beging, dem „Musenalmanach für 1837" das Bild Heines voranzusetzen, der, wie Schwab an Anastasius Grün klagte, „meinen geliebten Freund und Meister Uhland mit dem schnödesten Neide verunglimpft". Uhlands schwäbische Sangesgenossen und Lenau, die sich Heines wegen alle von dem Almanach zurückzogen, bestimmten Schwab mit vollem Rechte zu dieser Kundgebung. Als Leiter des dichterischen Teils des Cottaschen „Morgenblattes" hat Schwab Lenau in die Öffentlichkeit eingeführt und manch aufstrebende Kraft gefördert. Mit seiner geschickten und stilvollen Wiedererzählung der „Deutschen Volksbücher" beteiligte er sich 1836 bescheiden, aber mit bis heute anhaltendem Erfolge an Uhlands germanistischen Bestrebungen. Die schönsten Sagen hellenischen Altertums, den Inhalt von Homers und Vergils Epen hat noch keiner besser als Schwab der deutschen Jugend zu erzählen verstanden. Wie Schwab 1819 bei seinem Romanzenkranz aus Herzog Christophs Jugendleben Uhlands „Rauschebart" vor Augen hatte, so kommen einige seiner Balladen, vor allem „Das Mahl zu Heidelberg", den Uhlandschen nahe, ohne daß der liebenswürdig anspruchslose Dichter, der als eifriger Bewunderer Platens auch von diesem lernte, als unselbständiger Nachahmer gelten dürfte.

Mit dem volkstümlichen „Lied eines abziehenden Burschen": „Bemooster Bursche zieh' ich aus", hat Schwab 1814 Burschen und Philistern aus der Seele gesungen, wie es ähnlich dem Weinsberger Oberamtsarzt Kerner gelungen ist mit seinem allgemeiner gehaltenen „Wanderlied": „Wohlauf! noch getrunken den funkelnden Wein!"

Mit Schwab teilt Justinus Kerner (1786—1862) den Zug christlicher Frömmigkeit, der dem freidenkenden Uhland fremd ist. Bei Kerner nimmt dieser Zug die Richtung auf das Geheimnisvolle. Ein Vorläufer, aber ein ehrlicher und im übrigen gesund empfindender Vorläufer des Spiritismus, hat der Geistergläubige 1829 in den zwei Bänden „Die Seherin von Prevorst" seine vermeintlichen Erfahrungen aus dem „Zwischenreich", über das innere Leben des Menschen und das Hereinragen einer Geisterwelt in die unsere veröffentlicht. Nicht bloß Immermann hat im vierten Buche des „Münchhausen" bei Vorführung der „Poltergeister in und um Weinsberg" die Raketen seines Spottes losgelassen; auch Uhland hat den Spaß verstehenden Freund mit Neckereien über seine Geisterseherei nicht verschont. Indessen hielten die beiden Freunde und Verwandten, obwohl sie politisch in verschiedenen Lagern standen, seit den Tübinger Studententagen treu zusammen. Kerners Versuche, im „Poetischen Musenalmanach für 1812" und „Deutschen Dichterwald" einen neuen Sammelplatz für romantische Lyriker zu gründen, setzten nur gemeinsame Jugendpläne fort. Als Studenten hatten sich Kerner, Uhland, Karl und August Mayer zu einem handschriftlichen „Sonntagsblatt" vereinigt. In Karls Mayers Mitteilungen „Uhland, seine Freunde und Zeitgenossen" liegen unmittelbare Zeugnisse für das humorgewürzte Treiben dieses jugendlichen Tübinger Dichterbundes vor, während Kerner selbst 1811 in den für Nichtschwaben schwerverständlichen „Reiseschatten von dem Schattenspieler Luchs" und 1849 in dem „Bilderbuch aus meiner Knabenzeit" Dichtung und Wahrheit in seiner reizend-launigen Weise vorbringt. Sammlungen seiner lyrischen Gedichte gab Kerner 1826, 1834 und zuletzt als „Winterblüten" 1859 heraus.

Steht Uhland unter allen deutschen Balladendichtern in erster Reihe, so ist Kerner, dessen Balladen vom „reichsten Fürsten" und von „Kaiser Rudolfs Ritt zum Grab" an Volkstümlichkeit hinter keinen Uhlandschen zurückbleiben, neben Mörike der hervorragendste Lyriker der schwäbischen Schule. Eine wehmütige Weichheit, die keineswegs aus Schwäche hervorgeht, und neben der eine ursprüngliche heitere Laune hervorschaut, durchzieht die Gedichte. Aus ihnen spricht die Herzlichkeit und liebenswürdige Kindlichkeit des Mannes, der, wie er die Naturfülle seiner schwäbischen Heimat als „schwäbischer Dichterschule Meister" preist, so auch wahrheitsgemäß von sich sagen durfte:

Ich hab' mich stets gehalten
an die Natur so warm,
die Menschen ließ ich schalten,
Gott! — die sind kalt und arm.

In seinem ärztlichen Berufe betätigte er sich als unermüdlich hilfreicher Menschenfreund und auch als Forscher. In seinem Dichterheim „zu Weinsberg, der gepriesnen Stadt", am Fuß der Weibertreu, übte er weitberühmte Gastfreundschaft gegenüber Vertretern der verschiedensten künstlerischen und politischen Richtungen.

Neben den drei Balladen- und Liederdichtern Uhland, Kerner, Schwab bilden dann in Württemberg als Erzähler und Lyriker Hauff (vgl. S. 88), Mörike und Hermann Kurz eine zweite Gruppe. Daneben fand die in Schwaben bis zurück in das 16. Jahrhundert nachweisbare mundartliche Dichtung schon vor Vischers Dialektlustspiel „Nicht Ia" in dem Maichinger Schullehrer Gottlieb Friedrich Wagner (1774—1839) einen frischen Vertreter, der unter anderem des alten Zittauer Rektors Christian Weise „Bäurischen Macchiavel" (vgl. II, 94) in dem Schauspiel „Die Schulmeisterswahl zu Blindheim" 1824 zu einem echt schwäbischen, zeitgemäßen Volksstück umzugestalten wußte.

Zum Wesen des schwäbischen Dichterkreises gehört es, daß den Führern sich auch untergeordnete, doch immerhin erfreulich tüchtige Kräfte anreihen. An ihrer Spitze erscheint Schwabs

Amtsgenosse am Stuttgarter Gymnasium, Gustav Pfizer (1807—90). In der Romanzenreihe von Ezzelin wie in anderen Balladen verstand er es, bedeutende Stoffe zu wählen und eindrucksvoll zu behandeln; seine Freiheitsbegeisterung sprach er ebenso in Angelegenheiten der Heimat wie beim griechischen Aufstand mannhaft und würdig in Liedern aus. Von Platen angeregt, pflegte er mit Glück die Gaselendichtung. Mehr Erfolg als Pfizer mit seiner Verdeutschung Byrons erntete Uhlands Biograph Friedrich Notter (1801—84) mit seiner Dante-Übersetzung. Paul Pfizers berühmter „Briefwechsel zweier Deutschen" enthält Schreiben, die Notter tatsächlich an seinen Freund gerichtet hat. Im Drama war Notter ebenso nur ein kurzer Stuttgarter Bühnenerfolg beschieden wie Johann Georg Fischer mit seinem „Kaiser Friedrich II."; „Florian Geyer", 1886; „Kaiser Maximilian von Mexiko". Als Lyriker dagegen hat Fischer noch ein Jahr vor seinem Tode, mit dem am 4. Mai 1897 der letzte Überlebende aus der gesamten Freundesschar dahinschied, in seiner Lieder- und Epigrammensammlung „Mit achtzig Jahren" dasselbe warme Naturgefühl, die einfach-innige Empfindung und den ernst emporstrebenden Sinn bewährt, der 1854 seinem ersten Gedichtband das Gepräge aufgedrückt hatte. In Oden und Distichen nicht minder als in seinen Reimstrophen zeichnet sich Fischer, der in der „Ruhmeshalle" (s. die Tafel bei S. 140, Nr. 24) neben Schwab, Kurz und Mörike als Vertreter des schwäbischen Dichterkreises auftaucht, durch formale Vollendung aus.

In die Lieder dieser der Mehrzahl nach gleich Uhland demokratisch gesinnten, bürgerlichen Dichter bringt Lenaus Herzensfreund, der Graf Friedrich Alexander von Württemberg (1801—44), mit seinen „Liedern eines Soldaten im Frieden" und „Liedern des Sturms" den Ton kampflustiger Sehnsucht eines ritterlich-edlen Kriegsmannes. Der mit Schwert und Harfe bewehrte Sproß des württembergischen Königshauses sang frische Streitlieder gegen alle äußeren und inneren Feinde deutschen Wesens, nachdem schon Wilhelm Hauff, der Dichter des „Lichtenstein"-Romans, das bis 1918 durch alle Jahrhunderte deutscher Geschichte bewährte, jetzt freilich traurig verklungene schöne Lied von „Soldatentreue" und -ehre gedichtet hatte:

Wohl dem, der geschworen der Fahne den Eid,
der sich zum Schmuck erkoren des Königs Waffenkleid.
Und wäre Ehre verraten, und wäre Treue verbannt,
Es gingen doch mit dem Soldaten die beiden Hand in Hand.

Von ihm sind auch die volkstümlichen Lieder von dem den Reitern zum Tode leuchtenden Morgenrot und „Steh' ich in finstrer Mitternacht". Uhland aber hatte das beste Soldaten- und Volkslied geschaffen in seinem Lob des „guten Kameraden".

Die religiöse Dichtung, mit der vaterländischen verbunden, pflegten innerhalb der schwäbischen Dichterschule hauptsächlich der Stuttgarter Stadtpfarrer Albert Knapp (1798—1864), der auch eine elegische Sammlung „Hohenstaufenlieder" schrieb, mit seinen pathetischen „Christlichen Gedichten" (1829) und der Hofprälat Friedrich Karl von Gerok (1815—90), neben ihnen der Ofterdinger Pfarrer Friedrich Julius Krais (1807—78). Krais steht selbst wieder unter Knapps wie dieser unter Klopstocks und Schubarts Einwirkung. Gerok ist durch seine vielverbreiteten „Palmblätter" (1857) und „Pfingstrosen" der erfolgreichste unter allen neueren religiösen Dichtern geworden. Etwas rhetorisch, aber gewandt und geschmackvoll weiß er aus biblischen Vorgängen Gedanken und Betrachtungen zu entwickeln.

Unüberbrückbare Gegensätze der Überzeugung und Weltanschauung treten selbst innerhalb des doch ziemlich enggeschlossenen schwäbischen Freundes- und Dichterkreises vor Augen,

wenn wir Geroks strenggläubigen „Palmblättern" die Gedichtsammlungen der beiden Ludwigsburger Gelehrten und Hegelianer gegenüberstellen: das „Poetische Gedenkbuch" von David Friedrich Strauß (1808—74), dem Verfasser des „Lebens Jesu" und der Streitschrift vom „alten und neuen Glauben" (1872), und des Ästhetikers Friedrich Theodor Vischer (1807—87) „Lyrische Gänge" (1882). Aus Strauß' epigrammatisch zusammenfassenden, gedankenreichen Reimen klingt der Schmerz um die durch seine eigene Schuld von ihm geschiedene Frau hervor. In den stürmisch bewegten Strophen und freien Rhythmen Vischers fesselt mehr die Gedankenfülle des berühmten Verfassers der tiefstschürfenden deutschen „Ästhetik" (1847—58) und allseitig gebildeten Kritikers als eigentlich dichterischer Reiz.

Vischers nicht unberechtigter Ärger über Faustausleger, der bei ihm nur leider mit einer höchst bedauerlichen eigenen Verkennung der Goetheschen Altersdichtung Hand in Hand ging, ließ ihn 1862 als Deutobold Mystifizinski die aristophanische Satire „Faust, der Tragödie dritter Teil" gegen die „Stoffmeier und Sinnhuber" dichten. Den urwüchsigen Vollmenschen, der mit seinem tiefen Gemüt und Geist, seiner Hitze und Starrköpfigkeit selber als ein Prachtmuster schwäbischer Stammesart erscheint, lehrte 1878 Vischers Roman „Auch Einer" kennen und schätzen. Die mit männlich kräftiger Laune einsetzende Erzählung, die in der Pfahlbaunovelle ihre scharfe Spitze zugleich gegen die Geschichtsromane und kirchlich eingeengtes Christentum richtet, steht selber teilweise unter Jean Pauls Nachwirkung. Von der gewohnten Romanart weicht „Auch Einer" in allem beträchtlich ab. Es ist ein eigenwilliges Werk, aber auch so einzigartig wie der bedeutende Mensch, der aus dem Buch lebendig herausspricht, einer der geistvollsten deutschen Romane, den man nicht der von der Gedankenfülle überrankten Handlung wegen einmal liest, sondern zu dem man immer erneut zurückkehrt, um jedesmal mit frischem Genusse und mit geistiger Bereicherung sich an Vischers Persönlichkeit und Vorstellungswelt zu kräftigen.

Seiner politischen Gesinnung wegen fand sich Vischer 1855 bewogen, seine Tübinger Professur für ein Jahrzehnt mit einem Lehramt am Züricher Polytechnikum zu vertauschen, von wo er dann als Professor an der Technischen Hochschule zu Stuttgart in seine Heimat zurückkehrte. In Zürich hatte er sich mit dem ihm geistesverwandten Gottfried Keller befreundet, wie er zu Hause mit Uhland und Mörike eng verbunden war. Mörikes „Maler Nolten" und Kellers vom „Nolten" beeinflußter „Grüner Heinrich" galten Vischer als die Höhepunkte der nachgoetheschen Erzählungskunst. Doch es währte lange, bis Eduard Mörikes (1804 bis 1875; Abb. 30) „Maler Nolten" und „Gedichte", die bereits 1832 und 1838 herausgekommen waren, die ihnen gebührende Beachtung fanden. Zwar Mörikes schwäbische Freunde wollten bereits früher in ihm den vorzüglichsten deutschen Lyriker nach Goethe sehen. Außerhalb der württembergischen Grenzen lernte man jedoch erst seit dem Erscheinen der wunderbar zarten, poesiedurchhauchten Novelle „Mozart auf der [letzten] Reise nach Prag" (1856) allmählich den milden, abgeklärten Zauber von Mörikes Dichtung schätzen. Ihr hatte Theodor Storm schon als Kieler Student „Anregung und Befriedigung und reine Freude" gedankt, wie Moritz von Schwind in seinen Briefen beglückt in ihr eine seiner Malkunst verwandte Eigenart begrüßte und Hugo Wolf mit Vorliebe Mörikeschen Liedern seine Klänge lieh.

Soweit äußere Einflüsse auf eine so still in sich gekehrte, weltscheue Natur wie die Mörikes bestimmend einwirken konnten, haben der Landaufenthalt während seiner Vikariatszeit und die neun idyllischen Jahre seines Pfarramts zu Kleversulzbach, 1834—43, ihn noch bestärkt in seiner durchaus naiven Empfänglichkeit für die Natur („Die schöne Buche", „Septembermorgen") und das natürliche, ungeschminkte Empfinden des Volkes („Soldatenbraut", „Begegnung"). Der Ton des Volksliedes („Suschens Vogel", „Schön-Rohtraut") ist für ihn der selbstverständliche. Die Gestalten der Volksphantasie weiß er in dem Märchen „Das Stuttgarter Hutzelmännlein" und der „Historie von der schönen Lau" in Handlung zu setzen, als könnte das alles

gar nicht anders sein. Die Vereinigung von formaler Ausbildung und Volkston ist ein Mörike eigener Vorzug in allen seinen Werken, während er die antiken Maße im besonderen in Übertragung Theokrits und eigenen Gedichten so streng wie Platen handhabt. Läßt er aber in der längeren „Idylle vom Bodensee" im Hexameter sich gemütlich freier gehen, so tut er das absichtlich, wie Goethe in „Hermann und Dorothea". Wenn irgendwo, so darf von Mörikes Idylle vom alten abgedankten Turmhahn, der in die Studierstube des ländlichen Pfarrherrn versetzt ist und über dessen, d. h. Mörikes, eigenes Tun und Treiben, Arbeiten und Brüten seine Gedanken erzählt, das Wort „gemütlich" gebraucht werden. Hier lebt vor dem Leser das ganze Anheimelnde der Kleversulzbacher Idylle auf, in der sich der sinnende Pfarrer so glücklich fühlte. Seine schalkhafte Laune ließ er in Liedern und auch in Zeichnungen spielen, besonders in der gern geübten Gelegenheitsdichtung. Erst 1851 übernahm Mörike nach Scheidung von seiner Frau eine Lehrerstelle an dem Stuttgarter Katharinenstift. In Stuttgart begann er den „Maler Nolten" umzuarbeiten, der in seiner ersten wie in der nicht abgeschlossenen zweiten Fassung den sonst so klar um sich blickenden Dichter auf den phantastischen Bahnen der romantischen Nachahmer von Goethes „Wilhelm Meister" zeigt.

Abb. 30. Eduard Mörike. Nach der Lithographie von B. Weiß (1851), mit Genehmigung der G. J. Göschenschen Verlagsbuchhandlung in Leipzig.

Wie freundlich belehrend Mörike auf jüngere Kunstgefährten einwirken konnte, erweist sein Briefwechsel mit Hermann Kurz (1813—73), dessen erste Versuche in dem in Salerno spielenden Roman „Lisardo" und in der Novelle „Das Wirtshaus gegenüber" 1836 die Nachahmung Tiecks und Mörikes deutlich erkennen lassen. Kurz (s. die Tafel „Ruhmeshalle" bei S. 140, Nr. 74) ist außer Waiblinger der einzige unter den schwäbischen Sängern, der zeitlebens mit Not und Sorge zu kämpfen hatte. In seinen „Denk- und Glaubwürdigkeiten" hat er ein treues Bild des kleinstädtischen Lebens in seiner Geburtsstadt Reutlingen entworfen. Er selbst geriet als Schüler von Strauß bald in Zwiespalt zwischen dem ihm auferlegten theologischen Beruf und seiner Überzeugung, wie er politisch der herrschenden Staatsrichtung feindlich gegenüberstand. Allein, wie freimütig er auch den demokratischen „Beobachter" von 1848 an sechs Jahre hindurch leitete, er stimmte unbekümmert um die Meinung seiner Parteigenossen schon 1845 Paul Pfizer zu: „Nach Preußen müssen unsere Blicke gerichtet sein. Wenn Preußen sich bewegt, dann wird auch in die anderen Schlummerhallen und das Traumgemurmel der verzauberten Schläfer Leben kommen." Wie der Dichter aber in der Fron des journalistischen Parteidienstes und mit politischen Prozessen gepeinigt, fast zusammenbrach, das hat seine Tochter Isolde, die Erbin von ihres Vaters künstlerischer Begabung, in Schilderung ihres Elternhauses und der eigenen Entwickelung in frisch bewegten Bildern vorgeführt. Um in den engen, bedrückenden Verhältnissen wenigstens „auf eine honette Art zugrunde zu gehen", suchte Kurz sich mit mancherlei Übersetzungen, die sein bedeutendes Formtalent bekunden, den Lebensunterhalt zu verdienen, bis er endlich 1866 an der Tübinger Universitätsbibliothek eine schlecht besoldete arbeitsreiche Stelle bekam.

Aus Kurz' trefflichen Übertragungen ragen die von Ariosts „Rasendem Roland" und Gottfrieds von Straßburg „Tristan und Isolde", zu dem er 1844 einen Schluß hinzudichtete, besonders hervor. Seine beiden Romane „Schillers Heimatjahre" (1849) und die Volksgeschichte vom „Sonnenwirt" (1854), die den gleichen Stoff wie Schillers „Verbrecher aus verlorener Ehre" behandelt, geben, auf eingehenden Quellenforschungen aufgebaut, ein Bild der Zustände in Württemberg in der Regierungszeit des gewalttätigen Genußmenschen Herzog Karl Eugen. Im Mittelpunkt der „Heimatjahre" steht ein frei erfundener Held, bei dem wir etwa an den Philosophieprofessor Abel denken mögen, aber auf Schiller fällt, obwohl er nur ab und zu hervortritt, doch volles Licht. Wir sehen Ereignisse und Menschen an uns vorüberziehen, deren Eindruck auf den jungen Schiller sich in den „Räubern" und „Kabale und Liebe" widerspiegelt. Kurz wußte den Spruch, um einen Dichter zu verstehen, müsse man in dessen Land gehen, zur Tat zu machen. Wie matt und schal nimmt sich gegenüber diesem Roman, der die Wurzel vom Werden eines Künstlers aufdeckt, Walter von Molos anspruchsvoller und doch nur mühsam zusammengefügter Schillerroman aus! Kurz dagegen schuf in den „Heimatjahren" das Muster eines auf Heimatkunst beruhenden Geschichtsromans, der neben Walter Scott und Alexis mit vollen Ehren bestehen kann. Dem „Sonnenwirt" fehlt leider der letzte Teil, da Kurz, statt die Erzählung bis zum düsteren Ende fortzuführen, nur die seelische Entwickelung, wie des Sonnenwirts Sohn zum Verbrecher wurde, diese aber mit vollendeter Meisterschaft gibt. Um die beiden Romane gruppieren sich Erzählungen voll Laune und Geist, so daß Paul Heyse, dem das Verdienst der „Rettung" des Menschen und Dichters Kurz zukommt, sich 1871 bei Gründung des „Deutschen Novellenschatzes" keinen besseren Mitherausgeber als den kraftvollen schwäbischen Novellisten hätte wählen können.

Der Vermittler zwischen dem schwäbischen und dem österreichischen Dichterkreis ist Nikolaus Lenau, der zu Stuttgart in dem Hartmann-Reinbeckschen Hause, dessen anregender Verkehr in Herta Königs Roman „Emilie Reinbeck" (1913) anschaulich geschildert ist, seine zweite Heimat fand. Die Schranken, welche die kaiserlich-königliche Zensur gegen die protestantische Geistesbildung aufgerichtet hatte, vermochten freilich nur die deutsche Philosophie, nicht die deutsche Dichtung fernzuhalten. Aber die Absperrung übte einen Druck auf die österreichischen Schriftsteller, und aus Norddeutschland eingewanderte, wie Gentz, Friedrich Schlegel, Adam Müller, Werner, Jarcke trugen mehr zur Dämpfung als zur Hebung des geistigen Lebens bei. Nicht für das deutsche, wohl aber für das österreichische Schrifttum bildet der Zusammenbruch des Metternichschen Systems in der Märzerhebung des Jahres 1848 einen deutlich erkennbaren Abschnitt. In das literarische Leben des vormärzlichen Österreich gewähren die „Denkwürdigkeiten" (1844) und Briefe der feingebildeten Dichterin Karoline Pichler (1769—1843) lehrreichen Einblick. Der „Salon" der Verfasserin vielgelesener historischer Romane („Agathokles", 1808) bildete, nachdem Friedrich Schlegel als österreichischer Bundestaggesandter mit Dorothea nach Frankfurt übergesiedelt war, neben dem berühmten „silbernen Kaffeehaus" Neuners in der Plankengasse einen Sammelpunkt für in Wien lebende Dichter, Gelehrte, Schauspieler, Musiker. Ganz verschieden von der „neuen Ära" nach 1848 wirkte der alte Polizeistaat auf das Leben und Schaffen seiner Schriftsteller, für deren gar manche ebenso wie für Grillparzer selbst dessen Wort Geltung hat:

Hast du vom Kahlenberg das Land dir rings besehn,
so wirst du, was ich schrieb und was ich bin, verstehn.

Die österreichische Aufklärung (vgl. II, 209) endete mit Kaiser Josephs Tod als ein kurzes Zwischenspiel in der dem deutschen Wesen stets feindlich gesinnten Herrschaft der Habsburger. Indessen hatte das Josephinertum in der Literatur dennoch feste Wurzeln geschlagen. Einmal noch wurde das Volk aus seinem Schlummer aufgerufen, aber mit dem völligen Mißlingen des Kampfes von 1809 kam jene Staatskunst an das Ruder, die in der Einschläferung und Lahmlegung aller geistigen Kräfte der Weisheit letzten Schluß erkannte. Gefährlich schien, wer „über

sich gedacht". Von den Schwesterkünsten allen pries Grillparzer 1826 die Tonkunst als die in ängstlich-schwerer Zeit einzig freie. Die höhere Sprache von Beethovens Symphonien, Quartetten und Sonaten verstand „kein Häscherchor". Franz Schubert (1797—1828) fühlte sich, so ärmlich auch seine Lebensverhältnisse blieben, doch wohl in seiner Vaterstadt Wien und konnte sich hier zum größten Vertoner deutscher Lieder, zum herrlichsten Dolmetsch von Goethes Liedern und Balladen entwickeln. Wohl erwarben sich die „Wiener Jahrbücher der Literatur" überall Ansehen, nachdem Johann Ludwig Deinhardstein, der Dichter eines Hans-Sachs-Dramas (1827), das von Goethe durch einen eigenen Prolog geehrt wurde und noch bei Wagners „Meistersingern" in Erinnerung auftaucht, 1829 mit der Leitung der Zeitschrift betraut worden war. Goethe, Grimm und Immermann lieferten Beiträge. Allein auf das österreichische Schrifttum selbst übten die „Wiener Jahrbücher" geringen Einfluß aus. Hatte Metternich das Erscheinen der wissenschaftlichen Zeitschrift doch nur gefördert, um das Ausland über sein bildungsfeindliches System zu täuschen, ähnlich wie später die Akademie ins Leben gerufen wurde, um die Mitschuld der Wiener Regierung an dem greuelreichen Aufstand der Bauern gegen den Adel in Galizien zu vertuschen, so daß Grillparzer spotten konnte, die wahren Gründer der österreichischen Akademie seien die galizischen Bauern.

Vor Grillparzers Hervortreten hatten Heinrich Joseph von Collin (1771—1811) und sein jüngerer Bruder, Matthäus Casimir, geborene Wiener, das österreichische Drama aus dem Gottschedianismus Ayrenhoffs (vgl. II, 211) in Schillers Bahnen überzuleiten gesucht. In Balladen („Kaiser Max auf der Martinswand") nach Schillers Vorbild und 1809 mit den das Kaiserhaus preisenden „Wehrmannsliedern" (vgl. S. 53) schuf der ältere Collin Dichtungen, die in Österreich dauerndes Ansehen fanden. Nach der Wiener Aufführung seines „Regulus" rühmten ihn 1802 seine engeren Landsleute gern als den österreichischen Schiller, während dieser selbst im „Regulus" nur Regelmäßigkeit der Form, keinen poetischen Gehalt fand, Goethe das ganze Trauerspiel als einen Mißgriff verurteilte.

Gerade die Behandlung Shakespearescher Stoffe — zu Collins „Coriolan" schrieb Beethoven 1804 die Shakespeares würdige Ouvertüre — zeigt, wie sehr Collin trotz äußerlicher Anlehnung an Schiller noch ganz vom französischen Klassizismus beherrscht war. Doch in dem gleichen Jahre, das Collins „sämtliche Werke" brachte, 1814, übernahm Joseph Schreyvogel (1768—1832) als Hoftheatersekretär und Dramaturg die Leitung des Burgtheaters. Die achtzehn Jahre seiner Amtsführung, über deren innere Geschichte Schreyvogels „Tagebücher" Aufschluß geben, sind die Glanzzeit des Burgtheaters; sie haben dessen Ruhm begründet. Zwei Jahre hatte Schreyvogel in Jena zugebracht und das weimarische Theater beobachtet, ehe er 1797 in seine Vaterstadt Wien zurückkehrte, wo er unter seinem Schriftstellernamen West 1807 das „Sonntagsblatt" herausgab und in der Hauptsache selbst schrieb, einen späten, aber vortrefflichen Nachzügler der moralischen Wochenschriften. Von Schreyvogels eigenen Dichtungen hat sich freilich keine auf der Bühne erhalten; von seinen Bearbeitungen wird mit noch immer anhaltendem Beifall des Spaniers Moreto „Donna Diana" (1819) gespielt. Wie Schreyvogel die Begabung des Berliners Karl Töpfer (1792 bis 1871) entdeckte, dessen Lustspiele in Wien ihre erste Aufführung erlebten („Des Königs Befehl", 1821), so erwarb er sich auch das weit höhere Verdienst, dem größten Dichter Österreichs, einem der größten deutschen Dramatiker, die Bühne eröffnet zu haben: Grillparzer.

Als Franz Grillparzer (Abb. 31) mit fünfundvierzig Jahren seine kurze Selbstbiographie niederschrieb, hatte er mit Leben und Hoffnungen bereits abgeschlossen. 1856 trat er von dem durch dreiundzwanzig Jahre bekleideten Posten des Archivdirektors im Finanzministerium

zurück. Nicht dem dichterischen Schaffen, wohl aber der Veröffentlichung seiner Arbeiten hatte er entsagt, seit am 6. März 1838 von seinen geliebten Wienern sein Lustspiel „Weh dem, der lügt!" niedergezischt worden war. Auch Laubes siegreiche Zurückführung seiner Dramen auf das Burgtheater konnte nichts an der entschlossenen Schweigsamkeit des früh vergrämten und verbitterten Dichters ändern. Erst nachdem er in seiner Vaterstadt Wien, in der er am 15. Januar 1791 geboren worden war, am 21. Januar 1872 die Augen geschlossen hatte, kamen auch seine späteren Werke ans Licht. Die noch fortschreitende Erschließung seines reichen Nachlasses gewährte Einblick in seine Tagebücher, in die Fülle seiner dramatischen Versuche und Entwürfe, seiner Satiren und dramaturgischen Erwägungen, lehrte ihn als Lyriker und als einen der hervorragendsten unter den deutschen Epigrammendichtern kennen.

Der 31. Januar 1817, an dem das Trauerspiel „Die Ahnfrau" im Theater an der Wien zum erstenmal aufgeführt wurde, machte Grillparzer mit einem Schlage zum berühmten Dichter. Seit Schillers „Räubern" und auch später wieder ist kein Dramatiker aufgetreten, in dessen Erstlingswerk „alle Brandfackeln der Poesie sprühten" wie aus den vierfüßigen Trochäen und Reimen von Grillparzers gespenstischer Schicksalstragödie. Aber es war trotz seiner Verwahrung denn doch eine Schicksalstragödie, wie Zacharias Werner mit seinem „24. Februar" stimmungsvoll die Gattung begründet, Adolf Müllner sie kalt berechnend weitergeführt hatte (vgl. S. 58). Und wenn dies der „Ahnfrau" bei ihrem ersten Erscheinen, als jene für Platen so „entsetzlichen, mystischen Produkte" Mode waren, zum Vorteil ausschlug, so haftete sich dadurch an Grillparzer selbst hartnäckig der Vorwurf des Schicksalsdichters, obwohl nur dies eine Jugendwerk der verfemten Gattung angehört. Und selbst in ihm läßt Grillparzer seinen alten Freiherrn von Borotin der entnervenden Unterwerfung der eigenen Tatkraft, Persönlichkeit und Verantwortung unter Zufall und Schicksal mit der Mahnung entgegentreten: die Schuld der Ahnen könne nicht die Freude am eigenen Werte mindern. Nur Scheu vor eigenen Sünden sollte in uns die Furcht wecken, schuldbeladenen Vorfahren zu gleichen. Müllners „Schuld" verweist die Frage nach dem „Warum" an das Jüngste Gericht. Der letzte, als Kind geraubte Sproß der Borotins, der Räuberhauptmann Jaromir, wirft die den neueren psychologischen und kriminalistischen Anschauungen entsprechende Frage auf, ob der unter Räubern aufgewachsene Sohn des Räubers denn so ganz der verdammenswürdige Verbrecher und nicht vielmehr das Opfer der in seiner Umwelt unvermeidbaren Entwickelung sei. Auf die Gestaltung des düsteren, an Stimmung und unheimlicher Gewalt fast einzigartigen Räuber- und Gespensterstückes haben Schillers „Räuber" und die ihnen folgenden Räuberdichtungen natürlich eingewirkt. Das Verhältnis Karl Moors zu Amalia erscheint noch gesteigert, indem die ahnungslos liebende Berta zugleich auch Jaromirs Schwester ist. Unmittelbare Quellen der „Ahnfrau" will man in Karoline Pichlers Novelle „Der schwarze Fritz" und Calderons „Andacht zum Kreuz" finden. Wenn aber Grillparzer noch 1846 auf seine Jugendeindrücke, die Geister- und Feenmärchen des Leopoldstädtischen Theaters, hinwies, so tritt bei der gespensterhaften „Ahnfrau" und dem Märchenspiel „Der Traum ein Leben" dieser Einfluß greifbar hervor.

Wien, das nach Grillparzers eigenem Geständnis als „Kapua der Geister" mit entnervendem Sinnenhauch die Geisteskraft seiner Dichter lähmte, bot doch in seiner lebensvollen Volksbühne (vgl. II, 210—211) Dramatikern wie Grillparzer, Raimund, Bauernfeld, ja noch Anzengruber fruchtbaren Boden für eigenartiges, höheres Schaffen. Von solchem legte Grillparzer schon 1818 mit seinem zweiten Trauerspiel „Sappho" eine glänzende Probe ab. Hier gelang es ihm, Klassisches in reiner Kunstvollendung ohne Zuhilfenahme romantischer Schauer allgemein faßbar und wirkungsvoll zu gestalten.

Wie glücklich „Sappho" die Schönheit von Goethes Iphigeniensprache von innen heraus nachbildet, wird erst völlig erkennbar durch den Vergleich mit deren äußerlicher Anpassung bei Grillparzers Mitbewerber Halm in dessen „Sohn der Wildnis" und „Iphigenie in Delphi". Es ist ein hartnäckig festgehaltener, darum jedoch nicht weniger grober Irrtum, die Liebe der gealterten Frau zum jüngeren Mann als den Inhalt des „Sappho"-Dramas anzusehen. Das wäre ein dankbares Lustspielthema, wie in der Tat die Liebe der lesbischen Dichterin zu dem schönen Phaon und ihr Selbstmord wegen unerwiderter Neigung eine Erfindung der attischen Komödiendichter ist. Grillparzer dagegen hat in seinem Trauerspiel aus eigenen Seelenschmerzen heraus die tiefe Tragik des Künstlertums gestaltet. Für das übervolle

Herz und den hohen Flug ihres Geistes findet Sappho kein Verständnis, und ob die Kunst ersetzen könne, was „das Leben dir entzogen", diese Frage läßt Grillparzer „die tragische Muse" in einem lyrischen Gedicht an ihn selber richten. „Sappho" ist ein Gegenstück zum Goetheschen „Tasso", aber nicht wie bei Tasso der Kampf der Einbildungskraft des Künstlers, sondern der seines Herzens mit der kalten Welt ist es, an dem Sappho zugrunde geht. Als Dichtung bleibt „Tasso" unerreicht, aber Grillparzer, der Goethe als den Führer überall im Kreis der Wesen preist, hat dafür sein Künstlerdrama in jedem einzelnen Zuge wie im ganzen bühnenwirksam durchgeführt.

Der „Sappho" folgte 1821 die Trilogie „Das goldene Vlies"; der Bearbeitung hellenischer Mythen reihten sich historische Trauerspiele an: aus der deutsch-böhmischen Geschichte 1825 „König Ottokars Glück und Ende" und 1828 aus inneren ungarischen Wirren „Ein treuer Diener seines Herrn". Drei Jahre später wurde die Dramatisierung der Sage von Heros und Leanders Untergang, „Des Meeres und der Liebe Wellen", 1834 das schon früher begonnene Gegenstück zu Calderons „Das Leben ein Traum", das Märchenstück „Der Traum ein Leben" vollendet und das aus Gregors von Tours Chronik schöpfende Lustspiel „Weh dem, der lügt!" geschaffen. Nur einige Auftritte aus der „Esther" gab Grillparzer 1863 in Emil Kuhs „Dichterbuch aus Österreich". Erst der Nachlaß brachte neben zahlreichen Bruchstücken und unbedeutenden Jugendlustspielen die abgeschlossenen Trauerspiele: „Blanka von Kastilien", eine noch vor der „Ahnfrau" entstandene, unselbständige und übertreibende Nachahmung von Schillers „Don Karlos", und die reifen Alterswerke: „Die Jüdin von Toledo"; „Libussa"; „Ein Bruderzwist in Habsburg".

Gleich nach Vollendung der „Sappho" war Grillparzer durch die Medea-Sage angezogen worden. Und wie bereits Schiller im August 1798 unter Goethes Beistimmung diesen „herrlichen Stoff" nur als „Zyklus und Medea in ihrer ganzen Geschichte" gebraucht wissen wollte, so stand auch für Grillparzer von Anfang an die trilogische Behandlung fest.

Von der Bluttat gegen den „Gastfreund" Phryxus an, durch die sich der Kolcherkönig Aietes in den Besitz des „goldenen Vlieses" setzt, wie bei Wagner vom Raub des Rheingoldes an, müssen wir die Geschicke auf der Bühne sich entwickeln und vollenden sehen. „Die Argonauten" führen Jasons kühnes Werben um den Wiedergewinn des Schatzes und damit zugleich um die Liebe der unentbehrlichen Helferin vor. Gewaltiger ist der Kampf gegen die unwiderstehlich anwachsende, verderbliche Leidenschaft in einer herben, überstolzen Jungfrauenseele kaum jemals im Drama zur Darstellung gekommen. Aber wie die schwerfällig ungeregelte Sprechweise der dumpfen Barbaren (freie Rhythmen) im „Gastfreund" sich abhebt von der schön fließenden griechischen Rede (Blankverse), so kann dauernd keine seelische Verständigung statthaben zwischen der düsteren kolchischen Priesterin und Jason, dem Jugendfreunde des fröhlich-lichten korinthischen Königskindes Kreusa. Im dritten Stück, „Medea", dessen Beginn die beigeheftete Handschriftennachbildung zeigt, muß sich der in gemeinsamer Schuld geschlossene Bund des hellenischen Helden mit dem Zauberweib aus Barbarenland lösen, unheilvoll für sie beide, für alle, die nach dem goldenen Widderfell, diesem althellenischen Nibelungenhort, begehren. Und es bleibt nur die bittere Erkenntnis:

Was ist der Erde Ruhm? Ein Schatten!
Was ist der Erde Glück? Ein Traum!

in Medeas Abschiedswort, an das wir beim Scheidegruß der Wagnerschen Brünhilde gemahnt werden.

Zwischen dem ersten Erfassen und der Ausführung des „Goldenen Vlieses" erfolgte Grillparzers Reise nach Italien. Mit stolzen Hoffnungen hatte er sie angetreten, um nach der Heimkehr zu schaffen „was jung soll sein, wie ich es bin, und alt soll werden" wie Italiens Schönheitszauber. Allein das im Kolosseum entstandene Gedicht „Die Ruinen des Campo Vaccino", eine Nachahmung der Schillerischen „Götter Griechenlands", die aber durch den antiken Boden, auf dem sie entstand, eigene Kraft und Bedeutung erlangt, machte den Dichter dem österreichischen Polizeiregiment als Religionsfeind dauernd verdächtig.

So sehr die italienische Reise Grillparzer weitere Anregung hätte geben können für die geplante Dramenreihe „Die letzten Römer", von der wir im „Spartakus" größere Reste haben, so blieb doch diese wie eine Hermannstragödie, blieben „Die letzten Könige von Juda", ein „Faust" und ein „Christus" unausgeführt. Die Geschichte selbst, die Grillparzer seit früher Jugend angezogen hatte, hielt ihn zunächst noch fest; vor allem reizte ihn aber „Eines Mächtigen Glück und Ende", d. h. das Geschick Napoleons. Ein Napoleonstück wäre indessen auf den österreichischen Theatern nie zugelassen worden, und Grillparzer mochte als echter Dramatiker keine Lesedramen schreiben. So gingen Züge von Napoleon auf den mächtigen Slawenkönig Ottokar von Böhmen über, in dessen Besieger Rudolf von Habsburg der loyal gesinnte Grillparzer zugleich Österreich und sein Herrscherhaus verherrlichen konnte. Schon Collin hatte ein Epos „Rudolf von Habsburg" begonnen. Der Erlauer Erzbischof Johann Ladislaus von Pyrker (1772 bis 1847) schrieb als Nachahmer Klopstocks (vgl. II, 142) neben einer „Tunisias", deren Inhalt Karls V. Eroberung von Tunis bildet, 1824 auch ein Heldengedicht „Rudolf von Habsburg". Karoline Pichler hatte 1822 in ihren dramatischen Dichtungen einen „Rudolf von Habsburg" veröffentlicht. Von Grillparzer selbst haben wir die vier ersten Gesänge eines epischen Gedichtes „Die Schlacht im Marchfelde". Aber bei ihm, wie einst bei Schiller, mußte das geplante Heldengedicht, für das er bereits die Hauptquelle seines Trauerspiels, die alte steiermärkische Reimchronik (vgl. I, 145) des in eigener Person auftretenden Ottokar (im Drama von Horneck), ausgenutzt hatte, dem Drang zu dramatischem Gestalten weichen. Metternichs Regierung wollte indessen keine Dramen aus der vaterländischen Geschichte, wie sie der leidenschaftliche österreichische Historiker Joseph von Hormayr, der Mitkämpfer und Geschichtschreiber des Tiroler Aufstandes, von den österreichischen Dichtern forderte. Der jubelnd aufgenommene „Ottokar" verschwand durch tschechischen Einfluß, dem beinahe schon die Beseitigung der eingereichten Handschrift gelungen wäre, rasch von der Bühne und taucht leider auch gegenwärtig nur ab und zu im Spielplan auf. Und doch hätten wir alle Ursache, dieses ebenso in großzügiger geschichtlicher Auffassung wie mit seltenster dichterischer Kraft durchgeführte deutsche Historiendrama eifriger zu pflegen als die Shakespeareschen Königsdramen.

Grillparzers „Ottokar" ist auch heute noch das bedeutendste und vollendetste Drama aus deutscher Vergangenheit, das unsere Dichtung neben Schillers „Wallenstein" und Kleists „Prinzen von Homburg" überhaupt besitzt, zum mindesten im fest geschlossenen Aufbau der drei ersten Aufzüge. Auf die beiden letzten hat eben der Einfluß der Shakespeareschen Königsdramen nicht günstig eingewirkt. Des österreichischen Dramatikers Preisen der Gründung der Habsburger Herrschaft in der südlichen Ostmark wurde für Wildenbruch das deutliche Vorbild für seine Verherrlichung der Festsetzung des ersten Hohenzollern in der Mark Brandenburg in den „Quitzows".

Grillparzer hat später in der Darstellung der böhmischen Wirren und des Streites der Erzherzoge, die unter Kaiser Rudolfs II. Herrschaft dem Ausbruch des Dreißigjährigen Krieges vorangingen, in dem hamletartigen Charakter des grübelnden, tatenscheuen Kaisers eine der tiefsinnigen dramatischen Gestalten der Weltliteratur geschaffen. Aber dem „Bruderzwist" wie der „Libussa", die im Kampfe zwischen ihrer Sehernatur und treu erfüllten Weibespflicht untergeht, merkt man doch die Entfernung des Dichters vom Theater an. Es ist nicht mehr die unmittelbar vorwärts drängende dramatische Kraft und Geschlossenheit, die im stürmischen „Ottokar", im kunstvoll verknüpfenden „Goldenen Vlies", in der von weicher, traumhafter Sinnlichkeit durchzogenen „Hero"-Tragödie, in dem seinen Titel „Weh dem, der lügt!" heiter wie im Ernst betätigenden Lustspiel in gleicher Weise die Bühnenforderungen wie die dichterischen erfüllen.

Grillparzer selber hat noch 1859 erklärt, er sei immer den Weg gegangen, den Schiller, der Begründer einer „geradezu musterhaften Form, uns Deutschen für lange, lange Zeit, wohl gar für jede künftige vorgezeichnet". Seine grenzenlose Begeisterung für Lope de Vega konnte ihn, auch bei Erneuerung eines von Lope übernommenen Stoffes in dem allzu absichtlich angelegten Fürstenspiegel der „Jüdin von Toledo", nicht zu dem romantischen Fehler

Die erste Seite von Grillparzers „Medea“.

Nach der Originalhandschrift des Dichters, in der Stadtbibliothek zu Wien.

der Nachahmung des nationalspanischen Dramas verleiten, dessen Trochäen er nur in der „Ahnfrau" und im „Traum" an Stelle der Schillerischen Jamben setzte. Er verlangte von der Bühne Leben, dem jeweilig eigenen Zeitalter des Dichters gehörend, „wär's auch im Raum und durch die Zeit begrenzter". Das Leben und die Form so zu vereinigen, daß beiden ihr volles Recht geschehe, bezeichnet er als sein dramatisches Ziel. Aber dieses Schaffen erhielt durch die österreichischen Verhältnisse, unter deren Druck nur zu leben Grillparzer schon für eine schwere Kunst erklärte, und mehr noch durch seine persönliche Anlage doch wieder ganz sein eigenes, von Schillers Dramatik verschiedenes Gepräge.

Abb. 31. Franz Grillparzer. Nach einer Zeichnung von Joseph Schmeller (1826) im Goethe-Nationalmuseum zu Weimar, wiedergegeben in den „Schriften der Goethe-Gesellschaft", Bd. 10, Weimar 1895.

Wir besitzen von Grillparzer außer den Selbstbekenntnissen im Drama und seinen gehaltvollen lyrischen Gedichten „Tristia ex Ponto" (1835), die in den „Jugenderinnerungen im Grünen" auch die Geschichte seines Verhältnisses zu Katharina Fröhlich, der heißgeliebten und doch nicht heimgeführten Braut, enthüllen, noch zwei Erzählungen: „Das Kloster bei Sendomir" (1827), aus dem Gerhart Hauptmann sein düsteres dramatisches Traumbild „Elga" gestaltete, und „Der arme Spielmann" (1848). Wie Grillparzer, der für Beethoven einen dann von Konradin Kreutzer komponierten Operntext „Melusina" schrieb, nur seine Liebe, nicht sein Verständnis für Musik auf den ärmlichen Geiger übertrug, so ist der Dichter, der einen so tatenfrohen Gesellen wie den Küchenjungen Leon in „Weh dem, der lügt!" und die stolz verhaltene Kraft von Libussas männlichem Bezwinger Primislaus in das Leben zu rufen vermochte, selbstverständlich nicht eine Person mit dem unfähigen, kraftlosen Helden seiner Wiener Geschichte. Aber Züge seines eigensten Wesens — nach Johannes Volkelt der „Typus der dem Leben nicht gewachsenen Innerlichkeit" — hat er auf jene in ihrer Unbehilflichkeit rührende Gestalt übertragen: die überzarte Empfindlichkeit gegen die Härten des Lebens, den weltscheuen Sinn, der „des Innern stillen Frieden" als das höchste Glück schätzt, und das weiche Gemüt. Wohl durfte er im Gefühl seiner Persönlichkeit in innerer Qual und äußeren Quälereien ausrufen: „Mich erniedrigen sie nicht, und wenn sie tausend Jahre dran versuchten", allein eine im Kampf erstarkende Natur wie Schiller war er nicht. Schillers Heroismus und Kleists herbe Kraft sind ihm nicht eigen. Aber dafür wären jenen auch Heros und Leanders Mischung von träumerischer Weichheit und blitzzündender Leidenschaft, der leichte Märchenbau des ein schuldiges Leben warnend vorgaukelnden Traumes und die wunderbar

gelungene deutsch-spanische Mischung von „Weh dem, der lügt!" nicht erreichbar gewesen. Es trifft keineswegs bei jedem Dichter, wohl jedoch bei Grillparzer selbst zu, wenn er klagt: „Wer singt, kann nicht in Harnisch gehn." Er gestand, der Despotismus habe seine Schaffenskraft vernichtet. Als jedoch der alte Polizeistaat in den Märzstürmen zusammenbrach, fühlte der so lange verdächtigte und gekränkte Dichter vor allem das Bangen des kaisertreuen Altösterreichers. Seine scharfen „Epigramme" hielt er im Pulte verschlossen und rächte sich dafür in der Zeit der Not an seinen früheren Verfolgern auf die edelste Weise. In dem Zuruf an „Feldmarschall Radetzky", seinem berühmtesten Gedicht, das noch Müller-Guttenbrunn in seinem politischen Roman „Götzendämmerung" eindrucksvoll verwertet hat, mahnte Grillparzer Österreichs Heer und Stämme, das Wohl des ganzen Staates über die einzelnen auseinanderstrebenden Völkerschaften und Parteien zu setzen.

Glück auf, mein Feldherr, führe den Streich!
nicht bloß um des Ruhmes Schimmer,
in deinem Lager ist Österreich,
wir andern sind einzelne Trümmer.

Gemeinsame Hülf' in gemeinsamer Not
hat Reiche und Staaten gegründet;
der Mensch ist ein Einsamer nur im Tod,
doch Leben und Streben verbündet.

Allein eben weil er sein Österreich liebte, wollte der alte „schwarz-gelbe" Josephiner auch die Vorherrschaft deutschen Geistes und den festen Zusammenhang mit dem großen Mutterlande in der von „der Deutschen Äußersten" gegründeten Ostmark nicht preisgeben. Und als er noch erleben mußte, wie sich „der Magyaren und Slawenvölker struppig Haupt" erhob, da hielt er in den Stachelversen „Sprachenkampf" auch das schärfste Wort nicht zurück gegen die Feinde deutscher Sitte und Sprache und beschwor den Geist Kaiser Josephs II., des Deutschen. Anderseits aber erfüllte gerade seine tiefere Einsicht in die Zustände Österreichs ihn mit ahnungsvoller Sorge, so daß er seine Libussa ihren Tschechen die Herrschaft der Slawen weissagen läßt. Nach dem Zusammenbruch des „blaugeaugten Volks" der Deutschen,

Das nur im Fortschritt kaum bewahrt die Stärke,
blind, wenn es handelt, tatlos, wenn es denkt, . . .
Dann kommt's an euch, an euch und eure Brüder,
der letzte Aufschwung ist's der matten Welt.
Die lang gedient, sie werden endlich herrschen,
zwar breit und weit, allein nicht hoch noch tief.

Und wie Grillparzer mit solchen Worten seine Libussa die 1919 eintretende Machtverschiebung unter den „Völkern dieser weiten Erde" in Überblicken weltgeschichtlicher Entwickelung voraussehen ließ, so müssen Vorgänge der Gegenwart uns das Bangen wecken, der Dichter möchte auch noch weiter recht behalten und seines Kaisers Rudolf düstere Weissagung der Erfüllung nahen, daß nicht wie beim Untergange der antiken Welt fremde Völker unsere Kultur bedrohen, sondern

Aus eignem Schoß ringt los sich der Barbar,
der, wenn erst ohne Zügel, alles Große,
die Kunst, die Wissenschaft, den Staat, die Kirche
herabstürzt von der Höhe, die sie schützt,
zur Oberfläche eigener Gemeinheit,
bis alles gleich, ei ja, weil alles niedrig.

Wie gern Grillparzer, der eine tiefe und umfassende Bildung sich erworben hatte und selbst sein strengster Zensor war, auch gegen die deutsche Philosophie und die ihn ungerecht verkleinernde Kritik Spottpfeile versendete, so richtete er doch stets in ehrfurchtsvoller Sehnsucht

den Blick nach Weimar. In seinem Denken war Grillparzer so frei wie Goethe und Schiller, aber der kühleren norddeutschen Denkweise gegenüber nannte er sich doch gelegentlich selbst einen katholischen Dichter. Die künstlerisch anregenden Eigenheiten des katholischen Kultus und die heitere österreichische Sinnenfreude geben seiner Redefülle, in der sich reife Weisheit in männlich festen und doch rhythmisch wohllautenden Versen ausspricht, ein von Schiller verschiedenes Gepräge. Dabei vertieft sich Grillparzer mehr als Schiller in das Seelenleben seiner Helden, ohne, wie Hebbel, absonderliche Probleme der Seelenkunde auszugrübeln. Ganz in Schillers Geist jedoch durfte der österreichische Dramatiker von sich das stolze Wort sprechen: „Der Sinn ist's, höher als die Welt, was Dichter macht."

Unter Grillparzers Einfluß bildeten sich andere österreichische Dramatiker, wie Otto Prechtler aus Oberösterreich (1813—81) und der 1806 in Krakau geborene Freiherr Franz Joseph von Münch-Bellinghausen, der in seinen letzten Lebensjahren, gestorben 1871, als Laubes Nachfolger an die Spitze des Burgtheaters gestellt wurde. Als Friedrich Halm gehörte Münch-Bellinghausen eine Zeitlang zu den beliebtesten Trauerspieldichtern.

Unter Anleitung des schwermütigen Benediktiners Enk von der Burg versuchte er sich in Umdichtung spanischer Dramen und errang 1835 mit seiner tragisch endenden Dramatisierung von Boccaccios „Griseldis"-Novelle, an deren Umgestaltung Gerhart Hauptmanns grob-naturalistische Mache 1909 so völlig scheiterte, einen entscheidenden Bühnenerfolg, der sich 1842 beim „Sohn der Wildnis" wiederholte, 1854 beim „Fechter von Ravenna" noch steigerte. Allein gerade dieser Kampf zwischen Mutterliebe und Fürstenehre, der die gefangene Thusnelda treibt, ihren Sohn zu ermorden, damit der Entartete nicht als Gladiator auftrete, ist wie das ganze Stück äußerlich ausgeklügelt, während in anderen seiner Dramen die schöne Sprache der Verse und die vornehme Gesinnung des Dichters über das Gesuchte und Unwahrscheinliche der Charaktere hinweghelfen.

Halms „Erzählungen" bilden eine festere Grundlage seines Ruhmes als seine Dramen. Wurde doch „Das Haus an der Veronabrücke" — in freilich nicht zu billigender Überwertung — als „die gewaltigste Renaissancenovelle der deutschen Literatur" gerühmt. Für die ungerechte Einschätzung seitens der Zeitgenossen ist es bezeichnend, daß in der „Ruhmeshalle der deutschen Literatur" bei S. 140 von den österreichischen Dramatikern wohl Halm, Bauernfeld, der 1821 in Kassel geborene Salomon Mosenthal — sein vielgespieltes Volksstück „Deborah", 1850 — Aufnahme fanden (Nr. 53, 48, 56), Grillparzer dagegen ausgeschlossen blieb. Und doch kann sich keiner der drei so Begünstigten auch nur entfernt messen mit ihm, der seinerseits gerade die Bevorzugung Münch-Bellinghausens, sowohl auf literarischem Gebiete wie bei der Bewerbung um die Direktorstelle der kaiserlichen Bibliothek, als bittere Kränkung empfand. Fühlte er sich doch abgestoßen durch die geschickt verdeckten Schwächen der anspruchsvollen Halmschen Werke, während er an der heiteren Begabung seines Freundes Eduard von Bauernfeld (1802—90) genug Anteil nahm, um 1833 an einem von dessen besten Lustspielen: „Die Bekenntnisse", mitzuarbeiten.

Bauernfeld, ein echtes Wiener Kind, der schon mit siebzehn Jahren eine Unzahl Gedichte, mehrere Dramen und Lustspiele geschrieben hatte und seinem überzeugungstreuen Liberalismus gemäß an den Märzereignissen tätig teilnahm, versorgte bis in sein Alter das Deutsche Theater mit seinen heiteren, willkommenen Gaben. Wie aber seine Erinnerungen und Tagebücher vor allem aus der vormärzlichen Zeit berichten, so gehören ihr auch seine besten Leistungen an: „Bürgerlich und Romantisch" (1835) und das anspielungsreiche „Großjährig", dessen Aufführung 1846 als ein politisches Ereignis galt. Angeborene Fröhlichkeit und witzige Erfindungsgabe, Beobachtung französischer Vorbilder, welche indessen die echt wienerische Eigenart nicht beeinträchtigten, natürliche und doch fein gewählte Gesprächsführung verleihen Bauernfelds Lustspielen so viele Vorzüge, daß sie, vom gegenwärtigen Tiefstande aus betrachtet, wie ein Höhepunkt des leichten Konversationsstückes erscheinen können.

Echteren dichterischen Gehalt als die Verse und die munter plaudernden Lustspiele Bauernfelds bergen die „volkstümlichen Kunstwerke", welche der Schauspieler Ferdinand Raimund (Abb. 32), geboren 1790 in Wien, für das Leopoldstädter Theater und in seinen letzten Lebensjahren am Josephstädter Theater aus den seit Mozarts und Schikaneders Tagen in Wien alteinheimischen Zaubermärchen schuf. An Raimunds Stücke denken wir beim Lobe Platens, daß er an Deutschlands östlichem Punkt außer Augarten und Prater auch „ein Volkslustspiel" gefunden habe, „das lustiger ist als sämtliche deutsche Theater". Noch 1863 rühmte Richard Wagner nach längerem Aufenthalt in der Kaiserstadt an der Donau die Raimundischen Zauberdramen und die Straußischen Walzer als „zwei der originellsten und liebenswürdigsten Erscheinungen", die das phantasievoll-gemütliche und liebenswürdige Wiener Publikum ganz von sich aus auf dem Gebiet der öffentlichen Kunst hervorzubringen vermocht habe.

Bei einer Aufführung von Grillparzers „Der Traum ein Leben" äußerte Raimund wehmütig, so etwas habe er selbst in seinem „Bauer als Millionär" auch machen wollen, aber die schöne, schwungvolle Sprache habe er nicht, noch würde sie im Vorstadttheater verstanden werden. „Es ist ewig schad' um mich!" Es ist begreiflich, daß Raimund im Gefühl seiner Begabung gern einen Platz neben den literarisch anerkannten Dichtern eingenommen hätte und die Mängel seiner Bildung beklagte. Allein seine geschichtliche Bedeutung beruht gerade darin, das der dichtende Schauspieler innerhalb der Grenzen des in Wien seit langer Zeit herkömmlichen Volksstückes dieses durch sein tiefes Gemüt und die ihm eingeborene Poesie veredelte. So mochte Heinrich von Treitschke von dem Wiener Humoristen rühmen, er sei der erste deutsche Dichter seit Hans Sachsens Zeit, „welcher in Wahrheit das ganze Volk an die Bühne zu fesseln verstand und die Massen ergötzte durch Dichtungen, an denen auch der gebildete Sinn sich erfreuen und erwärmen konnte".

Der Schauspieler, der 1823 seine Dichtung mit der Einführung der gewohnten komischen Hanswurst- und Staberlgestalten in der Zauberposse „Der Barometermacher auf der Zauberinsel" begann und elf Jahre später mit dem Original-Zaubermärchen „Der Verschwender" vorzeitig endigte, war gleich manchem anderen humoristischen Dichter eine ernste, trübsinnige Natur. Der komische Darsteller und Dichter war ein Liebling aller Theaterfreunde. Als der Mann Raimund aber seine Braut am Tage der Hochzeit vergeblich auf den Bräutigam warten ließ, wurde der Schauspieler, der die Übel seines Standes so bitter empfand, wie einstens Shakespeare in seinen Sonetten sie beklagte, von demselben Zuhörerkreise doch gezwungen, der Ungeliebten das übereilte Eheversprechen einzulösen. Zwar wurde die unglückliche Ehe bald geschieden, aber eine neue Heirat blieb dem Katholiken verwehrt, so daß Raimund seiner treuen Geliebten Toni Wagner niemals seinen Namen geben konnte. Der Zwist mit ihrer Familie verdüsterte Raimunds Gemüt noch mehr. Aus Angst, der Biß eines für toll gehaltenen Hundes möchte ihm den Ausbruch der Wut zuziehen, erschoß er sich 1836 zu Pottenstein.

Züge seines eigenen Wesens lieh Raimund 1828 in seinem vorletzten Zauberspiel „Der Alpenkönig und der Menschenfeind" dem Herrn von Rappelkopf, der sich überall verfolgt glaubt und nur durch den Anblick der eigenen Torheit an seinem vom Alpenkönig selber dargestellten Doppelgänger geheilt wird. Das alte Thema von Shakespeares „Timon" hat Raimund hier eigenartig neugestaltet, wie er im „Barometermacher" die Fortunat-Sage verwendete, 1824 im „Diamant des Geisterkönigs", die auch in Platens „Abbassiden" behandelte Geschichte und Lehre aus „Tausendundeiner Nacht" zugrunde legte, daß die Liebe eines reinen, edlen Mädchens „der schönste Diamant ist", den ein Jüngling erwerben könne. Im Lob der fröhlichen Armut, wie es der Tischler Valentin im „Hobellied" anstimmt, klingen alte Volksliedertöne an. Und die Mahnung zur Zufriedenheit in Selbstbeschränkung spricht der Volksdichter aus, wie sie als Weisheitslehre in Grillparzers „Der Traum ein Leben" beruhigt. Die allgemeinen Verhältnisse

mußten bei den vormärzlichen österreichischen Dichtern diese idyllische Neigung noch verstärken. Moralische Lehrhaftigkeit gehört zum Wesen des Volksstücks von Hans Sachs bis Anzengruber. Raimund gelang es, die Moral in poetische Anschauung umzusetzen, wenn er die Jugend mit dem Abschiedslied „Brüderlein fein" von dem reichgewordenen Bauern Wurzel wegtanzen und das mühselige Alter auf einem Wolkenleiterwagen durch das Fenster zu dem Schlemmer hereinfliegen läßt. Es sind „damische Späße", mit denen er Geister, Feen und Zauberer der Lachlust preisgibt, das komische Dienerpaar Florian und Mariandel, den Spitzbuben Habakuk und den treuherzigen Valentin nach alter Hanswurst-Art ihren Herren gesellt, aber die Mischung von ursprünglicher Laune und tiefem Gemüt, dichterischem Empfinden und Bühnenwitz läßt Stücke wie „Der Bauer als Millionär" und „Der Verschwender" als höchste und wirklich edle Blüten der von fremden Einflüssen noch unberührten österreichischen Volksdichtung erscheinen.

Allein Raimund selbst mußte zu seinem Schmerze noch erleben, daß die harmlose Art der Wiener Volksstücke durch die Possen des Komikers Johann Nepomuk Nestroy (1801—62) verlorenging. 1833 errang Nestroy mit dem „bösen Geist Lumpazivagabundus" den entscheidenden Erfolg, den sein bestes Stück: „Zu ebener Erde und erster Stock", 1838 durch Zusammenstellung sozialer Gegensätze noch steigerte. Eine vornehme Natur wie Raimund konnte und mochte nicht mit Nestroys derberen Mitteln, der Einführung gemeiner Zweideutigkeiten, den Kampf aufnehmen. Nestroy ist kein Nachfolger Raimunds, sondern bezeichnet den Übergang des alten Volksstücks mit eingelegten Gesängen zur Frivolität der Operette, dieser Todfeindin jeder gesunden Volksbühne.

Abb. 32. Ferdinand Raimund. Nach dem Ölgemälde von Frank, ehemals im Besitz des (†) Herrn K. Konegen zu Wien.

Der idyllische Zug, der in Grillparzers und Raimunds Ansichten über das wahre Glück hervortritt, drückt auch einem großen Teile der Schriftstellerei Adalbert Stifters das Gepräge auf. Gleich Joseph Rank (1815—96), der schon 1842 in seinen „Bildern und Erzählungen", zahlreichen Geschichten und noch kurz vor seinem Tode in „Erinnerungen aus meinem Leben" das Volksleben seiner Heimat geschildert hat, ist auch der 1805 geborene Stifter, beide in die „Ruhmeshalle" (s. die Tafel bei S. 140, Nr. 45 und 64) aufgenommen, ein Sohn des Böhmerwaldes. Liebe und tiefgehendes Verständnis für die Natur und die Fähigkeit, sie in Einzelheiten wie in der ganzen Stimmung auszumalen, verdankt er den Jugendeindrücken der Heimat. Von 1849 an lebte er als Inspektor der oberösterreichischen Volksschulen in Linz, wo er 1868 starb.

Stifters früheste Novelle, nach dem Namen des Luftschiffs „Der Kondor" benannt, erschien 1840, vier Jahre später der erste Band seiner „Studien", denen 1857 sein zweites Hauptwerk, „Der Nachsommer", folgte. In und außerhalb Österreichs gewann sich der fromme, still-sinnige Erzähler, der warm empfindende und anschaulich stimmungsvoll schildernde Naturfreund eine begeisternde Gemeinde. Der weltfremde Stifter teilt mit Jean Paul die Liebe zum Kleinen und Unbedeutenden und die ermüdende Weitschweifigkeit, doch ist bei mancher Ähnlichkeit mit jenem alle romantische Übertreibung seinem einfach-nüchternen Wesen

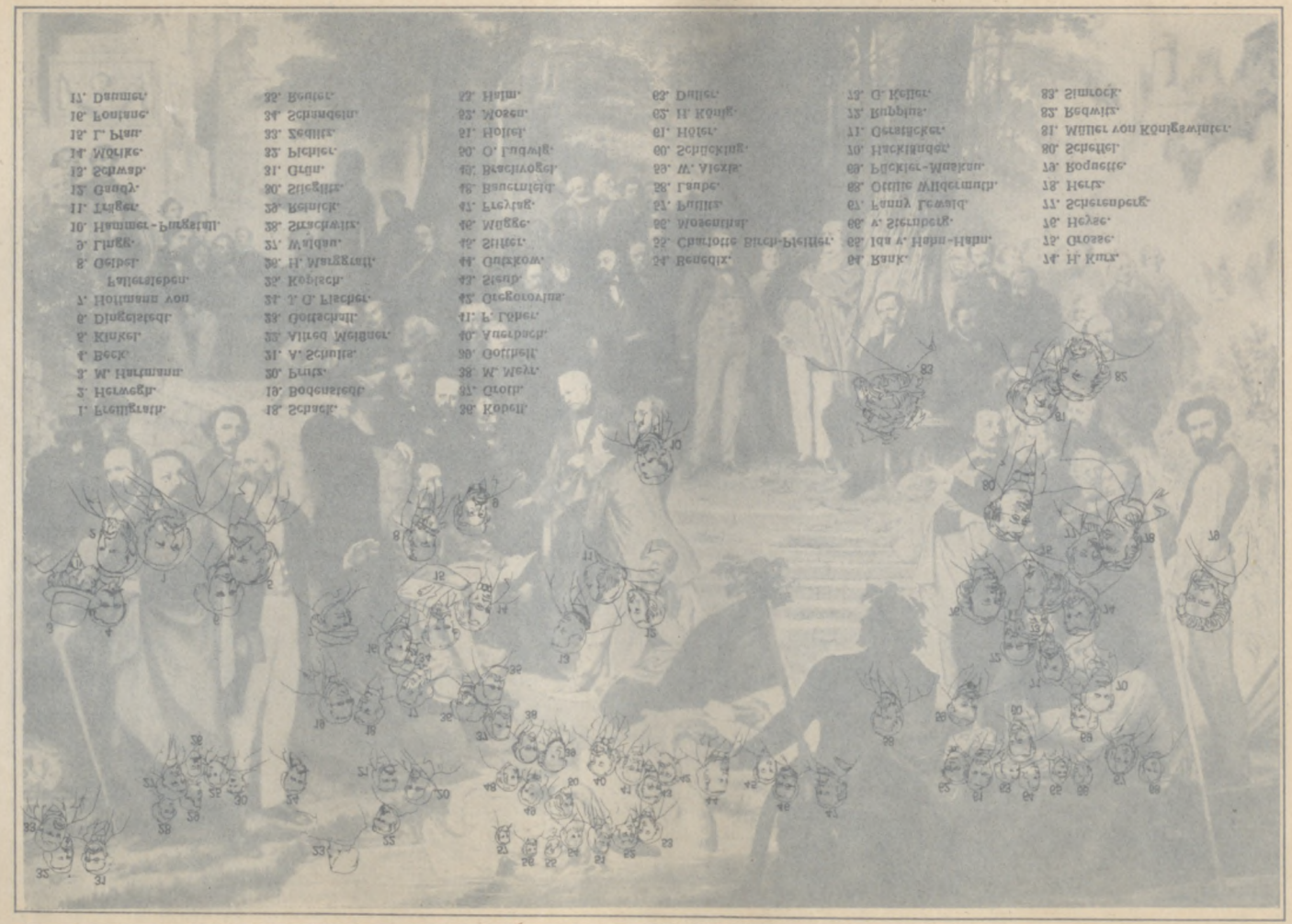
in Auffassung und Sprache fern. In seinen Erzählungen, unter denen Storm der „Narrenburg" den Vorzug zuschreibt, daß in ihr Stifters eigene Natur sich am vollständigsten entfalte, sind die einzelnen Bestandteile der Poesie, die sein klares Malerauge überall sieht, stets mit sorgfältiger Treue und Innigkeit wiedergegeben. Die das ganze verbindende und belebende Seele glaubt man manchmal zu vermissen. Dem wackeren, doch etwas philisterhaften Manne, der nicht bloß warmes Naturgefühl besitzt, sondern auch in seltenem Grade die Gabe, uns durch anschauliche Schilderungen an seinem Empfinden teilnehmen zu lassen, mangelt die nun doch einmal dem Dichter nötige Leidenschaft, die den Leser mit fortzureißen vermöchte. Aber er weiß immer zu fesseln, und je mehr man sich in seine schlichte, wahre Art vertieft, um so anziehender erscheint seine große Begabung als Erzähler.

Zu der Erzählungsliteratur, die in Deutschland teils von der Nachahmung Walter Scotts, teils von der Tendenznovelle des Jungen Deutschland beherrscht war, konnten die österreichischen Dichter mit Ausnahme Karoline Pichlers und Stifters vor 1848 wenig beisteuern, da sie sowohl im geschichtlichen wie zeitgenössischen Sittenroman von der Zensur zu sehr beengt waren, und zwar von der schlimmeren Zensur, die nicht erst das Geschriebene unterdrückt, sondern dem Dichter schon das Schreiben selbst verleidet. Zur Reiseliteratur hat der tatkräftige österreichische Offizier und Diplomat Graf Anton von Prokesch-Osten, den seit gemeinsamer diplomatischer Tätigkeit am Bundestag zu Frankfurt verständnisvolle Freundschaft mit dem Grafen Gobineau verband, durch die Schilderung seiner Orientreisen (1823 bis 1830) Beiträge von dauerndem Wert geliefert. Um die Erschließung und dichterische Wiedergabe des orientalischen Schrifttums aber bemühte sich erfolgreich der in Wien lebende Freiherr Joseph von Hammer-Purgstall (1774—1856; s. die beigeheftete Tafel „Ruhmeshalle", Nr. 10), von dem schon Goethe für seinen „Westöstlichen Diwan" wie später Rückert für seine Sprachstudien entscheidende Anregung empfangen hatte. Die Ausbreitung der deutschen Literatur und Bildung in Österreich selbst hatte der treffliche Wiener Arzt und Neugestalter des Unterrichtswesens Freiherr Ernst von Feuchtersleben (1806—49) sich zur Aufgabe gewählt. Seinen Ruhm verdankt er allerdings nicht seinen klaren, männlich-ernsten „Gedichten" (1836), denn über der Beliebtheit des zum Volkslied gewordenen „Es ist bestimmt in Gottes Rat" wurde Feuchtersleben als sein Dichter vergessen. Aber die 1844 gehaltenen Vorlesungen „Zur Diätetik der Seele" wurden, wie eines der besten, so auch eines der am meisten gelesenen Bücher der gemeinverständlichen medizinischen Literatur.

Nachdem die anfängliche Begeisterung für Grillparzers „Ahnfrau" und „Sappho" von einer ungerechten Kritik ertötet worden war, fiel die Vertretung der österreichischen Dichtung vornehmlich den Lyrikern zu. Unter ihnen hat der schlesische Freiherr Joseph Christian von Zedlitz-Nimmersatt (1790—1862) zuerst mit den „Totenkränzen" Aufsehen erregt. In den Jahren 1830 und 1832 sind Graf Anton Alexander von Auersperg aus Laibach (1806 bis 1876) als Anastasius Grün und sein Freund Nikolaus Franz Niembsch von Strehlenau (1802—50) als Nikolaus Lenau mit ihren ersten Gedichtsammlungen hervorgetreten. Die beiden ersteren bilden auch in der „Ruhmeshalle" (s. die beigeheftete Tafel, Nr. 33 und 31) zusammen mit dem Tiroler Adolf Pichler (Nr. 32) eine besondere Gruppe.

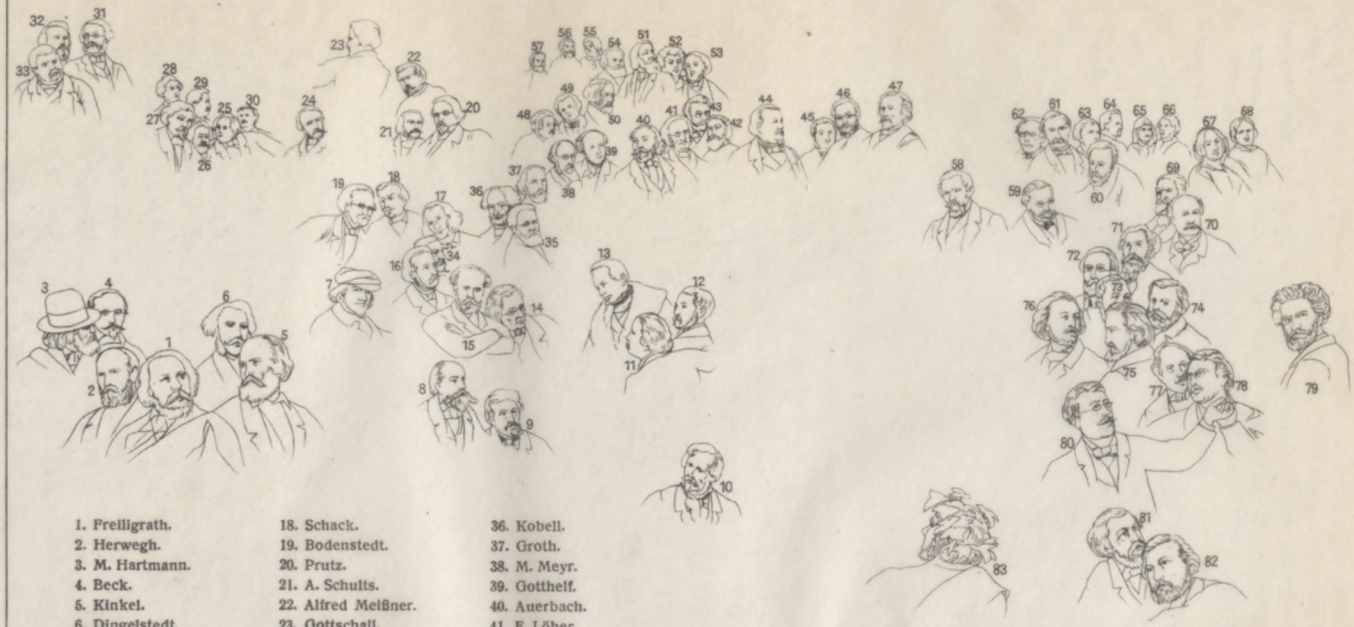
Während Grün und Lenau in ihrer Dichtung dem Verlangen nach politischer und religiöser Freiheit entschiedenen Ausdruck gaben, gehörte der aus Österreich-Schlesien stammende Zedlitz nicht bloß der Staatskanzlei an, sondern hatte auch in Zeitungen die Metternichsche Politik zu vertreten, was ihm nach deren Zusammenbruch unverdiente Anfeindung zuzog. Unter allen österreichischen Dichtern steht er der Romantik am nächsten.

In seinen Dramen „Der Stern von Sevilla", 1830, Tassos Tod unter dem Titel „Kerker und Krone" ahmte Zedlitz die Spanier unmittelbar nach, wovor Grillparzer, trotz seiner Begeisterung für Lope,



Ruhmeshalle der deutschen Literatur, 1841—1865. Von Wilhelm Lindenschmit.

Nach Photographie der Verlagsanstalt für Kunst und Wissenschaft in München, vormals Fr. Bruckmann.



1. Freiligrath.
2. Herwegh.
3. M. Hartmann.
4. Beck.
5. Kinkel.
6. Dingelstedt.
7. Hoffmann von Fallersleben.
8. Geibel.
9. Lingg.
10. Hammer-Purgstall.
11. Träger.
12. Gaudy.
13. Schwab.
14. Mörike.
15. L. Pfau.
16. Fontane.
17. Daumer.
18. Schack.
19. Bodenstedt.
20. Prutz.
21. A. Schults.
22. Alfred Meißner.
23. Gottschall.
24. J. G. Fischer.
25. Kopisch.
26. H. Marggraff.
27. Waldau.
28. Strachwitz.
29. Reinick.
30. Stieglitz.
31. Grün.
32. Pichler.
33. Zedlitz.
34. Schandein.
35. Reuter.
36. Kobell.
37. Groth.
38. M. Meyr.
39. Gotthelf.
40. Auerbach.
41. F. Löher.
42. Gregorovius.
43. Steub.
44. Gutzkow.
45. Stifter.
46. Mügge.
47. Freytag.
48. Bauernfeld.
49. Brachvogel.
50. O. Ludwig.
51. Holtei.
52. Mosen.
53. Halm.
54. Benedix.
55. Charlotte Birch-Pfeiffer.
56. Mosenthal.
57. Putlitz.
58. Laube.
59. W. Alexis.
60. Schücking.
61. Höfer.
62. H. König.
63. Duller.
64. Rank.
65. Ida v. Hahn-Hahn.
66. v. Sternberg.
67. Fanny Lewald.
68. Ottilie Wildermuth.
69. Pückler-Muskau.
70. Hackländer.
71. Gerstäcker.
72. Ruppius.
73. G. Keller.
74. H. Kurz.
75. Grosse.
76. Heyse.
77. Scherenberg.
78. Hertz.
79. Roquette.
80. Scheffel.
81. Müller von Königswinter.
82. Redwitz.
83. Simrock.

Ruhmeshalle der deutschen Literatur, 1841—1865. Von Wilhelm Lindenschmit.

Nach Photographie der Verlagsanstalt für Kunst und Wissenschaft in München, vormals Fr. Bruckmann.

eindringlich gewarnt hatte. Die romantischen Nachbildungen fremder Formen ergänzte Zedlitz durch die Einführung der italienischen Kanzone, die er 1827 in den „Totenkränzen" mit Meisterschaft handhabte. Seine „Altnordischen Bilder" (1850) erinnern an Fouqué, das Märchen „Waldfräulein" (1851), etwas äußerlich, aber mit guter Laune, an Eichendorff. Die Ballade „Die nächtliche Heerschau" kam allein unter allen deutschen Napoleonsdichtungen dem Ruhm der Heineschen beiden „Grenadiere" nahe. Auch in den Kanzonen der „Totenkränze" huldigt der vom Grabesgenius nach St. Helena geleitete Dichter, der 1805 und 1809 selber als Husarenleutnant gegen Napoleon mitgefochten hatte, der Größe des Imperators, wie er an den Gräbern Wallensteins, Petrarcas, Romeos und Julias, Tassos und des von ihm selbst trefflich übersetzten Byron dem Gegensatz von Ruhm und Glück würdig-ergreifende Klage weiht.

Zedlitz' „Totenkränze" wurden sofort Gemeingut der gesamten deutschen Leserwelt, während der große Erfolg des ersten seiner beiden „Soldatenbüchlein" (1849) doch auf Österreich und auch hier auf die armeefreundlichen Kreise beschränkt blieb. Aber als Beitrag zur Revolutionsgeschichte, zu den Kämpfen der kaiserlichen Heere in Italien und Ungarn ist die unter dem Eindruck von Grillparzers berühmtem Radetzky-Gedicht entstandene Lieder- und „Denkstein"-Sammlung des alten Kriegsmannes doch historisch beachtenswert. Dagegen haben der Prager Karl Egon von Ebert (1801—82) mit seinen Epen und Gedichten und Karl Gottfried von Leitner aus Graz (1800—90), als der österreichische Uhland gerühmt, mit seinen Gedichten (1825) und Novellen doch nur innerhalb des engeren Kreises des österreichischen Schrifttums sich einen Ehrenplatz in der ungezählten Schar der lyrischen und epischen Dichter erworben. Der Wiener Johann Gabriel Seidl (1804—92) hat bei der Umdichtung des seit 1854 mit Haydns Komposition verbundenen Wortlauts der österreichischen Volkshymne „Gott erhalte Franz den Kaiser" seine Mitbewerber übertroffen. Seine hochdeutschen und mundartlichen (niederösterreichischen) Gedichte wie seine Novellen („Juana", „Die Schweden vor Olmütz") haben sich einen treuen und ausgebreiteten Freundeskreis in Österreich erworben. Allgemeinere Teilnahme fand die Wiener Dichterin Betty Paoli, wie Elisabeth Glück (1814—94) sich als Schriftstellerin nannte, bereits 1841 mit ihrer ersten Gedichtsammlung. Die kluge und entschlossene Frau, die in einer an Schiller gebildeten Form leidenschaftlicher Innigkeit und reichem Gedankenleben Ausdruck zu geben verstand, lernt man am besten in der von ihren Freunden Saar und Marie von Ebner-Eschenbach 1895 eingeleiteten Gedichtauswahl kennen, der 1908 noch eine Auslese ihrer Kritiken und Charakteristiken zur Seite gesetzt wurde. Auf die Freiin von Droste-Hülshoff hat sie selbst als ihr — freilich auch nicht entfernt erreichtes — Vorbild hingewiesen. Im „Tagebuch" ist formal wie inhaltlich der Einfluß von Angelus Silesius bemerkbar, doch zeigt sich überall eigenes Empfinden und Erfassen.

Wenn es dem aus einem böhmischen Judendorfe stammenden Moritz Hartmann (1821 bis 1872) gelang, gleich 1845 bei seinem frühesten Hervortreten mit „Kelch und Schwert" Aufsehen zu erregen, so wirkte dazu außer der starken Begabung Hartmanns, die sich später in epischen Gedichten, Novellen, Reiseschilderungen mannigfach betätigte, auch die politische Verfolgung mit. Hartmann wurde vom Frankfurter Parlament nach Wien gesendet und entrann nur durch einen Zufall dem Lose Robert Blums. Seine während der Revolution in Heines Art abgefaßte „Reimchronik des Pfaffen Mauritius" wurde während der folgenden Reaktion als verbotenes Buch gefeiert und viel gelesen. In der „Chronik" wie in seinen lyrischen Gedichten verstand der eifrige Politiker es vorzüglich, in der ersten Zeile den Grundton anzuschlagen, auf dem sich das ganze Gedicht aufbaut. Wie Hartmann, so ging auch Alfred Meißner (1822—85), beide in der „Ruhmeshalle" (s. die beigeheftete Tafel, Nr. 3

und 22) aufgenommen, aus Böhmen hervor. 1846 hat er in dem Epos „Ziska" freiheitliche Forderungen vertreten und tschechischen Ansprüchen in bedauerlicher Weise vorgearbeitet. Später gewannen Meißners Romane, für die er sich in höchst bedenklicher Weise fremder Beihilfe bediente, weite Verbreitung.

Treue Liebe zu seinem deutschen Alpenlande, für das er Befreiung von der Jesuitenherrschaft ersehnte, spricht aus den Liedern des Innsbrucker Lyrikers Hermann von Gilm (1812—64). Von den Tiroler Zuständen vor 1848 hat Adolf Pichler (1819—1900; s. die Tafel „Ruhmeshalle" bei S. 140, Nr. 32), Professor der Mineralogie an der Innsbrucker Universität, in den „Schattenbildern aus der Vergangenheit" noch 1892 erzählt. 1846 hat der kernfeste deutsche Mann seine „Frühlieder aus Tirol" gesungen und 1848 mit der Waffe für sein deutsches Tirol gegen die überbegehrlichen Welschen mitgestritten. In einen anderen Tiroler Schriftstellerkreis gewährt Einblick die Selbstschilderung des streng katholischen Meraner Professors Beda Weber (1798—1858). Die freiheitlich und die kirchlich gesinnten Tiroler Dichter, welche sich in den vierziger Jahren schroff gegenüberstanden, hatten, als Studenten eng zusammenhaltend, dem Innsbrucker Dichterbund in den „Alpenblumen aus Tirol" (1827 bis 1829) seinen eigenen Musenalmanach geschaffen.

Die in Österreich oft erhobene Klage, daß die deutsche Literaturgeschichte die schriftstellerischen Leistungen der Deutschen in der Südostmark ungerecht vernachlässige, ist in der Tat nicht ohne Grund. Allein in der Gesamtentwickelung des deutschen Schrifttums kommt der Mehrzahl dieser an sich tüchtigen und rühmlichen Erscheinungen eben doch weniger Einfluß zu, als nach ihrer mehr oder minder verdienten Beliebtheit in engeren Kreisen von diesen ihren Auserwählten zugeschrieben wird. Dagegen hat Anastasius Grün 1831 mit seinen „Spaziergängen eines Wiener Poeten" und 1849 mit den „Nibelungen im Frack" der politischen Dichtung wirklich ein glänzendes, wirksames Vorbild gegeben. Der hochgeborene Dichter hat nicht, wie Fürst Pückler-Muskau tat, die liberalen Ideen ohne wirkliche Teilnahme bloß zum Ausputz seiner Schriftstellerei verwendet, sondern ist mit ehrlich-feuriger Überzeugung als politischer Dichter für die Freiheit eingetreten. Sein Mahnwort aus den Märzwochen des Jahres 1848: „Ein Volk schafft sein Geschick sich selbst, sonst ist's nur reif zum Sterben!" gilt nicht bloß für die Deutsch-Österreicher, sondern für jedes Volk zu jeder Zeit. Und gerade unter dem deutschen Adel des Habsburgerreiches, der einst so manchen zu der Schar der Minnesinger gestellt hat, seit 1866 aber, Tschechen und Magyaren zuliebe, so gern in schmählichster Weise sein Deutschtum verriet und verrät, gebührt dem deutsch und freiheitlich gesinnten Sprossen der Auersperge doppelter Ruhm.

Durch seine Übersetzung der „Volkslieder aus Krain" hat Grün 1850 die slowenische Dichtung erst in den Kreis der Weltliteratur eingeführt und schnöden slawischen Undank dafür geerntet. In dem humorvollen, aber auch an sinniger Weisheit reichen Epos „Der Pfaff vom Kahlenberg" hat er Schwänke der mittelalterlichen Dichtung, wie sie vom Pfaffen Âmîs, vom Kalenberger und von dem derben Minnesänger Neidhart überliefert sind (vgl. I, 143, 247/8, 209 und 246), geschickt miteinander verschmolzen und durch frische Schilderung der dem Dichter wohlvertrauten Örtlichkeiten belebt. In seinem Romanzenkranz „Der letzte Ritter" blickt der treu habsburgisch gesinnte Dichter voll Liebe in die Vergangenheit; aber mit nicht geringerer Wärme preist er die vermeintliche Freiheit der Neuen Welt. Vornehm in der Gesinnung, liebenswürdig und fest in seinem Wesen, ein treu besorgter Freund seiner Freunde erscheint er als Mensch, und des Mannes Vorzüge spiegeln sich wider in den glücklich gewählten Bildern, dem frischen Rhythmus und des lebhaften Empfinden seiner bald scharf satirischen, bald fröhlich scherzenden Gedichte. Der Sänger des „letzten Ritters" (Kaiser Maximilian I.) ist selbst ein ritterlicher Sänger ohne Furcht und Tadel.

Graf Auersperg hat auch den Nachlaß seines Freundes Nikolaus Lenau (Abb. 33)

veröffentlicht und die erste Gesamtausgabe von dessen Dichtungen besorgt, als der Unglückliche nach sechsjähriger Geistesumnachtung 1850 in der Irrenanstalt zu Oberdöbling bei Wien starb. In dem Dorfe Csatád bei Temesvár hatte 1802 Lenaus Wiege gestanden. Den landschaftlichen Hintergrund seiner Mischka-Balladen und so vieler anderer „Bilder aus dem Leben", in denen Husaren und Zigeuner, ungarische Bauern und Räuber sich kräftig tummeln, konnte er aus eigener Anschauung lebenswahr schildern. Indessen, wenn er auch ungarische örtliche Färbung in seiner Dichtung liebte und im Geigen es mit einem ungarischen Zigeuner aufnehmen konnte, so war Niembsch Edler von Strehlenau, wie sein Familienname lautet, doch von väterlicher wie mütterlicher Seite reindeutscher Abstammung.

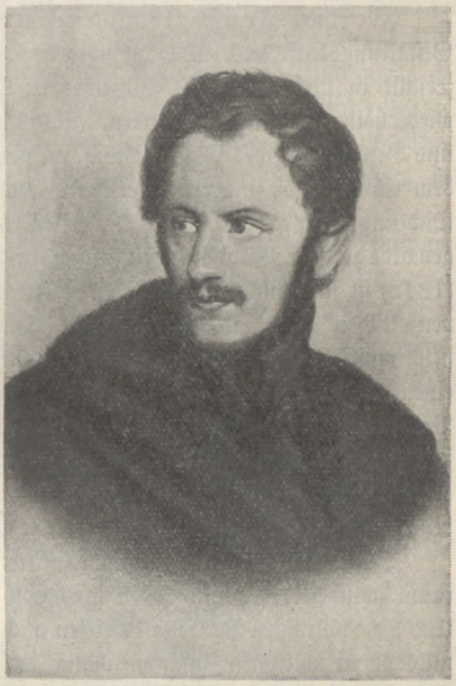


Abb. 33. Nikolaus Lenau (Niembsch von Strehlenau). Nach einer Kopie des K. Kahlschen Ölgemäldes, im Besitz des Herrn Prof. Dr. von Doderer, Wien.

Aber es war ein böses Erbteil, das der leichtsinnige, ausschweifende Vater und die von ihm betrogene, leidenschaftliche Mutter dem Sohne gegeben hatten. In dem Romane „Sein Vaterhaus" versuchte Müller-Guttenbrunn 1919 die unglücklichen Familienverhältnisse zu schildern, unter denen der verzogene „Niki" geboren wurde und die früheste Jugend verbrachte. Erst als 1844 während eines Aufenthaltes in Stuttgart der Wahnsinn bei Lenau ausbrach, wurde es offenbar, daß der Dichter in seinen Liedern nicht bloß äußerlich mit Byronschem Weltschmerz gespielt habe, wenn er sein umnachtet Antlitz an den Busen der „sinnenden Melancholie", als seines Lebens Leiterin, senkte. Schwermut war sein Erbteil von der Mutter her. Seine erste Geliebte, Berta, war ihm untreu geworden. Die innere Unruhe trieb ihn 1842, als eben bei Cotta seine „Gedichte" erschienen waren, über das Meer. Seine Einbildungskraft wollte er in die Schule amerikanischer Wälder und Natureindrücke schicken und zugleich sein Herz in Sehnsucht nach der Schwester in Wien, den Freunden in Schwaben „mazerieren", um seinen höchsten Lebenszweck, künstlerische Ausbildung, zu fördern. Seine Gedichte enthalten in der Tat neben den „Atlantika" noch zwei Gruppen „Reiseblätter". Aber in Amerika, das in jeder Hinsicht ihm herbe Enttäuschungen bis zum Abscheu bereitete, hielt er es kaum ein Jahr aus. Der Wiener Novellist und satirische Kritiker Ferdinand Kürnberger (1823—79), der selber zielbewußt seine eigenen Wege zu gehen liebte, wie seine „Literarische Herzenssachen", 1877, Novellen, ein Katilina- und ein Firdusidrama bekunden, hat 1855 in dem Roman „Der Amerika-Müde" bei dem Dichter Moorfeld an Lenau gedacht, wenn er für seine Schilderungen auch die Reiseerlebnisse anderer mit verwertete. Doch erst mit der Rückkehr in die Heimat ging Lenau seinem Verhängnis entgegen. Zu spät lernte er nun die Schwester seines Jugendfreundes Fritz Kleyle als Frau Sophie Löwenthal kennen. Die Leidenschaft, die beide unauflöslich aneinander fesselte, hat durch die elf Jahre fortdauernden aufreibenden Seelenkämpfe, die den Dichter rastlos zwischen Wien und Stuttgart hin und her trieben, zur Entwickelung der von Geburt an in ihm schlummernden Wahnsinnskeime beigetragen.

Bereits 1831 enthüllten die an Lotte Gmelin gerichteten „Schilflieder", die Lenau selbst unter allen seinen Gedichten am liebsten hatte, seine hoffnungslose Schwermut und zugleich in wunderbarer Tiefe sein Naturempfinden. In Naturbeseelung wie vor allem die „Waldlieder" sie aussprechen, wird Lenau nur von Goethe übertroffen. Seine Lieder haben mehr als die jedes anderen deutschen Dichters zur Vertonung angereizt; besonders auf Robert Franz übten sie Anziehungskraft aus. Schon seine Dichtung selbst enthält durch Lenaus eigenes musikalisches Empfinden ein weiches musikalisches Element. Gewiß trägt diese auflösende Wehmut Lenaus, welche die eigenen Schmerzen in die Natur hineinträgt, einen krankhaften Zug an sich. Die Lieder sind das Bekenntnis einer todestraurig belasteten wie die Eichendorffs das Bekenntnis einer fröhlich-reinen Seele. Aber der dichterische Zauber in diesen so reichen Wandlungen des einen schmerzerfüllten Grundtones geht von einem edlen, wunden Herzen aus und deshalb wieder zu Herzen.

Für einen „Faust" (1835) reichte freilich weder Lenaus philosophische Bildung noch seine Gestaltungskraft aus. Das zwischen dramatischer und epischer Darstellung wechselnde Gedicht zerfällt in stimmungsvolle Einzelheiten; Mephistos zaubergewaltige Tanzweise hat Liszt zu wiederholter Vertonung angereizt. Als Ganzes schwankt die Auffassung zwischen Anerkennung und Bekämpfung des Pantheismus, an dem Faust selbstmörderisch zugrunde geht. Entschieden dem Christentum zugewendet erscheint Lenau dagegen 1837 in seiner abgeklärtesten epischen Dichtung, dem „Savonarola", dessen einzelne Romanzen sich harmonisch zu einem Gesamtgemälde aus der Renaissancezeit zusammenschließen. Die düstere Bilderfolge der „Albigenser" (1842) ist nur durch die Idee des Dichters verbunden, der den blutigen Untergang der provenzalischen Ketzer als ein düsteres Zwischenspiel in dem nie rastenden, gewaltigen Freiheitskampf der fortschreitenden Menschheit teilnehmend begleitet. Lenaus letzte Arbeit galt einem „Don Juan" in der völlig freien Form eines dialogischen Gedichtes. Noch vor Vollendung der in farbenmächtiger Sinnenglut schwelgenden Dichtung, die Richard Strauß zu einem symphonischen Tongemälde anregte, brach, wie der lebenssatte Don Juan es in tief ergreifendem Gleichnis ausspricht, auch bei dem in Schaffens- und Liebeskraft leidenschaftlich begehrenden Lenau selbst die glühendrote Pracht in schwarze Asche zusammen.

Durch Grillparzer, Raimund, Stifter, Grün und Lenau wirkt Österreich in dem Zeitraum zwischen 1817 und 1848 machtvoll mit am weiteren Ausbau der deutschen Dichtung. Und diese würdigen Vertreter bewiesen auch zugleich jeder Zensurschranke zum Trotz den innigen, unlösbaren völkischen Zusammenhang, der die besten künstlerischen Leistungen in der deutschen Südostmark mit der alldeutschen Bildung und dem Schaffen unserer voranleuchtenden weimarischen Führer verbindet.

---

5. Vom Tode Immermanns bis zu den Bayreuther Festspielen.

Gleichzeitig mit Karl Immermanns „Münchhausen" erschien 1839 in den „Halleschen Jahrbüchern" ein Manifest Arnold Ruges und Ernst Theodor Echtermeyers gegen die Romantik. Aber Immermanns Roman ist tiefer greifend als jene zwar lärmende, doch etwas verspätete und weit über das berechtigte Ziel hinausgehende Kriegserklärung. In den „Epigonen" und im „Münchhausen" schreitet Immermann selbständig und überlegen vorwärts über die sich bekämpfenden Schlachtreihen der Romantik und des Jungen Deutschland, nicht ganz unähnlich wie bald nach der Mitte des 18. Jahrhunderts der veraltende Gegensatz zwischen den Parteien der Leipziger und Schweizer durch neue Leistungen überwunden werden mußte.

Den Anbruch einer neuen Zeit mit frischen Aufgaben erkannte auch Immermann, als das „Trauergeläute des Münsters" den Mitkämpfern der Befreiungskriege verkündete, daß ihr alter Herr und König hinabgewallt sei zu seinen Vätern. Am 7. Juni 1840 bestieg Friedrich

Wilhelm IV. den Thron der Hohenzollern. Nicht bloß der demokratische Arzt Johann Jacoby in Königsberg richtete im Februar 1841 an den neuen Landesherrn die berühmten, auch von der politischen Lyrik sofort aufgegriffenen „Vier Fragen". Ganz Deutschland stellte die Frage, ob der redebegabte Träger der preußischen Krone den Willen und die Kraft besitzen werde, Preußen die seit Jahren erwartete Verfassung, Deutschland die ersehnte Einheit zu geben. Für den Ausbau des Kölner Domes im Westen, des Marienburger Ordensschlosses im Osten trug der „Romantiker auf dem Throne" unverweilt Sorge. Aber für den Ausbau eines zu verjüngenden Staatswesens tat er erst 1847 durch Einberufung des vereinigten Landtags zögernd einen ersten halben Schritt, als das anfängliche Vertrauen zum Herrscher bereits geschwunden war. Schon war der König zu sehr in Widerstreit mit den lange zurückgedrängten, immer heftiger nach Befriedigung verlangenden Wünschen und Hoffnungen geraten. Die Fülle der dadurch erzeugten Verbitterung brach 1846 in Adolf Glaßbrenners satirischem Epos „Der neue Reineke Fuchs" hervor. An revolutionär aufregender Wirkung sind die gereimten Strophen dieser witzigen, doch künstlerisch minderwertigen Dichtung mit Beaumarchais' Revolutionskomödie „Figaros Hochzeit" zusammenzustellen.

Nur auf der Oberfläche blieb die 1844 von Johannes Ronge hervorgerufene Bewegung des Deutschkatholizismus, der die auf ihn gesetzten Erwartungen auf ein Zurückdrängen des römischen Einflusses ebenso täuschte und nach Lage der Dinge enttäuschen mußte, wie es siebenundzwanzig Jahre später der Altkatholizismus tat. Nachhaltig erschüttert wurden dagegen alle Grundlagen der überlieferten kirchlichen Vorstellungen durch die mit dem Beginn der fünfziger Jahre eintretende großartige Entwickelung der Naturwissenschaften. Zugleich begann der erst nach 1871 sich voll entfaltende, seit dem russischen Umsturz von 1917 alle Kultur bedrohende Angriff gegen die bisher geltende soziale Ordnung und Güterverteilung bereits bemerkbar zu werden.

Eben im Jahre 1840 hatte der Franzose Pierre Joseph Proudhon die sofort in das Deutsche übersetzte Frage gestellt: „Was ist Eigentum?" Schon 1842 versuchte der Greifswalder Johann Karl Rodbertus auf politisch konservativer Grundlage die Notwendigkeit einer sozialen Änderung der staatswirtschaftlichen Zustände nachzuweisen. 1841 faßte der weitblickende und darum lange verfolgte Reutlinger Friedrich List in seinem Buche „Das nationale System der politischen Ökonomie" seine Lehren zusammen, durch die der Vorkämpfer des nationalen Schutzzolles der deutschen Wirtschafts- und Eisenbahnpolitik die Wege vorzeichnete. Anderseits erließen Karl Marx und Friedrich Engels schon im politischen Revolutionsjahr 1848 ihr „Kommunistisches Manifest", wenn auch der erste Band von Marx' Hauptwerk, „Das Kapital", nicht vor 1867 veröffentlicht wurde. Mit dem Anfang der sechziger Jahre begann der in Hegels Philosophie geschulte Breslauer Jude Ferdinand Lassalle, der Verfasser eines Trauerspiels „Franz von Sickingen" (1859), seine gewaltige agitatorische Tätigkeit zur Mobilisierung der deutschen Arbeiterbataillone. Wenn aber die sozialistische und die damit verbundene sozialdemokratische Bewegung auch erst seit dem Auftreten des Naturalismus in der Literatur sich stärker bemerkbar machte, so wurde doch schon von Heine in seinen „Zeitgedichten" das drohend grollende Weberlied angestimmt, wurden von Bettina von Arnim Klagen über Arbeiternöte dem König eindringlichst vorgetragen.

Wilhelm Jordan hat 1879 in seinen „Andachten" gegen die Bezeichnung Darwinianer sich verwahrt, denn lange vor dem einflußreichen englischen Forscher habe er 1842 in seinen „Irdischen Phantasien" und der folgenden Gedichtsammlung „Schaum" (1846) eine Naturauffassung

entwickelt, wie sie der grundlegende Naturforscher Charles Robert Darwin erst 1859 in seinem Hauptwerk „Über den Ursprung der Arten durch natürliche Zuchtwahl" im wissenschaftlichen Zusammenhang gelehrt habe. Als Vorläufer Darwins ist ja gerade von seinem hervorragendsten deutschen Schüler, dem Jenaer Professor Ernst Haeckel („Natürliche Schöpfungsgeschichte", 1868), neben Lamarck und Geoffroy Saint-Hilaire auch Goethe selbst bezeichnet worden. Aber erst Darwins systematische Begründung gibt der ganzen neueren Naturforschung ihr Gepräge. Wie im 18. Jahrhundert die Aufklärung von den englisch-schottischen Popularphilosophen ihren Ausgang nahm, so haben in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts die Engländer Darwin und Thomas Henry Huxley („Über die Stellung des Menschen in der Natur", 1863) für die Naturwissenschaften, John Stuart Mill („Grundsätze politischer Ökonomie", 1848) und Herbert Spencer („Grundzüge der Psychologie", 1870; „Grundzüge der Soziologie", 1876) für die Entwickelung der Staats- und Gesellschaftslehre und Seelenkunde bahnbrechend gewirkt. Solange im Gebiet des deutschen Bundestages die Wissenschaft argwöhnisch bewacht wurde, fiel der 1833 neugegründeten Universität Zürich eine besonders ehrenvolle und wichtige Aufgabe zu. An ihr fand der vielverfolgte Lorenz Oken (1779—1851) endlich die in Jena und München dem Herausgeber der Zeitschrift „Isis" (1816—48) verkümmerte Lehrfreiheit und vollendete zwischen 1833 und 1841 seine „Allgemeine Naturgeschichte für alle Stände". Wenn Oken noch vielfach in den älteren naturphilosophischen Anschauungen befangen blieb, so vertrat der seit 1856 in Zürich lehrende Physiologe Jakob Moleschott streng wissenschaftlich eine materialistische Naturauffassung, wie sie verwandt, aber gemeinverständlich verflacht und vergröbert der Darmstädter Ludwig Büchner 1855 in seinem vielverbreiteten seichten Buche „Kraft und Stoff" aufdrängte. An der Genfer Hochschule wurde 1852 der demokratisch gesinnte Gießener Karl Vogt, der gleich Moleschott den Anfang einer Selbstbiographie hinterlassen hat, Professor. Seiner 1855 großes Aufsehen und Ärgernis erregenden Streitschrift „Köhlerglaube und Wissenschaft" ließ Vogt 1863 die „Vorlesungen über den Menschen" folgen, die durch ihren meist absichtlich mißverstandenen Hinweis auf die Verwandtschaft des Menschen mit dem Affen der Naturwissenschaft heftigste Angriffe zugezogen haben. An der Universität Gießen setzte Justus von Liebig, Platens Herzensfreund, 1826 die Errichtung des ersten chemischen Laboratoriums durch. Die „Chemischen Briefe", in denen Liebig 1844 die Bedeutung seines von ihm so mächtig geförderten Fachstudiums für Industrie und Landwirtschaft weiteren Leserkreisen klarzumachen suchte, sind zugleich ein Muster gemeinverständlicher Darstellung wissenschaftlicher Fragen. Zu dem alten Streben der Aufklärungszeit, die Forschungsergebnisse der allgemeinen Bildung zugänglich zu machen, gesellt sich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts das Verlangen nach ihrer praktischen Verwertung. Ein Forscher wie Hermann von Helmholtz („Über die Erhaltung der Kraft", 1847) übernahm zugleich als erster die Leitung der physikalisch-technischen Reichsanstalt. Die Steigerung des Fabrikbetriebes und der Verkehrsmittel geht Hand in Hand mit der Entwickelung der wissenschaftlichen Chemie und Physik, die ebenso wie ihr wichtigster Seitentrieb, die Elektrotechnik, gerade während des Weltkriegs (s. unten) zu unentbehrlichen Mithelfern emporwuchsen.

Den Übergang von dem Glauben an die Lösung aller Fragen durch rein begriffliche philosophische Konstruktionen, wie er durch Hegel und seine Schule vertreten wurde, zur Herrschaft der Naturwissenschaft vermittelte Ludwig Andreas Feuerbach (1804—72), der Sohn und Biograph des hervorragenden bayrischen Kriminalisten Anselm von Feuerbach. Nach dem

Abbruch seiner Erlanger Dozententätigkeit war Ludwig Feuerbach bei der Ausarbeitung seiner „Geschichte der neueren Philosophie" zu einem naturalistischen Anthropologismus vorgedrungen, durch den er 1841 in seiner grundlegenden Schrift „Das Wesen des Christentums" überraschte.

Feuerbach will den alten Zwiespalt von Jenseits und Diesseits aufheben, die Menschheit auf sich selbst stellen. Gott sei nichts anderes als die verkannte Natur. Und was die schwer errungene innerste Überzeugung des Menschen Feuerbach ist, das weiß der Schriftsteller gewandt und klar in edler Weise vorzutragen, so daß seine Wirkung eine ganz außerordentliche war. Auch nach dem Schwinden der ersten lauten Begeisterung ist sie nicht erloschen. Unmittelbar wie durch die verschiedensten Zwischenkanäle drangen Gedanken des einsamen, philosophiefeindlichen Philosophen, dem Richard Wagner 1850 „in dankbarer Verehrung" sein Buch „Das Kunstwerk der Zukunft" gewidmet hat, in die deutsche Dichtung ein.

Auf der S. 140 beigehefteten Tafel „Ruhmeshalle der deutschen Literatur 1841—1865" sind zwar die Vertreter des Jungen Deutschland Gutzkow und Laube, zwischen ihnen ihr Gegner Freytag in den Mittelpunkt gestellt. Die auffallendste Gruppe des Vordergrundes dagegen setzt sich aus acht Schriftstellern zusammen, die längere Zeit vor allem als politische Dichter galten. Und in der Tat erhält eben das vierte Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts sein bestimmtes literarisches Gepräge durch die politische Lyrik. Nur im Jahre 1840 selbst, als Adolf Thiers' Ministerium Miene machte, das hartnäckige, gerade in unseren Tagen mehr wie je bedrohliche Begehren der Franzosen nach der Rheingrenze wieder einmal verwirklichen zu wollen, wurde das ungeduldige Verlangen nach freiheitlicher Umgestaltung der inneren Verhältnisse auf kurze Zeit übertönt durch des Bonners Nikolaus Becker Rheinlied „Sie sollen ihn nicht haben, den freien deutschen Rhein" und die vom alten, aber noch immer feurigen Arndt an „Alldeutschland" ausgegebene „brausende Losung Zum Rhein, über'n Rhein". Der vaterländischen Begeisterung tat es dabei keinen Eintrag, daß Alfred de Musset mit seinem während des Weltkrieges wieder gehässig erneuten Antwortslied „Nous l'avons eu, votre Rhin allemand" nicht nur für uns recht demütigende Geschichtswahrheiten hervorhob, sondern auch künstlerisch den deutschen Sänger aus dem Felde schlug. Nicht im eigenen ästhetischen Wert, sondern im glücklichen Ausdruck für das allgemeine Volksempfinden liegt die große geschichtliche Bedeutung von Gedichten wie Beckers „Rheinlied" und der gleichfalls dem Jahre 1840 entstammenden „Wacht am Rhein" des Württembergers Max Schneckenburger (gestorben 1849), die erst dreißig Jahre hernach als Kampf- und Siegeslied im Donnerhall und Schwertgeklirr über die französischen Schlachtfelder hinbrausen sollte und 1914 eine neue Auferstehung erlebte. Was ist aus dem Schwur: „Wir alle wollen Hüter sein" und „Sie sollen ihn nicht haben, bis seine Flut begraben des letzten Manns Gebein!" in unserer Zeit der Schmach geworden? war sint die eide komen? fragt Siegfried im Nibelungenliede. Und auch des Gesamtdeutschlands von 1840 und 1864 einmütige Verwahrung gegen die dänische Anmaßung einer Zerreißung der „up ewig ungedelten" deutschen Nordmark, die kraftvoll durch Jahrzehnte weithin in Karl Friedrich Heinrich Straß' und Matthäus Friedrich Chemnitz' „Schleswig-Holstein meerumschlungen" erschollen ist, sie hat, als altes Holsten- und Friesenland nun wirklich auseinander gerissen ward, nur noch schwächlichen Widerhall in dem zertretenen Volke geweckt.

Dem Beckerschen Rheinlied entgegnete der Stettiner Robert Eduard Prutz (1816—72; s. die Tafel „Ruhmeshalle" bei S. 140, Nr. 20), später Professor der Literaturgeschichte in Halle und von 1851 bis 1866 Herausgeber der angesehenen Wochenschrift „Deutsches Museum", in einer die Partei über das Vaterland stellenden Engherzigkeit sofort mit seinem Gedicht „Der Rhein". Damit wir wirklich von einem freien deutschen Rhein sprechen könnten, „gebt frei das Wort, ihr Herrn auf euren Thronen". Der überall polizeilich verfolgte

Dichter, der mit einigen Dramen, wie „Karl von Bourbon", 1845, „Moritz von Sachsen", vorübergehend auch auf der Bühne Erfolge davontrug, schuf 1845 in seiner aristophanischen Komödie „Die politische Wochenstube" unsere künstlerisch wohl bedeutendste politische Satire dramatischer Art. In der Platen nachgebildeten Form finden Hohn und Erbitterung, wie Friedrich Wilhelms IV. Mißgriffe, Reden und romantische Spielereien sie erregten, schärfsten, aber auch dichterischen Ausdruck. Indessen boten auch des Königs rühmliche Taten keinen Ersatz für die getäuschten Hoffnungen. Herwegh begrüßte die Sühnung alten schweren Unrechts, wie sie durch die Wiedereinsetzung Arndts in seine Bonner Professur erfolgte, mit der Erklärung, andre Fahnen und Gedanken, andre Götter als die des Alten riefen die Jugend auf zum Kampf:

Reißt die Kreuze aus der Erden!
alle sollen Schwerter werden,
Gott im Himmel wird's verzeihn.

Vor der Freiheit sei kein Frieden,
sei dem Mann kein Weib beschieden
und kein golden Korn dem Feld.

Der Stuttgarter Georg Herwegh (1817—75; s. die Tafel „Ruhmeshalle" bei S. 140, Nr. 2) hat zwar, als er im Frühjahr 1849 an der Spitze einer Freischar in Baden einfiel, selber die Waffe mit recht wenig Ruhm geführt. Aber seine „Gedichte eines Lebendigen" — der Titel wie das erste Lied richten sich gegen Pückler-Muskaus „Briefe eines Verstorbenen" (vgl. S. 106) — ertönten 1841 in ihrem Freiheitszorn wie scharfer Schwertschlag von Basel bis Königsberg. Unbestritten gebührt ihm, den Heine als „Herwegh, du eiserne Lerche" begrüßte, die erste Stelle unter den die Revolution von 1848 vorverkündenden Lyrikern der liberalen Opposition.

Der späteren Entwickelung der deutschen Verhältnisse stand Herwegh, der als württembergischer Soldat schon 1839 in die Schweiz desertiert war und als Führer der deutschen Flüchtlingskolonie in Zürich sich als sittlich arg minderwertig entpuppte, mit verständnislosem Radikalismus gegenüber. Aber wie er für die politische Erregung der vierziger Jahre in seinen Zornesliedern das zündende Wort gefunden hatte, so schuf er als Freund Ferdinand Lassalles noch 1863 das „Bundeslied des allgemeinen deutschen Arbeitervereins" und prägte damit die geflügelten Worte der wild drohenden Arbeiter-Marseillaise:

Mann der Arbeit, aufgewacht!
und erkenne deine Macht!
alle Räder stehen still,
wenn dein starker Arm es will.

Brich das Doppeljoch entzwei!
brich die Not der Sklaverei!
brich die Sklaverei der Not!
Brot ist Freiheit, Freiheit Brot!

Mit allen seinen übrigen Liedern erreichte Herwegh nicht entfernt weder den Erfolg noch den dichterischen Wert der „Gedichte eines Lebendigen". In ihnen hatte er mit Platens Formenstrenge Vorzüge von Bérangers volkstümlich klaren und scharfen politischen Chansons zu vereinigen gewußt und eine von der Parteifarbe unabhängige Leistung als Dichter vollbracht.

Die Mahnung aber in Herweghs Lied „Die deutsche Flotte": „Hinaus in's Meer mit Kreuz und Oriflamme! sei mündig und . . . das Steuer Der Weltgeschichte, faß' es keck!", sie hätte gerade, weil sie von einem demokratisch gesinnten Dichter ausgehend die britische Herrschsucht — der Leopard ist das englische Wappentier — bekämpft, weit mehr Beherzigung finden sollen, als ihr tatsächlich zuteil geworden ist. Wir wären unter günstigeren Verhältnissen in den Weltkrieg eingetreten, wenn über Parteischranken und -gedanken hinaus die im Jahre 1848 so leidenschaftlich aufflammende Sehnsucht nach einer deutschen Kriegsflotte uns allen jederzeit als das große Ziel deutscher Seegewalt begeisternd vor Augen gestanden wäre. Herweghs stolze Verse hatten es 1843 gefordert:

„Mit eignen Flaggen, eigenen Kokarden;
Bleib nicht der Sklave jenes Leoparden
Und seiner schnöden Gier!"

Bei dem Erscheinen der „Gedichte eines Lebendigen" war die Bewunderung für deren Verfasser so allgemein, daß selbst König Friedrich Wilhelm IV. von ihr ergriffen wurde. Er lud den revolutionären Sänger als ehrlichen Feind huldvoll in Berlin zu einer Unterredung ein, ließ ihn dann aber aus Preußen ausweisen, worauf Herwegh 1843 mit seinen „Einundzwanzig Bogen aus der Schweiz" — nur Bücher im Umfang bis zu zwanzig Bogen unterlagen der Zensur — antwortete.

Herweghs dichterische Begabung fand in der politischen Lyrik den geeignetsten Stoff. August Heinrich Hoffmann (s. die Tafel „Ruhmeshalle" bei S. 140, Nr. 7), 1798 zu Fallersleben im Lüneburgischen geboren, hatte sich trotz seiner Jugend schon 1815 mit „Deutschen Liedern" den Sängern der Befreiungskriege angeschlossen. Als Bonner Student hat er frohe Burschenlieder angestimmt und seine Liebe für das Volkslied in „Gevatterlichen Wiegen"- und „Jägerliedern", Gedichten in alemanischer und schlesischer Mundart, Gassen- und Kinderliedern selbständig wie als Sammler betätigt. Als Bibliotheksbeamter und Professor für deutsche Sprache und Literatur in Breslau angestellt, ließ er sich 1840 von dem allgemeinen Unwillen über die politischen Zustände zu „Unpolitischen Liedern" verleiten. Rechtswidrig wurde er nach Erscheinen des zweiten Teiles 1842 abgesetzt und fand nach einem stets von der Polizei belästigten, unsteten, aber immer seinen germanistischen Studien dienenden Wanderleben und kürzerem Verweilen in Weimar erst 1860 wieder einen dauernden Wohnsitz als herzoglicher Bibliothekar zu Corvey in Westfalen, wo er 1874 starb.

Allzu weitschweifige „Aufzeichnungen und Erinnerungen" aus seinem Leben hat Hoffmann selber 1868 veröffentlicht. Der Dichter, der in den „Unpolitischen Liedern" Adelsdünkel und Glaubenszwang, Zensurunverstand und Soldatenspielerei epigrammatisch scharf zu verspotten wußte, war im Grunde eine liebenswürdige, treuherzige Frohnatur. Seine fruchtbare wissenschaftliche Tätigkeit, die ihn auch zum Anwalt der unterdrückten Vlamen in Belgien machte, ging bei ihm wie bei seinen Meistern, den Brüdern Grimm, aus treuer Liebe zum deutschen Volkstum hervor. Schon in den „Unpolitischen Liedern" schwur er mit Herz und Hand „treue Liebe bis zum Grabe" dem Vaterland, dem er dankt, „was ich bin, und was ich habe". Und am 26. August 1841 während eines Aufenthaltes auf Helgoland gab er diesem Gefühl den schönsten Ausdruck in den nach der Melodie von Joseph Haydns österreichischer Kaiserhymne gedichteten, an ein berühmtes Lied Walters von der Vogelweide anklingenden Strophen „Deutschland, Deutschland über alles", mit dem Hoffmann als Vaterlandsdichter Arndt und seinem „Was ist des Deutschen Vaterland?" zur Seite trat. Ein stolzer Trutzgesang gegen eine Welt von Feinden und Ausdruck heiligster Begeisterung ertönte unser schönstes völkisches Lied, als unsere Jugend bei Langemarck todesmutig stürmte und blutete, und sollte uns, wie immer die harte, traurige Wirklichkeit sich gestaltet, jederzeit heilig bleiben als unser eigentliches Nationallied.

Nur durch den Druck der Zeit war der musikfrohe Hoffmann aus seinen heiteren Gesellschafts- und sinnig empfindenden Kinderliedern zur politischen Lyrik gleichsam gezwungen worden. Wie er aber aus treuester Herzensmeinung heraus sang, so hielt er auch in jeder Lebenslage fest an Freiheit und Vaterland, ohne, trotz des ihm angetanen Unrechts, gleich Herwegh verblendetem Radikalismus anheimzufallen. Ähnlich wie Hoffmann hatte auch Wilhelm Wackernagel, 1806 zu Berlin geboren, mit „Gedichten eines fahrenden Schülers" 1828 weinfröhlich zu singen begonnen. Erst nachdem man ihn sein preußisches Bürgerrecht abgesprochen hatte, verfaßte auch er 1843 politische „Zeitgedichte". In Basel, wo Wackernagel 1869 als Professor der Germanistik starb, fand der liebenswürdige Dichter und tüchtige Erforscher deutschen Altertums eine neue Heimat. Dagegen hat der Hesse Franz Dingelstedt (1814—81; s. die Tafel „Ruhmeshalle" bei S. 140, Nr. 6), der mit den „Liedern eines kosmopolitischen Nachtwächters" 1842 so fürstenfeindlich auf „Nachtwächters Weltgang" in Deutschland seine sechs Stationen machte, sich später doch allzu geschmeidig in Fürstendienst zum Hofmann umgewandelt. Der politische Nachtwächter hat als österreichischer

Freiherr und Hoftheaterintendant eine bessere bürgerliche als dichterische Laufbahn zurückgelegt. Er habe, spottete Heyse, „die Glacéhandschuhe der Hofburg dem schlichten Händedruck der Muse vorgezogen". Weder von seinen zahlreichen Erzählungen („Künstler-Geschichten", 1877), die gelegentlich den Eindruck machen, als ob „ein deutscher Schulmeister sich bemüht, den Roué recht nach der Kunst zu spielen", noch Dramen („Das Haus der Barneveldt", 1850) ist etwas lebendig geblieben. Freilich zeigen schon die „Nachtwächterlieder", die ihre äußere Einkleidung Béranger-Chamissos jesuitenfeindlichem „Nachtwächterlied" verdanken, mehr das Haschen nach geistreich witzigen Wendungen in Heines Manier als innere Teilnahme und Leidenschaft, wie sie Hoffmanns und Herweghs Gedichte beleben. Kräftig ertönte dagegen 1842 deutsches Freiheitsbegehren aus den „Liedern der Gegenwart" des vielseitig begabten, als Prosaerzähler und Epiker, wie als Lyriker und Dramendichter äußerst fruchtbaren Rudolf von Gottschall, geboren zu Breslau 1823, gestorben 1909 an seinem langjährigen Wohnsitz Leipzig (s. die Tafel „Ruhmeshalle" bei S. 140, Nr. 23).

Durch politisches Märtyrertum zeugte für den Ernst seiner Dichtung Johann Gottfried Kinkel. An der Hochschule Bonn, in dessen Nähe er zu Oberkassel 1815 geboren war, hatte er nach seiner unter schweren Kämpfen errungenen Lossagung von der Theologie 1846 eine Professur für Kunst- und Kulturgeschichte erhalten. Schon 1843 hatte er allen Hemmnissen der „feigen Welt" zum Trotz sich mit Johanna Mockel, der geschiedenen Frau des Buchhändlers Mathieux, verheiratet. Im badischen Aufstand war er als Mitkämpfer verwundet und gefangen worden. Der zum Tode Verurteilte wurde auf Bettinas leidenschaftlich dringende Fürbitte hin zu lebenslänglicher Zuchthausstrafe begnadigt. Als Kinkel dann in Spandau saß, „wehrlos, ein aufgegebner Mann", da war es Frau Johannas nicht rastende Treue, die mit Hilfe des Studenten Karl Schurz, des in und nach dem Sezessionskrieg berühmt gewordenen Führers der Deutschen in Amerika, ihrem Gatten die Flucht ermöglichte. Später hat Johanna selber fein empfundene Prosaerzählungen verfaßt und in dem Roman „Hans Ibeles in London", der erst 1860 aus ihrem Nachlaß veröffentlicht wurde, ein höchst fesselndes „Familienbild aus dem Flüchtlingsleben" geschildert. Auch Malwida von Meysenbug hat ihre früheste Flüchtlingszeit in London im Kinkelschen Hause verbracht.

Kinkels am Vermählungsmorgen niedergeschriebener „Gruß an mein Weib" ist vielleicht das schönste und ergreifendste Hochzeitsgedicht im gesamten deutschen Schrifttum. Eine todesstarke Liebe spricht in männlich verhaltener, doch um so tieferer Leidenschaft das Gefühl unlösbarer Zusammengehörigkeit aus. Erst 1866 vertauschte Kinkel sein Londoner Exil, in dem er seine Frau beerdigen mußte — Freiligrath, der auf der Tafel „Ruhmeshalle" unter Nr. 1 Kinkel (Nr. 5) zugesellt erscheint, schuf aus diesem Anlaß sein schönes Gedicht „Nach Johanna Kinkels Begräbnis" —, mit einer Professur für Kunstgeschichte an der technischen Hochschule in Zürich, wo er 1882 starb. Schon 1843 hatte er in seinen „Gedichten" auch die zwölf Abenteuer der „rheinischen Geschichte" veröffentlicht, die, viel mehr als seine aus dem Innersten einer edelstolzen Persönlichkeit fließenden Lieder und sein tyrannenfeindliches Trauerspiel „Nimrod" (1857), seinen Dichterruf in weiteste Kreise trugen: „Otto der Schütz". Die Überlieferung von dem hessischen Fürstensohn, der, dem Klosterzwang entflohen, in schlichtem Jägerdienst die Liebe der Kleveschen Grafentochter erringt, hatte schon früher Bearbeitungen erfahren. Unter anderen gestaltete Arnim aus der Sage sein düsteres Drama „Der Auerhahn". Kinkel gelang in seinen anmutig fließenden Reimen ein Lieblingsbuch der deutschen Jugend, das an Verbreitung eine Zeitlang kaum hinter Scheffels kräftigerem, aber auch dichterisch weit bedeutenderem „Trompeter" zurückstand. Doch wie weich und mild die Liebe den spröden Stolz des Grafenkindes überwindet, die reizende epische Dichtung zeigt neben der Innigkeit nicht minder ihres Sängers feste Art, die im Schlußvers wieder den Wahrspruch des Ganzen als „der Märe Lehr'" zu Herzen führt: „Sein Schicksal schafft sich selbst der Mann".

Als rheinischen Mann bezeichnet sich der Dichter von „Otto der Schütz". In Bonn

selbst sammelte sich um das Kinkelsche Paar ein rheinischer Dichterkreis, der in dem Witzblatt „Der Maikäfer" sein Organ fand. Außer Karl Simrock und dem Dichter des Rheinliedes Nikolaus Becker gehörten ihm noch an: der Shakespeare-Übersetzer Philipp Kaufmann und der Shakespeare-Forscher Nikolaus Delius, der Epiker Wolfgang Müller von Königswinter („Die Rheinfahrt", 1846) und Karl Arnold Schlönbach, der Dichter der epischen „Hohenstaufen" (1859) und farbensatter Lieder. Aber auch die Westfalen Freiligrath und Schücking traten in diesen Kreis ein, und in herzlicher Freundschaft mit den beiden verlebte der aus Griechenland zurückgekehrte Lübecker Emanuel Geibel in fröhlichen Dichterträumen den Sommer 1843 zu St. Goar am Rhein. Geibels Gruß zu Freiligraths Geburtstag gipfelt in den schönen Strophen zum Preise der westfälischen Heimat seines Freundes, die, nachdem sie Immermann im „Oberhof" für die Dichtung neu entdeckt hatte, 1842 durch das von Levin Schücking und Freiligrath gemeinsam herausgegebene Werk „Das malerische und romantische Westfalen" weiter erschlossen werden sollte. Gleichzeitig mit Freiligraths ersten Gedichten war 1838 noch ein anderer Liederstrauß im Lande der „roten Erde" erblüht.

Auf dem väterlichen Gute Hülshoff bei Münster verbrachte Deutschlands größte Dichterin, Annette Elisabeth Freiin von Droste-Hülshoff (Abb. 34), geboren am 10. Januar 1797, in stiller Zurückgezogenheit und träumerischer Einsamkeit ihre erste Jugend, bis das scheue Mädchen 1826 der Mutter auf deren Witwensitz Rüschhaus folgte. Nach der Übersiedelung zu ihrer mit dem Freiherrn von Laßberg, Uhlands Freund und Genossen in germanistischen Studien, verheirateten Schwester endete Annette am 24. Mai 1848 auf Schloß Meersburg am Bodensee ihr von äußeren Erlebnissen kaum berührtes, eheloses Leben. Heftige Leidenschaft hat sie wohl nie empfunden, innige Liebesneigung hielt die Schweigsame in sich verschlossen. Warme mütterliche Gefühle zeigen ihre Briefe für ihren westfälischen Landsmann Christoph Bernhard Levin Schücking (1814—83; s. die Tafel „Ruhmeshalle" bei S. 140, Nr. 60), der nach dem Grundgedanken seiner Romane, „Emanzipation des Menschen im allgemeinen und der Frau insbesondere von den Fesseln, die das Individuum in seinem Selbstbestimmungsrecht beschränken", freilich mehr unerfreuliche Geistesverwandtschaft mit dem Jungen Deutschland verrät als mit der streng katholischen, echt weiblichen Freundin. Nur in der örtlich westfälischen Färbung seiner Romane berührt sich der journalistisch gewandte, eitle Schriftsteller, der 1846 in seinem Roman „Die Ritterbürtigen" den Adel höchst feindselig behandelte, mit der weltfremden Dichterin der „Bilder aus Westfalen" und der Musternovelle „Die Judenbuche", die mit lebendiger Anschauungskraft Land und Leute uns vor Augen stellt.

Durch den Professor Anton Matthias Sprickmann in Münster, der einst als Göttinger Student sich zum Hainbund gehalten hatte, wurde Annette zuerst in die Literatur eingeführt. In Bonn schloß sie 1825 Freundschaft mit Johanna und Adele Schopenhauer und trat später auch Simrock näher.

Die Einwirkung von Byrons und Scotts epischen Dichtungen in Versen erkennt man in Annettens Erzählungen in gebundener Rede, wie „Walther", „Das Hospiz auf dem Großen St. Bernhard", „Die Schlacht im Loener Bruch". Aber gerade diese bewegte Schilderung von des tollen Mansfelders letztem Kampf gegen Tilly zeigt wieder, wie wenig doch eigentlich literarische Einflüsse für ihre Dichtung bedeuten.

Die braune Heide mit dem ragenden Hünenstein, in der, zitternd wie ein wundes Reh, der Knabe über das gespenstische „Moorgeschwehle" springt, Wald und Weiher im Frühlingsgrün und Wintersbaum, die vertraute westfälische Heimat, aus der auch ihre Sprache Kraft und Farbe schöpft, ist die Schule des frei aufgewachsenen Naturkindes. Wie tief und innig

sie, der Familienüberlieferung treu, als fromme Katholikin fühlt und denkt, belegt neben „geistlichen Liedern" die aus dem Nachlaß veröffentlichte Gedichtreihe „Das geistliche Jahr" (1851). Nicht die mystische Versenkung von Novalis waltet hier, aber lichte Wärme strahlt von diesen 72 Gedichten aus, die nicht bloß das Höchste der religiösen Poesie in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts bedeuten, sondern den besten Leistungen unserer geistlichen Dichtung überhaupt zugehören. Der stofflich naheliegende Vergleich von Annettens Versen auf das Kirchenjahr mit des strengen schlesischen Lutheraners Andreas Gryphius' „Son- und Feyrtags-Sonneten" aus dem 17. Jahrhundert (vgl. II, 26) läßt nicht bloß die Mannigfaltigkeit des Ausdrucks, sondern auch die konfessionelle Unbefangenheit der katholischen Dichterin hervortreten. Die ganze Tiefe ihres Künstlerempfindens zeigen dagegen Gebilde wie das ergreifend schöne „Stille Größe", „Auch ein Beruf", „Der Dichter". Ihr plastisches Gestaltungsvermögen gibt sich in den „Balladen" und „Erzählenden Gedichten" kund, mit Hoffmannscher Unheimlichkeit gemischt in den Strophen „Der Spiritus familiaris des Roßtäuschers".

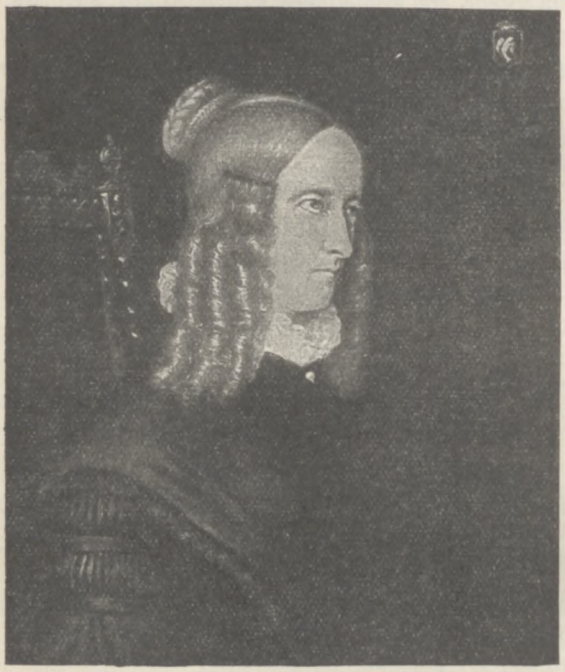


Abb. 34. Annette von Droste-Hülshoff. Nach einem Familienbildnis. Aus dem „Corpus Imaginum" der Photograph. Gesellschaft, Charlottenburg.

Wenn Annette von Droste-Hülshoffs Dichtungen aus dem Boden der geliebten westfälischen Heimat und aus ihrem verschlossen-sinnigen Gemüte heraus erwachsen, so läßt dagegen Ferdinand Freiligrath (1810—76), der auf der Tafel „Ruhmeshalle" (bei S. 140) als Führer der politischen Lyriker (Nr. 1) seine Löwenmähne schüttelt, seine Einbildungskraft von Rolandseck und dem Dortmunder Freistuhl bis an Mekkas Tore, im „Löwenritt" von einer Küste Afrikas zur anderen schweifen, in den Fieberträumen der auf dem „Hospitalschiff" hinsiechenden englischen Matrosen den Erdball umkreisen. Aber seine Balladendichtung läßt uns auch beim österreichischen Reiterpikett vor Belgerad der Schöpfung des Volksliedes vom „Prinz Eugen" wie bei den Wassergeusen im Kampf gegen Herzog Alba der des niederländischen Volksliedes von „Wilhelmus von Nassauen" beiwohnen und führt uns mit fränkischen Grenadieren vor die Pyramiden, dem Geistergruß der großen Welteroberer an General Buonaparte zu lauschen.

Unter dem Eindruck des Welthandels zu Amsterdam, wo der noch unfertige Detmolder Gymnasiast sich für den Kaufmannsstand ausbilden sollte, sandte Freiligrath seine Gedanken mit den auslaufenden Schiffen in alle Länder, berauschte sich an den Wonnen und Bildern des Orients, den Victor Hugo 1829 in seinen „Orientales" der abendländischen Literatur erneut nahegebracht hatte. Mit den Stoffen nahm Freiligrath von dem französischen Romantiker sogar den lang verfemten Alexandriner auf, der nun nicht mehr das steife Boileausche Dressurpferd, sondern ein feuriges Wüstenroß von Alexandria sein sollte. Heine hatte so unrecht nicht, wenn er im „Atta Troll" in seiner Verspottung der Schilderung des traurigen

Loses eines besiegten und verkauften Mohrenfürsten von Freiligrathscher Janitscharenmusik sprach. Anderseits aber hat Karl Löwe, dessen Vertonung des „Prinz Eugen" dem Gedichte besondere Beliebtheit erwarb, gerade jene Balladenreihe zu einem ergreifenden kleinen musikalischen Drama zu erheben vermocht. Chamisso und Lenau, die wirklich in fernen Ländern geweilt hatten, dachten nicht daran, ihre Dichtung so verschwenderisch mit fremdartig klingenden Namen aufzuputzen, wie es Freiligrath liebte. Und doch entsprachen die grellen Farben, wie sie seine erste Gedichtsammlung 1838 zeigte, einem Verlangen der Leser. Schon drei Jahre früher hatte der entsprungene Mönch Karl Postl aus Mähren (1793—1864) als Charles Sealsfield in seinen „Lebensbildern aus beiden Hemisphären" das Unterhaltende von Roman und der Schilderung amerikanischer Landschaften, besonders anziehend 1841 im „Kajütenbuch" den Kampf angelsächsischer Amerikaner und halbspanischer Mexikaner um Texas, mit außerordentlicher Begabung und eine Zeitlang auch außergewöhnlichem Erfolg zu vereinigen gewußt. 1844 eröffnete unter Sealsfields Einfluß der Hamburger Friedrich Gerstäcker (1816—72; s. die Tafel „Ruhmeshalle" bei S. 140, Nr. 71) die lange Reihe seiner beliebten und in der Tat mit lebhafter Anschaulichkeit entworfenen Reisebildern und launigen Erzählungen.

Wie aber Freiligrath von Anfang an die phantasievolle Ausmalung der Ferne auch zugleich für das Gemüt zu verinnerlichen wußte, zeigt als klassisches Beispiel sein Auswanderergedicht: „Ich kann den Blick nicht von euch wenden". In dessen Strophen schon traf er 1832 den ergreifend innigen Ton, den später sein volksliedartiges „O lieb', so lang du lieben kannst!" anschlug. Hatte er anfänglich Herweghs politischen Hassesliedern gegenüber vom Dichter den Standpunkt „auf einer höhern Warte als auf den Zinnen der Partei" gefordert, so wies er nach Hoffmanns Amtsentsetzung selber den königlichen Gnadengehalt zurück und eröffnete 1844 mit den Zeitgedichten „Ein Glaubensbekenntnis" die Reihe seiner politischen Streitlieder: „Ça ira", „Zwischen den Garben", „Neuere politische und soziale Gedichte", 1846—51. Das Schwurgericht sprach 1848 zwar den angeklagten Dichter frei, aber beim Sieg der Reaktion mußte der Flüchtling als Buchhalter in London für sich und die Seinigen den Lebensunterhalt zu gewinnen suchen, den ihm weder die eigenen Werke noch die seine ganze künstlerische Entwickelung begleitenden meisterhaften Übersetzungen französischer, englischer, amerikanischer Dichtungen genügend erwarben. Erst 1867 ermöglichte ihm eine Begnadigung die Rückkehr nach Deutschland. Selbst in trüber Zeit, als er ausrief: „Deutschland ist Hamlet", hatte Freiligrath doch festgehalten an der Hoffnung, dieses Deutschland werde einst am blütenreichen Baum der Menschheit eine Wunderblume vor allen anderen sein. Dem Zurückgekehrten war es noch vergönnt, die zur Einigung führenden deutschen Siegestaten des Jahres 1870 zu besingen. Den kühnen, unwiderstehlichen Todesritt der Bredowschen Kürassiere und Ulanen hat er in dem volkstümlich gewordenen Gedicht „Die Trompete von Gravelotte" gefeiert. Und in des „Krieges Erzzeit" mahnte er in ergreifenden Versen seinen Enkel „Wolfgang im Felde", der, das rote Kreuz am Arme, dem Heer gefolgt war, durch Sterbende und Tode treu den Weg der Menschlichkeit zu gehen.

Noch ehe das Revolutionsjahr den rheinischen Dichterkreis auseinandersprengte, hatte der politische Meinungsstreit den Freundschaftsbund zwischen dem Herweghs demokratischer Parteifahne folgenden Freiligrath und dem die Verlockung von links und rechts zurückweisenden Geibel gelöst. Das erste deutsche Parlament, das Professoren-Parlament, wie es nach seinem Mißlingen vom Spotte getauft wurde, vereinte zur Arbeit an der Reichsverfassung wohl aus allen Landesteilen und Parteien Führer der Wissenschaft und Dichtung, aber zu einigen vermochte auch die große Aufgabe die widerstreitenden Meinungen nicht. Heil und Rettung kann eben, wie alle Geschichte lehrt, niemals von der Mehrzahl der Stimmen kommen, sondern nur aus dem klaren Entschlusse und festen Willen des einzelnen, meistens auch vereinsamt stehenden und schaffenden großen Führers.

Die solchen Versammlungen eigene Unfruchtbarkeit zeigte sich auch in der Paulskirche, obwohl hier eine Auswahl der besten geistigen Kräfte des damaligen Deutschlands sich zusammengefunden hatte. Neben dem alten Ernst Moritz Arndt erschienen die Vertreter der jüngeren Schriftstellerwelt: Graf Auersperg (Anastasius Grün), Moritz Hartmann, Jordan, Laube, Paul Pfizer, Riehl, Friedrich Theodor Vischer, Beda Weber. Den Führern der radikalen Linken,

Arnold Ruge und Karl Vogt, standen die besonnenen Historiker Wolfgang Maximilian Duncker, Johann Gustav Droysen und Georg Waitz, dem liberalen Geschichtschreiber des 19. Jahrhunderts und der „deutschen Dichtung", Gervinus, der hessische orthodoxe Reaktionär und Literarhistoriker August Friedrich Christian Vilmar und der Münchener Theologe Ignaz Döllinger gegenüber. Als Mitglied der Linken sprach Uhland das geflügelte Wort von dem Tropfen demokratischen Öls, der die Stirn des deutschen Kaisers salben müsse. Jakob Grimm dagegen, der sich auch in Frankfurt dem altbewährten Freunde Dahlmann und damit der von Heinrich von Gagern geleiteten erbkaiserlichen Partei anschloß, rief gemäß seinem sinnigen Erfassen deutscher Vergangenheit den demokratischen Gleichmachern das ernste Mahnwort entgegen: von den Herrn, die von den Lehren der Geschichte nichts wissen wollten, werde die Geschichte auch nichts wissen wollen. Uhland hielt es für seine Pflicht, auch noch dem Rumpfparlament nach Stuttgart zu folgen und an seiner Spitze zu gehen, als Bajonette den Rest des so hoffnungsfreudig begonnenen ersten deutschen Parlaments auseinandertrieben. In Erfurt dagegen wirkte Adolf Friedrich von Schack, der Freund Garibaldis und Mazzinis, als mecklenburgischer Regierungsvertreter nach seinen schwachen Kräften mit, die preußische Union und damit das in Frankfurt gescheiterte Einigungswerk durchzuführen, bis die Schmach von Olmütz die Hoffnungen der großdeutschen wie der kleindeutschen Partei zugleich begrub. Geibel hatte schon vor dem Ausbruch der Revolution gewarnt:

Die Freiheit hab' ich stets im Sinn getragen,
Doch hass' ich eins noch grimmer als Despoten:
Das ist der Pöbel, wenn er sich den roten
Zerfetzten Königsmantel umgeschlagen.

Aber das eine, was not tat, wo „aller Witz der Zeitungskenner, aller Dichter wohlgereimt Geplänkel" nichts half, was Geibels vaterländische Sonette so heiß erflehten, das fehlte eben damals wie heute: „ein Mann, ein Nibelungenenkel, daß er die Zeit, den tollgewordnen Renner, mit eh'rner Faust beherrsch' und eh'rnem Schenkel". Erst als 1864 zum zweitenmal „im Siegessturmgewog" anstatt des Danebrog der preußische Adler auf die Düppeler Schanzen gepflanzt wurde, war uns der 1848 vergeblich ersehnte eiserne Held und Retter in Otto von Bismarck erstanden. Die Wandlungen der Geschicke unseres Volkes, wie Heinrich von Sybels Geschichtswerk „Die Begründung des Deutschen Reiches" (1889—94) sie erzählt, werden durch Geibels „Heroldsrufe" (1871) treulich bangend und wünschend, klagend und jubelnd vom warnenden „Türmerlied" im Jahre 1840 bis zur Kaiserkrönung Wilhelms I. des Siegreichen im Versailler Prunkschloß und zum Bismarckischen Siegesfrieden von Frankfurt im Mai 1871 begleitet.

Doch auch die Bewegung des Jahres 1848 selbst und im besonderen die Frankfurter Versammlung mit ihrer Fülle scharf ausgeprägter Persönlichkeiten, die wüste Zügellosigkeit der Revolution wie die sittliche Festigkeit der auf den Ruf ihres Königs Haus und Weib pflichttreu verlassenden preußischen Landwehr haben in des Ostpreußen Wilhelm Jordan (1819—1904; Abb. 35) Mysterium „Demiurgos", den aristophanischen Komödien „Der Kaiserbote" des Grafen Schack und „Teut" von Robert Hamerling ihr dichterisches Denkmal erhalten. In der übrigen massenhaften Literatur, die in Gedichten, ernsten und satirischen Dramen und Possen, Epen und Romanen die allgemeinen Zustände und einzelne Vorgänge des tollen Jahres, im besonderen die Kämpfe in Schleswig-Holstein und Oberitalien, die Revolution in Wien, unter lebhafter Teilnahme für Robert Blums Hinrichtung, und Ungarn zum Gegenstand hat, ist nichts künstlerisch Ausgereiftes zu finden.

Schon von Hebbel wurde Jordans „Demiurgos“ (1852—54) als das „an Geist und Poesie reiche“ Werk über alle gleichzeitigen Dichtungen gestellt. Aber wenn die unmittelbare Vorführung der Zeitstimmungen und -ereignisse einzelnen Abschnitten auch politisch geschichtliche Bedeutung verleiht und dadurch die Teilnahme fesselt, so ist das zwischen dramatischer und epischer Form schwankende, gedankenbelastete Mysterium als Kunstwerk im ganzen doch nicht geglückt. Die Mischung von Faust- und Merlin-, Hiob- und Prometheusdichtung mit dem Leben der Gegenwart verwirrt. Aus eigenster Erfahrung wußte Jordan freilich zu schildern, denn der aus Insterburg stammende Dichter hat nicht nur als Mitglied von Gagerns Partei die unselige radikale Polenschwärmerei vom Standpunkt gesunder, deutscher Volksziele aus kräftig bekämpft, sondern war als Mitglied von Erzherzog Johanns Reichsregierung auch als erster deutscher Marineminister tätig. Nach Auflösung des Parlaments und der kläglichen Versteigerung der deutschen Flotte schlug er dauernd seinen Wohnsitz zu Frankfurt a. M. auf. Im „Liebesleugner“ und „Durchs Ohr“ schuf er anmutige Reimlustspiele, während seine späteren, wenig erfreulichen Versuche im zeitgenössischen Kulturroman („Die Sebalds“, 1884; „Zwei Wiegen“, 1888) zu absichtlich lehrhaft ausfielen.

In weiteren Kreisen bekannter als durch „Demiurgos“ wurde Jordan durch das umfassend angelegte und planvoll durchgeführte Unternehmen, die zerstreuten Sagentrümmer von Siegfried und den Schicksalen seiner nach Norwegen verschlagenen Tochter Schwanhild bis zu ihrer frei erfundenen Vermählung mit dem Sohne Hildebrants in den beiden Teilen seiner „Nibelunge“: „Sigfridsage“ 1868 und „Hildebrants Heimkehr“ 1874, kunstvoll, wenn auch vielfach arg gekünstelt, zum einheitlichen Epos zusammenzuschweißen. Einem ähnlichen Unternehmen hatte schon vorher Karl Joseph Simrock (1802 bis 1876), der als liederfroher Sänger der „Rheinsagen“ in der „Ruhmeshalle“ (s. die Tafel bei S. 140, Nr. 83) mit Weinlaub im Haar bekränzt erscheint, seine besten Kräfte als Dichter und Sagenforscher gewidmet. Den aus Übersetzungen (Nibelungenlied 1827, Gudrun 1843) bestehenden drei ersten Teilen seines „Heldenbuchs“ ließ er zwischen 1843 und 1849 drei weitere mit der Um- und Neudichtung des „Amelungenliedes“ folgen.

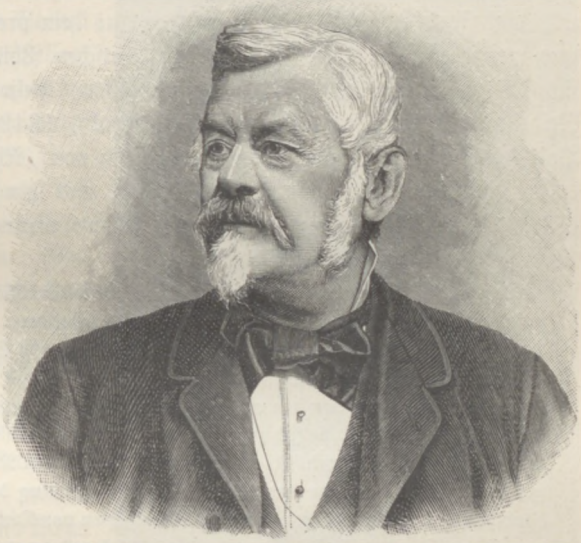


Abb. 35. Wilhelm Jordan. Nach einer Photographie des Herrn Professor Hanfstängl in Frankfurt a. M.

Jordans „Nibelunge“ und Simrocks „Amelungenlied“ übertreffen an Bedeutung alle epischen, wie Richard Wagners „Ring des Nibelungen“ (1853) alle übrigen dramatischen Versuche der Rückgewinnung altgermanischer Sage und mittelhochdeutscher Epen für die neuere Zeit. Während Simrock, Uhlands Beispiel folgend, die meisterhaft gehandhabte Nibelungenstrophe wählte, suchte Jordan nach Wagners Vorgang, dem er trotz seines Wagnerhasses auch sonst stark verpflichtet erscheint, den altdeutschen Stabreim (Alliteration) mit sprachlichem und metrischem Geschick unter besonderer Vorliebe für Tonmalerei neu zu beleben. Dem formalen Unterschied beider Epen entspricht auch die Verschiedenheit der Behandlung. Vaterländische Gesinnung beseelt beide Dichter, wenn sie wagen „zu wandeln verlassene Wege zur fernen Vorzeit unseres Volkes“. Aber gerade Jordan ist trotz der von ihm gewählten älteren Form der modernere Dichter, der dem Stoffe seine persönlichen Anschauungen, und zwar vielfach nicht eben geschmackvoll, aufdrängt, während Simrock echt episch, würdig und bescheiden, hinter seiner Erzählung zurücktritt. Jordan war schon als Student in Königsberg entgegen dem Herkommen seiner Familie von der Theologie zur Naturwissenschaft

übergegangen. Und wie er früh in „Irdischen Phantasien", später in „Andachten", „Strophen und Stäben" als Lyriker und in seinen beiden Romanen seine naturwissenschaftlichen Überzeugungen mit starkem Selbstbewußtsein geltend machte (vgl. S. 145), so trägt er sie auch störend in die alte Sage hinein. Das Bestreben, die darwinistische Lehre von der Zuchtwahl im Verhältnis Brunhilds zu Siegfried und Gunther und sonst öfters aufzuzeigen, verleitet zu bösen Entgleisungen. Und wie verstandesscharf auch aus überallher entlehnten Steinen und Steinchen der mosaikartige Bau zusammengesetzt ist, so bleiben doch die Spuren des mühevollen Flickens und Vernietens, die Arbeit und gelehrt reflektierende Absicht des Dichters verstimmend bemerkbar. Allein trotz vieler Mängel war dem Werk, das in vielen Einzelheiten nicht ohne Größe erscheint, Ruhm und Verbreitung beschieden, zumal Jordan als wandernder Rhapsode seine Gesänge überall selber „voll Kraft und Wohllaut" vortrug und damit eine wirksame Werbearbeit durchführte für seine Dichtung, die, von leidenschaftlicher Begeisterung beseelt, darnach strebt,

die heilige Halle des Heldenruhms aus verwitterten Resten
wieder zu wölben zum zeitendurchdauernden Dom.

Simrock war wegen seiner Verse zur Verherrlichung der Julirevolution, „Drei Tage und drei Farben", 1830 als Referendar aus dem preußischen Staatsdienst entlassen worden und wurde erst 1850 als Professor der deutschen Philologie an der Hochschule seiner Vaterstadt Bonn angestellt. In eigenen Arbeiten, mehr noch durch Übersetzung einer langen Reihe mittelalterlicher Dichtungen („Parzival", 1842), als Herausgeber von Volksliedern, Volksbüchern und Sagen, einer Sammlung von „Rheinsagen" in gebundener Rede 1836, entfaltete er eine höchst fruchtbare Tätigkeit, und sein „Handbuch der deutschen Mythologie" (1853), dem eine Verdeutschung der „Edda" voranging, vermittelte weiteren Kreisen die Kenntnis der germanischen Götterwelt.

Der gelehrte Sagenforscher und der rein empfindende Dichter haben in den „Amelungen" einheitlich zusammengewirkt. Als Anhänger der heute überwundenen, lange Zeit herrschenden Lachmannschen Lehre von der Entstehung des Epos aus einzelnen Gesängen gab Simrock selbständige Liederkreise, zunächst 1835 vom nordischen Schmied Wieland und von seines Sohnes Wittich Eintritt in den Heldenkreis Dietrichs von Bern. Und auch von den anderen hervorragenden Gefolgsleuten des Ostgotenkönigs berichten später die einzelnen Gesänge, die sich zwanglos um den Mittelpunkt, Dietrichs eigene Kämpfe und Schicksale, zusammenschließen. Dietrichs Abenteuer mit Ecke und dessen Riesenbrüdern wie mit dem Zwergkönig Laurin gehen der Erzählung von der verräterischen Vertreibung des jungen Königs aus seiner Heimat voran. Zwischen den Dietrichsliedern werden die Geschichten von Dietleibs übermütiger Jugend, dem Jäger Iring, von König Osantrix, dessen Sagenkreis inhaltlich mit jenem von König Rother übereinstimmt, eingefügt. In der überragenden Menschen- und Heldengröße Dietrichs, vor der alle anderen immer mehr zurücktreten, liegt die innere Einheit des Epos. Geradezu als Verkörperung des deutschen Volkes selbst, wie dies ja auch 1919/20 der treffliche schlesische Dramatiker Eberhard König in seiner Trilogie „Dietrich von Bern" getan hat, stellt der vaterlandsbegeisterte Dichter am Schlusse seinen sieggekrönten Herrscher hin:

Wir nahen jähem Falle, wenn Gott ihn nicht erweckt,
der bald mit Donnerschalle die Meuterer erschreckt.
Die Langmut kann nicht frommen, es müßte Dietrichs Zorn,
mein Volk, dich überkommen, sonst ist dein Erbe verlor'n.

Daraußen und darinnen hast du der Feinde viel,
sie schmeicheln deinen Sinnen mit leerem Gaukelspiel.
Sie möchten dich betören mit loser Worte Trug,
daß du von Treue ließest und des eignen Herzens Zug.

Es sei des deutschen Sinnes der Berner dir ein Bild,
der Treue hat und Stärke, der zornig war und mild . . .

Schlicht und groß, trotz der vielen Kämpfe voller Abwechselung, warmherzig und menschlich ergreifend schildert Simrock Kühnheit und Treue, Verrat und Wunder, Minne und Leid. Durch das Ganze aber geht ein echt dichterischer und echt deutscher Zug, so daß man das

„Amelungenlied" als einen der besten Versuche im Heldenepos des 19. Jahrhunderts rühmen darf und nur wünschen muß, es möchte diese reine und kraftvolle vaterländische Dichtung, die noch immer viel zu wenig gewürdigt und beherzigt wird, auch Gemeingut der deutschen Jugend werden. Simrock gegenüber ist der deutsche Unterricht noch eine Aufgabe schuldig geblieben.

Simrocks „Heldenbuch" gab wieder das Vorbild für eine Reihe epischer Neudichtungen alter Sagen ab: es folgten 1846 Geibel mit der nordischen Erzählung „König Sigurds Brautfahrt", gleichfalls in Nibelungenstrophen, 1863 Hertz mit den Reimpaaren von „Hugdietrichs Brautfahrt", 1876 Dahns „Amalungen", 1878 Baumbachs Bruchstück aus dem Gudrunkreise „Horand und Hilde", 1883 Ludwig Freytags vortreffliche Übertragung der nordischen „Hervara"-Sage und so viele andere. In unmittelbarem Wettbewerbe dagegen zu Simrock wollte der Wiener Richard von Kralik in seiner „Heldensage" 1917 ein vermeintlich in Verlust geratenes großes gotisches Epos neu herstellen, eine überflüssige und mißlungene Wiederholung des im Amelungenlied bereits besser Geleisteten.

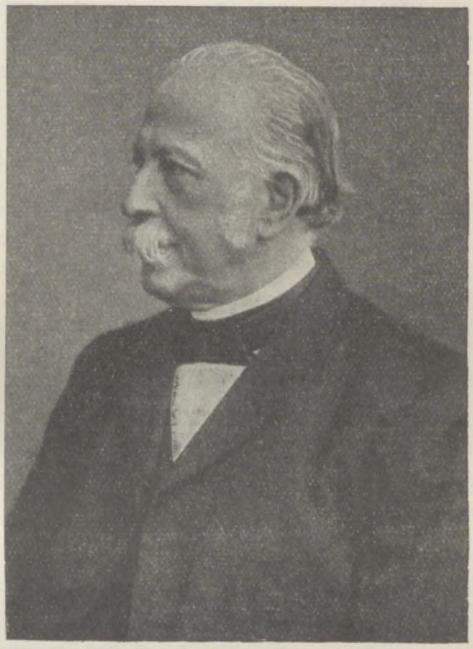


Abb. 36. Theodor Fontane. Nach einer Aufnahme von E. Bieber aus dem Jahre 1898. Aus Josef Ettlinger: „Aus dem Nachlaß von Theodor Fontane".

Simrocks „Amelungen" und der Erfolg von Jordans Epos widerlegen die Behauptung, daß die fernen Sagenstoffe heute keine unmittelbare Teilnahme mehr zu wecken vermöchten. Ihre fest ausgeprägten großen Züge regen die Einbildungskraft in einer Weise an, wie es dem aus der Wirklichkeit schöpfenden Dichter nur schwer gelingt.

Ungefähr gleichzeitig mit Simrocks Heldenbuch gingen aus dem Berliner Dichterkreis epische Versuche hervor, der preußischen Geschichte entnommen, die während kurzer Zeit das Amelungenlied an Erfolg weit übertrafen. Aber diese einst gefeierten Schlachtenepen Scherenbergs sind heute bereits völlig vergessen, während Simrocks Verjüngung alter Mären jung und jugendkräftig geblieben ist.

Neben der älteren, von Hitzig gegründeten dichterischen Montagsgesellschaft, in welcher der junge Student Geibel 1836 noch Chamisso und Eichendorff begrüßen durfte, war schon vorher, 1827, in Berlin eine zweite, die Sonntagsgesellschaft oder der „Tunnel über der Spree", zustande gekommen. Dem Tunnel fällt eine mehr örtlich-gesellschaftliche Bedeutung zu als eine allgemein literarische, wie sie von der Mitte der fünfziger Jahre an der Münchener Dichterkreis gewann.

Im „Tunnel" fand der Stettiner Christian Friedrich Scherenberg (1798—1881; s. die Tafel „Ruhmeshalle" bei S. 140, Nr. 77) die erste Anerkennung für seine Gedichte, noch ehe er mit den vaterländischen Epen, 1846 „Ligny" und 1849 „Waterloo", deren Reihe er 1869 mit „Hohenfriedberg" schloß, den Beifall militärischer Kreise und des Hofes erwarb. Scherenberg hat mit diesen Schlachtschilderungen sich eine eigene Art Epos zurechtgemacht. Aber nur vereinzelte Stellen sind dichterisch; das Ganze erinnert eher an die prunkvollen Paradebilder Anton von Werners, sorgfältig genau und regelrecht, doch nüchtern und steif.

Über den „Tunnel" und das literarische Berlin zwischen 1840 und 1860 hat Theodor Fontane (Abb. 36 und „Ruhmeshalle", Tafel bei S. 140, Nr. 16), der ebenso anziehend von in Swinemünde verlebten „Kinderjahren" und Aufenthalten in England wie von seiner Tätigkeit als Berichterstatter im dänischen und böhmischen, seiner Gefangenschaft im französischen Krieg zu erzählen wußte, manches in seinem Lebensbilde Scherenbergs mitgeteilt.

Seinen eigenen klassischen „Wanderungen durch die Mark Brandenburg" (1862—82) hat der 1819 in Neuruppin geborene, in Berlin eingebürgerte Fontane mehrere auf märkischem Boden spielende Novellen, wie „Grete Minde", und Geschichtsromane aus der Napoleonischen Zeit, „Vor dem Sturm", 1878; „Schach von Wuthenow", 1883, folgen lassen, in denen er sich als würdiger Fortsetzer von Alexis' vaterländischer Erzählungskunst (s. S. 88) bewährte. In der Folge ging Fontane zu Berliner Sittenromanen („L'Adultera", 1882; „Die Poggenpuhls, 1896) über, deren letzter, „Der Stechlin", noch in seinem Todesjahr vollendet wurde. Fast als der einzige unter dem älteren Dichtergeschlecht hat Fontane für seine nach genauer Wiedergabe von Umwelt und Charakteren strebende Kunst auch bei der jüngeren realistischen Schule unbedingte Anerkennung gefunden, am meisten zuletzt mit psychologisch fein ausgeführten Ehebruchsromanen, wie „Effi Briest" (1895), der freilich von Fontanes Bewunderern durch die Zusammenstellung mit Goethes „Wahlverwandtschaften" zu viel Ehre angetan wurde, wie die Tagesmode wohl überhaupt etwas zur Überschätzung Fontanes neigt. Als bürgerliches Gegenstück zu der in adligen und Offizierskreisen spielenden „Effi Briest" verdient die treffende Charakterstudie und Sittenschilderung von „Frau Jenny Treibel" hervorgehoben zu werden. Die Verbreitung von Fontanes Prosadichtungen und sein literarisches Ansehen sind in den zwei Jahrzehnten seit seinem Tode (1898) fortwährend gewachsen. Aber eine dauerhaftere Grundlage des Ruhmes, als seine späteren Romane und beiden kriegsgeschichtlichen Werke bilden können, schuf sich der gute Kenner englischer Volksdichtungen bereits viel früher durch seine Balladen („Von der schönen Rosamunde", 1850; „Balladen", 1861). Und glücklich fügte es sich für Fontane, daß an seinen Gedichten, vor allem dem so gerne gesungenen und gehörten „Archibald Douglas", Karl Löwe seine Meisterschaft in der Vertonung von Balladen so sieghaft bewährte.

Außer Fontane erzählen vom „Tunnel" auch Dahns „Erinnerungen" und, weniger günstig, Otto Roquette, der von 1852 bis zur Übernahme einer literargeschichtlichen Professur an der Darmstädter technischen Hochschule im Jahre 1869 in Berlin lebte, in der ein Jahr vor seinem Tode abgeschlossenen Geschichte der „Siebzig Jahre meines Lebens" (1895). Roquette, geboren 1824 zu Krotoschin, der Verfasser zahlreicher Vers- und Prosaerzählungen, sagt in seiner Selbstschilderung, er habe sich redlich bemüht, seine Kunst nach seinen Mitteln zu entwickeln. Doch seine Beliebtheit und Aufnahme in die „Ruhmeshalle" (s. die Tafel bei S. 140, Nr. 79) beruht ausschließlich auf seinem ersten Werke: „Waldmeisters Brautfahrt" (1851), da man trotz des noch ständig anwachsenden Ruhmes von Liszts „Heiliger Elisabeth" ja kaum Roquette als den Textdichter des lebensprühenden Oratoriums nennt.

Frische, anmutige Lieder voll Wein- und Rheinstimmung sind der leichtgefügten, heiteren epischen „Brautfahrt" eingereiht. Als Ganzes kann Waldmeisters spielerisches Reimgeklingel indessen keinen künstlerischen Anspruch erheben. Den außergewöhnlichen Erfolg beim ersten Erscheinen verdankte Roquette wie 1849 der fränkische Freiherr Oskar von Redwitz (1823—91; s. die Tafel „Ruhmeshalle" bei S. 140, Nr. 82) mit seiner süßlich-schwächlichen „Amaranth" zum großen Teile der nach dem Scheitern der politischen Bewegung eingetretenen müden Abspannung. Redwitz, der 1859 in seiner „Philippine Welser" ein historisches Rührstück und 1869 im „Hermann Stark" einen guten Sittenroman schrieb, hat seine in „anspruchsvoller Blässe" bewußt unschuldsvoll kokettierende „Amaranth" mit einer aufdringlich frömmelnden Polemik ausgestattet, und ihrer Parteitendenz, nicht der Dichtung, galt der laute Beifall.

Das Verdienst, in einer Zeit der Mutlosigkeit und Mattigkeit dem deutschen Volk das Vertrauen auf seine Eigenart und gesunde Kraft durch Vorhalten eines dichterischen Spiegels neu zu beleben, erwarb sich der Schlesier Gustav Freytag (1816—95; Abb. 37). Er, der in der „Ruhmeshalle" (Nr. 47) zwischen Gutzkow und Laube an hervorragendster Stelle erscheint,

strebte eben danach, „dem jungdeutschen Trödel entgegen wieder die deutsche Art in der Poesie zu Ehren zu bringen". Freytags 1855 erschienener Roman „Soll und Haben", dessen Haupthandlung sich in Breslau abspielt, will ein wahres Bild aus den vierziger Jahren des 19. Jahrhunderts aufstellen, indem er das Bürgertum bei seiner täglichen Arbeit aufsucht.

Goethe hatte in „Wilhelm Meisters Lehrjahren" den gesellschaftlichen Gegensatz von Adel und Kaufmannsstand vor allem in dem Unterschied der geistigen Bildung und der Umgangsformen erblickt. Immermann faßte in den „Epigonen" bereits die Verschiedenheit der wirtschaftlichen Bedingungen in das Auge, die dem tätigen, bürgerlichen Industriellen das Übergewicht über den bloß repräsentierenden adligen Großgrundbesitzer verschaffen. Freytag läßt die ganze Handlung aus sozialen Gegensätzen sich entwickeln, als deren Träger der Breslauer Großkaufmann T. O. Schröter und der Freiherr von Rothsattel, die hausbackene Sabine und das adlig-stolze Fräulein Lenore, der Hauptheld Anton und sein Gegenspieler Veitel Itzig neben ihrem Eigenleben noch Bedeutung als Vertreter ganzer Gesellschaftsklassen und Rassengegensätze haben. Ja, die Schicksale der gleichzeitig ins Leben eintretenden Jünglinge, des ehrlich sich emporarbeitenden Anton Wohlfart und des durch Betrug und Listen emporstrebenden Juden, erinnern fast an Parallelen, wie sie Hogarths Pinsel zwischen dem Lebenslauf des Fleißigen und des Liederlichen, Raabe in seinem „Hungerpastor", oder etwa in Erzählungen für Kinder der treffliche Christoph von Schmid in der Geschichte „vom guten Fridolin und bösen Dietrich" entworfen haben. Aber Freytag ist es in erster Reihe nicht um sittliche Beurteilung, sondern um Erklärung sozialer Verhältnisse zu tun. Ihr dient die Hervorhebung des Unterschiedes von gelehrter und Kaufmannsbildung wie die Schilderung der gefährlich schleichenden Macht des jüdischen Wucherers, die den arglosen, geschäftsunkundigen deutschen Edelmann vom Boden seiner Väter zu vertreiben droht. Ebenso wie mit dieser Warnung vor den alles untergrabenden Angriffen gewisser Glieder des Judentums hat der deutschgesinnte Dichter auch durch die wiederholte Hervorhebung des in unseren Ostmarken fortdauernden Kampfes zwischen Deutschtum und Polentum nicht bloß die sozialen und die nationalen Gegensätze seiner eigenen Tage, sondern auch prophetisch mahnend die sich ständig noch verschärfenden Gefahren unserer Gegenwart und Zukunft in eindrucksvollen, lebensfrischen Bildern vor Augen gestellt. Dem solcher Art an völkischen Bestandteilen und Absichten reichen sozialen Roman aus dem deutschen Schlesien ließ Freytag 1864 einen ungleich matteren Roman aus Leipziger Universitätskreisen folgen: „Die verlorene Handschrift".

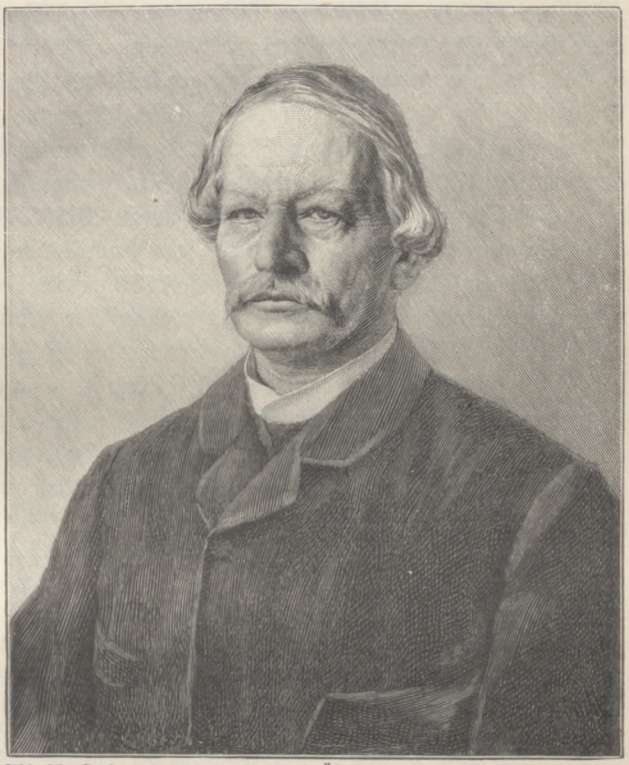


Abb. 37. Gustav Freytag. Nach dem Ölgemälde von K. Stauffer-Bern (1887), in der Nationalgemälde-Sammlung zu Berlin.

Erst die gewaltigen Ereignisse des Jahres 1870 regten Freytag an zu der zwischen 1872 und 1880 veröffentlichten Reihe seiner Geschichtsromane „Die Ahnen" (vgl. S. 194). Freytag verfolgt den durch alle Jahrhunderte nicht aussetzenden Kampf zwischen Deutschen und Slawen

von „Ingrabans" Streiten gegen die Wenden und dem im „Freikorporal bei Markgraf-Albrecht" geschilderten Blutbad, das grausame Polen- und Jesuitentücke gegen deutsche Protestanten zu Thorn, der heute wieder ihren Todfeinden jammervoll ausgelieferten alten Kulturstätte deutschen Bürgertums, verübten, bis zum Berliner Straßenkampf von 1848. Unter dessen Eindruck sagt der jüngste Sproß aus germanischer Ahnenreihe, angewidert von der Leitung des polnischen Hetzers und Verführers, sich los von der Revolution. Schon in der Zeit zwischen 1859 und 1867 hatte Freytag in den „Bildern aus der deutschen Vergangenheit" den Verlauf der deutschen Kultur von der ältesten Zeit unserer Volksgeschichte bis zu der in „Soll und Haben" geschilderten Gegenwart in gefällig-fesselnder Darstellung vorgeführt. Diese auf ernster Quellenforschung beruhenden „Bilder" wurden die Grundlage für seine Geschichtsromane, während Beobachtungen aus dem Breslauer Kaufmanns- wie Leipziger Universitätsleben die beiden früheren Gesellschaftsromane gezeitigt hatten.

Im Schlußteil der „Ahnen": „Aus einer kleinen Stadt", bei der er seinen jetzt ebenfalls von polnischer Unterdrückung bedrohten Geburtsort Kreuzburg vor Augen hatte, und 1886 in den als Einleitung zur Sammlung seiner Werke (1886—88) abgefaßten „Erinnerungen aus meinem Leben" hat Freytag selbst über seine Entwickelung Aufschlüsse gegeben. Als Schüler Hoffmanns von Fallersleben hatte er sich 1839 an der Universität Breslau für Germanistik habilitiert, vermochte sich indessen als akademischer Lehrer nicht durchzusetzen. Als Mitbegründer und Mitleiter der „Grenzboten" hat der eifrige Journalist sich in Leipzig politisch für die Vorherrschaft Preußens eingesetzt, bekämpfte dann aber 1889 in verbissenstem preußischen Partikularismus die Annahme der deutschen Kaiserkrone durch die Hohenzollern.

Heiter dagegen klingen die politischen Gegensätze in Freytags bester dramatischen Leistung an, in dem zuerst am 8. Dezember 1852 in Breslau aufgeführten, 1854 gedruckten, vielgerühmten Lustspiel „Die Journalisten".

Wichtiger als Freytags übrige, heute bereits vollständig veraltete Dramen, unter ihnen das tragische Rechenexempel „Die Fabier" von 1859, wurde durch die klare Zusammenfassung von Studium und Bühnenerfahrung sein Lehrbuch „Die Technik des Dramas" (1863). Ein überlegener Kunstverstand waltete bei Freytags Schaffen überhaupt vor. Selbst in den dichterisch bewegteren Teilen der Ahnen, wie „Ingo", „Das Nest der Zaunkönige", „Die Brüder vom deutschen Hause", geht der kulturgeschichtliche Schilderer nicht völlig im Dichter auf. Ein stark nüchterner Zug bleibt auch in „Soll und Haben" fühlbar. Aber zum Ersatz dafür hat Freytag ein großes, eindrucksvolles Beispiel für scharfe Wiedergabe der Wirklichkeit gegeben, die er indessen keineswegs wie seine Nachfolger nur im Häßlichen und Gemeinen erkannte. Und „Soll und Haben" hat sich durch mehr denn sechs Jahrzehnte als der beliebteste deutsche Roman neben Scheffels „Ekkehard" erwiesen, eine Wirkung, der gegenüber, wie Goethe einmal von Walter Scotts Romanen sagte, die Beurteilung eigentlich verstummen müßte. Man könnte Freytag mit seinem schlesischen Landes- und Altersgenossen, dem Maler Adolf Menzel, zusammenstellen, der gleich ihm Erscheinungen der Gegenwart scharf beobachtet wiederzugeben und ebenso einen vergangenen großen Zeitabschnitt preußischer Geschichte in seinen Friderizianischen Bilderreihen wieder lebendig zu machen wußte.

Im „Musenalmanach der Universität zu Breslau auf 1843" steht der Herausgeber Freytag, der selber lyrischer Begabung freilich völlig ermangelte, inmitten eines kleinen schlesischen Dichterkreises. Neben Holtei und dem Germanisten Karl Weinhold brachten der demokratisch gesinnte ehemalige Leutnant Friedrich von Sallet aus Neiße (1812—43) in gedankenreichen, pantheistisch begeisterten Liedern und der als Balladendichter sich auszeichnende Platenverehrer Graf Moritz von Strachwitz (1822—47) in romantisch angehauchtem Naturgefühl und frischer Vaterlandsbegeisterung den alten Sangesruhm ihres Heimatslandes neu zu Ehren. Dem Grafen Strachwitz steht wieder Max Waldau (1822—55), wie sich

Richard Georg Spiller von Hauenschild aus Breslau nannte, gegenüber, beide, der romantisch konservative Sänger und der Dichter eines „humanistischen Radikalismus", in der „Ruhmeshalle" (s. die Tafel bei S. 140, Nr. 28 und 27) vereinigt. Im Vorwort zu seinen „Kanzonen" hat Waldau 1848 selbst als Grundlage all seines Strebens bezeichnet den „Kampf für Reinmenschliches, für konsequente Harmonie und innigsten Zusammenklang der physischen Individualität mit der Seele". In der Art des Jungen Deutschland schrieb der Schlesier 1848 Reisebilder „Nach der Natur", die er mit einer Widmung an Heine versah; aber Waldaus Eigenart kommt doch am besten in den begeisterten Freiheitsliedern zum Ausdruck. Seine gründlichen Geschichtskenntnisse bewahren ihn dabei glücklich vor den Schlagwörtern des Tages. In Übersetzungen aus Petrarca wie in eigenen Gedichten erscheint er neben Zedlitz als eifrigster Freund und erfolgreicher Pfleger der im Deutschen schwer zu behandelnden Kanzone.

Seitdem ungefähr von 1848 an bis gegen das Ende der achtziger Jahre die Teilnahme für die Lyrik ständig abnahm, begann der Roman die Gunst der Leser zumeist auf sich zu ziehen. Bei der Massenerzeugung, die für jeden Stand und Geschmack, für Salon und Hintertreppe sorgt, lassen sich nur allgemeine Richtungen hervorheben. In den berühmteren Dichternamen allein ist hier noch weniger als sonst die literarische Geschichte eines Zeitabschnittes und einer Gattung enthalten, denn zu ihr gehört auch die Beachtung der Strömungen und Wandlungen im Geschmack oder Ungeschmack der Lesermassen. In dieser Hinsicht darf gerade die Verbreitung des Mittelmäßigen und Schlechten oft nicht außer acht gelassen werden.

Selbst angesehenste Verfasser unterwarfen und unterwerfen sich bis heute der kunstfeindlichen, doch sehr einträglichen Mode, Romane und Novellen zerstückelt in den Feuilletons der Tagesblätter erscheinen zu lassen. Die Familienblätter legten dabei mit Rücksicht auf die reifere weibliche Jugend der Darstellung mannigfache Beschränkungen auf. Die „Gartenlaube"-Romane der als Eugenie Marlitt ein Liebling der weiblichen Leser gewordenen thüringischen Schriftstellerin John („Goldelse", 1867; „Das Geheimnis der alten Mamsell", 1868) und Ottilie Wildermuths Jugendschriften sind bezeichnend für ein großes Gebiet der Erzählungsliteratur. Nicht nur die über den Erfolg entscheidende Stimme fällt weiblichen Leserinnen zu. Auch der Anteil von Schriftstellerinnen am Schaffen selbst steigerte sich ungemein, seit die mecklenburgische Gräfin Ida Hahn-Hahn (1805—80) sowohl in emanzipationslustigen als nach ihrer 1850 erfolgten Bekehrung auch in frommgesinnten Kreisen Anklang fand, Fanny Lewald-Stahr (1811—89) ihre vom Jungen Deutschland beeinflußten Romane erscheinen ließ (s. die Tafel „Ruhmeshalle" bei S. 140, Nr. 68, 65, 67).

Der Geschichtsroman begann erst wieder in Aufnahme zu kommen, nachdem 1862 der sieben Jahre früher wenig beachtete prächtige „Ekkehard" Scheffels in zweiter Auflage erschienen war und nun seinen vollverdienten Siegeszug begann. Bis dahin herrschte der Zeitroman vor, für den Gutzkows „Zauberer von Rom" und Freytags „Soll und Haben" vorbildlich wirkten. Daneben wurden mit besonderer Vorliebe der humoristische Roman und die Dorfgeschichte gepflegt.

Als der bedeutendste Vertreter des Sittenromans, der zugleich in Fortführung von Zielen des „Jungen Deutschland" Stellung zu politischen und gesellschaftlichen Strömungen nimmt, mochte drei Jahrzehnte lang der energische und charaktervolle Magdeburger Friedrich Spielhagen (1829—1911; Abb. 38) gelten, seit er bei seinem Eintritt in den Berliner Schriftstellerkreis 1862 seinen Roman „Problematische Naturen" veröffentlicht hatte.

Die „Problematischen Naturen", in denen ebenso die Spielhagen wohlvertrauten gesellschaftlichen Verhältnisse auf pommerischen Adelssitzen wie die Stimmung Berlins beim Ausbruch der Märzrevolution anschaulich vorgeführt werden, mußten jahrzehntelang auf jugendliche Gemüter bestrickenden sinnlichen Reiz ausüben, den der heutige Leser kaum mehr zu fassen vermag. Tiefer gräbt der Dichter, wenn er 1869 in „Hammer und Amboß" die schwere Selbsterziehung seines Helden schildert. Manches davon wiederholt sich 1893 im „Sonntagskind", in dem statt politischer Fragen die Arbeiterverhältnisse behandelt werden.

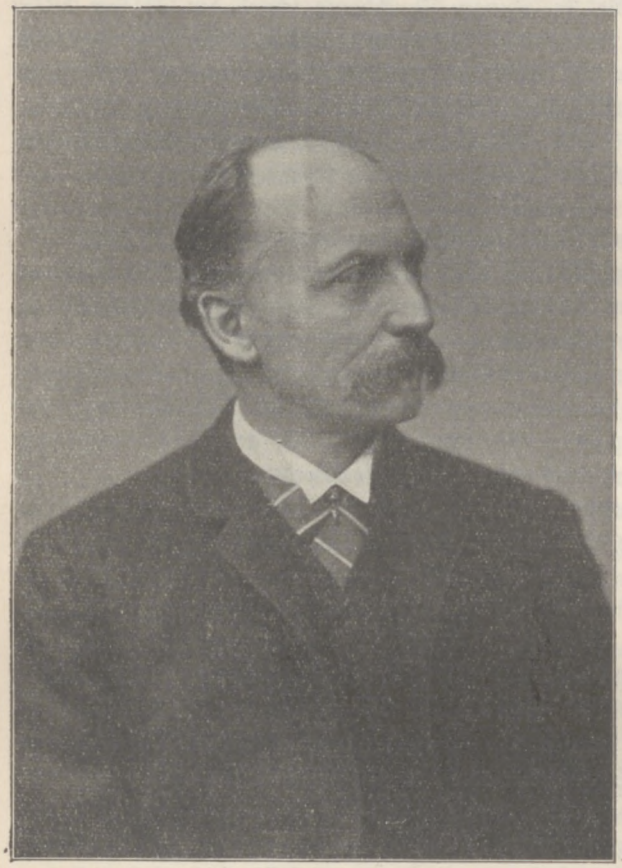


Abb. 38. Nach Photographie vom Hofphotographen E. Bieber, Berlin.

Spielhagens Farben und Mittel erscheinen uns bereits stark verblaßt und abgenutzt, selbst in seiner durch Naturschilderung ausgezeichneten „Sturmflut" von 1876. Allein verglichen mit neuesten Erzählern, deren Blick nicht über das Weichbild der Großstadt hinausreicht, zeigt Spielhagen ungleich mehr Persönlichkeit. Mögen seine Mittel immerhin äußerliche sein, er versteht Teilnahme zu wecken und zu rühren durch einen starken Einschlag oft unecht klingender Empfindsamkeit, wie ihn z. B. die Liebesgeschichte „Was die Schwalbe sang" im Übermaß aufweist.

Oberflächlichster Unterhaltung diente das humorvolle Plaudertalent des in Stuttgart lebenden Friedrich Wilhelm Hackländer (1816 bis 1877; s. die Tafel „Ruhmeshalle bei S. 140, Nr. 70), dessen Roman „Europäisches Sklavenleben" (1854), „Geschichten im Zickzack" und wirklich belustigende „Bilder aus dem Soldatenleben im Frieden" (1844) lange Zeit sich besonderer Gunst zahlreicher Leser erfreuten, dessen Lustspiel „Der geheime Agent" (1850) ab und zu noch immer auf der Bühne auftaucht.

Langsamer als der zeitgenössische Sitten- und Tendenzroman gewannen die Vertreter des humoristischen Romans Boden, den sie aber dafür auch sicherer zu behaupten vermochten. So hat der am 8. September 1831 zu Eschershausen im Braunschweigischen geborene Wilhelm Raabe (Abb. 39) seinen lange Zeit kleinen Leserkreis allmählich dermaßen erweitert, daß er gelegentlich seines 70. Geburtstags ob seines „deutschen Grund- und Urwesens" als der deutscheste unter den lebenden Schriftstellern gefeiert wurde. Doch blieb seine eifrige Anhängerschaft meist auf Norddeutschland beschränkt. Zwar hatte Raabe nach Aufgabe seiner in Magdeburg betriebenen buchhändlerischen Pläne und Universitätsstudien in Berlin die Jahre 1862—70 in Stuttgart verbracht. Allein auf die niedersächsische Prägung von Mann und Werk übte dieser Aufenthalt südlich der Maingrenze keinen Einfluß aus, abgesehen davon, daß die Aussöhnung des Schwaben und Berliners in der 1870 spielenden Erzählung

„Deutscher Adel" daran erinnert, daß Raabe sich bei den verschiedenen deutschen Stämmen umgesehen habe. Seine Heimat aber fand er in Braunschweig, nach dessen Vorort er seine „Krähenfelder Geschichten" (1878) benannte. In stiller Zurückgezogenheit unermüdlich schaffend, verschied er hier am 15. November 1910. Will man nach der im 18. Jahrhundert beliebten Weise Stellung und Wert unserer Dichter durch Zusammenstellung mit ausländischen anschaulich machen, so mag wohl die Bezeichnung Raabes als eines deutschen Dickens gelten. Doch erscheint Raabe weit vielseitiger als der Engländer, mit dem er die Neigung zu liebevoller Beobachtung und getreuer Schilderung der Alltagswelt und aller ihrer philisterhaften Kleinlichkeit teilt, den er in der Gabe, durch die aus der Tiefe eigenen Gemütes fließende Laune auch das Unbedeutende und Kleine unserer Teilnahme nahezubringen, übertrifft. Aber der unmittelbare Stammbaum von Jakob Corvinus, wie Raabe anfänglich als Schriftsteller zeichnete, leitet nicht in das Ausland, sondern zu Jean Paul. Diese Verwandtschaft verleugnet sich fast nirgends, wenn sie auch am stärksten zutage tritt in Raabes frühestem und bekanntestem Werke, der „Chronik der Sperlingsgasse" von 1857. Bereits aus der Enge der Sperlingsgasse richtet der Dichter, der die Menschen nicht wie sie erscheinen, sondern „wie sie gerade so geworden sind", erklären will, den Blick gerne auf die Weiten der Vergangenheit. Nicht bloß aus ihrer angeborenen Eigenart, ebenso auch aus den Zeitumständen, in denen sie leben, bilde sich der Menschen Los. Daher reizt es den Schicksalskünder, sich auch in anderen Jahrhunderten umzuschauen, um die Ähnlichkeit der Kinder unseres Volkes zu verschiedensten Zeiten, in guten, mehr noch aber bösen Tagen mit Heiterkeit und wehmütiger Anteilnahme aufzudecken. Bis auf die Sage vom Hamelschen Rattenfänger geht Raabe gelegentlich zurück, und über den „Siebenjährigen Krieg" („Hastenbeck", 1899; „Das Odfeld") bis zu den Erlebnissen Lützower Jäger („Nach dem großen Kriege", 1861) mit geschichtlichen Erzählungen an die Gegenwart heran. Mit Vorliebe sucht Raabe indessen die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts auf. „Unseres Herrgotts Kanzlei", gleich nach der „Chronik" begonnen, doch erst 1862 abgeschlossen, hat den Kampf der alten protestantischen Vorburg Magdeburg, das Raabe während seines vierjährigen Aufenthaltes ans Herz gewachsen war, gegen Moritz von Sachsen und das Interim zum Hintergrund. Als eine Art Trilogie dachte sich Raabe die drei Romane „Der Hungerpastor", „Abu Telfan oder die Heimkehr vom Mondgebirge", „Der Schüdderump" (1864—69), von denen der erste neben der „Sperlingsgasse" von allen Raabeschen Werken die meiste Verbreitung gefunden hat. Der Hunger des armen Kandidaten Hans Unwirsch nach dem Unendlichen, allem Guten und Schönen, und der Hunger seines Jugendgenossen Moses Freudenstein nach Geld und Ansehen, ehrlich deutsches Ringen und gewissenloses

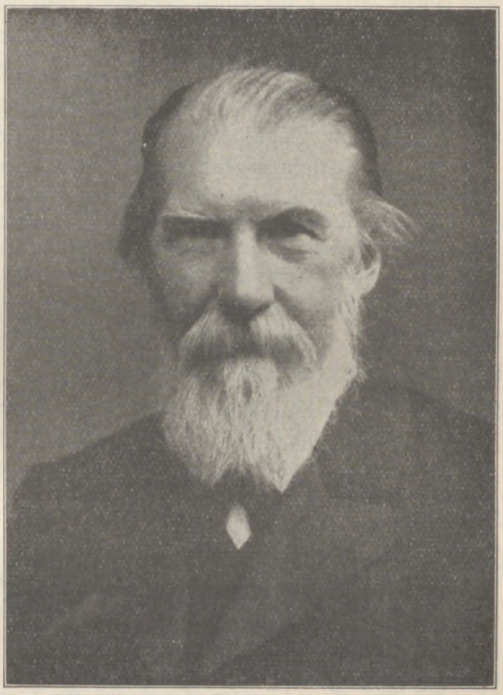


Abb. 39. Wilhelm Raabe. Nach Photographie.

Strebertum stehen sich ähnlich wie in „Soll und Haben" (vgl. S. 159) gegenüber. Aber auch hierbei wie immer verfährt Raabe nicht mit absichtlicher Lehrhaftigkeit, sondern läßt aus dem Leben seiner Personen das Weltbild, wie es in den Geschicken des einzelnen sich spiegelt, erwachsen. Ibsen soll einmal geäußert haben, er lebe jahrelang mit den Gestalten seiner Dramen zusammen, lerne ihr Verhalten in allen Lebenslagen kennen, ehe er ihr Endschicksal im Drama vorführe. So hat man auch bei Raabe das Gefühl der Sicherheit, der Dichter habe sich lange in die Wesensart seiner Personen vertieft, ehe er ihr Biograph geworden ist, gleich wie er bei seinen geschichtlichen Erzählungen aus gründlichem Quellenstudium heraus die Umwelt schildert. Er steht überall abseits vom Hasten der nach Erfolg jagenden Schriftsteller. Die eigene Freude an seinen Menschen und deren Erlebnissen erfüllt ihn bei der Arbeit und gibt dadurch seinen Erzeugnissen etwas Warmes und Sattes, das den Leser in den Bann der Darstellung zieht. Raabe ist erfreulich unmodern. Eine führende Stellung in der Literatur ist ihm trotz aller seiner Vorzüge kaum zuzuschreiben; aber er gehört zu den Dichtern, die unabhängig vom Tagesgeschmack immer ähnlich gestimmte Leser finden werden.

Als ein Schriftsteller aus Raabes Schule, wenn auch gar weit hinter dem humorvollen Meister zurückbleibend, mag Heinrich Seidel aus Perlin in Mecklenburg (1842—1906) gelten, den Storm als „fein und gesund empfindenden Menschen" rühmte. Liebenswürdig und heiter, wenn auch stets auf glatter Oberfläche bleibend, hat Seidel 1871 mit der Novelle „Der Rosenkönig" die Sammlungen seiner kleinen humoristischen Geschichten („Leberecht Hühnchen", 1892) und Skizzen eröffnet.

Ungefähr gleichzeitig traten an den entgegengesetzten Enden Deutschlands die beiden Dichter hervor, die neben Raabe den Höhepunkt unserer humoristischen Erzählungskunst bezeichnen: Fritz Reuter und Gottfried Keller. Der Dichter der „Leute von Seldwyla" hat, gleich seinem zeitlich ihm vorangehenden Stammesgenossen Jeremias Gotthelf, sein Hochdeutsch im Jungbrunnen der schweizerischen Volksmundart neu gestärkt und bereichert, wie ehedem Lessing in den Berliner „Literaturbriefen" es dem in Zürich schreibenden Wieland angeraten hatte. Das Plattdeutsche war, nachdem Opitz' Forderung der Alleinherrschaft des Hochdeutschen über Laurembergs Widerstand gesiegt hatte (vgl. II, 37/38), erst wieder in der Idyllendichtung der Sturm- und Drangzeit zur Anwendung gekommen (vgl. II, 246). Seit der Mitte des 19. Jahrhunderts ist es durch Reuter und Groth, beide auch in der „Ruhmeshalle" (Nr. 35 und 37) zusammenstehend, Brinckman, Fehrs und Allmers wieder zu neuer Geltung gekommen. Reuter selber hatte 1845 sein Hauptwerk, die „Stromtid", ursprünglich hochdeutsch abgefaßt und erst 1853 nach dem unverhofften Erfolg seiner plattdeutschen Werke mundartlich umgearbeitet. Die schriftstellerische wie menschliche Eigenart Reuters und Kellers wurzelt aber tief in ihrer heimischen Stammesart. Aus diesem gesunden, urwüchsigen Boden ziehen gleich Gotthelf auch sie beide ihre Kraft und Frische.

Wegen seiner Teilnahme an der Jenenser Burschenschaft war der 1810 zu Stavenhagen in Mecklenburg geborene Fritz Reuter (Abb. 40) bei der Durchreise in Berlin 1833 rechtswidrig verhaftet, als des „Konats (Versuchs) zum Hochverrat" verdächtig zum Tode verurteilt und zu dreißig Jahren Festungshaft begnadigt worden. Erst nach dem Ableben König Friedrich Wilhelms III. wurde der völlig Schuldlose an Mecklenburg ausgeliefert und erlangte damit wieder seine Freiheit. Aber zu einem erfolgreichen Abschluß seiner Studien, wie Reuter durch den Besuch der Heidelberger Hochschule ihn zu erreichen suchte, vermochte er nach der langen Haft es nicht mehr zu bringen. So wollte er Landwirt werden, und die dabei gemachten lustigen und ernsthaften Erfahrungen verflocht er in die Geschichten „Ut mine Stromtid" (1862—64), wie er schon 1860 von den Erlebnissen während der preußischen

Dat Led von den Eickbom

aus Fritz Reuters „Hanne Nüte“ (1859).

Nach der Originalhandschrift des Dichters, im Besitze des Herrn Musikdirektors Johannes Schondorf in Güstrow.

Dat Led von den Eickbom.

1. Ik weit einen Eickbom, de steit an de See,
De Nordstorm, de brust't in sine Knäst,
Stolz reckt sei de mächtige Krone in de Höh;
So is dat all Jahrhunderte west.
Kein Menschenhand,
De hett em plantt,
Sei wuchs sik von Kommerd bet Nadderland.

2. Ik weit einen Eickbom vull Knorren un vull Knast,
Ut denn fehlt kein Beil noch, kein Axt,
Sin Bork is so rug, un sin Holt is so fest,
Ob wie sei mal bruken un bepackt.
Nich hett em Jahr,
Sei ward noch stahn,
Wenn wedder mal Jahrhunderte vergahn.

3. Un de König un sine Söhn Königin
Un sine Dochter, de gahn an den Strand:
„Wat deiht dat fö'n mächtigen Eickbom hier,
De sine Kraft reckt unser Dat Land?
Wer hett em plant,
Wer hett em hegt,
Dat he sine Ästen so lustig noch regt?“

4. Un ok nu de König so Antwort ba geiht,
Treit fö'r em ein junge Gesell:
„Herr König, ji fragen jüng jo sik nich dröm sparr,
Jüng Frü'n nich un junge Mannsbell!
Kein wörmsche Lid'
De hadden Tid
Tu seihn, ob Dau ok sine Kraft gedeiht.

5. Un doch grünt lustig de Eickbom up Stränd,
Wi Arbeitslüd hebben ward un wohnt;
De Eickbom, Herr König, de Eickbom ik bin,
Un ik gladdütsche Spreek ok un Ort.
Kein wörmsche Kunst
Hett ik mich ward,
Sei wüssen ik tau Gottes und ohn Königsgunst.“

6. Rasch jüngst un de König sine Dochter, de Hand:
„„Gott segen di, Gesell, für dein Rad!
Wenn de Stormwind mich brust't door dat dütsche Land,
Dann weit ik'n sicheren Städ.
Wer eigen Ort
Sei nunn un wohnt,
Bi denn ik in Wohl ein dannebaum ward wohnt.

Gefangenschaft in „Ut mine Festungstid“ und von den heimatlichen Überlieferungen vom großen Rückzug aus Rußland in der „Franzosentid“ berichtet hatte. Seit 1863 lebte Reuter in Eisenach, wo er 1874 starb und die einst von ihm bewohnten Zimmer seines Landhauses gleich einem zweiten Denkmal die zahlreichen Besucher an den Liebling der ganzen deutschen Leserwelt erinnern, der sich in seinen Schriften selber den ersten und schönsten Gedenkstein errichtet hat.

Mit der Gestalt von Reuters „Onkel Bräsig“ ist eine ganze Reihe seiner Redensarten und lustiger Geschichten Allgemeingut geworden. Des Dichters Reise nach dem Orient veranlaßte die scherzhafte Erzählung, wie zwei verfeindete mecklenburgische Familien auf den Einfall kommen, „de Reis' nah Konstantinopel“ zu unternehmen, um die Liebschaft ihrer Kinder zu verhindern. Der Zufall macht sie aber zu Mitgliedern derselben Reisegesellschaft, und die Absicht geht gründlich fehl. Allein wenn der gutmütige Schalk durch Charakter- und Situationskomik unwiderstehliche Heiterkeit zu erregen weiß, so verbindet seine Laune, wie es bei seinem Vorbild Dickens in so rührender und kunstvoller Weise geschieht, mit Frohem auch Trauriges. Die „Stromtid“ selbst setzt an der Leiche von Inspektor Habermanns Frau ergreifend ein, und der Dichter der tollen „Vagel- un Minschengeschichte Hanne Nüte“, aus der die beigeheftete Handschriftennachbildung eine Probe von Reuters Lyrik bringt, enthüllt in „Kein Hüsung“ mit furchtbar bitterem Ernst die unfreie Notlage des besitzlosen Landarbeiters. Die Klage der Vossischen Leibeigenen (vgl. II, 246) geht hier schon in soziale Fragen der Neuzeit über, an die man freilich bei der überwiegend idyllischen Eigenart von Reuters Dichtung sonst kaum denken würde.

Abb. 40. Nach Photographie.

Nur in gebundener Rede zeigte sich der Kieler Professor Klaus Groth, geboren zu Heide 1819, gestorben 1899, der 1852 für seinen „Quickborn“ das schwerer verständliche Platt seiner Dithmarscher Heimat wählte, dem Mecklenburger und seinen „Läuschen und Rimels“ überlegen. Aber die Lieder des „Quickborn“, in so innig-warmen Tönen sie auch aus dem Volksleben zu plaudern wissen, verbreiteten sich nicht wie Reuters Erzählungen durch alle deutschen Gaue. Groths Humor trägt zu ausschließlich norddeutsches Gepräge. Ebenso fanden auch die Erzählungen, der Roman „Kasper-Ohm un ick“ (1855) und die Gedichte des Rostockers

John Brinckman (1814—70), der von 1838 bis zu seiner Berufung an die Güstrower Realschule im Jahre 1850 in Amerika lebte, lange Zeit ausschließlich in seiner engeren Heimat Anerkennung und erst in den letzten Jahren weitere Verbreitung.

Der viel jüngere, doch als vierter bedeutender Vertreter niederdeutscher Mundart an dieser Stelle eingereihte Johann Hinrich Fehrs erzählt im Vorwort der Erinnerungen „Aus der Jugendzeit", das er als Einleitung zu seinen gesammelten Werken schrieb, seine Dichtung habe erst 36 Jahre nach Veröffentlichung seines ersten epischen Versuches „Krieg und Hütte" (1872) auch außerhalb seiner engeren Heimat sich Zugang verschafft. Als Waisenlehrer in Itzehoe hat der 1838 zu Mühlenbarbeck „so recht in Mitten des Holstenlandes" Geborene ein stilles, arbeitsreiches Leben verbracht, und im dritten Kriegsjahre ist er, der noch 1913 ein kraftvolles „Lied vom deutschen Hort" gesungen hat, 1916 gestorben.

Lyrische und epische Gedichte schrieb Fehrs in hoch- und niederdeutscher Sprache, seine Novellen (1878 bis 1902) und 1907 den umfangreichen „Dörproman Maren ut de Tid von 1848 bis 1851" im Holsteiner Platt. Fehrs' Erzählung fehlt die Würze Reuterscher guter Laune, aber an Liebe zu Land und Leuten der Heimat, an sicherem Blick und dem Geschick, das Geschaute festzuhalten, steht er ihm nahe. Gedichte wie „Die Wallenstein-Eiche" und die „Mädchenlieder" sichern dem niedersächsischen Erzähler auch innerhalb der hochdeutschen Lyrik einen Ehrenplatz. Nach seinem ganzen Wirken ist Fehrs eine dichterische Erscheinung voll Gesundheit und Kraft, reinen Wollens und frischen Könnens, tief in altem deutschen Volksboden wurzelnd.

Wer Land und Volk aus den Niederungen der Weser und Elbe mit solcher Naturtreue zu schildern vermag, wie dies Hermann Allmers aus Rechtenfleth bei Bremen (1821 bis 1902) in seinem „Marschenbuch" (1857) getan hat, der gehört zu den niederdeutschen Dichtern, auch wenn nur der kleinere Teil seiner Arbeiten in der Mundart geschrieben ist. Daß dem Heimatsbuch mit seinem ausströmenden Erdgeruch als zweites Hauptwerk „Römische Schlendertage" (1869) gegenüberstehen, ist bezeichnend für den kunstfreudigen Nordländer, den die alte deutsche Sehnsucht immer wieder nach dem Süden trieb. Die Balladenreihe „Die Stedinger", die den Kampf der freien Friesen gegen Pfaffen und Ritter behandelt, ist leider unvollendet geblieben wie Hebbels geplante größere Dichtungen von dem Siege der Dithmarscher Bauern bei Hemmingstedt. Die Friesen sollten in den Balladen Niederdeutsch sprechen, im ganzen aber hätte wie in Allmers Lyrik die hochdeutsche Sprache vorgeherrscht.

Von ganz anderen Verhältnissen als die niederdeutschen Dichter geht der schweizerische Humorist aus, von dessen unvermindertem Fortleben die trotz aller politischen Wirren erfolgte Feier seines hundertsten Geburtstages am 16. Juli 1919 erfreulichst Zeugnis gab. In Gottfried Kellers Leben (1819—90; Abb. 41; „Ruhmeshalle" Nr. 73) und Entwickelung haben erst nach seinem Tode seine „Briefe und Tagebücher", von denen die beigeheftete Handschriftennachbildung eine Probe bietet, volleren Einblick eröffnet und uns zugleich belehrt, daß die Mischung von Dichtung und Wahrheit im „Grünen Heinrich" noch mehr Wahrheit enthält, als man zu Lebzeiten des verschlossenen Dichters vermutete.

Nach der Münchener Maler- und Heidelberger Universitätszeit hat Keller in Berlin noch fünf Jahre gezögert, ehe er das 1846 begonnene Werk im Frühling 1855 mit dem vierten Bande abschloß, wenigstens vorläufig; denn Ende der siebziger Jahre machte er sich an eine gründliche Umarbeitung des „Mitteldings" zwischen Selbstschilderung und romantischem Abenteurerroman. In der ersten Fassung kam Heinrich eben recht zum Begräbnis der Mutter in die Heimat zurück, und an ihrem Grabe bricht sein Herz. Aber inzwischen hatte der verunglückte Maler Keller sich im praktischen Leben trefflich bewährt. Von 1861 bis 1876 nahm er als Staatsschreiber an der Regierung des Kantons Zürich teil und hängte während dieser ganzen Zeit auch die Dichterei, wie vorher schon die Malerei, an den Nagel. Da ließ er denn in der Umgestaltung des

Ein Brief Gottfried Kellers an Adolf Frey.

Nach dem Original, ehedem im Besitze von Prof. Dr. Adolf Frey (†) in Zürich.

Zürich 22 Nov 86.

Empfangen Sie, geehrtester Herr Professor, meinen herzlichen Dank für das schöne Geschenk, mit dem Sie mich überrascht haben, doch wohl Ihnen wünschend, aber glaubend, der „Hessel" wolle es vorerst bringen.

Nachdem ich einen raschen Gang durch Ihr Buch gethan, wünsche ich Ihnen aufrichtig Glück zu der fertigen That, mit der Sie Ihre Landsleute wetteifern, um ~~und~~ zweifellos noch viel Schönes mit flingenden Cymbeln folgen zu lassen.

Für jetzt aber will ich mich danken

begreifen, das Buch zu Hause
zu haben und mich darin an
guten Stunden zu ergehen.

Unser Verein hat ja den doppelten
Zweck, einerseits das Dargebotene
auf sich aufzunehmen, andrerseits
auch den Gang eines strebenden
Schaffens dabei zu verfolgen.

Ich bitte, mich auch Ihrer Frau
Gemahlin bei Ihrem Anlass
empfehlen zu wollen.

Mit besten Grüßen
Ihr
G. Keller.

Jugendwerkes von 1879/80 auch seinen grünen Doppelgänger am Leben und als Regierungsbeamten in eine nützliche Lebensbahn einlenken.

Während seines Schweizer Landlebens macht Heinrich durch seine Neigung für die überzarte, kranke Anna und die von Gesundheit und Kraft strotzende Judith die Erfahrung von seelischer Liebe und von dem Erwachen des Sinnentriebes, besteht er die Dichterprobe, „Liebe und Natur in eins zu fühlen". Gegen die wunderbare stimmungsvolle Ausmalung des ersten Teils fällt in beiden Bearbeitungen das Folgende etwas ab. Die Schilderung der Volksaufführung des Schillerschen „Tell" im Freien (vgl. S. 263) bildet den Höhepunkt. Die Münchener Zeit tut dagegen in Ausmalung von „Kleinzügen" der dortigen Malerkreise zu viel des Guten. Wie Wilhelm Meister mit dem Theater, muß Heinrich mit der Malkunst erfahren, daß ein falscher (dilettantischer) Trieb ihn mißgeleitet habe, daß er aber auf diesem Irrwege dennoch zu einer höheren Ausbildung vorgedrungen sei.

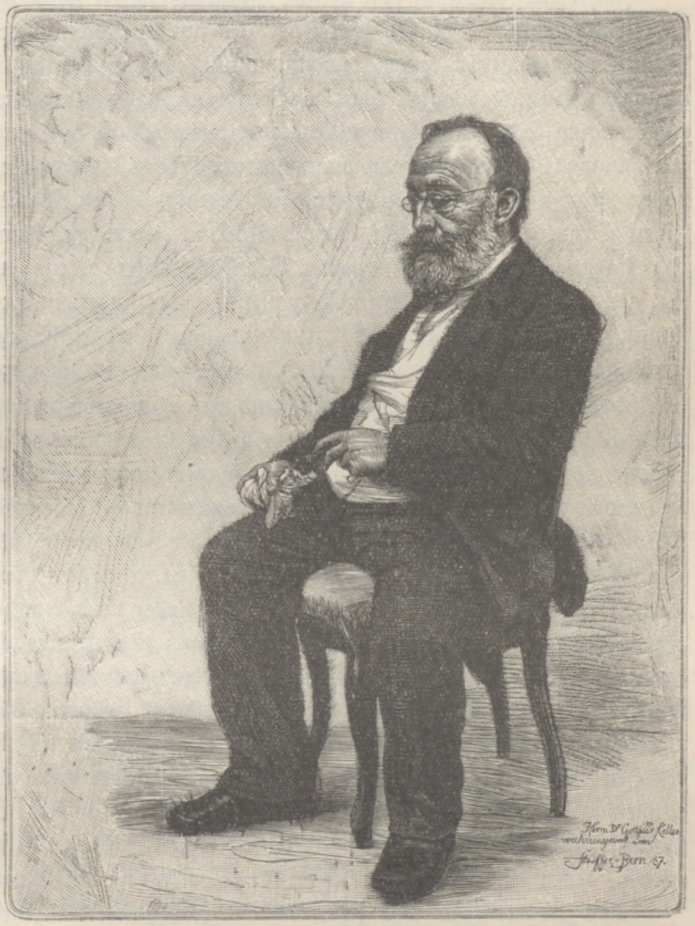


Abb. 41. Gottfried Keller. Nach der Radierung von K. Stauffer-Bern (1887), im Besitz von Frau Pfarrer Stauffer zu Biel.

Friedrich Theodor Vischer hat die Kraft seines Freundes gepriesen, „das Ideale in den Granitgrund der unerbittlichen Lebenswahrheit einzusenken". Das gilt von des grünen Heinrichs erster Entwickelung wie von Kellers Erzählungen „Die Leute von Seldwyla" (1856, 2. vermehrte Auflage 1874) und den zugleich geschichtlich so treuen und doch lebendig zu uns sprechenden Kulturbildern der „Züricher Novellen" (1878).

Kellers reiches Einbildungsvermögen steht, selbst wo seine Laune etwas wunderliche Sprünge macht, doch stets „auf dem Grunde gesunder Trockenheit". Mit überlegenem Humor, unter dem sich warmes Mitgefühl birgt, faßt er stets die bestimmte Schweizer Art auf. Ein „geistdurchdrungener Realismus" liegt allen seinen Werken zugrunde, der todesernsten Liebesgeschichte von „Romeo und Julia auf dem Dorfe" in den „Leuten von Seldwyla" wie dem „scherzenden Gemisch von der Nachahmung des Heiligen" in den zierlichen „Sieben Legenden" (1872), den einzelnen Novellen der Rahmenerzählung „Das Sinngedicht" (1882) wie den „Drei gerechten Kammmachern" und „Frau Regel Amrain und ihr Jüngster" in Seldwyla. In seinem letzten Werk,

„Martin Salander", macht sich 1886 der nüchterne Realismus schweizerischer Lebensauffassung für nichtschweizerische Leser zu aufdringlich fühlbar. Aber lebhafte, ja leidenschaftliche Teilnahme an dem politischen Leben der Schweiz und vor allem seines Heimatskantons, die den selbständig urteilenden Sprecher des „Fähnleins der sieben Aufrechten" nie dauernd im Joche einer siegreichen Partei duldete, durchflutet auch diesen, um seine geplante Fortsetzung gekommenen Roman, wie Kellers gesamtes Wirken und Schaffen von früher Jugend bis zum Ende.

Im letzten Jahrzehnt von Meister Gottfrieds Leben suchte man in Deutschland die allzulange Nichtachtung des Züricher Dichters durch fast überschwengliche Bewunderung gutzumachen. Beim Erscheinen seiner ersten Gedichtsammlung von 1846 hatte einzig ein Aufsatz des ihm befreundeten Richard Wagner über die Vertonung Kellerscher Gedichte — unter ihnen das berühmte, zum Schweizer Nationalliede gewordene „Rufst du, mein Vaterland" — durch den gemeinsamen Freund Wilhelm Baumgärtner bereits die charaktervolle Sonderart, den sinnvollen Keim und die Schöpfungskraft im Gegensatz zu den Modeerzeugnissen, Vorzüge, die an seinen Schweizer Landsmann Arnold Böcklin gemahnen, herausgefühlt. Erst in Kellers Todesjahr lehrten die „Gesammelten Gedichte" weitere Kreise auch den Lyriker kennen, der für jede Empfindung das kraftvolle passende Wort findet, in Herwegh seinen politischen Gesinnungsgenossen feiert und voll Natur- und Vaterlandsgefühl sich freut, wenn er in Stromeseinsamkeit am alten Rhein den stillen Ort findet, wo „ich Schweizer darf und Deutscher sein!"

Kellers „nachgelassene Schriften" enthalten auch mehrere Kritiken über, ja zum Teil gegen einen älteren schweizerischen Landsmann, dessen Einwirkung er selber doch in einem oder dem anderen Zuge seiner Dichtung verrät. Der jüngere liberale Züricher fühlt sich indessen gedrängt, der unduldsamen Frömmigkeit des streng konservativ gesinnten Berner Pfarrers zu Lützelflüh, Jeremias Gotthelf, entgegenzutreten. Über der Betonung des verschiedenen politischen Standpunktes wird er dem warmen Volksfreunde, dessen frische Kraft erst in neuerer Zeit wieder voll lebendig gewürdigt wird, nicht gerecht. Von Keller wird Gotthelf als Volksschriftsteller mit Bertold Auerbach zusammengestellt. Uns muß dies als eine schwer begreifliche Verkennung erscheinen. Des längere Zeit bevorzugten Auerbach gekünstelte Naivität und salonmäßige Glätte sind bereits als unechter Flitter zur Seite geworfen, während Gotthelfs ungeschminkte Wirklichkeitsschilderungen seinen Werken immer noch steigende Werbekraft sichern. Ihren Zeitgenossen aber galten seit der Mitte der vierziger Jahre beide als gleichwertige, ja Auerbach erschien sogar als der berufenste Vertreter der Dorfgeschichte. Ihre Fortführung im Sinne Gotthelfs sollte diese erst von der Mitte der sechziger Jahre an in Peter Roseggers Schriften erleben, denen dann bald Anzengrubers Schöpfung des Bauerndramas nachfolgte.

Das Bauernleben war schon im 13. Jahrhundert in Neidharts Liedern Gegenstand der Poesie, freilich aber, wie im sechzehnten, nur einer verspottenden geworden. Die Reimpaare von „Meier Helmbrecht" (vgl. I, 145) dagegen hat man in der Tat als die älteste deutsche Dorfgeschichte bezeichnet. Sobald im Beginne der Sturm- und Drangzeit mit der herkömmlichen arkadischen Schäferwelt gebrochen war, haben die Idyllen von Voß und Maler Müller auch wirkliche Landleute vorzuführen gesucht. Goethe schaltete in der zweiten Bearbeitung von „Werthers Leiden" die Zwischenhandlung von dem verliebten, rachgierigen Bauernburschen ein. Doch erst Immermanns „Oberhof" begründete die Dorfgeschichte in der Literatur, während Gotthelf in ihr ein Mittel der Volkserziehung ausbilden wollte.

Durch Immermanns Dichtung wurde der aus dem Schwarzwaldflecken Nordstetten stammende Bertold Auerbach (1812–82; s. Tafel „Ruhmeshalle" bei S. 140, Nr. 40), der sich in seiner Flugschrift „Das

Judentum und die neueste Literatur" 1836 völlig dem Jungen Deutschland angeschlossen hatte, bestimmt, statt in jüdischen Tendenzromanen, wie „Spinoza", 1837; „Dichter und Kaufmann", 1839, sich in novellistischen Schilderungen der badischen Bauern zu versuchen. 1843 begann Auerbach seine „Schwarzwälder Dorfgeschichten", von denen „Barfüßele" (1856) den größten Erfolg bei den Lesern und die „Frau Professor" in der Dramatisierung von Charlotte Birch-Pfeiffers Rührstück „Dorf und Stadt" auch auf der Bühne fand. Der Wert der einzelnen und später unter Wiederholung leidenden Dorfgeschichten Auerbachs ist gar ungleich, nur ganz wenige, wie die vom Brandstifter „Diethelm von Buchberg" und vom „Josef im Schnee", sind psychologisch wahr. Meistens zerstört Absichtlichkeit den Eindruck; der selbstgefällige, allzu redselige Auerbach liebt es, den Stoff zu sehr zu verfeinern und sogar die Bauern von spinozistischer Weisheit nicht unberührt zu lassen.

Auerbach schreibt als zünftiger Schriftsteller bewußt für die Unterhaltung der Gebildeten vom Volke. Jeremias Gotthelf (1797—1854; s. die Tafel „Ruhmeshalle" bei S. 140, Nr. 39) dagegen, der schon durch seinen Beruf als Pfarrer und Schulkommissär in dessen Mitte stand, erzählt unter dem Namen Albert Bitzius zunächst zur Belehrung der ihm an das Herz gewachsenen Landbevölkerung. Daneben aber geht sein Streben auch dahin, den theatralisch aufgeputzten Alpenmädchen der deutschen Literatur, von denen Claurens vielbewundertes „Mimili" und Weigels Oper „Die Schweizerfamilie" unerfreulichste Beispiele sind, echtes schweizerisches Bauernleben entgegenzustellen. Ansätze dazu hatte schon 1814 der noch im Bodmer-Lavaterschen Kreise gebildete Ulrich Hegner aus Winterthur (1759—1840) gemacht in seiner Erzählung „Salys Revolutionstage". Der sinnig-eigenartige Hegner erscheint überhaupt als ein Bindeglied zwischen dem Schweizer Schrifttum vor der französischen Überschwemmung und der mit Gotthelf und Keller neu einsetzenden Schweizer Dichtung des 19. und 20. Jahrhunderts.

Gotthelfs Meisternovelle „Elsi, die seltsame Magd" (1843) hat wie Hegners „Saly" die stürmische Umwälzungszeit zum Hintergrund. In volkspädagogischer Absicht, in welcher auch der naturalisierte Schweizer Zschokke (s. S. 89) die Geschichte des „Goldmacherdorfs" erzählt, schreibt Gotthelf seinen „Bauernspiegel", läßt uns erleben, wie „Uli der Knecht" (1841) durch angeborene Tüchtigkeit aller Widerwärtigkeiten Herr wird, und wie es „Uli dem Pächter" ergangen ist. Die Zeitgenossen nahmen an der derb dreinfahrenden Schilderung mühseliger Wirklichkeit des wahrhaften Volksdichters Gotthelf Anstoß. Wir sehen dagegen heute in Gotthelf einen der ersten und kraftvollsten Bahnbrecher einer auf Wahrheit und langjähriger, verständnisvoller Beobachtung begründeten Schilderung des Bauernlebens, die um so wertvoller und wirksamer ist, weil sie, weit entfernt von allen literarischen Theorien, dem inneren Bedürfnisse des dichterisch veranlagten Beraters und Führers seiner bäurischen Gemeinde entsprang.

An der Dorfgeschichte haben allmählich alle deutschen Stämme teilgenommen. Aber wenn man auch den „Büttnerbauern" des Lausitzers Polenz als eines der Meisterwerke auf diesem Gebiete rühmen muß, so erlebte sie ihre reichste Blüte doch in Süddeutschland. Dessen Mundarten und urwüchsig frische Laune boten günstigen Boden für ihre Entwickelung. Auch für die in den letzten Jahrzehnten besonders hervortretenden Erzähler aus der sprachlich zu Süddeutschland gehörenden alemannischen Schweiz (vgl. S. 253) bildet die Dorfgeschichte den gemeinsamen Ausgangspunkt.

Schon während seiner Dienstzeit hatte der im Feldzug von 1866 zum Hauptmann beförderte Maximilian Schmidt aus Eschlkam im Bayrischen Wald durch seine stimmungsvollen und naturgetreuen „Volkserzählungen" (1863—68) die Aufmerksamkeit seines nicht leicht zu gewinnenden Königs Ludwig erregt.

Nach seinem Ausscheiden aus der Armee betätigte er Schaffenslust und Schaffenskraft in einer langen Reihe von Erzählungen: „Der Musikant vom Tegernsee", „Die Jachenauer in Griechenland", „Der Leonhardsritt", „Die Glasmacherleut", „Regina", 1907, wie in mundartlichen Gedichten und bühnenwirksamen Volksstücken („Der Dorfpfarrer"). Mit der ihm eignen gewinnenden Liebenswürdigkeit und humorvollen Anspruchslosigkeit hat der 1832 geborene „Waldschmidt" selber 1902 „Meine Wanderung

durch siebzig Jahre" berichtet. Als der erste hat er 1885 seiner niederbayrischen Heimat in Erzählungen und den „Kulturbildern aus dem Bayrischen Wald" einen Platz in der Dichtung erobert, indem er aus inniger Liebe zu Land und Leuten das Leben der derben gutmütigen „Waldler" in Ernst und Scherz vorführte, stets in warmem Mitempfinden, mit kerniger Eigenart anschaulich und in sprudelnder Erfindungsfülle. Und noch bei Kriegsausbruch hat der alte Getreue als Lyriker seine Stimme erhoben, ehe er 1919 für immer verstummte.

Neben Schmidt ist der 1855 zu Kaufbeuren geborene Ludwig Ganghofer, der selber seine Autobiographie den „Lebenslauf eines Optimisten" benannt hat, der erfolgreichste Gestalter des oberbayrischen Bauerntreibens im Volksstück („Der Herrgottschnitzer von Ammergau", 1880, in Gemeinschaft mit H. Neuert), in vielgelesenen Hochlandsgeschichten und Romanen („Jäger vom Fall", 1883; „Der hohe Schein", 1904). In München schrieb der liebenswürdige, sinnige Melchior Meyr (1810 bis 1871; s. die Tafel „Ruhmeshalle" bei S. 140, Nr. 38) „Erzählungen aus dem Ries" (1856), Hermann Theodor von Schmid (1815—80), dem 1862 im „Kanzler von Tirol" auch eine gute Leistung im Geschichtsroman glückte, oberbayrische Bauerngeschichten. Hermann von Schmid war es auch, der im Münchener Volkstheater am Gärtnerplatz der Bauernkomödie, für die er nach Anzengrubers Vorbild eine Reihe seiner Dorfgeschichten, darunter am gelungensten 1873 „Der Tatzelwurm", dramatisierte, eine eigene Heimstätte schuf. Von ihr aus durchzogen erst die „Münchener", dann die 1892 gebildete Truppe des „Schlierseer Bauerntheaters" und ihr wiederum folgend „die Tegernseer", Exls „Innsbrucker" und andere mit oberbayrischen und österreichischen Bauerndramen erfolgreich Deutschland und Amerika.

Abb. 42. Peter Rosegger. Nach einer Photographie (1903) aus dem Verlag von W. Sappé in Graz.

Den Höhepunkt der erweiterten Dorfgeschichte, die unter Rückblick auf vergangene Zeiten das ganze Leben der Alpenbewohner nach ihrer kraftvollen, humorreichen Veranlagung wie in ihrem harten, oft verzweifelten Kampf um das Dasein, tiefes beseelendes Naturempfinden wie menschliche Leidenschaft darstellt, ungeschminkte Wiedergabe echter Wirklichkeit mit gestaltender Dichtkunst zu harmonischer Wirkung vereint, verdanken wir Rosegger. Zu seinen Erzählungen gesellten sich nach 1870 die Dramen des ihm eng befreundeten Anzengruber (vgl. S. 217) als aus gleichem Boden erwachsene Edelfrüchte.

Petri Kettenfeier Rosegger (Abb. 42) fühlte sich zeitlebens als schlichter, ergebener Sohn seiner steiermärkischen Heimat, in der er 1843 zu Alpl bei Krieglach aus hartem Bauern-

geschlecht entsprossen. Jahrelang ist der Junge als armer Schneiderlehrling von einem Bauerngehöft zum anderen gewandert, ehe er 1864 durch Einsendungen an die „Grazer Tagespost" mit Erfolg auf seine Begabung aufmerksam machte. Wirklich ein „Naturdichter", so ursprünglich in seinem „Buch der Novellen aus Wäldern und Bergen" (1875) wie einst Robert Burns in seinen Liedern aus dem schottischen Hochland, wußte der in unermüdeter Tätigkeit arbeitende prächtige, charaktervolle Mann, den man immer lieber gewinnen muß, je mehr man sich mit ihm beschäftigt, das „Volksleben" der grünen Steiermark so anschaulich zu schildern, daß man alle die trutzigen Gestalten seiner „Waldheimat" zu erblicken glaubt, wie wir auf des Tirolers Franz Defregger Bildern den lustigen Tanz auf der Alm und Andreas Hofers Kampfgenossen vor Augen sehen. Wie Rosegger „auf der Grenzmark deutscher Scholle" erwachsen ist, so hat er auch kraftvoll für das gefährdete Deutschtum der Südostmark gestritten.

„Den bedrängten Stammgenossen
Standst du bei im Kampf ums Recht!"

konnten österreichische Dichter von dem tapferen Manne rühmen, der im Juni 1918 seine klarblickenden Augen schloß.

Seit 1876 hatte er als treuer „Hochlandswächter" in Graz das im besten Sinne volkstümliche Unterhaltungsblatt „Heimgarten" herausgegeben. In Erzählungen aus dem Tiroler Aufstand („Peter Mayr", 1893) hat er den geschichtlichen Roman und die Dorferzählung geschickt zu verbinden gewußt. Sein „Jakob der Letzte" (1888) führt hoffnungslos, aber bis zum bittern Ende ausharrend den Kampf für die Väterscholle gegen die ruchlose Jagdleidenschaft des gewalttätigen Hochadels und dessen gegen alles Deutsche haßerfüllte tschechische Förster, welche die ehemals mit Bauernhöfen prangende grüne Steiermark zur nur mehr an Wild reichen Einöde machen. Es ist ein ähnliches Ringen wie jenes, in dem Polenz' Büttnerbauer mit seiner Familie dem jüdischen Güterschlächter unterliegt. Diese erschütternde Bauerntragödie wie das tief tragische Schicksal des „Gottsuchers" (1883), die rührende Gestalt des in bescheidener Stille segensreich wirkenden „Waldschulmeisters" (1875) und „Das ewige Licht" (1897) sind die besten unter Roseggers zahlreichen Dichtungen. In so enggezogenem Kreis seine Schriften sich bewegen, so viel enthalten sie doch des allgemein Menschlichen, das sich überall wiederholt, wo Menschen emporstrebend und widerstreitend sich entwickeln. Rosegger ist eine urgesunde Natur und zwingt dadurch den Leser zum Miterleben und Mitempfinden.

So verschieden auch Roseggers Erzählungen und die lyrischen Gedichte des schwäbischen Bauern Christian Wagner (1835—1917) aus Warmbronn in Württemberg erscheinen, so ist doch für beide echte Volksdichter das Leben in der Natur und tiefes Mitfühlen deren geheimen Waltens die Grundlage ihres künstlerischen Schaffens. Während Rosegger mit scharfem Wirklichkeitssinn sich an die Menschenkinder in ihren Freuden und Leiden hält, wendet der zeitlebens beim Pflug gebliebene Wagner sich mit pantheistischem Empfinden mitleidvoll der Tier- und Pflanzenwelt zu. Als Märchenerzähler und in Blumenballaden bewährt er dabei eine geradezu mythenbildende Einbildungskraft und muß als eine der eigenartigsten Erscheinungen der von der Mode unberührten, echten und stets in Jugendkraft sich erneuernden Poesie als einer nach Herders Ausspruch „Menschen- und Völkergabe" gelten.

Wenn im Ausgang des 19. Jahrhunderts Heimatkunst gefordert, der Heimatboden als die Grundlage einer der Wahrheit dienenden Dichtung bezeichnet wurde, so war dies Verlangen in Immermanns „Oberhof", im gemütvollen Realismus Hegners und Gotthelfs, Reuters, Fehrs' und Kellers, Roseggers und Anzengrubers bereits längst vorher erfüllt worden. Hatte

Freytag die Wirklichkeit sozialer Verhältnisse zum Gegenstand seines ersten Romans gemacht, so hat Wilhelm Heinrich Riehl, geboren 1823 zu Biebrich, in seiner „Naturgeschichte des Volkes" (1851—69) und seinem Volksbild „Die Pfälzer" gegenüber der jede Eigenart verwischenden allgemeinen Bildung auf das unverfälschte Wesen des Volkes und die Stammessonderheit als die Grundlage der Gesittung wie auf „die Familie" als „die universellste aller Gliederungen der Volkspersönlichkeit" hingewiesen und damit auch der Dichtung fördernde Hilfsmittel an die Hand gegeben. Als Professor der Kultur- und Musikgeschichte in München, wo er 1897 starb, führte sich Riehl mit den zwar etwas holzschnittmäßig steifen, doch unterhaltend-belehrenden „Kulturgeschichtlichen Novellen" 1856 in den Münchener Dichterkreis ein.

Gleichzeitig trug man sich in den fünfziger Jahren in München und in Weimar mit allerhand Wünschen und Plänen, der deutschen Kunst wieder wie in der Goethe-Schillerzeit einen Mittelpunkt zu schaffen.

In Weimar war Franz Liszt (1811—86), gleich Lenau von deutschen Eltern auf ungarländischem Boden geboren, als er, seiner Virtuosenfahrten mit ihren Erfolgen ohnegleichen müde, sich 1848 als Kapellmeister in die kleine Residenzstadt zurückgezogen hatte, der Träger dieses Gedankens, den er 1851 in seinem geistvollen Buch „De la Fondation-Goethe à Weimar" entwickelte. Vom Lisztschen Kreise auf der Altenburg und dem Treiben der gegensätzlichen Gruppen des Neuweimar-Vereins und von Altweimar hat uns der rasch begeisterte Hoffmann von Fallersleben, der hier sieben Jahre von seinem Wanderleben ausruhte, das „Weimarische Jahrbuch" gründete und dankbar 1854 seine „Lieder aus Weimar" sang, in seiner Lebensschilderung (vgl. S. 149) ein anschauliches Bild entrollt. Aber nicht minder als der gutmütige Hoffmann mußte der streng urteilende Hebbel gestehen, er habe auf der Altenburg, wo Liszts hochstrebende Freundin, die Fürstin Karoline Wittgenstein, geistig Hof hielt, „eine so gediegene allgemeine Bildung" und so gründliches Verständnis für seine Dichtung wie nirgends in Deutschland angetroffen. Wie seit dem gelingenden, folgenreichen Wagnis der ersten „Lohengrin"-Aufführung am 28. August 1850 Liszts Streben darauf gerichtet war, Richard Wagner nach Weimar zu ziehen und durch die Festaufführung des Nibelungenringes an klassischer Stätte der neuen dramatisch-musikalischen Kunst endgültig eine Heimat zu schaffen, so wollte er auch Hebbel für Weimar gewinnen. In seinem im Herbst 1860 niedergeschriebenen letzten Willen verbindet Liszt mit der Aufforderung an seine Schüler und Freunde, den Kampf für Wagner, in dem es sich um die Ehre aller Künstler handle, fortzusetzen, die Erwähnung, wie er selbst im Anfange der fünfziger Jahre um Verwirklichung des Traumes gerungen habe, für Weimar eine neue Zeit, vergleichbar jener unter Karl August, zu begründen. Wagner und Liszt sollten dabei die Führer sein, wie ehemals Schiller und Goethe. Allein „die Niederträchtigkeit (vilenie) gewisser örtlicher Verhältnisse" hätte den großen Plan hintertrieben, wie einstens (vgl. II, 288) auch Goethe schon die bittere Erfahrung machen mußte, es sei nicht möglich, die himmlischen Juwelen in die irdischen Kronen der Fürsten zu setzen. Großherzog Karl Alexander, der sogar ernstlich daran dachte, im Verein mit der Goethestiftung den Palmenorden des 17. Jahrhunderts (vgl. II, 16) wieder aufleben zu lassen, hatte den besten Willen, „das Werk Karl Augusts fortzuführen und zu ergänzen, um Weimar in Deutschland den Platz zu sichern, den Florenz in Italien einnimmt". Er beriet sich mit Scheffel, den er ebenso wie später Richard Voß zum Bibliothekar der Wartburg ernannte, wollte Heyse wie Hebbel nach Weimar ziehen und holte stets aufs neue Ratschläge des ihm wirklich befreundeten Liszt ein, doch alles ohne folgerichtige Kraft zu ihrer Verwirklichung.

Zu den Dichtern, die wiederholt Einkehr auf der Altenburg gehalten und das „geistreich bewegte Leben der kleinen Lisztschen Hofhaltung" geschildert haben, gehörte auch Otto Roquette. Schon 1855 wurde die Dichtung der „Legende der heiligen Elisabeth" zwischen Liszt und Roquette besprochen. Von 1854 bis 1859 war Joseph Rank, der treuherzige Schilderer von Land und Leuten des Böhmerwalds (vgl. S. 139), als Schriftleiter der „Weimarischen Zeitung" Mitglied des Lisztschen Kreises. Vorübergehend trat ihm auch der Dramaturg und Philologe Adolf Stahr näher, den Liszt gerne ganz nach Weimar gezogen hätte. Zu langjährigem Aufenthalt in Weimar wurden durch die 1859 gegründete Schillerstiftung der Reihe nach Gutzkow, Julius Grosse und andere bestimmt. Durch Liszt dagegen festgehalten waren in den fünfziger Jahren in Weimar Hans von Bülow (1830—94), der in scharfen Kritiken und Charakteristiken die schriftstellerische Tätigkeit Schumanns fortsetzte, Adolf Stern (vgl. S. 186), der spätere Dresdener Literarhistoriker, Verfasser gediegener Geschichtsromane und kunstvoller Novellen, dessen erste epische Versuche von Hebbel aufmunternd begrüßt wurden, Alexander Ritter und der Mainzer Peter Cornelius (1824—74), der geniale Neffe des großen Altmeisters der Freskomalerei. Cornelius' wahr und warm empfundene, in weichem Rhythmus dahinfließende „Gedichte" bekunden stärkere lyrische als die selbstverfaßten dichterischen Grundlagen seiner Musikwerke dramatische Begabung, beide aber glückliche Laune und tiefes Gefühl. Die Leitung des Theaters war indessen auf Liszts Rat hin leider 1857 dem ränkespinnenden, herrschsüchtigen Dingelstedt anvertraut worden. Zwar verwirklichte der kluge Praktiker 1864 endlich auf der Weimarer Bühne Schillers Absicht einer Gesamtaufführung von Shakespeares Königsdramen. Allein wie Dingelstedt den ihm überlegenen Hebbel von Weimar fernzuhalten wußte, so verschuldeten seine Winkelzüge 1858 den Durchfall des von Cornelius gedichteten und vertonten „Barbier von Bagdad". Dies unverdiente Schicksal traf die beste komische Oper, die, abgesehen natürlich von Wagners einzig emporragenden „Meistersingern" seit Mozarts „Figaro", Nicolais „Lustigen Weibern von Windsor" und vor Hermann Götz' 1874 aufgeführten Oper „Der Widerspenstigen Zähmung" geschrieben worden war. Es waltete ein eigentümlicher Unstern, daß wie einstens das beste deutsche Lustspiel in Versen, Heinrich von Kleists „Zerbrochener Krug" (vgl. S. 60), so auch ein zweites Meisterwerk der komischen Muse auf der Weimarer Bühne eine unerwartete Niederlage erleben mußte und beide Male die Schaffenskraft der beiden Dramatiker dadurch von dem Theater zurückgeschreckt, ja zeitweise lahmgelegt wurde. Der gegen seinen Schüler geführte, wider den Meister selbst gezielte Schlag machte auch dem Planen und Wirken des tief gekränkten Liszt für Weimar ein vorzeitiges Ende. Der Hauptschauplatz des Kampfes um das neue musikalische Drama, der in den fünfziger Jahren Weimar gewesen war, wurde mit Wagners und Bülows Berufung durch König Ludwig II. 1864 nach München verlegt.

Ein „Jahrbuch des Vereins für deutsche Dichtkunst in München" hatte Hermann von Schmid bereits 1850 veranstaltet. In dieser Sammlung „Von der Isar" war der Wille besser als das künstlerische Vermögen gewesen. Erst Geibels „Münchner Dichterbuch" von 1862, dem nach zwanzig Jahren Paul Heyse ein „Neues Münchener Dichterbuch" folgen ließ, zeigt jene Schar teils einheimischer, in der Mehrzahl aber von auswärts nach München gezogener, vielfach befreundeter Dichter, die trotz starker Verschiedenheit der einzelnen für den geschichtlichen Rückblick als die Gesamtgruppe des Münchener Dichterkreises gelten müssen. Ja, manche seiner Mitglieder nehmen, wie Scheffel und Dahn im Geschichtsroman, Heyse in

der Novellendichtung, Kobell für die mundartliche Dichtung in Versen, eine derartig führende Stellung ein, daß an die Münchener Dichterschule auch Schriftsteller angereiht erscheinen, die äußerlich nur in losem Zusammenhang mit ihr stehen.

Wie König Ludwig I. seine Hauptstadt zum Mittelpunkt der bildenden Künste in Deutschland gemacht hatte (s. S. 91), so wollte sein hochgebildeter Sohn und Nachfolger Max II., der sich gern als Schüler Schellings bekannte, Wissenschaft und Dichtung fördern. Die 1858 von ihm in das Leben gerufene „Historische Kommission" bei der Münchener Akademie der Wissenschaften, an deren ersten Jahresversammlungen Jakob Grimm teilnahm, und deren Vorsitz regelmäßig Leopold von Ranke führte, hat dauernd zur Entwickelung der Geschichtsstudien wesentlich beigetragen. In der zwischen 1875 und 1912 in 56 Bänden ausgeführten „Allgemeinen deutschen Biographie" schuf die Historische Kommission ein Werk, dessen Herstellung Lotte Schiller bereits 1813 beim Lesen des „Dictionnaire biographique" als eine Ehrenpflicht der Nation gewünscht hatte. Bereits im Anfang des 19. Jahrhunderts war einmal durch Berufungen aus Norddeutschland, der Philosophen Jacobi, Schelling, Friedrich Niethammer, des bis 1860 erfolgreich wirkenden Philologen Friedrich Thiersch und des Kriminalisten Anselm von Feuerbach, dem geistigen Leben Bayerns eine allerdings dringend nötige neue Anregung zugeführt worden. Der Vorgang wiederholte sich in den fünfziger Jahren durch die Berufung des Neubegründers der Chemie Justus Liebig, der Historiker Heinrich von Sybel und Wilhelm Giesebrecht, der Juristen Bluntschli und Windscheid, des Ästhetikers Moritz Carriere und Kulturhistorikers Wilhelm Riehl. Die Pflege der Dichtkunst in der bayrischen Hauptstadt aber erfuhr entscheidende Förderung, indem 1852 Geibel, der königlichen Einladung folgend, von Lübeck an die Isar übersiedelte. Schon im Jahre vorher war Dingelstedt Intendant der Hofbühnen geworden, blieb jedoch zu seinem nicht geringen Verdrusse von des Königs geistiger Tafelrunde ausgeschlossen und nahm infolgedessen zu deren Mitgliedern eine feindselige Stellung ein. 1854 erfolgte die Berufung des weitgewanderten Hannoveraners Friedrich von Bodenstedt (1819—92; s. die Tafel „Ruhmeshalle" bei S. 140, Nr. 19), der im Kaukasus Vorbilder für die allbeliebten Lieder und Sprüche seines „Mirza Schaffy" (1851) gefunden hatte.

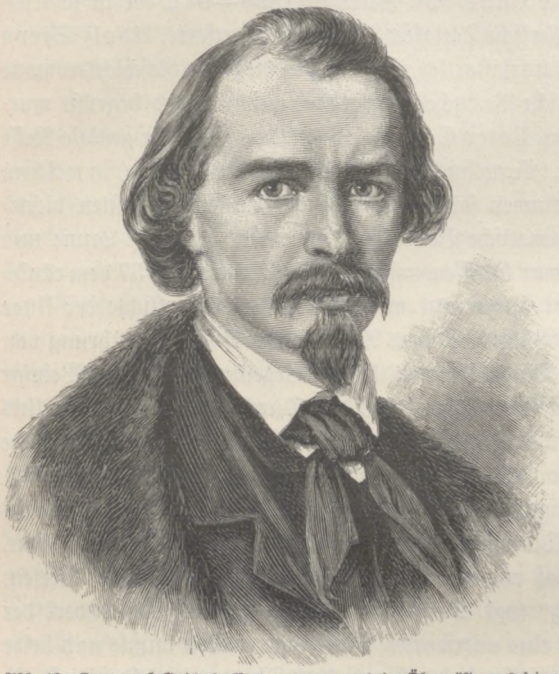


Abb. 43. Emanuel Geibel. Nach einem namenlosen Ölgemälde aus seiner ersten Münchener Zeit, im Besitz des Herrn Prof. Dr. Fritz Hommel in München.

Die Freundschaft für Geibel zog den Berliner Paul Heyse in die süddeutsche Kunststadt, die in der Folge ihn ebenso dauernd festhielt wie Adolf Friedrich von Schack, der von dem genialen Münchener Architekten Lorenz Gedon sich das Haus für seine von ihm 1881 selbst beschriebene „Gemäldesammlung" bauen ließ. Schack hat 1888 in seinen

inhaltreichen und vornehmen Aufzeichnungen „Ein halbes Jahrhundert" des Königs Stellung zu seiner dichterisch-gelehrten Tafelrunde besprochen, wie dies Bodenstedt 1879 in einem eigenen Buche „Eine Königsreise" tat. Auch Heyse entwarf 1900 in seinen „Jugenderinnerungen und Bekenntnissen" eine Schilderung „König Max und das alte München". Über die von Geibel gegründete und beherrschte Dichtergesellschaft „Die Krokodile", denen nicht Geibels „Lustiger Musikante", sondern Linggs „Krokodilromanze" den Namen gegeben hat, wurde von Teilnehmern und jüngeren Beobachtern berichtet, so durch Karl von Binzer, Felix Dahn in dem allzu formlosen und weitschweifigen Geplauder seiner „Erinnerungen" (1890 bis 1895), Hermann Lingg in „Meine Lebensreise" (1899) und Max Haushofer (1840 bis 1907). In den beiden gedankenschweren Epen „Der ewige Jude" und „Die Verbannten" hat Haushofer, Professor der Staatswissenschaft an der Technischen Hochschule zu München, 1886 und 1890 mit dichterischer Kraft, doch trotz ergreifend schöner Einzelheiten im ganzen ohne Erfolg an der spröden Aufgabe sich abgemüht. Während ein Teil der eingeborenen bayrischen Dichter sich dem Geibelschen Kreise gegenüber zurückhielt, wurde süddeutsche Art in ihm vertreten durch Hertz, Scheffel, Dahn, Hopfen, Melchior Meyr, den urwüchsig frischen Heinrich von Reder. Geboren 1824 zu Mellrichstadt, hat der auch als Maler sich betätigende Artillerieleutnant Reder schon 1854 seine frischen „Soldatenlieder" gesungen, ehe er sich 1870 auf den französischen Schlachtfeldern den nur für besondere Waffentaten auf Kapitelsbeschluß verliehenen Max-Josephs-Orden erwarb. Weiteren lyrischen Sammlungen („Gedichte", 1859; „Bayerwald", 1861) ließ Reder, der bis 1909 als General in München lebte, 1892 seine halb epische Dichtung „Wotans Heer" und 1893 sein bestes und reifstes Werk, „Lyrisches Skizzenbuch", folgen.

Wie der am 17. Oktober 1815 zu Lübeck geborene Emanuel Geibel (Abb. 43) noch 1875 im „Klassischen Liederbuch" seine Übersetzungen aus griechischen und römischen Lyrikern zusammenstellte, so war er in den 1840 gemeinsam mit seinem Reisegenossen durch das Ägäische Inselmeer, dem Philologen Ernst Curtius, veröffentlichten „Klassischen Studien" zuerst mit „Übersetzungen aus griechischen Dichtern" hervorgetreten. Durch fast dreijährigen Aufenthalt in Athen war dem jungen Lyriker „Platens Vermächtnis", Schönheit und Formvollendung der Dichtung, Herzensaufgabe geworden. Geibel hielt „die eigene Ehre verpfändet" für die Aufgabe, im Gegensatz zu Heinescher Frivolität ein Häuflein Dichter im Schatten von Platens Fahne zu sammeln, ohne daß man deshalb für den ganzen Münchener Dichterkreis Formenstrenge als Grundsatz und Kennzeichen aufstellen darf. Wohl aber betätigte Geibel selber die heilsame Platensche Zucht und Formenreinheit schon 1840 in der frühesten Sammlung seiner eigenen „Gedichte", dann nach seinem Verweilen im rheinischen Kreise (vgl. S. 151), gereift im klaren Denken und nun völliger Meister von Ausdruck und Form, 1848 in den „Juniusliedern". Dem vaterländischen Sehnen nach Deutschlands Einheit, dem Schmerz über völkische Demütigungen und dem Jubel über deutsche Siege hat keiner durch Jahrzehnte schöneren und tieferen Ausdruck gegeben als Geibel. Wie einst Max von Schenkendorf würde auch Emanuel Geibel verdienen, für seine in den „Heroldsrufen" 1871 gesammelten vaterländischen Lieder, Sonette, psalmartige Gedichte, die den Wechsel deutscher Geschicke begleiten (vgl. S. 154), den Ehrennamen des „Kaiserherolds" zu führen. Wer solche ergreifende Töne aus tiefster, reinster Sehnsucht fand, der durfte in Wahrheit von sich rühmen:

Seit zum Jüngling ich erstand
Aus der Kindheit Traume,
Dir gehör' ich, Vaterland,
Wie das Blatt dem Baume.

Meines Wesens Eigenbild
Hast du mir gegeben,
Und aus deiner Wurzel quillt
Fort und fort mein Leben.

Das Beste deutschen Gefühlslebens, dem ja ein empfindsamer Einschlag nicht fremd ist, tönt aus Geibels melodischen Liedern herzbewegend in uns fort. In dem autobiographischen „Buch Elegien" wie 1877 in den „Spätherbstblättern", denen 1896 noch verschiedenartige „Gedichte aus dem Nachlaß" folgten, zeigte der seit dem November 1868 wieder dauernd in seine Vaterstadt Zurückgekehrte noch die gleiche Tiefe der Empfindung, den hohen Sinn und das Schönheitsgefühl, die seine ganze Dichtung kennzeichnen. In Lübeck, wo ihm nun ein würdiges Denkmal ragt, ist er am 6. April 1884 nach langem Siechtum gestorben.

Die Anhänger Heines suchten Geibels Schaffen als „Backfischlyrik" geringschätzigem Spotte preiszugeben. Allein schon ein Blick auf Geibels vaterländische Gedichte offenbart das selbst in wirrer Zeit männlich feste und klare Wesen des christlich-frommen Sängers, der auch im heftigsten Kampfe innerer Parteiungen während der Jahre 1848/49 wie in der preußischen Konfliktszeit unbeirrt nur das große gemeinsame vaterländische Ziel ständig im Auge behielt. Sei es, daß der Sohn der selber so oft von den Dänen bedrohten alten Hansestadt für Schleswig-Holsteins Rechte gegen den „Fürst vom Inselreich" den Ruf erhob: „Wir wollen keine Dänen sein, wir wollen Deutsche bleiben", sei es, daß er vor den Gefahren der Horden des Kolosses im Norden, den falschen Listen und Lockungen vom Seinestrom und dem Fischer am Tiber warnte. Wohl hat er, der in den Tagebuchblättern „Ada" sein nur kurzwährendes Eheglück besang, viel von Liebe gedichtet. Aber seine Lyrik tönt eben „von allem Süßen, was Menschenbrust durchbebt, von allem Hohen, was Menschenherz erhebt". Von der fröhlichen Wanderlust aus jugendfrohen Bonner Studententagen, die in dem Sange „Der Mai ist gekommen" in jedem Frühjahr wieder herzerfrischend erschallt, bis zu den an Schiller gemahnenden Distichen des Gealterten im „Buch der Betrachtung", von der im frischen Volkston gehaltenen Ballade vom schuldbeladenen Admiral der Hanse, Johannes Wittenborg, bis zu dem allzu weichlichen Sehnsuchtslied des spanischen Zigeunerknaben („Fern im Süd das schöne Spanien") beherrscht er alle Töne der Lyrik.

„Ein Echo voll Musik", wie es sein Wunsch war, konnte er so „dem Volk der Deutschen hinterlassen", dem er mit allem Sehnen und Streben in Herzensreine diente. Neben dem Meister der Ballade, Uhland, steht Geibel ebenbürtig als Liederdichter. Und wie er selbst das alte Sprichwort „Echtes Gold wird klar im Feuer" anmutig in einem dramatischen Spiele aus dem Kriege 1870/71 verwertete, so hat sein eigenes vaterländisches Schaffen auch im Feuer des Weltkrieges sich als echt bewährt. Da wurde der edle Dauergehalt eines großen Teiles seiner Weisen auch von solchen anerkannt, die vorher den warmherzigen Lübecker Poeten und Patrioten durch den Fortschritt der Allerneuesten längst beseitigt gewähnt hatten.

Mit den schwäbischen Dichtern teilt aber Geibel und der ganze Münchener Kreis den Mangel an dramatischer Begabung. Geibels akademisch geglättete „Brunhild, Tragödie aus der Nibelungensage" (1857) zeigt ihn zum Dramatiker ebensowenig berufen, wie seine epischen Ansätze, mit Ausnahme des geheimste Seelenregungen ergründenden Selbstgespräches „Judas Ischarioth", seines kraftvoll-tiefsten Werkes, einen erzählenden Dichter verraten. Als Lyriker dagegen hat er mit seinen sinnigen und gefühlsechten Liedern, seiner reinen, edlen Sprache selbst ein Bestes gegeben und bedeutsamst auch auf viele andere fördernd eingewirkt.

Unter Geibels unmittelbarer persönlicher Leitung stehen der in trauriger Geistesumnachtung gestorbene Züricher Heinrich Leuthold (1827—79), der von Geibel erst als Dichter entdeckte bayrische Militärarzt Hermann Lingg aus Lindau (1820—1905) und, wenigstens in seinen lyrischen Schöpfungen, von denen das „Münchner Dichterbuch" Proben brachte, auch der von 1851—69 in München journalistisch tätige, äußerst fruchtbare Erzähler, Dramatiker und Epiker Julius Grosse, geboren 1828 zu Erfurt, gestorben 1902 am Gardasee, der Sänger des „Volkramsliedes" (1889), das Faustische Motive mit wenig Geschick zum Epos durcheinanderwirrt. Wie Geibel selbst finden wir auch Lingg und Grosse in der „Ruhmeshalle" vertreten (s. die Tafel bei S. 140, Nr. 8, 9 und 75).

Die Formenreinheit Geibels teilt allerdings einzig Leuthold, der mit ihm gemeinsam aus französischen Lyrikern übersetzte, in seinen Liedern, Gaselen und den trotz der antiken Gestalt unmittelbar ansprechenden Oden. Aufmerksamkeit weiterer Kreise und Anerkennung wandte sich Leuthold erst zu, als in seinem Todesjahre seine zerstreuten „Gedichte" 1879 endlich gesammelt erschienen. Aber auch darüber hinaus noch kam Leuthold durch nicht berechtigte Änderungen und Kürzungen in der Ausgabe seiner Gedichte, besonders in seinem glutvollen epischen Versuche „Hannibal", nur langsam zu seinem vollen Rechte. Unruhig begehrender Lebenstrieb, schwer verträgliches Selbstgefühl und düstere Leidenschaft geben Leutholds lyrischer Poesie ihr stark persönliches Gepräge. Der in heftiger Sinnlichkeit sich verzehrende unstete Wanderer hat viel gesehen und bitter Schmerzliches erfahren. Das alles spiegelt sich wider in seinen Liedern, denen auch ein satirischer Zug nicht fehlt. Das persönliche Empfinden des Lyrikers, nicht die gesättigte Sammlung des epischen Erzählers, herrscht auch in Leutholds „Penthesilea" vor, deren Strophen nur in dem Sagenstoffe an Kleists Drama erinnern, mit dessen Problemen der Epiker Leuthold jedoch nichts gemein hat.

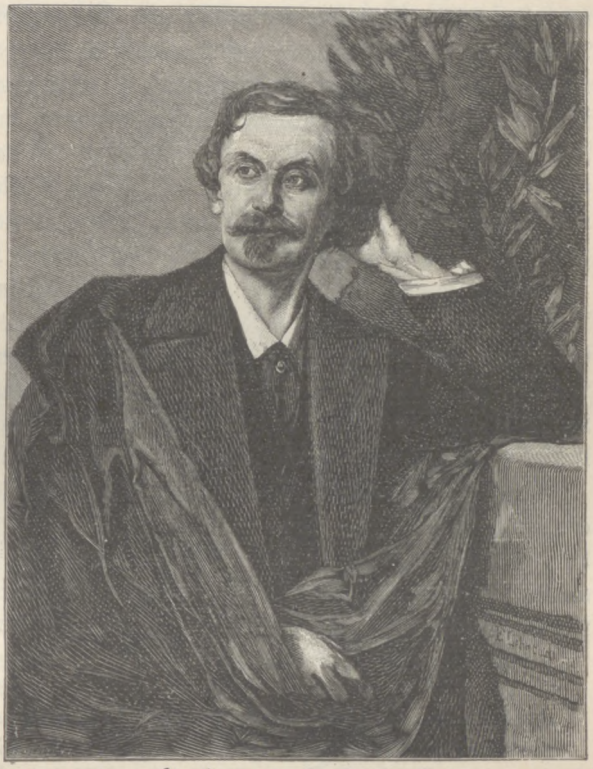


Abb. 44. Nach dem Gemälde von Franz Lenbach, in der Schack-Galerie zu München.

Hermann Lingg fand durch die scharfgeprägte Auffassung und gedankenreiche Durchführung seiner Balladen („Attilas Schwert", „Nomadenzug") leichter Eingang als der tiefer angelegte Leuthold. Zudem wurde durch Geibels „Vorrede" die allgemeine Teilnahme schon 1854 auf seine „Gedichte", den „vollberechtigten Erguß einer ursprünglichen Dichternatur", gelenkt. Es war wohl auch ganz in Geibels Sinn, wenn Lingg den gewagten Entschluß zu einem geschichtlichen Epos faßte. Dazu fehlte indessen Lingg, der auch in seinen wiederholten dramatischen Anläufen, „Die Walkyren", „Catilina", „Der Sohn des Dogen", in gut erfundenen Einzelheiten steckenblieb, die zusammenfassende Kraft. Die glänzend-schwungvollen Ottaverimen seiner „Völkerwanderung" (1866 bis 1868) können das Vergreifen in dem durchaus zersplitternden Stoff nicht gutmachen trotz vieler Schönheiten, farbenprächtigen Schilderungen von Episoden. Wie anschaulich und abgerundet Lingg dagegen begrenzte Stoffe darzustellen versteht, zeigen seine „Byzantinischen Novellen" und kleineren Erzählungen in Versen.

Da Scheffel seinen „Trompeter" schon früher, Reder seine Odenwald-Märe „Wotans Heer" erst 1892 veröffentlichte, so erscheinen neben Lingg und dem ja viel jüngeren Haushofer als die eigentlichen Epiker des Geibelschen Kreises Wilhelm Hertz und Graf Schack, beide in die „Ruhmeshalle" (s. die Tafel bei S. 140, Nr. 78 und 18) aufgenommen.

Hertz, geboren 1835 zu Stuttgart, gestorben 1902 als Professor der Germanistik an der Technischen Hochschule zu München, hat schon in seinem reizvollen Beitrag zu Geibels Dichterbuch, „Hugdietrichs Brautfahrt", Simrocks Bemühen um Wiedergewinnung altdeutscher Sagenstoffe mit echt dichterischem Empfinden und feinsinniger Gewandtheit fortgesetzt.

In seiner ergänzenden Neubearbeitung von Gottfrieds von Straßburg „Tristan und Isolde" (1877), der Übertragung von Wolframs von Eschenbach „Parzival" (1898) und der scheinbar so launigen, aber gar tief in die Wandlungen der religiösen Vorstellungen der germanischen Völker eingreifenden Neudichtung der alten Koboldsage vom „Bruder Rausch" (1882) hat der sagenkundige gelehrte Forscher seinen Redefluß so klar und lieblich, wie Gottfried selbst einst von einem Sangesgenossen rühmt, „durchfärbet und durchzieret". Als Übersetzer mittelhochdeutscher ritterlicher Epen und altfranzösischer Spielmannsfabeln trägt Hertz vor allen seinen Mitbewerbern Kranz und Lorbeerzweig davon, wie er in wissenschaftlicher Durchdringung, Vergleichung und Quellenkritik ausgedehnter mittelalterlicher Sagengebiete neben seinem Lehrer Uhland nicht zurücksteht. Doch auch in eigener Lyrik, vor allem der tiefsinnigen Gedichtreihe „Den Manen meines Bruders", findet der verschlossene Grübler für eine seltene Tiefe des Empfindens und frei gefestigte Weltanschauung den stets kunstvollendeten und ergreifenden Ausdruck. Hertz gehört zu den Meistern, deren langsam sich ausbreitende Anerkennung als ein Maßstab gelten mag für das Zurückfinden von ungesundem Ästhetentum zu prunkloser, aber tiefer und echter deutscher Art und Kunst.

Beim Grafen Schack (Abb. 44) tritt die Empfindung zurück hinter dem übergroßen Reichtum der Anschauungen und Eindrücke, die der Weitgereiste und Vielbelesene beim Besuche Spaniens und Portugals, Kleinasiens und Ägyptens, der Beschäftigung mit Natur- und Weltgeschichte, dem Eindringen in alle Literaturen und der Begeisterung für die bildenden Künste in so reichem Maße in sich aufgenommen hat, daß die leichten Flügel der Einbildungskraft hie und da zu schwere Fracht emporheben sollen. Der 1815 zu Schwerin geborene, 1894 in Rom gestorbene Edelmann befand sich in glücklicher äußerer Lage wie kaum ein anderer deutscher Schriftsteller. Aber gerade für ihn bedurfte es besonderer Willenskraft und der ihm eigenen unauslöschbaren Liebe für alles Schöne und Große in Geschichte und Kunst, um in seinen Gesellschaftskreisen, als Legationssekretär in Frankfurt und an Fürstenhöfen, sich mit andauerndem Eifer ernsten Sprach- und Literaturstudien hinzugeben.

Schacks zahlreiche Übersetzungen aus morgen- und abendländischen Werken, vor allen die Verdeutschung von Firdusis persischen Heldensagen (1851), seine Geschichte des spanischen Dramas, des sizilianischen Normannenreichs, der arabischen Kultur in Spanien und Sizilien, wie die drei Sammlungen philosophisch-literargeschichtlicher Betrachtungen, „Pandora", „Mosaik", „Perspektiven" (1890—94), zeigen, mit welchem sittlichen Ernst der religiös und politisch frei gesinnte Dichter seine gelehrten Arbeiten unternahm. Aber nicht bloß in eigener Ausübung von Forschen und Schaffen, auch als kunstsinniger Gemäldesammler hat Schack durch Unterstützung vielversprechender Anfänger wie Lenbach und Böcklin und von ihren Zeitgenossen verkannter Meister, eines Genelli, Preller, Schwind, des auf einsamer Höhe stehenden Anselm Feuerbach, seinen Standesgenossen ein in Deutschland leider unerhörtes und bis jetzt ohne Nachfolge gebliebenes Beispiel gegeben. Mag Schack auch manchmal seine reichen Mittel zurückhaltender angewendet haben, als die von ihm auf Reisen geschickten Maler wünschten, so haben diese mit ihrem späteren Tadel doch nicht recht. Der Bestand von Schacks Gemäldesammlung in München spricht entscheidender zu seinen Gunsten als alle Erzählungen von seinem gelegentlichen Fehlurteil gegen die Echtheit seines künstlerischen Empfindens.

Ferdinand Gregorovius, der wegen seiner poetischen Leistungen mit Recht in die „Ruhmeshalle deutscher Dichter" (s. die Tafel bei S. 140, Nr. 42) aufgenommene Geschichtschreiber der „Stadt Rom im Mittelalter" (1859—72), hat dem befreundeten Schack nach längerem Verkehr als Menschen eine bis zur Kindlichkeit harmlose, von keiner Leidenschaft bewegte, immer von dichterischen Phantasien eingenommene Natur nachgerühmt. Schacks Dichtungen tragen jedenfalls das Gepräge der umfassenden Geistesbildung ihres Urhebers, die

gedankenschweren „Weihgesänge" und „Lotosblätter" wie die großartigen Geschichtsbilder seiner Balladen. Unter ihnen sind ein vollendetes Meisterstück „Die Athener in Syrakus", denen Wildenbruch die Anregung zu seinem Drama „Die Lieder des Euripides" verdankte, das dann wieder der im Kampfe gefallene hochbegabte junge Musiker Graf Botho Eulenburg zur Grundlage seiner 1916 in Stuttgart erfolgreich aufgeführten Oper gewählt hat.

In seinen faustischen „Nächten des Orients" führt Schack 1874 den Europamüden durch alle Zeitalter, um den Unzufriedenen zu belehren, wie leidvoll die Menschheit auch in den Glanzzeiten des Perikleischen Athen und der Renaissance gerungen habe. In den Stanzen seiner beiden komischen Epen verwickelt er im ersteren, „Durch alle Wetter", mit übersprudelnder Reimgewandtheit die Primadonna und den Gesandtschaftsattaché in die tollsten amerikanischen und italienischen Abenteuer, verspottet in „Ebenbürtig" die Vorurteile seiner Standesgenossen. Der Kenner des Dramas baut tadellose, vornehme Trauerspiele, wie „Die Pisaner" (1872) und „Timandra" (1879), denen nur die nötige dramatische Leidenschaft fehlt, weiß in den Versen der „Episoden" und „Tag- und Nachtstücke" Geschichtsbilder aus allen Zeiten mit feinem Sinn lebensvoll zu entwerfen und deutet 1881 in dem vollendet schönen Epos „Die Plejaden" im Kampf der Hellenen gegen die Perser feinfühlig auf den großen deutschen Einigungskampf von 1870 hin.

Abb. 45. Nach Photographie.

Graf Schacks aus edelster Gesinnung und vollendeter Humanität geflossene Werke sind ein kostbarer Bestandteil unseres neueren Schrifttums. Sie sind geeignet, in künstlerischem Sinne bildend einzuwirken. Allein wie berechtigt solches bewußtes Kunstschaffen auch ist, gerade ihm gegenüber fühlt man auch wieder, daß der hingehauchte lyrische Naturlaut des schlichten Volksliedes, der ungeschmückte Ausdruck des einfachen Empfindens durch nichts völlig ersetzt werden kann. Es ist freilich, mit der Weite von Schacks Bildungskreis und Heyses vielseitiger Begabung verglichen, ein beschränktes Gebiet, aber auf ihm herrscht Martin Greif (Abb. 45), der dem Geibel-Heyseschen Kreise auch persönlich fernstand, als Meister.

In Speyer 1839 geboren, hat Greif als bayrischer Artillerieleutnant den Feldzug von 1866 mitgemacht; seitdem lebte er, abgesehen von einer größeren Reise nach Spanien, in München und starb 1911 in Kufstein, wo ihm auch ein Denkmal errichtet werden soll. Seinen zuerst 1868 erschienenen „Gedichten" ist nur langsam, doch ständig wachsend ein Kreis warmer und treuer Bewunderer erstanden, und diese im stillen werbende Kraft seiner anspruchslosen, aber durch ihre Innerlichkeit zwingenden Lyrik ist auch Greifs zweiter, erst im Jahre 1902 abgeschlossener Sammlung „Neue Lieder und Mären" nachzurühmen. In seinen Gedichten treffen wir freie Rhythmen, unter ihnen den schönen Hymnus auf den unglücklichen Bayernkönig Ludwig II., an Schillers Form erinnernde Distichen („Feuerbestattung") und scharfe

Sinngedichte, welch letztere er 1909 mit Unrecht von der letzten Sammlung seiner Werke ausgeschieden hat. Auch als Dramatiker hat er mit seinem „Prinz Eugen", einer Hohenstaufentrilogie, und der im gläubigen, naiven Charakter des Volksschauspiels gehaltenen „Agnes Bernauer" (1894) an mehreren Bühnen Erfolge erzielt. Sein „vaterländisches Schauspiel Ludwig der Bayer" ist sogar von den Bürgern Kraiburgs während mehrerer Sommer als Festspiel auf einem eigens dafür errichteten Freilichttheater gespielt worden; dessenungeachtet schießt der Eifer seiner Freunde, die auch den Dramatiker Greif zur Geltung bringen möchten, weit über das Ziel hinaus.

Aber als „elementarer Lyriker" nimmt Martin Greif eine bedeutsame geschichtliche Stellung ein, indem er entgegen dem epigrammatischen Zuge, den Heines Nachahmer der deutschen Lyrik aufdrängten, die ungetrübte Empfindung vertritt, wie sie das echte Volkslied kennzeichnet. Einen schüchternen, treuherzigen Kindersinn und ein vom Modewechsel nicht getrübtes Auge bringt der weltfremde, innerlich fromme Dichter der Landschaft entgegen. Mit wenigen, doch klar anschaulichen Zügen stellt er Naturbilder oder -bildchen, wie sie an den schwäbischen Dichter Karl Mayer (vgl. S. 123) erinnern, uns vor Sinn und Auge, so wie sie sich ihm selber ungesucht eingeprägt haben. Mit dem Ausdruck des Gefühls hält er zurück; das läßt er, wie das Volkslied pflegt, halb erraten. Doch aus der Stimmung heraus spricht zu uns des Dichters reines Gemüt.

Aus dem Vorstellungskreise des Volkes heraus und in seiner eigenen Mundart haben in Bayern zuerst Joseph Anselm Pangkofer (1804—54) und Franz von Kobell (1803 bis 1882), Professor der Mineralogie an der Münchener Universität, gedichtet. Vor allen Kobell, der auch in der „Ruhmeshalle" zusammen mit Reuter, Groth und dem Pfälzer Ludwig Schandein (s. die Tafel bei S. 140, Nr. 34—37) die Gruppe der Dialektdichter vertritt, hat der am frühesten von Hebel (s. S. 50) erneut zu Ansehen gebrachten mundartlichen Lyrik sowohl unter den Lesern neue Freunde erworben als auch seinerseits wieder unter den Jüngeren Schule gemacht.

Wie Kobell selbst einer von Mannheim nach München übergesiedelten Malerfamilie entstammte, so hat er zugleich in pfälzischer und in der von Andreas Schmeller (s. S. 75) bereits vorher wissenschaftlich durchforschten oberbayrischen Mundart gedichtet (1843 und 1839). Der selber über ein tüchtiges Maß an Derbheit verfügende Gamsenjager Kobell hat ursprünglich in der Tat für Sennerinnen, Holzknechte und Jägerburschen auf Wunsch von König Max seine „Schnadahüpfl" gesammelt, diese auf uralten Brauch zurückgehenden vierzeiligen Trutz- und Spottverse, die in den Alpen einer dem anderen in launigem Frohmut entgegensingt. Wenn dagegen Kobells Schüler, der Münchener Archivar Karl Stieler (1842—85), mit seinen drei den „Bergbleameln" von 1865 folgenden Sammlungen oberbayrischer Gedichte: „Weil's mi freut!", 1876; „Habt's a Schneid!"; „Um Sunnawend'", 1878, in Norddeutschland bekannter geworden ist als sein Meister selbst, so ist doch Kobells Dialektdichtung die weitaus urwüchsigere und deshalb auch wertvollere. Stieler denkt bei Wiedergabe humorvoller Lagen und belustigender Kraftworte schon an den gebildeten Leserkreis, der darüber lachen will, gelegentlich auch gerührt sein soll. Dafür kann sich wieder Kobell als hochdeutscher Dichter nicht mit Stieler messen, dessen zwei Bände „Hochlandslieder" die an seinem heimischen, lieblich-trauten Tegernsee erlebten Eindrücke unter dem Einfluß von Scheffels Liedern reizvoll gestalten. Und Stielers letztes Werk: „Ein Winter-Idyll", erzählt 1885 voll gedrängter Innigkeit der Empfindung, in schlichter, rührender Schönheit aus dem eigenen, so früh endenden Dichter- und Liebesleben.

An Stieler schließen sich wieder Wilhelm Zipperer, der Opernsänger Heinrich Zeller, Aloys Dreyer und so viele andere mit gutlaunigen oberbayrischen Gedichten, Adolf Grimminger (1827—1909) mit „Lug-ins-Land" (1873) als Zeuge schwäbischer mundartlicher Dichtung an.

Den durch Arnolds „Pfingstmontag" (s. S. 50) begründeten Ruhm der elsässischen mundartlichen Dichtung, die im Anfang des 20. Jahrhunderts im Drama sich der hochdeutschen Sprache selbständig entgegensetzen wollte, hat das um das Deutschtum ihrer Heimat hochverdiente, treffliche Straßburger Brüderpaar August und Ludwig Adolf Stöber in den vierziger Jahren erneuert. Im zweiten „Münchner Dichterbuch" selbst ist sie gut vertreten durch den Straßburger Ludwig Schneegans. Ihm ist 1874 im „Weg zum Frieden" eine kulturgeschichtlich wie dramatisch wirksame Darstellung von Molières Ende besser gelungen als 1865 sein Trauerspiel „Tristan". Schweizerischer wie niederdeutscher Mundartendichtung wurde bereits S. 164/66 gedacht. Dem Vorbild Holteis (s. S. 101) wurde in Schlesien von Max Heinzel (1834—98), Robert Rößler (1838—83) und anderen nachgeeifert. Frankfurt a. M., das aus seiner reichsstädtischen Zeit die Vorliebe für Karl Malß' sittengeschichtlich wertvolles Lustspiel „Der Bürgerkapitän" (1821) bewahrt hatte, fand in Friedrich Stolze (1816—91) einen Heimatspoeten, der sowohl in eigenen, 1866 unterdrückten mundartlichen Zeitschriften wie in Gedichten (1864) und Novellen die besondere Eigenart seiner Stadtgenossen mit derberen Mitteln als Malß' „Volkstheater" (1849), doch mit gleich unwiderstehlicher Komik zu schildern verstand.

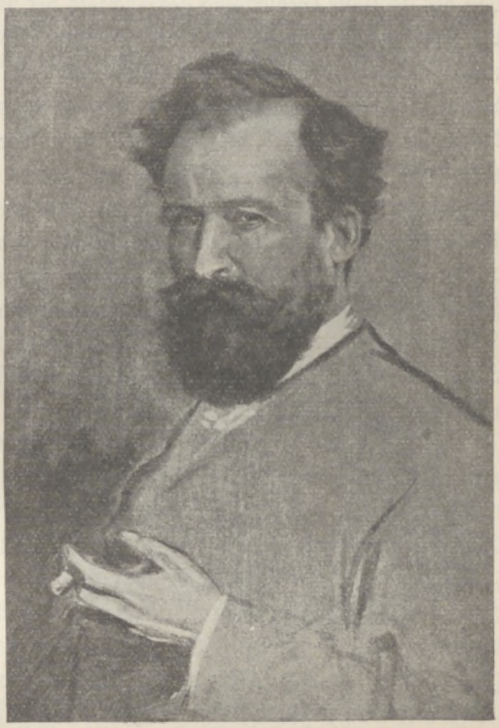


Abb. 46. Wilhelm Busch. Nach einem Gemälde von Franz v. Lenbach. Nach Karl Werckmeister, „Das Neunzehnte Jahrhundert in Bildnissen", Bd. 4.

Für die Geschichte der deutschen humoristischen und satirischen Dichtung im 19. Jahrhundert sind, wie schon Vischer hervorgehoben hat, von besonderer Wichtigkeit die unpolitischen Münchener „Fliegenden Blätter" und der bis heute die politischen Vorgänge mit Geist und Charakter begleitende Berliner „Kladderadatsch", die ersteren 1844, der letztere 1848 begründet. Wie schon Kobell für seine „Schnadahüpfln und Sprüchln" die Zeichnungen seines Freundes Graf Franz Pocci (1807—76), des Dichters des in neuester Zeit zu ganz unerwarteten, doch vollverdienten Ehren gelangten Münchener Kasperl- (Marionetten-) Theaters, zu Hilfe nahm, so beruhen auch die Witzblätter auf der Verbindung von humoristischer Dichtung und Karikaturzeichnung. Mit solchem Bildschmuck brachte das Münchener Blatt, das den ebenso gemütvoll-frommen wie schalkhaft-heiteren Zeichner und Dichter Pocci zu seinen eifrigsten Mitarbeitern zählte, 1847 auch die „Historia von den Lalenbürgern". Der Professor am Münchener Kadettenkorps Ludwig Aurbacher aus Türkheim im bayrischen Schwaben (1784—1847) hatte das alte Volksbuch gutlaunig „in saubere Reime" umgegossen, nachdem er bereits seit 1823 verschiedene alte Geschichten, wie „Der ewige Jude" und „Die sieben Schwaben", erbauliche und ergötzliche Historien in seinem „Volksbüchlein" mit Geschick und Glück neu erzählt hatte. Zugleich boten die „Fliegenden Blätter" von Anfang

an der oberbayrischen und schwäbischen, später auch der durch Edwin Bormann vertretenen sächsischen mundartlichen Dichtung gern gewährte Unterkunft, wie der „Kladderadatsch" dem Berliner Witz und Dialekt, die in Julius Stindes „Familie Buchholz" (1883—95) sich mit so außergewöhnlichem Erfolg betätigten, zu einer Heimstätte wurde.

Als Mitarbeiter an den Münchener „Fliegenden Blättern" und der ihnen verwandten lustigen „Münchener Bilderbogen" begann 1859 auch der junge Maler Wilhelm Busch aus Wiedensahl in Hannover (1832—1908; Abb. 46) erst mit Zeichnungen, bald mit seiner sich so prächtig ergänzenden Verbindung von Bildern und Versen hervorzutreten. Sie bewirkte es, daß der siebzigste Geburtstag des Dichters der Bubengeschichte von „Max und Moritz" (1865), des „heiligen Antonius" und der „frommen Helene" (1871) gleich dem eines großen nationalen Dichters gefeiert wurde. Und das mit Recht, denn bei Busch entspringt die lachende Laune, unter der sich gelegentlich auch bitter-ernste Satire verbirgt, einer in sich gefestigten, kraft- und zielbewußten Persönlichkeit. Der urgesunde, alt und jung in seinen Bann zwingende Humorist sinkt niemals zur öden, im lieben Vaterlande leider in allen Kreisen beliebten Witzmacherei herab. Mag er nun die Tierfabel zur Verspottung menschlicher Schwächen im Unglücksraben Huckebein und Affen Fipps eigenartig neu bilden oder als harmloser Schwankdichter erzählen, bald unter dem Schutze gutgespielter Harmlosigkeit voll Schelmerei scharfe Pfeile gegen die neueren Nachkommen der alten „Dunkelmänner", gegen Philistertum und Scheinheiligkeit richten: als siegreich lachender Bekämpfer von Grillen und Sorgen, Melancholie und Pessimismus verdient er in pessimistisch gestimmten Zeiten wie in frohen Tagen wirklich allgemeinen Dank.

Gleich Busch hat auch ein anderer Humorist und Maler, der aber den Stift dann völlig mit der Feder vertauschte, Joseph Viktor Scheffel (Abb. 47 und „Ruhmeshalle", Nr. 80), als Mitarbeiter an den „Fliegenden Blättern" sich eifrig beteiligt. Er, der zur Feier von Hebels hundertstem Geburtstag so heiter und rührend, ganz in der Art des treuen Alten, einen Festgruß reizend zu dichten verstand, hat auch der mundartlichen Dichtung seiner badischen Heimat gehuldigt. Auf uralt alemannischem Boden läßt der Alemanne Scheffel seine zwei beliebtesten Werke spielen, den epischen Sang vom „Trompeter von Säckingen" und den geschichtlichen Roman „Ekkehard", die beide in den siebzig Jahren seit ihrem ersten Hervortreten nichts an jugendfrischem Reiz und dichterischer Vollkraft eingebüßt haben, ja Volksbücher im besten Sinne des Wortes geworden sind. Und seiner Stammesart verdankt der zu Karlsruhe am 26. Februar 1826 geborene und dort, nachdem er die letzten vierzehn Lebensjahre auf seinem Landsitz Radolfzell am Bodensee zugebracht hatte, am 9. April 1886 gestorbene Dichter selber die urfrische Laune, unverwüstliche Gesundheit und gemütvolle Tiefe seiner Dichtung.

Ein Maler, meinte Scheffel selbst, hätte er „nach Naturanlage und Neigung werden sollen. Erziehung und Verhältnisse wendeten zum Dienst der Justiz, die unerfüllte Sehnsucht nach der bildenden Kunst und die Öde meines mechanischen Berufes riefen in ihrem Zusammenwirken die Poesie wach." Allein weder in den Tagen, da dem Heidelberger und Münchener Studenten das dicke Corpus juris wie Alpdruck und Mühlstein Herz und Magen beschwerte, noch zur Zeit des Dienstes als Rechtspraktikant in Säckingen erwachte in ihm die von der anmutig dichtenden Mutter — Josephine Scheffels „Gedichte" wurden 1892 gesammelt — ererbte Sangesgabe. Als Maler war Meister Josephus im Mai 1852 nach Welschland gezogen, und vom fröhlichen Künstlertreiben melden die Lieder aus Olevano, während er dem Heidelberger Freundeskreis, dem „wohllöblichen Engeren", launige Prosa-„Episteln" und verschiedenen Zeitungen mit selbstverfertigten Zeichnungen ausgestattete „Reisebilder" einsandte, denen 1855 sich noch das köstliche „Gedenkbuch" über die gemeinsam mit Anselm Feuerbach „stattgehabte Einlagerung auf Kastell Toblino" im rauhen Sarcatal anreihte.

Während Scheffels Verweilen am „Tibrisstrom" stieg vor ihm wie ein Traum die Geschichte der „stillen, holdseligen Schwarzwaldlieb'" auf, jung Werner und schön Margarete samt dem biederen Hiddigeigei, einem würdigen Abkömmling von Hoffmanns Kater Murr (vgl. S. 86). In Sorrent traf der Maler Scheffel mit dem Dichter Heyse zusammen, dann fuhr er hinüber nach Capri, und dort, „auf Don Paganos Dache", wurde am 1. Mai 1853 der „Sang vom Oberrhein" vollendet, „rotwangig, ungeschliffner Sohn der Berge, Tannzweig auf dem schlichten Strohhut", die volkstümlichste Verserzählung der gesamten deutschen Dichtung. Ledig alles klassizistischen Ballastes, mit dem das komische Epos so lange sich geschleppt hatte, sprudeln die vierfüßigen Trochäen dahin, zwischen die hinein bald innig und ernst, bald übermütig heiter die Ohr und Herz ergreifenden Lieder von Maien- und Jugendlust, von Liebesleid, schmerzerfahrener Weltbetrachtung und launigem Spotte tönen. Nach seiner Rückkehr dichtete Scheffel für die feuchtfröhlichen Sitzungen des von dem Geschichtsprofessor Ludwig Häusser geleiteten Heidelberger „Engeren" die meisten jener urheiteren Lieder von germanischer Trinkfestigkeit, welcher die Grafen von Rodenstein und Rüdesheim ihre Dörfer opferten. Der guten Laune fröhlicher Kumpane müssen bei Scheffel Natur- und Kulturgeschichte dienen. Aus der dann 1867 erschienenen Sammlung des „Gaudeamus" widerhallen diese Lieder längst an allen deutschen Hochschulen, aus jedem frischen Zecherkreis.

Abb. 47. Joseph Viktor Scheffel. Nach Photographie.

Noch in Heidelberg trat Scheffel aber beim Durchforschen von Pertz' deutschen Geschichtsquellen eine ernstere Aufgabe vor Augen. Ein Stück vaterländischer Vergangenheit in der Auffassung des Künstlers durch eine Reihe Gestalten scharf gezeichnet und farbenhell vorbeizuführen, „also daß im Leben und Ringen und Leiden der einzelnen zugleich der Inhalt des Zeitraums sich wie zum Spiegelbild zusammenfaßt", bezeichnete er in dem im Februar 1855 geschriebenen Vorwort des „Ekkehard" als Ziel des historischen Romans.

Wie das ihm selbst in seiner „Geschichte aus dem 10. Jahrhundert" gelungen ist in der anschaulichen Ausmalung von Klosterleben und Ungarnkampf, von Herzogin Hadwigs Liebessehnen auf dem Hohen Twiel und des flüchtigen Mönches und Waltharilied-Dichters Gesundung hoch oben in der stärkend freien Luft der Säntisalpe bei Erneuerung altgermanischer Heldensage, in der anmutigen Kindergeschichte von Audifax und Hadumoth: daran wird sich trotz aller Geschmackswandlung auch künftig noch manches heranwachsende Lesergeschlecht dankbar erfreuen. Scheffels weitere Romanpläne gerieten ins Stocken, als ihm während seines Verweilens im Geibelschen Dichterkreis zu München seine innigstgeliebte Schwester Maria starb, deren Andenken die kleine Erzählung „Hugideo" geweiht ist. Die Mißhelligkeiten seiner bald zur Trennung führenden Ehe waren wenig geeignet, die alte Schaffensfreudigkeit wieder aufkommen zu lassen. Die Katalogisierung vergilbter Handschriften, wie sie Scheffel als fürstenbergischem Bibliothekar zu Donaueschingen oblag, machte den Dichter aber immer heimischer in der deutschen Vorzeit. Wieder zwar zerflatterten die Romanpläne, die er erst auf Wunsch des weimarischen Großherzogs Karl Alexander um die Wartburg, dann um das Tiroler Schloß Runkelstein bei Bozen weben wollte.

Allein bei längerer Zurückgezogenheit auf der Wartburg gestaltete sich Scheffel 1863

wenigstens eine Liederreihe: „Frau Aventiure". Sie erschließt die buntbewegten Tage, in denen Wolfram von Eschenbach und Walther von der Vogelweide als Gäste des hochgemuten Landgrafen Hermann im waldigen Thüringen weilten (vgl. I, 120), während „noch in der Silberwiege still" die später heilige Elisabeth der Zukunft entgegenträumte. Aus jenem kunstfreudigen Hofleben erwuchs die Sage, wie sie von Richard Wagner in seinem „Tannhäuser" so machtvoll gestaltet, wie sie noch 1903 von Lienhard unter Benutzung von Motiven aus Scheffels Wartburgliedern wieder auf das neue dramatisiert wurde. Aus Heinrich von Ofterdingen als dem Hauptkämpfer des „Sängerkriegs auf der Wartburg" (vgl. I, 218) macht Scheffel nach der von den Romantikern bevorzugten Überlieferung den Dichter der Nibelungen. Die Entstehung des verschollenen älteren lateinischen wie des mittelhochdeutschen Nibelungenliedes hatte aber der Wartburgroman, von dem erst seit 1913 Bruchstücke aus dem in Karlsruhe aufgefundenen und einem dort 1917 gegründeten Scheffel-Museum überwiesenen Nachlasse bekanntgeworden sind, nach allen mitbestimmenden Einflüssen schildern sollen. Die stimmungskräftige Kreuzfahrernovelle „Juniperus" gab 1868 einen begrenzten Ausschnitt aus jenen Wartburgtagen; in den Liederkreisen der „Aventiure" spiegelt sich die ganze Minnesingerzeit. Neben den freien Rhythmen der an den St. Wolfgangsee führenden „Bergpsalmen" von 1870, dem stolzen Ausdruck persönlichsten Einlebens in die dem bedrängten Menschenherzen Heilung spendende Alpenwelt, bildet „Frau Aventiure" Scheffels formvollendetste Leistung.

Seinen strengen Kunstsinn bewährte der zurückhaltende Scheffel auch darin, daß er für jede von ihm gepflegte Dichtungsart aus mancherlei Plänen nur ein einziges Muster zum Abschluß brachte, ohne sich durch den Erfolg zu Wiederholungen verleiten zu lassen. Um so mehr zog jedes seiner größeren Werke einen Kreis von Nachahmungen durch andere um sich.

Vor allen für jene Nachahmer Scheffels, welche die mittelalterliche Einkleidung der „Aventiure" mit der trinkfrohen Laune des „Gaudeamus" zu verschmelzen suchten, hat Paul Heyse den Spottnamen der „Butzenscheibenlyrik" geprägt. Ihre erfolgreichsten Vertreter waren Julius Wolff und der Thüringer Rudolf Baumbach.

Zunächst war Wolff, geboren 1834 zu Quedlinburg, durch seine Teilnahme am Feldzug von 1870 gezwungen worden, für den Verlust seiner kaufmännischen Stellung sich ein neues Dasein zu gründen, und so wurde er in Berlin zum Schriftsteller. In seinem „Eulenspiegel redivivus" (1875), den Gesängen vom „Rattenfänger von Hameln" und „Wilden Jäger", in des Rattenfängers Liedern (1881) wie in seinem größeren epischen Versuch, dem Minnesang „Tannhäuser" (1880), und dem historischen Roman „Der Sülfmeister" ist die äußere Nachahmung Scheffels unverkennbar. Mit der Mode schwamm und sank Wolffs leichtes Schifflein. Als er 1910 in Berlin starb, waren von seinen Dichtungen 730000 Bücher verkauft worden, und bereits wurden in Städten, in denen er einzelne Werke spielen ließ, zu deren Ehren Denkmäler errichtet. Und doch verfügte der an Hertz' Erzählungskunst erinnernde Baumbach (1840 bis 1905) über weit mehr eigen belustigende Einfälle und echte Poesie. In seinen „Liedern eines fahrenden Gesellen" (1878), reizend heiteren „Märchen" und der Novelle „Truggold", die launig-anmutig das pedantische Schuldrama des 17. Jahrhunderts und alchimistischen Aberglauben ironisiert, hat Baumbach überall frische Töne gefunden, während in der Thüringer Waldsage „Frau Holde" (1880) und einer teilweisen Erneuerung der Gudrunsage („Horand und Hilde") auch die ernste epische Muse sich ihm wohlgeneigt erwies.

Zu den unter Scheffels Einfluß stehenden Dichtern gehört, obwohl politische Parteibeschränktheit den offenkundigen Zusammenhang unduldsam zu leugnen bemüht ist, durch seine erste epische Erzählung auch der sonst selbständig und ohne literarischen Ehrgeiz aus reiner Sangesfreude schaffende westfälische Arzt Friedrich Wilhelm Weber (1813—94). Erst der Fünfundsechzigjährige ließ aus seiner Zurückgezogenheit auf Schloß Thienhausen seinen feinsinnigen Übersetzungen das Gedicht „Dreizehnlinden" folgen, das in der trochäischen

Versform wie in der Mischung von Epischem und Lyrischem an den „Trompeter", in der Schilderung frühmittelalterlichen Klosterlebens an manchen Abschnitt des „Ekkehard" und des Freytagschen „Nestes der Zaunkönige" erinnert.

Der Wert von Webers liebenswürdiger Dichtung wird durch derartige Anklänge keineswegs beeinträchtigt. Wenn „Dreizehnlinden" wegen der darin zum Ausdruck kommenden streng katholischen Gesinnung von manchen unberechtigterweise als ein besseres Gegenstück zu Einzelheiten im „Ekkehard" angesehen wird, so erscheint doch die wahre Frömmigkeit des sinnigen Dichters jedenfalls frei von aller konfessionellen Härte. Als Westfale schenkt Weber seine Teilnahme dem von den Franken bedrängten heidnisch gesinnten Edeling. Im Kreise der wackeren Mönche von „Dreizehnlinden" findet sein heidnischer Sachsenheld Schutz und den christlichen Glauben, bei dem Kaiser selber das von dessen Gaugrafen unterdrückte Recht. Als zweite epische Erzählung ließ Weber 1892 in Blankversen den „Goliath" ausgehen, eine norwegische Bauerngeschichte aus der Gegenwart von treuer Liebe und Entsagung aus kindlichem Gehorsam, in wortkarger Schlichtheit und Heranziehung nordischer Sagenfülle innig und poesievoll. Mild und weich, aber nicht kraftlos klingt Webers Lied voll Naturempfindens und liebevoller Charakterzeichnung. Ihre außerordentliche Verbreitung verdanken „Dreizehnlinden" und „Goliath" neben ihren unzweifelhaften dichterischen Vorzügen doch zum großen Teil dem Reichstagsabgeordneten des Zentrums. Auf diesen katholischen Dichter durften seine Freunde mit gerechtem Stolze hinweisen. Aber seine weniger beachteten „Gedichte" (Paderborn 1881), in denen eine gewinnende und geklärte Persönlichkeit sich als wahrer Künstler ausspricht, verdienten vielleicht mehr noch als seine epischen Versuche allgemeine Teilnahme.

Zur Pflege des geschichtlichen im Gegensatz zum humoristischen Epos fühlt sich in der Mitte der sechziger Jahre des 19. Jahrhunderts Robert Hamerling (1830—89) berufen, der einsam stehende und seit Veröffentlichung seines satirischen „Homunculus" eine Zeitlang auch „bestgescholtene Poet Österreichs". Nach seinem Tode aber erkannten und feierten seine engeren Landsleute wie die Stammesgenossen im Reiche in dem Dichter der Kanzonen des „Germanenzuges" und des aristophanischen Lustspiels „Teut" einen der mannhaftesten, treuesten Vorkämpfer selbstbewußten Deutschtums.

Die Stationen seiner „Lebenspilgerschaft", als Knabe in seinem niederösterreichischen Heimatflecken Kirchberg, als Student in Wien, Gymnasiallehrer in Triest und zuletzt als kränklicher, alter Junggeselle in der Grazer Zurückgezogenheit, hat Hamerling ein Jahr vor seinem Tode selbst geschildert. Dem ersten lyrischen „Sangesgruß von der Adria" sandte er 1857 in den episch-lyrischen Strophen der „Venus im Exil" gleich sein Bekenntnis nach: Wahrheit und Schönheit, Geist und Natur sollen nicht als Gegensätze betrachtet werden, sondern im „ganzen vollen, seligen Dasein sinnlich-geistiger Harmonie" in der Dichtung erscheinen. Diese Gedanken kehren wieder 1861 in dem lyrischen „Schwanenlied der Romantik" wie 1876 in den Betrachtungen des im perikleischen Athen spielenden Romans „Aspasia", der mit seiner schweren kunstphilosophischen Befrachtung an Wielands pseudogriechische Dichtung mahnt. Hamerlings Erfolg und Ansehen beruht auf den beiden Epen „Ahasver in Rom" (1866) und „Der König von Sion" (1869). In den das neronische Rom schildernden Blankversen wie in den bei jeder Auflage neu gefeilten Hexametern, die der Wiedertäufer wildphantastisches Treiben in Münster ausmalen, wirkt Hamerling durch Ideenreichtum, tiefere geschichtliche Auffassung und die scharfen Gegensätze seiner grellen Bilder. Gleich seinem Landsmann Hans Makart, an den seine „Sieben Todsünden" erinnern, ist Hamerling ein Meister der blendenden Farbe. Sein 1888 gewagter Versuch, das Wirren und Irren der eigenen Gegenwart im „modernen Epos Homunculus" satirisch abzustrafen, ist nur in den ersten Gesängen gelungen. Die Kreuzigung des schlauen Unternehmers und Königs Munkel durch die von ihm nach Palästina zurückgeführten Juden ist im großen Stile ernster Satire gehalten. Die noch vor Einsetzen des Zionismus ausgesonnene Gründungsgeschichte eines streng jüdischen Königreichs Jerusalem heischt, seit durch den Kriegsverlauf derartiges der Verwirklichung nahe gerückt erscheint, erneute Teilnahme. Die naturwissenschaftlichen Teile des „Homunculus" zerfließen, und das Ganze ermüdet. In Hamerlings Dichten waltet ein akademischer Zug vor, man fühlt manchmal das künstlich Zusammengebrachte. Die dichterische Kraft hält nicht stets gleichen Schritt mit der Geschichtskunde und dem hohen Wollen des zu philosophischen Konstruktionen und allerlei Betrachtungen — 1884 und 1891 in den Bänden „Prosa" gesammelt — geneigten edlen Dichters und Denkers.

Wie Scheffel in der Vorrede zum „Ekkehard“ und Freytag in seinen „Erinnerungen“ den Roman als Ersatz für das nur „in der Jugendzeit der Völker“ gedeihende Epos empfahlen, so schien eine Zeitlang das Epos in der Tat völlig vor dem geschichtlichen Roman zurückweichen zu müssen, als mit dem „Ekkehard“ dessen Blütezeit begann. Allein noch vor dem Ende des 19. Jahrhunderts verlor sich wieder die Vorliebe für die von der naturalistischen Richtung befehdete Mischung von Dichtung und Geschichte, deren Vertreter dann vielfach unbilligen Spott hinnehmen mußten.

In rascher Verallgemeinerung hat man von einem Professorenroman gesprochen, als dessen Hauptvertreter Ebers und Dahn anfangs begeistertes Lob, später geringschätzigen Tadel in reichem Maß geerntet haben. Zuerst überraschte Georg Ebers, geboren 1837 zu Berlin, gestorben 1898 in Tutzing am Starnberger See, seit 1865 in Jena Dozent, seit 1870 in Leipzig Professor der Ägyptologie, 1864 in seiner „Ägyptischen Königstochter“ durch die wissenschaftlich im großen und ganzen zuverlässige und dichterisch anmutende Vorführung einer geheimnisvollreizenden, fremden Welt.

Abb. 48. Felix Dahn. Nach Photographie.

Der nicht unverdiente Erfolg verleitete ihn aber zur Nachahmung seines eigenen Beispiels in einer Reihe ägyptischer Romane, als deren bester „Homo sum“ von 1878 herausragt. Sobald Ebers sich aus dem Pharaonenlande entfernte, mußten die schwachen dichterischen Stützen seiner Arbeiten, deren Dürftigkeit der kulturgeschichtliche ägyptische Aufputz ziemlich gut verdeckt hatte, zusammenbrechen. Durch Ebers' und des Engländers Charles Kingsley Beispiel wurde der Karlsruher Adolf Hausrath (1831 bis 1909), Professor der Theologie an der Heidelberger Hochschule, bestimmt, als George Taylor seine kirchengeschichtlichen Kenntnisse dichterisch 1880 in einem „Antinous“, 1882 in dem in der späteren Reformationszeit zu Heidelberg spielenden Roman „Klytia“ und 1899 in den durch verschiedene Zeiten führenden kulturgeschichtlichen Novellen „Unter dem Katalpenbaum“ zu betätigen. Mit sicherem Geschmack führen die historischen Romane und ganz vortrefflichen Novellen des bereits in Liszts weimarischem Kreise erwähnten feinsinnigen Literarhistorikers und Dresdener Professors Adolf Stern, eines geborenen Leipzigers (1835—1907), gut gewählte Stoffe aus: „Die letzten Humanisten“, 1881; „Camoens“, 1886. Bei dem Dichter und Literarhistoriker Rudolf von Gottschall (vgl. S. 150) bilden geschichtliche Romane, wie Schlesiens Eroberung durch Friedrich den Großen („Im Banne des Schwarzen Adlers“, 1876), nur ein Glied in der langen Reihe seiner lyrischen, in Prosa wie in Versen gleich gefällig erzählenden Dichtungen („Carlo Zeno“, 1854; „Die Göttin“; „Maja“, 1863). Von seinen Dramen („Die Rose vom Kaukasus“, 1870) haben sich mehrere, wie das geistvolle historische Lustspiel „Pitt und Fox“, dauernd auf den Bühnen erhalten. In Leipzig schrieb auch der Gießener Ernst Eckstein (1845—1900), nachdem er mit seinen launigen Stimmungsbildern aus dem Gymnasium sich zahlreiche Freunde erworben hatte, die wirkungsvolle Schilderung des Kampfes zwischen Christen- und Heidentum im kaiserlichen Rom („Die Claudier“, 1881) und einen König „Prusias“. Nur eine einzige Romandichtung hat der 1844 in Berlin geborene Alfred Dove als Professor der Geschichte zu Freiburg i. Br., wo er 1916 starb, veröffentlicht. Seine liebenswürdig-geistvolle „Caracosa“ (1893), deren Schicksale wir teilnahmsvoll durch die Parteikämpfe der italienischen Städte unter Kaiser Friedrich II. verfolgen, ist anziehend durch psychologischen Feinsinn wie durch die Echtheit und Vornehmheit der Zeichnung und der fein abgetönten Farben.

Mitten zwischen den einzelnen Teilen von Freytags „Ahnen“ erschien 1876 Felix Dahns (Abb. 48) erster, freudigst aufgenommener Geschichtsroman: „Ein Kampf um Rom“, der in der erhebenden Schilderung vom tragischen Untergang eines edlen Heldenvolkes alle

Vorzüge Dahnscher Erzählungsart machtvoll vereinigt. Wie in ihm die vier Balladen, Gotentreue, Tejas Todesgesang, Gotenschlacht, Gotenzug, den Gehalt des Romans in lyrisch-epischer Fassung verdichten, so trägt die Anlage der Dahnschen Romane und Dramen („Deutsche Treue"; „Markgraf Rüdeger") überhaupt Balladencharakter. In Balladen hat der von lautester Begeisterung erfüllte und darum auch wie kaum ein anderer die Jugend mit sich fortreißende Dichter, dem seine starke und nachhaltige völkische Einwirkung auf die Deutschen in Österreich und Siebenbürgen zu besonderem Verdienste gereicht, sein Bestes geschaffen. Gerade diese Balladen sind bei der Beurteilung von Dahns gesamtem Schaffen mehr zu berücksichtigen als die ja immerhin anfechtbaren und ihrem Wesen nach ungleich rascher veraltenden Geschichtsromane.

Dahn ist zwar in Hamburg am 9. Februar 1834 geboren, hat aber, in München aufwachsend, alle bestimmenden Eindrücke seiner Jugend in der bayrischen Hauptstadt empfangen und selber sich jederzeit als Bayer gefühlt. Im Geibelschen Dichterkreise bildete er seine zuerst 1855 in dem kleinen Epos „Harald und Theano" bekundete Begabung. Seine ganze Dichtung trägt noch wesentlich das Gepräge der Romantik. Zugleich steht sie aber unter der Einwirkung seiner gelehrten Beschäftigung mit germanischer Rechtsgeschichte, als deren in Forschung und Darstellung hervorragendes Hauptwerk „Die Könige der Germanen" während seiner juristischen Lehrtätigkeit an den Hochschulen Würzburg, Königsberg und Breslau, wo sein reiches Leben 1912 endete, zwischen 1861 und 1910 entstanden ist. Nicht bloß durch die wiederholte Bearbeitung gleicher Stoffe ergibt sich auffallende Ähnlichkeit zwischen Dahn und Fouqué. Wenn dabei die Poesie des Juristen Dahn von seinen Rechtsstudien wie jene des Offiziers Fouqué von seinen militärischen Anschauungen beeinflußt erscheint, so teilt doch auch der neuere mit dem älteren Barden in Gedichten wie in dem epischen Ringen seiner blondhaarigen Kämpfer mit Römern, Hunnen und Slawen glühende Bewunderung für germanische Art und Kampfeslust. Selbstverständlich verbindet der kundige Verehrer Jakob Grimms damit eine ganz andere Sicherheit germanistischen Wissens, als es ehemals den Romantikern zu Gebote stand. In mitfühlender Erkenntnis tiefbegründeten altdeutschen Wesens stellt sich Dahn stets auf die Seite der germanischen Götter und Helden, die er in dem für die Jugend bestimmten Buche „Walhall", einer gemeinsamen Arbeit von Felix und Therese Dahn, Annettens von Droste-Hülshoff dichterisch begabter Nichte, 1884 liebe- und lebensvoll auferstehen ließ.

Vom finsteren Teja bis zum klugen Merowech, dem Freunde „Julians des Abtrünnigen" (1893), läßt Dahn seine Helden stets seine „heroische Entsagungslehre" wiederholen:

Auf Glück ist und Unglück die Welt nicht gerichtet,
das haben nur töricht die Menschen erdacht.
Es will sich ein ewiger Wille vollenden:
Ihm dient der Gehorsam, ihm dient auch der Trotz.

Schon in der poesiedurchtränkten Erzählung „Sind Götter?", der Dahns eigenes beglückendes Liebesringen zugrunde liegt, wird 1874 pflichtbewußtes, todestrutziges Heldentum als der beste Glaube gefeiert. In der kühnen Nachdichtung der Edda, „Odhins Trost", erscheint 1880 die gleiche Lehre philosophisch vertieft vorgetragen. Gerade „Odhins Trost", dessen rhythmische Prosa förmlich zum Verse drängt, lehrt noch stärker als die Sprache in Dahns übrigen Romanen, wieviel näher seiner Begabung die gebundene Rede liegt als die Prosa. Die prächtigen Balladen, wie „Die Mette von Marienburg", „Der stolze Gast", und so manches ergreifend schöne Lied, unter ihnen die volksmäßigen „Schlichten Weisen", wurden in den ohne genügende kritische Sonderung zusammengestellten fünf Gedichtbänden (1857—92) durch manche minderwertige Gelegenheitsreime umrankt. Jugendlich warmes Mitempfinden, vollfreudiges Aufgehen in seinen Gestalten zeigt Dahn überall, wenn auch während der späteren Jahre durch überhastetes Schaffen in den „Kleinen Romanen aus der Völkerwanderung" (1882—1901) und anderen Erzählungen, die öfters den Eindruck abschwächender Wiederholungen aus dem „Kampf um Rom" hinterlassen, allmählich eine erstarrende Manier erwuchs. Mit der angeborenen, echten und edlen Begabung ging leider nicht immer die überlegende, langsam und sorgfältig durchbildende Kunst Hand in Hand, deren Zusammenwirken allein das Dauernde zu erzeugen vermag.

Während die anderen Geschichtsromane der letzten Jahrzehnte rasch verblichen sind, strahlt „Ein Kampf um Rom" auch nach einem halben Jahrhundert noch in frischen Farben; das

jugendliche Feuer, das sein Schöpfer ihm eingehaucht hat, erwärmt auch den heutigen Leser. An Dahns Deutschtum mögen sich noch manche Geschlechter stärken, und damit ist auch ihm selbst eine seine ehemaligen Mitbewerber weit überragende Stellung, ein dauernder Ehrenplatz in der Dichtung der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts gesichert.

In scharf ausgeprägtem Gegensatz zu des stürmischen Dahn romantischem, kampffreudigem Germanentum steht die kühlere, form- und stoffbeherrschende, gediegene Künstlerart des seelenkundigen Paul Heyse (Abb. 49; „Ruhmeshalle", Nr. 76), des Meisters der deutschen Novellendichtung. Um ihn gruppieren sich wieder Jensen, Storm und Konrad Ferdinand Meyer, jeder von ihnen in stark ausgeprägter Eigenheit, während Heyse selber bei Tieck, Goethe und den älteren Vorbildern romanischer Erzählungskunst in die Schule gegangen ist.

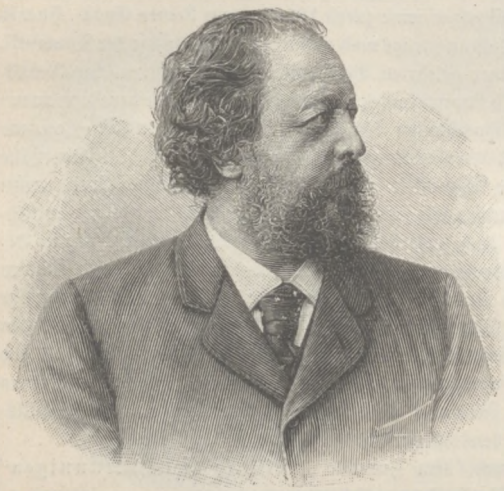


Abb. 49. Paul Heyse. Nach Photographie.

Die literargeschichtliche Stellung Heyses, der, 1830 in Berlin geboren, den weitaus größten Teil seines Lebens in München verbrachte und im April 1914 als gefeierter Ehrenbürger der bayrischen Hauptstadt starb, wird durch seine Novellen in Prosa und Versen bestimmt. Doch ähnlich wie im 18. Jahrhundert Wieland, an dessen geistvolle Beweglichkeit, vielseitiges Bildungsbemühen und Gewandtheit Heyse erinnert, hat er nicht bloß in jeglicher Dichtungsart sich versucht, sondern auch in jeder mehrere Muster geliefert, die auf dauernde Teilnahme Anspruch erheben können. Gleich im Anfang seiner Tätigkeit preist er 1856 als Nachahmer Ariosts in den heiteren Ottaverimen der „Braut von Cypern" die sittigende Macht der Liebe und führt 1858 als würdig-ernster Epiker in wohltönend gebauten Hexametern der heiligen „Thekla" Seelenleben und Märtyrertod vor.

Wie als Erzähler entwickelte Heyse auch als Dramatiker außergewöhnliche Fruchtbarkeit. Sein Verhältnis zum Theater hat er in den anziehenden „Jugenderinnerungen und Bekenntnissen" eigens behandelt. Sein Ringen um entscheidende dramatische Erfolge ist fast einem unglücklichen und dennoch ausharrenden Liebeswerben vergleichbar. Die Geschichte begleitet er in historischen Jambendramen durch die Jahrhunderte von dem Trauerspiel „Die Sabinerinnen" (1859) bis zur Verherrlichung Nettelbecks und Gneisenaus in der „Belagerung von Kolberg" (1868), die neben dem prächtigen pommerschen Bauern „Hans Lange" (1866), dem klugen Erzieher des bedrohten jungen Landeserben, das einzige von Heyses vielen Dramen ist, das sich auf den Bühnen eingebürgert hat. Vom „Meleager" (1850) bis zu „Don Juans Ende" (1883) strebt er danach, Sagengestalten eine neue Seite abzugewinnen, und daneben zögert er nicht, es gelegentlich im Gesellschaftsdrama („Ehrenschulden") mit den ihm sonst recht unwillkommenen Neueren aufzunehmen. Heyses Studiengenosse in Berliner Jugendtagen, der Kunsthistoriker Jakob Burckhardt in Basel, der die Tragödie „Der Tod des Alkibiades" (1883) in eigenen Versen gefeiert hat, während Heyse selbst den „Kaiser Hadrian" (1865) für sein bestes Drama hielt, gab dem deutschen Theaterpublikum die Schuld, daß die zahlreichen Aufführungen Heyseschen Stücke Eintagserfolge blieben. Mit diesem Vorwurf verkannte er freilich die Grenzen der dramatischen Begabung seines Freundes. Dem künstlerischen Aristokraten gebrach es bei seinem hochentwickelten, ernsten Streben und Können, das ihm auch auf den verschiedensten Wegen jederzeit treu blieb, durchaus an der Naturkraft des geborenen Dramatikers, wie Heyses reich ausgebildeter Lyrik der Naturlaut des Volksliedes fehlt. „Die pure Liedersängerei, der ganze subjektive Schmelz der Idealität" war ihm nach seinem eigenen Geständnisse versagt. Als Übersetzer italienischer Dichter (Leopardi, Giusti, Carducci, Ada Negri) wie in eigener Sonetten- und Terzinendichtung reiht er als ein Meister der Form sich Platen, Rückert und Schack an. Der wiederholt versuchte Übergang von der Novelle zum Roman („Die Kinder der Welt", 1873; „Im Paradies", 1875; „Die Geburt der Venus", 1909) wollte Heyse nicht

glücken. Der Roman fordert kräftigere, gröbere Mittel, als sie der feinsinnig-psychologischen Kunst Heyses vertraut sind, die innerhalb der gleich anfangs angeschlagenen Stimmung einheitlich zu gestalten, auf dem einen Grundton das Ganze durchzuführen pflegt. Literargeschichtlich besondere Beachtung aber fordert der 1892 vollendete Roman „Merlin", weil Heyse in Schilderung der Erlebnisse seines ein solches Sagendrama dichtenden Helden sich mit der ihn heftig befehdenden naturalistischen Schule streitbar auseinandersetzt.

Heyses anfängliche Vorliebe für italienischen Hintergrund seiner Novellen und für Künstler als ihre Hauptpersonen mußte bei seinem überreichen Schaffen bald auch anderen Stoffen Platz machen. Die geschichtliche Novelle, in deren Gebiet er mit den „Troubadour"- und teilweise auch den „Freundschaftsnovellen", wie dem tief ergreifenden „Siechentrost", eindrang, liegt ihm im allgemeinen ferner. Aber von der ersten Novellensammlung 1855 bis zu den Gespenstergeschichten, von den Meraner Novellen 1864 bis zu der kleinen Verserzählung „Der Traumgott" in dem von ihm herausgegebenen „Münchner Dichterbuch" und den sinnigen Versen im „Wintertagebuch" aus Gardone (1903) wie der weit bedeutenderen Sonettenreihe aus Bad Kreuth (1907) hat Heyse überall nie versagenden Geschmack und tadellose Formenglätte bewährt. Ein Kenner und Günstling der Frauen, stellt er die Liebe allzusehr in den Mittelpunkt, eine Einseitigkeit, die er übrigens mit dem ihm sonst so wesensverschiedenen Dahn teilt. In geschlechtlichen Fragen bewegt sich Heyse nach Art der romanischen Erzähler etwas freier, aber stets leiten ihn Adel der Gesinnung und künstlerisches Feingefühl. Mit voller Absicht wählt Heyse für das „gegliederte exercitus resoluter und mannhafter Kampfgenossen", wie er selbst einmal seine Dichtungen nannte, Konflikte, die durch den eingeborenen Adel der Handelnden zu einer „über die Schnur, die den Durchschnittswuchs der Philister anzeigt, hauenden Lösung" drängten. Das Herkommen, das ja relativ und wandelbar sei, verdiene nicht den ihm gezollten falschen Respekt. Er schreibt für einen Leserkreis, bei dem er literarisches Verständnis, Freude an der geschmeidigen Einkleidung und dem Virtuosentum des Erzählers voraussetzt. Heyse ist keineswegs so herzenskalt wie Tieck, aber über der geistvollen Behandlung kommen doch Wärme und Natürlichkeit manchmal etwas zu kurz. Nicht Größe und Tiefe eines ringenden Dichtergemüts, nicht die ursprüngliche, kräftige Natur, sondern eine klarbewußte Kunstdichtung hat diese mit Recht viel bewunderten Novellen geschaffen, von denen manche gewiß als echte Meisterstücke fortleben werden.

Wohl die beste Kennzeichnung Heyses wurde schon 1858 von Scheffel gegeben, als der auf König Max eifersüchtige Großherzog Karl Alexander wünschte, das hervorragende Mitglied des Münchener Dichterkreises für Weimar zu gewinnen. Heyse sei „die glänzende Verkörperung einer poetischen Epigonenzeit mit allen Vorzügen und Fehlern einer solchen. Durchbildung von Gefühl und Sprache, feine Auffassung der Motive, klassisch sichere Handhabung der Form sind ihm in hohem Maße eigen; mit vornehmer Ruhe steht er allzeit über dem behandelten Gegenstand und beherrscht ihn spielend. Daher wird er nie eine künstlerische Exzentrizität, noch weniger einen auffallenden Fehler begehen. Sein Wesen ist sinnig, von ruhiger Eleganz und von akademischer Grazie begleitet." Die Grenzen und Schwächen sind mit den Worten „Epigonen" und „akademisch" eben nur rücksichtsvoll angedeutet. Aber die Gründe, warum Heyses Liebe zum Drama eine vergebliche sein mußte und er dafür der Meister der Novelle werden konnte, sind zwischen den Zeilen dieses Urteils herauszulesen.

Dem Novellendichter Heyse verdanken wir durch seine Sammlungen „Deutscher Novellenschatz" und „Neuer Novellenschatz", für welch ersteren Storm als eifriger Berater mitwirkte, auch einen guten Überblick über die besten Leistungen der überreich entwickelten deutschen Erzählungskunst von Heinrich von Kleist bis zu Marie von Ebner-Eschenbach. Zum Mitherausgeber wählte Heyse nach Hermann Kurz' (vgl. S. 129) Hinscheiden den Dichter und Literarhistoriker Ludwig Laistner aus Eßlingen (1845—1908), der im zweiten „Münchner Dichterbuch" außer durch lyrische Beiträge noch durch eine hübsche epische Erzählung, „Frau Rata", vertreten ist.

Dem Münchener Dichterkreise gehört als Eingeborener auch Karl Heigel (1835—1901) an, der eine Reihe von Dramen für König Ludwigs II. Sondervorstellungen zu schreiben hatte,

unter anderen zwei Dramen aus der Geschichte Hohenschwangaus und 1882 eine „Josephine Bonaparte". Für seine Begabung wird indessen durch die „Novellen" (1866) ein günstigeres Zeugnis ausgestellt als durch seine Dramen. Wollte man von einer Schule Heyses reden, so würde auch der geschmeidige Molière- und Rostand-Übersetzer Ludwig Fulda (s. S. 273) mehr Heyses Richtung als den Neueren zuzurechnen sein. Bei dem Erzähler und Dramatiker Richard Voß, geb. 1851 zu Neugrape in Pommern, gest. 1918 zu Berchtesgaden, der einen großen Teil seines Lebens in Italien verbrachte, erinnern nicht bloß seine italienischen Novellen an Heysesche Vorbilder. Er trägt grellere Wirklichkeitsfarben auf, hält sich unter der Masse seiner alle Richtungen widerspiegelnden Dramen gelegentlich an Ibsen („Die neue Zeit", 1891) wie bei Behandlung der Spartakus-Geschichte in der „Patrizierin" an Wilbrandts Römertragödien. Aber an Heyse hat sich der zu absichtlich nach Effekt strebende, rasch schaffende Voß, für dessen Werke Ernst von Wildenbruch besondere Vorliebe hegte, herangebildet.

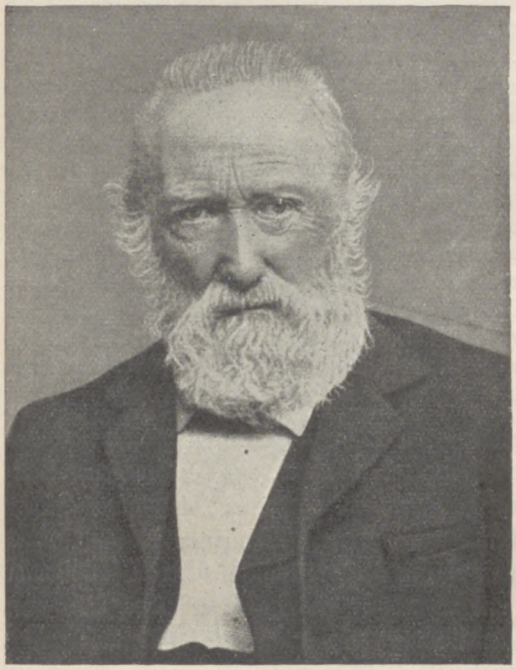


Abb. 50. Theodor Storm. Nach Photographie von Constabel in Hademarschen.

Wie Heyse, der geborene Berliner, nach München, so ist der Münchener Hans Hopfen (1835—1904) von der Isar an die Spree übergesiedelt. Seine im besten Stile des historischen Volksliedes gehaltene Ballade „Die Sendlinger Bauernschlacht", ein blutiges Zwischenspiel aus dem das ganze 18. Jahrhundert durchziehenden Abwehrkrieg der Bayern gegen habsburgische Unterjochungsversuche, ist neben Hertz' Beitrag wohl das Wertvollste im ersten „Münchner Dichterbuch". Hopfens zweiter Roman: „Verdorben zu Paris", mußte 1867 durch eine in ihrem Streben nach Lebenswahrheit damals noch den Reiz der Neuheit aufweisende Schilderung überraschen, wie er durch rührende Innigkeit des Gefühls noch heute ergreift. In Novellen und zahlreichen bayrischen Dorfgeschichten, später in Berliner Sittenromanen und Humoresken, neben denen gelegentlich dramatische Versuche, wie 1893 der anmutig-heitere „Hexenfang", auftauchen, hat Hopfen andauernd eine erfolgreiche Tätigkeit entfaltet. Die Sammlung seiner „Gedichte" von 1883 hat zwar trotz des stimmungsprächtigen „Münchener Totentanzes" nicht gehalten, was „Die Sendlinger Bauernschlacht" versprach, aber durch die Mischung von kecker Realistik und Empfindung zeigt Hopfen doch überall eine scharf ausgeprägte dichterische Persönlichkeit.

In vielem Heyse ähnlich erscheint der 1837 zu Heiligenhafen geborene Holsteiner Wilhelm Jensen, der 1888 wieder in München, wohin ihn früher bereits Geibel gezogen hatte, seinen Wohnsitz nahm und 1911 auch dort gestorben ist.

Die Lyrik ist bei Jensen reicher als bei Heyse entwickelt. In der Gedichtsammlung „Vom Morgen zum Abend" hat er selber 1897 eine Auswahl gegeben, in der liebenswürdige Gutherzigkeit, inniges Familiengefühl, sinnende Trauer ob der Vergänglichkeit als bezeichnende Züge seines lyrischen Schaffens hervortreten. In vielen seiner Novellen wie Romane dehnt sich im Hintergrunde das heimische Meer aus, und

friesisch-holsteinische Stammesart zeigen seine Menschen, ob sie in geschichtlichen Romanen, „Versunkene Welten"; „Der Hohenstaufer Ausgang"; „König Friedrich", 1908, der letzten und schwächsten Arbeit, oder in Herzenswirren kämpfend vorgeführt werden. Die Umbildung der alten Melusinensage in der tragisch-gewaltigen Novelle „Eddystone", 1872, und der Inselroman „Runensteine", 1888, mögen als reife Proben seiner stimmungsvollen Erzählungskunst gelten. Mit einzelnen seiner Novellen, wie etwa „Der Tag von Stralsund", darf der Holsteiner Jensen seinem schleswigischen Stammesgenossen Storm an die Seite gestellt werden.

Gerade aus den entgegengesetzten Enden deutschen Sprachgebiets, vom sturmbedrohten, hartverteidigten Dünenstrande der grauen, landverschlingenden Nordsee und vom „schimmernden See an silberner Alpen Höh" sind die beiden Erzähler hervorgegangen, die neben Paul Heyse als Klassiker der deutschen Novellendichtung zu rühmen sind, Hans Theodor Woldsen Storm (1817—88) und Konrad Ferdinand Meyer (1825—98).

Theodor Storm (Abb. 50) wie Meyer haben auch als Lyriker ihren „eigensten Gesang" gefunden, der in der Mischung von Humor und warmem Fühlen den reinen Ausdruck ihrer Persönlichkeit bildet und zugleich das Besondere ihrer Stammesart aufweist. Storm gab 1843 mit seinen Kieler Studienfreunden, dem Historiker Theodor Mommsen und dem Shakespeare- und Pindar-Übersetzer Tycho Mommsen, gemeinsam das „Liederbuch dreier Freunde" heraus. Ein Jahrzehnt später mußte er bei Wiederherstellung der dänischen Zwingherrschaft sein geliebtes Vaterland verlassen, in das den Preußenfeind erst 1864 die Erfolge der preußischen Waffen als Landvogt in seinen Geburtsort Husum wieder zurückführten, wo er dann bis 1880 als Richter im Amte blieb. Der Kampf und das Leid um Schleswig-Holstein klingt aus des Verbannten „Briefen in die Heimat" wie in seinen Liedern wider. Seine ganze Dichtung ist echteste „Heimatskunst", und noch in seiner letzten Novelle, „Der Schimmelreiter", läßt er 1888 das heldenhafte Ringen seines zähen Volksstammes mit den tückisch Vernichtung drohenden Fluten des „blanken Hans" voll dramatischer Spannung vor unseren Augen aufleben. Nicht nach der verschwommen sentimentalen Jugenderzählung „Immensee" (1852) darf man den gesund-kräftigen Dichter beurteilen. In der wundervollen Tragik von „Aquis submersus" (1875/76), das mit seiner „so eigen herben Süße und reinsten Mannhaftigkeit des Schmerzes" vielleicht Storms höchste Leistung ist, in der fast zwei Menschenleben vernichtenden Angst vor möglichem Wahnsinn in „Schweigen", den ungeschminkten Schilderungen vom Leben des Seemanns und Arbeiters („Hans und Heinz Kirch"), dem tiefen Naturgefühl und der launigen Vorführung von Sonderlingen lernt man den echten Storm kennen, der überall aus vollem Herzen schafft und mit festen Strichen das Leben darstellt, wie er es auf dem teueren Heimatsboden sieht und empfindet. Die Teilnahme, die sich bei Storms hundertstem Geburtstag trotz der Ungunst der Zeit weithin verbreitet äußerte, ist ein Beweis für die ungeminderte, ja noch sich steigernde Fortwirkung seiner kraftvollen, gesunden Dichtung.

In ihrem Briefwechsel kennzeichnet Paul Heyse 1874 einmal die von seinen Erstlingen an sich gleichbleibende Art der durch warmes Naturell und Kunst gleich anziehenden Werke des Freundes, seinen im Andeuten, Fallenlassen, in heiteren und dunklen Halbtönen sicheren Stil. Unnachahmlich sei, wie Storm bei „Neigung zum Zarten und Pastellartigen niemals der Schneidigkeit und Schärfe, wo man ihrer bedarf, sich entwöhnt" habe, wie ihm mitten in niederländischem Stilleben der starke Herzklang, der erschütternde Naturlaut durchbreche. Gleich Heyse selbst greift auch Storm bloß vereinzelt zu geschichtlichen Stoffen, wie in der Erzählung „Ein Fest auf Hadersleyhuus", in der am sturzdrohenden Abgrund die Liebesblüte nur um so berauschender glühend und duftend zum todbringenden Pflücken lockt. Storm

forderte von Dichtungen, die uns „Menschen einer weit dahinten liegenden Zeit schildern, daß sie den Sachverständigen nicht willkürlich und in der Luft schwebend erscheinen; dann aber anderseits, daß der Dichter uns seine Gestalten in Tat und Rede so vorführe, daß sie uns Gegenwärtigen nicht gespreizt und daher mit einem Anstrich des Puppenhaften oder Komischen erscheinen". Solcher Forderung wußte der Züricher Konrad Ferdinand Meyer (Abb. 51), der neben Lyrik ausschließlich die historische Novelle pflegte, wohl zu entsprechen. Erst die Mitteilungen der vertrauten Schwester und die Sammlung der Briefe haben Einblick erschlossen in die langsam sich vollziehende Entwickelung des sinnig-stillen Meyer. Der Gegensatz zwischen dem gründlich und vielseitig gebildeten Züricher Patriziersprossen und dem kräftig-derben Keller, dem Sohne eines in die Kantonal-Hauptstadt aus dem Dorfe eingewanderten Handwerkers (vgl. S. 166), tritt im persönlichen Leben wie in den Werken der beiden gefeiertsten Schweizer Dichter überall scharf hervor.

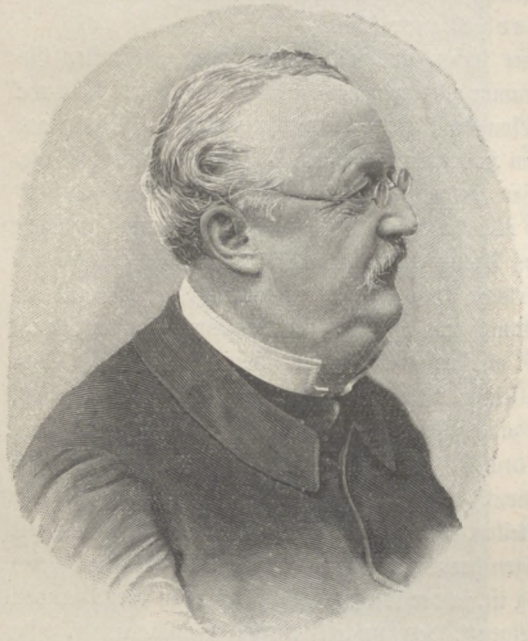


Abb. 51. Konrad Ferdinand Meyer. Nach Photographie.

Schon in einem seiner frühesten Werke, den gedankentiefen epischen Strophen von „Huttens letzten Tagen", überraschte Meyer 1871 durch die ihm eigene Kunst, seine überreich aufgespeicherten Kenntnisse aus politischer, Religions-, Kunst- und Kulturgeschichte in scharfgesehenen farbensatten poetischen Bildern lebendig zu gestalten. Der das Ganze durchziehende warme Ton der Liebe zu deutschem Volk und Land erhöht uns noch den Wert dieser wundervollen Meisterleistung. Von seinen „Romanzen und Liedern", aus denen die beigeheftete Handschriftennachbildung ein Beispiel bietet, gehört einzelnes, wie „der Gesang der Parze", zum Besten unserer gesamten Balladendichtung. Sie bekunden die gleiche innere Beseelung geschichtlicher Stoffe aus alter und neuer Zeit, wie sie in seinen Novellen fesselt.

Aber die Vorzüge seiner Balladen sollten doch nicht zu dem Vorwurf gegen seine Novellenschöpfungen verleiten, daß sie nur falsch entwickelte Balladenkeime enthielten. Wenn man in den Novellen wirklich Bestandteile der Renaissance vermißt, so geht auch dieser Tadel nicht aus einem Mangel des Dichters hervor, sondern aus der Willkür der Beurteiler, die nach einem von Meyer gar nicht gewollten Maßstabe messen wollen. Mit Vorliebe bedient sich Meyer des Kunstgriffs, die ganzen Vorgänge von einem Erzähler vortragen zu lassen und dadurch der Geschichte eine Art Rahmen und wechselnde persönliche Färbung zu verleihen. So frischt im „Amulet" der Held sich selbst die trübsinnige Erinnerung auf, wie sein katholischer Landsmann in der Bartholomäusnacht für ihn, den Ketzer, sich opferte. Den geistvoll-heiteren Kreis um Cosmus von Medici erfreut Poggio mit dem Schwank „Plautus im Nonnenkloster", den er während des Konzils von Konstanz aussinnt, um heuchlerisch betrügenden Nonnen eine Handschrift zu entführen. Im „Heiligen" (1880) erzählt ein alter Kriegsknecht, was den normannischen König Englands und seinen angelsächsischen Kanzler Thomas Becket zu Feinden und den ermordeten Erzbischof Thomas zum schließlichen Sieger über seinen gewalttätigen Fürsten machte. Mit unvergleichlicher Kunst hat Meyer aber dies Mittel der Einrahmung 1884 in der „Hochzeit des Mönchs" angewendet, wenn

Alles.

Es sprach der Geist: Sieh auf! Es war im Traume.
Erhob den Blick. In lichtem Wolkenraume
Sah ich den Herrn das Brot der Wölfen brechen
Und ahnungsvolle Liebesworte sprechen,
Weit über ihre Häupter hin die Erde
Sah ich mit allumatmender Gebärde.

Es sprach der Geist: Sieh auf! Ein Grün schwebend
Sah ich und vielen schon das Mahl gegeben;
Es breiteten sich unter laufend Händen
Die Tische, doch verdämmerten die Enden
In grauen Nebel, drin auf bleichen Stühlen
Hinvergestalten sassen ungeruhen.

Es sprach der Geist: Sich auf! Die Luft umblaut
Ein unermesslich Mahl, so weit ich schaue,
Da sprengen reich die Brünen auf des Lebens,
Da strackt sie keine Scharte mir vergebens,
Da lag das ganze Volk auf vollen Garben,
Kein Platz war leer, Keiner durfte darben.

C. F. Meyer

Ein Gedicht Konrad Ferdinand Meyers.

Nach dem Original, ehedem im Besitze von Prof. Dr. Adolf Frey (†) in Zürich.

Dante aus der ihn umgebenden veronesischen Hofgesellschaft Can Grandes della Scala die einzelnen herausgreift, um ihre Charaktere in seiner Erzählung widerzuspiegeln, und durch die Macht seines Vortrags die Spötter zur Ehrfurcht zwingt. Man kann Meyer nicht höher rühmen als durch die Anerkennung, daß der Dante in dieser Novelle verwandte geistesgewaltige Züge des Dichters der „Göttlichen Komödie" trägt. In die Graubündener konfessionell-politischen Wirren während des Dreißigjährigen Krieges versetzt der kraftvolle „Jürg Jenatsch" (1876). Das Scheitern des letzten Versuchs, Italien vom Joche Karls V. zu befreien, bildet den Inhalt der „Versuchung des Pescara" (1887), oder vielmehr den Hintergrund als den Inhalt, denn diesen findet Meyer stets in der seelischen Entwickelung seiner Helden. Was geht im Inneren des von den Jesuiten moralisch zu Tode gequälten Marschallsohns in den „Leiden eines Knaben", des vermeintlichen Geschwisterpaars und seiner Mutter in der düsteren Leidenschaftsenthüllung „Die Richterin", oder in „Angela Borgia" vor, um eben diese Lösung als die notwendige herbeizuführen, und wie handeln und denken die Menschen gerade zu jener Zeit? Die Entwürfe zeigen uns, wie lange der sorgfältigst Prüfende an dem Stoffe der „Richterin", die auch unter seinen mannigfachen dramatischen Plänen auftaucht, tastend formte, ehe er ihm die jetzt so selbstverständlich erscheinende Prägung gab. Freilich liefert Meyer allzu fein und gelehrt hier und da Filigranarbeit für literarische Kunstliebhaber, über deren überzarter Kleinmeisterei der große, freie Zug sich zu verlieren droht.

Als Meyers eigentlicher Schüler in der Lyrik darf man den ihm befreundeten Züricher Literarhistoriker Adolf Frey aus Aarau (1855—1920) rühmen, in dessen lebensfrischen „Gedichten" (1886 und 1913) „Winkelrieds Heimfahrt", die „Lieder eines Freiharstbuben" und der von Basels alten Kunstschöpfungen angeregte „Totentanz" (1895) durch ihren eigenartigen schweizerischen Gehalt erfreulichst auffallen.

Die Vereinigung des Psychologischen und Geschichtlichen gibt den kunstvollendeten Novellen Meyers wie denen von Isolde Kurz ihr Gepräge. 1906 in der pietätvollen Lebensgeschichte ihres Vaters Hermann Kurz (s. S. 129) wie 1918 in der Selbstschilderung „Aus meinem Jugendland" hat die 1853 zu Stuttgart geborene Dichterin von ihrer eigenen Entwickelung und ihrem Schaffen erzählt. Wie sie von 1877 bis zu ihrer 1905 erfolgten Rückkehr nach München in Florenz lebte, so sind die „Florentiner Novellen" von 1890, Schilderungen aus den Renaissancezeiten „Die Stadt des Lebens" (1902) und „Florentinischen Erinnerungen" (1910) ihre besten Leistungen. Bei ihrem 1908 unternommenen Versuche in den „Kindern der Lilith", von der Novelle zum Epos fortzuschreiten, bleibt die Gestaltung hinter dem kunstsinnigen, geistvollen Streben zurück. Von dem selbständigen Nachsinnen der fesselnden Erzählerin über Lebens- und Kunstfragen legen ihre Aphorismen „Im Zeichen des Steinbocks" (1905) eine vollwertige Probe ab. In den farbensatten Schilderungen und den aus den Tiefen der Menschenbrust aufsteigenden Konflikten ihrer Novellen bewährt die geschichtskundige und lebhaft empfindende Isolde Anschauungskraft und feinste Formbeherrschung.

Wenn die hochbegabte schwäbische Dichterin bis 1914 die Anregungen für ihre Schilderungen in Italien suchte, so haben sich zwei andere, ungefähr gleichzeitig mit Konrad Ferdinand Meyer hervortretende bedeutende Erzählerinnen wenigstens in ihren Hauptwerken der nordischen Heimat und deren Geschichte zugewandt: Marie Luise von François, einer alten preußischen Offiziersfamilie entsprossen, ist 1817 zu Herzberg, wo man an ihrem hundertsten Geburtstag die ehemals der Lebenden nur spärlich gespendeten Ehrungen nachzuholen suchte, geboren und 1893 zu Weißenfels unvermählt gestorben. Das Freifräulein Ferdinande Maria Theresia von Brackel (1835—1905) hat in ihrer Autobiographie „Mein Leben" (1900) von ihrer Jugend auf Schloß Welda bei Warburg, ihrer inneren Entwickelung und den ersten schriftstellerischen Versuchen, ihrem erzieherischen Wirken als gute Tante in Plön, ihren beiden Romreisen erzählt. Ferdinande, die zuerst 1873 mit Gedichten hervortrat und trotz fortwährender Kränklichkeit erst 1900 die lange Reihe ihrer Novellen mit der rührenden „Nähmamsell"

abschloß, hat ihren Ruhm bereits 1875 durch ihren ersten Roman „Die Tochter des Kunstreiters" begründet, wie Luise den ihrigen durch „Die letzte Reckenburgerin". Wenn Ferdinande nach stark ausgeprägter Stammesart und in fromm katholischer Gesinnung sich gleich Annette von Droste-Hülshoff stets und überall als Tochter der geliebten roten Erde Westfalens fühlte, so bekennt sich Luise von François mit berechtigtem Selbstgefühl zu ihrem Preußentum.

Der Briefwechsel zwischen Konrad Ferdinand Meyer und Fräulein von François verrät in dem Gefallen, das sie gegenseitig an ihren Werken fanden, zugleich, daß ein verwandter Zug in ihrer Erzählungskunst waltet. Die plötzliche Verarmung ihrer Familie, welche die Lossagung des mit Luise verlobten Offiziers von seiner Braut zur Folge hatte, versetzte sie 1855 in die Notlage, sich selber durch Schriftstellerei den Lebensunterhalt zu gewinnen. Wenn aber auch bereits ihre 1867 gesammelten kleinen Erzählungen Beifall fanden, so hat sie doch erst 1871 mit ihrem Roman „Die letzte Reckenburgerin", dessen Bedeutung zuerst von Gustav Freytag erkannt und öffentlich anerkannt wurde, ihre feste Stellung in der Literatur und einen hervorragenden Platz in der Erzählungskunst des 19. Jahrhunderts sich erworben. „Frau Erdmuthens Zwillingssöhne" und die „Stufenjahre eines Glücklichen" folgten als kaum minder wertvolle Romane. In der „Reckenburgerin" gestaltet sie zugleich in den Schicksalen zweier um ihr Liebesglück betrogener adligen Fräulein, der reichen Tante und der armen Nichte, zwei Kulturbilder aus den Tagen vor der französischen Revolution und nach den Befreiungskriegen. In der Geschichte der einzelnen findet das treu vaterländische Empfinden ergreifenden Ausdruck. Schmerzlichste eigene Lebenserfahrungen geben der streng epischen Erzählung einen warmen Unterton. Mit plastischer Anschaulichkeit ist die seltenere Kunst verbunden, durch verschwiegenes Andeuten der Gefühle den Leser willig in den Bann der Erzählung zu zwingen. Die in Einsamkeit und Kränklichkeit sinnig ihre Geschichten ausdenkende Künstlerin bekundet auch in anderen Erzählungen („Judith, die Klauswirtin"; „Das Jubiläum", 1886; „Die goldene Hochzeit"; „Mutchen und ihr Hausmaier"), mit welcher Innigkeit die preußische Offizierstochter in der stolzen Geschichte ihres waffenmächtigen Vaterlandes lebte und webte. Aber wie viel Treffliches sie auch sonst gedichtet, ihre tiefe Menschenkenntnis und -liebe an der Vorführung von Schicksalen eigenartiger Gestalten bewiesen hat, so gipfelt ihr ganzes Schaffen doch in der „Letzten Reckenburgerin".

Bis 1870 hat der Schweizer Meyer zwischen französischer und deutscher Sprache geschwankt. Das deutsche Siegesjahr weckte sein germanisches Stammesgefühl. Er wurde ein deutscher Dichter und bezeugte noch 1887 nicht bloß, wie viel er selbst dem großen alldeutschen Vaterlande zu danken habe, sondern mahnte auch seine gegen alles Reichsdeutsche höchst mißtrauischen, ja so oft feindseligen Eidgenossen daran, daß für die Schweizer der Anschluß an das gesamte deutsche Leben etwas Selbstverständliches und Notwendiges sei. Er selbst habe die Stärke dieses Bedürfnisses stets als den „genauen Gradmesser gründlicher Schweizerbildung" betrachtet. Wenn man oft die übertriebene, allerdings leider in vielem nicht ungerechtfertigte Klage erhebt, das Jahr 1870 habe keinen Aufschwung des deutschen Schrifttums bewirkt, so sollten wir ihm doch wenigstens die Rückgewinnung des Züricher Novellisten besonders danken. Eine dichterische Darstellung des Krieges selbst, die auf Kunstwert begründeten Anspruch erheben kann, reifte allerdings erst nach mehr als drei Jahrzehnten in Walter Bloems Romantrilogie (s. unten) heran. Aber der Gedanke zu dem Roman „Die Ahnen" tauchte in Gustav Freytag auf, als er im kronprinzlichen Gefolge „auf den Landstraßen Frankreichs im Gedränge der Männer, Rosse und Fuhrwerke einherziehend" unter den mächtigen Eindrücken des deutschen Volksheeres der Gegenwart der Einbrüche unserer germanischen Vorfahren in Gallien gedenken mußte. Er „verglich die deutsche Weise mit der fremden und überdachte, wie die deutschen Kriegsherren und ihre Heere sich im Lauf der Jahrhunderte gewandelt haben bis zu der nationalen Einrichtung unseres Kriegswesens, dem größten und eigentümlichsten Gebilde des modernen Staates". So urteilte der in der Geschichte bewanderte Freytag über den preußischen „Militarismus" als notwendiges und rühmliches Ergebnis deutscher Entwickelung. Felix

Dahn, der unter dem Roten Kreuz vor Sedan stand, hat nicht nur die gewaltige Siegesschlacht in alliterierenden freien Rhythmen kraftvoll besungen und in seinem „Macte senex imperator" dem alten Ruhmeskranz der deutsch-lateinischen Dichtung ein frisches vaterländisches Blatt eingereiht. Erst unter dem Glücksgefühl der deutschen Einigung hat er auch die 1859 begonnene und bereits aufgegebene Dichtung „Ein Kampf um Rom" erneut in Angriff genommen. In Dahns Romanen und Wildenbruchs Dramen tönt das stolz-selbstberechtigte Selbstbewußtsein von 1870 nach. In den Dankversen an Ludwig II. von Bayern für das „Königswort, dem Deutschland neu erstanden", in dem Gedicht an „Die deutsche Wacht vor Paris", dem Graf Bismarck in einem eigenen Briefe warmen Beifall zollte, und in den Textworten seines Kaisermarsches erscheint Richard Wagner nur als einer der damaligen Kriegslyriker. Doch er selbst bekannte, daß erst seines Volkes „Siegsgewinn" ihm den Boden bereitet habe für die endliche Verwirklichung seines Nibelungenwerkes, mit dem er 1876 dem deutschen Geiste auf dem Kunstgebiet wieder die Vorherrschaft ersiegen sollte.

Daß die eigentliche Kriegsdichtung von 1870 hinter jener der Befreiungskriege zurückbleiben mußte, ist ganz natürlich. 1813 war nicht bereits jahrzehntelang eine vaterländische Liederdichtung vorangegangen, deren bestes Beispiel ja in Geibels „Heroldsrufen" vorliegt. Wie warm empfindend Geibel, Freiligrath („Die Trompete von Gravelotte"; „An Wolfgang im Felde"), Fischer, Krais, Oswald Marbach („Deutschlands Wiedergeburt 1866—71"), Hans Köster („Kaiser und Reich", 1872) und viele andere von Schlacht und Sieg sangen, man merkt es ihren Gedichten wie auch Jensens „Liedern aus Frankreich" doch an, daß ihre Verfasser nicht gleich den Kriegslyrikern von 1813 selber die Kugeln pfeifen hörten, wie dies Goethe für den Dichter von Kriegsliedern verlangte. Die politische Komödie wollte weder Schack und Hamerling in ihren kunstvoll aristophanischen Komödien „Kankan" und „Teut" noch Wagner in dem gröberen „Lustspiel in antiker Manier. Eine Kapitulation" glücken. Das Volkslied hat nur einige wirksam geprägte Spottverse wie „König Wilhelm saß ganz heiter" und des Schlesiers Gotthelf Hoffmann Kutschkelieder gezeitigt. Vischers Versuch, als „alter Schartenmayer" im Bänkelsängerton ein Heldengedicht vom „Deutschen Krieg" zu reimen, ist wenig gelungen. Aber auch Wildenbruchs temperamentvolle Wiederaufnahme der Scherenbergischen Schlachtenschilderungen in den Heldenliedern von „Vionville" (1874) und „Sedan" blieb auf einen kleinen Leserkreis beschränkt. Hinrich Fehrs' schlichte, warmherzige Erzählung in Versen „Krieg und Hütte" hat wie das gesamte Schaffen des prächtigen Dichters außerhalb seiner holsteinischen Heimat erst spät Teilnahme geweckt. Nur in Einzelheiten Gutes förderte Redwitz' unkünstlerischer Plan, in ein paar hundert Sonetten „Das Lied vom neuen Deutschen Reich" zu singen (1871). Zum Besten aber gehören des Kurländers Karl von Fircks „Sonette von 1870", der hiermit Zeugnis ablegte von dem treuen und tiefen deutschen Fühlen der durch Jahrhunderte so Hartes erduldenden Balten.

Zahlreich sind die verschiedenartigen Erinnerungen der Mitkämpfer der Kriege von 1866 und 1870/71, von den Briefen und Tagebüchern der Führer (Goeben, Hartmann, Blumenthal, Verdy du Vernois, Prinz Hohenlohe-Ingelfingen) und Truppenoffiziere, wie dem auch als Lyriker sich auszeichnenden Liebermann von Sonnenberg, dem bayerischen Leutnant Dietrich von Laßberg, bis zu den Erzählungen von Soldaten in Reih' und Glied. Aus ihnen ragen des Thüringers Karl Zeitz „Erlebnisse eines Kriegsfreiwilligen" und die „Kriegserinnerungen" Florian Kühnhausens vom bayerischen Leibregiment durch besondere Anschaulichkeit und Frische hervor. Neben diesen Berichten geht eine Dichtung und Wahrheit novellistisch mischende

Erzählungsliteratur einher, zu deren besten Erzeugnissen die Werke des bayerischen Hauptmanns Karl Tanera (1849—1907) gehören. Ihnen gesellen sich die eigentümlichen Schlachtenschilderungen, mit denen Karl Bleibtreu (s. S. 247) danach strebt, zugleich als militärwissenschaftlicher Kritiker und künstlerischer Gestalter eine besondere Kunstform herzustellen.

Vollberechtigten Grund hat die deutsche Literaturgeschichte, es mit Stolz hervorzuheben, daß die beiden großen Führer in den siegreichen Einigungskriegen, Fürst Otto von Bismarck (Abb. 52) und Feldmarschall Graf Helmut von Moltke, auch durch eigene schriftstellerische Leistungen ihr angehören, ein Vorgang, der sich nach dem Weltkrieg durch die „Erinnerungen" so mancher militärisch Leitender erneuerte.

Abb. 52. Bismarck als Siebzigjähriger, April 1885. Nach Photographie von Loescher u. Petsch in Berlin.

Die politische Beredsamkeit hat im deutschen Reichstag auch in seiner glänzendsten Zeit so wenig wie in den einzelnen Landtagen der englischen und französischen Redekunst ebenbürtige Muster hervorgebracht, mit alleiniger Ausnahme von Bismarcks bilder- und gleichnisreichen Reden. In deren Sammlung und den zwei Bänden der „Gedanken und Erinnerungen" (1898), dem nicht auszuschöpfenden Lehrbuch politischer Weisheit auf völkischer Grundlage, das des Reiches Gründer und erster Kanzler „den Söhnen und Enkeln zum Verständnis der Vergangenheit und zur Lehre für die Zukunft" hinterlassen hat, erhebt sich auch für die Literaturgeschichte des zielbewußten Staatenlenkers gewaltiges Denkmal. Wie bei Goethe und Luther bilden aber auch bei Bismarck neben dem beabsichtigt literarischen Buche die aus augenblicklicher Stimmung entspringenden Briefe und Gespräche einen wesentlichen Teil der Werke, in denen die machtvolle Persönlichkeit, der hohe, gebildete Geist und das warme Herz des Menschen Bewunderung erregen. Vor allem Bismarcks Briefe an Schwester, Braut und Gattin zeigen in herzlicher Innigkeit und prächtigen Naturschilderungen ihn als einen der größten Meister des deutschen Briefes. Vergleicht man Bismarcks Reden mit denen seiner Gegner und Nachfolger im Amte, so fällt neben dem Reichtum und der Bildkraft seiner Vergleichungen vor allem der ihn beherrschende geschichtliche Sinn auf. Der erste Reichskanzler lebt und webt, recht im Gegensatze zu bureaukratischen und Parteitheoretikern, in der Geschichte. Aus seiner Kenntnis der Vergangenheit heraus beherrscht er die Gegenwart und gestaltet die Zukunft. Er ruft bezeichnenderweise mit Vorliebe Goethe und die germanische Sage zu Eideshelfern an, warnt vor dem blinden Hödur, während die ihm Widerstrebenden es bei Anführungen aus Müllner und armseligen Wortwitzen bewenden lassen. Dem Generalstabshauptmann von Moltke verdankte die wissenschaftliche Reiseliteratur durch seine „Briefe über Zustände und Begebenheiten in der Türkei" von 1841, die man mit Recht an Xenophons „Anabasis", dem militärisch wie volkskundlich so reichhaltigen und unendlich belehrenden Meisterwerk, gemessen hat, eine Musterleistung von

scharfer Beobachtung und anziehender Kennzeichnung von Land und Leuten. Moltkes „Gesammelte Schriften und Denkwürdigkeiten" nebst seinen Briefen an Braut und Frau (1892/93) lehren den großen Schweiger nicht nur als gern erzählenden Schilderer kennen, sondern überraschen auch durch eine 1827 entstandene hübsche Novelle mit Kampf- und Liebesgeschichten aus dem Siebenjährigen Krieg, „Die beiden Freunde". Sie brachten außerdem eine von dem Generalstabschef selbst abgefaßte knapp gehaltene „Geschichte des deutsch-französischen Krieges".

Hatte man als Folge der politischen Einigung von 1870/71 auch für das deutsche Drama und Theater neues und edleres Leben erhofft, so vermochten nach dem Kriege die ständigen Bühnen und das gesprochene Drama der gesteigerten Erwartung allerdings durchaus nicht zu genügen. Und daß in Richard Wagners Werken in Umbildung der alten Oper ein neues, ganz einzigartiges deutsches Drama, keineswegs eine bloße Oper sich entwickelt habe, in Bayreuth ein deutsches Nationaltheater gegründet sei, wie wir noch kein ähnliches besessen, das mußte in langen Kämpfen und manchmal erst durch die Zeugnisse des widerwillig sich dem überwältigenden Kunsteindrucke beugenden Auslandes allmählich zum Bewußtsein gebracht werden. Von den vier im Jahre 1813 geborenen Dramatikern Wagner, Hebbel, Ludwig, Büchner hat nur der erstgenannte die Gründung des Deutschen Reiches noch erlebt. Der Dithmarsche Friedrich Hebbel (Abb. 53) ist in voller Schaffenskraft am 13. Dezember 1863 zu Wien, der Thüringer Otto Ludwig (Abb. 54) nach langem Leiden 1865 zu Dresden gestorben.

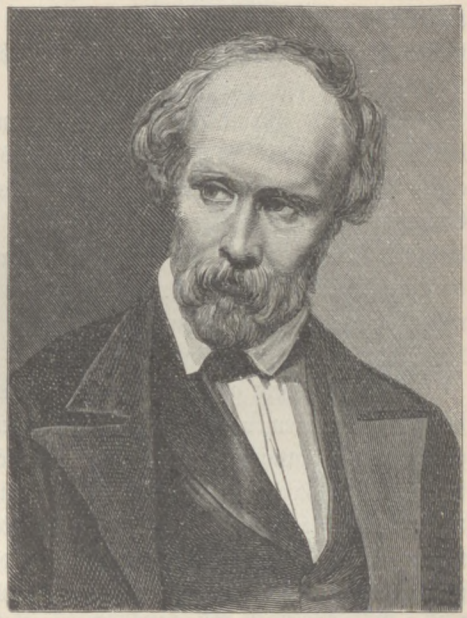


Abb. 53. Friedrich Hebbel. Nach dem Ölgemälde von Karl Rahl, im Besitz des Freien Deutschen Hochstifts, Frankfurt a. M.

Hebbel selbst hat einmal Ludwig als seinen Nachahmer bezeichnet, und unter dem Einfluß des Dichters der „Maria Magdalene" steht der ihm keineswegs ebenbürtige Verfasser des bedenklich überschätzten „Erbförsters" gewiß. Wir haben von Hebbel die vom März 1835 an geführten „Tagebücher", von Ludwig bis 1847 zurück nachweisbare kritische Studienhefte. Der Unterschied dieser nur zum eigenen Gebrauche bestimmten Aufzeichnungen ist zugleich bedeutsam für die Verschiedenheit beider Dichter.

In Ludwigs tagebuchartigen Studienheften handelt es sich nur um Kritik und künstlerische Technik. Kaum minder als Krankheit zieht ihn Neigung ab von Welt und Menschen, läßt ihn völlig aufgehen in seiner Shakespeare-Verehrung und dem rastlosen Umschmelzen dramatischer Entwürfe, deren ungeheuren Umfang erst die 1912 begonnene, bändereiche kritische Ausgabe erschließen soll. Auch Hebbel lebt und webt nach seinen „Tagebüchern" in den Aufgaben der Dichtung, als deren geweihten Priester er sich unter Hingabe seines ganzen Wesens fühlt. Er müßte wie ein armer Seidenwurm spinnen, „und wenn auch die ganze Welt aufhörte, Seidenzeuge zu tragen". Aber für Hebbel verschlingen sich Kunst und Leben untrennbar. Sein Bedürfnis nach Umgang, der für ihn Bereicherung seiner Seelenerfahrung war, erschien so

unersättlich, daß sein Schüler und Biograph Emil Kuh ihn einmal einen Menschenfresser nannte, während Ludwig auch bereits in gesunden Tagen zurückgezogen und fast menschenscheu lebte.

Hebbel wurde am 18. März 1813 zu Wesselburen geboren und fühlte sich stolz als Sohn des trutzigen Friesenstammes, dessen Kämpfe um seine Freiheit gegen dänische Könige und holsteinischen Adel er, wie nach ihm Allmers, in Epos, Roman und Drama darzustellen strebte. Hebbel selber gehörte freilich als armer Maurersohn nicht zu den behäbigen bäuerischen Grundbesitzern, deren Geschlechter seit Jahrhunderten auf ihren Höfen saßen. Durch bittere Demütigungen und Entbehrungen mußte er sich emporringen, ehe er, ohne je eine regelrechte Schulbildung genossen zu haben, 1836 in Heidelberg und dann in München akademische Vorlesungen hören konnte. In Hamburg fiel ihm die Liebe Elise Lensings zu, deren Hingebung und Opfer er annahm, obgleich er seinerseits zur Mutter seiner Kinder keine bindende Neigung hegte. Das Verhalten gegen Elise empfand er selber als einen dunklen Flecken in seinem Leben. Die Not läßt, wie er einmal sagte, an der ihr zu lange unterworfenen Menschenseele einen Schönheitsmakel zurück. Aber den Bruch mit Elise führte er durch, um sich selber die Möglichkeit und Freiheit künstlerischen Schaffens zu retten, das er als höhere Pflicht gegen seine eigene Begabung und gegen sein Volk erkannte. Ein dänisches Reisestipendium, bei dessen Erlangung sich ihm Öhlenschläger behilflich zeigte — wie einst Klopstock war auch Hebbel als deutscher Dichter auf dänische Unterstützung angewiesen — ermöglichte ihm längeren Aufenthalt in Paris, Rom, Neapel. Auf der Rückreise vermählte er sich 1846 in Wien, das von da an neben einem Sommersitze zu Gmunden am Traunsee seine dauernde Wohnstätte wurde, mit der Schauspielerin Christine Engehausen.

Durch Hebbels ganzes Schaffen geht ein großer einheitlicher Zug. Vor allem dachte er sich seine Dramen als ein zusammenhängendes Ganzes, das in tiefsinniger Auffassung den geschichtlichen Entwickelungsgang der Menschheit widerspiegeln sollte, wie er im besonderen in seinem „Moloch" die Entstehung der Religionen an einem Beispiel aus germanischer Urzeit vorführen wollte. Zugleich erschließen sich Rätsel und Abgründe im Seelenleben des einzelnen wie gesamter Zeiten und Völker. Diese Gedankenarbeit setzt sich überall um in Menschen von selbständigem Leben und zwingenden Handlungen. Es ist rotes, glühendes Blut, Hebbels heißes Blut, das in allen seinen Dramen quillt und strömt. Blut, sagt er in dem bedeutsamen Bekenntnisgedicht „Ein Geburtstag auf der Reise", müsse der Dichter den vor seinem Geiste auftauchenden Schatten zu trinken geben, auf daß sie sich ihm in Gestalten wandelten. So sei das Gebot der Kunst, daß das Kind dem eignen Vater

für die heil'ge Schüssel
Voll Bluts, die er vergießt,
Ihm dankt mit einem Schlüssel,
Der ihm das All erschließt.

Künstlerische und sittliche Fragen fallen ihm zusammen. Individuell seelische Probleme, wie sie vor allem in dem Verhältnis von Mann und Weib sich bergen, verbindet er mit bedeutenden Wandlungen der Kultur. Über den Todesgang der letzten Makkabäerin leuchtet bei Hebbel der Stern von Bethlehem. So hat er gerade durch diese Verknüpfung eine verjüngte Art des Geschichtsdramas geschaffen, wie sie dem neueren Empfinden entspricht. Für Hebbel war der Anschluß an ein bestimmtes Vorbild undenkbar. Natürlich hat er von Schiller, den er als den „heiligen Mann" aufrichtig verehrte, gelernt, von ihm äußere Form herübergenommen. Er dachte aber, als er einen „Demetrius" schreiben wollte, keinen Augenblick an eine Fortsetzung des Schillerschen. Es sei ebenso unmöglich, da fortzudichten, wo ein anderer aufgehört

habe, wie die Liebe eines anderen fortzulieben. Als seinen Lehrmeister erkennt Hebbel nur Uhland an, und gerade von diesem Lyriker vermochte er für sein so ganz anders geartetes Schaffen doch nur einen allgemeinen dichterischen Eindruck zu empfangen. Ludwig dagegen, der von Schiller nichts wissen wollte und als Kritik gegen den ihm gänzlich verfehlt scheinenden „Wallenstein" Schillers einen eigenen „Albrecht von Waldstein" entwarf, verliert allmählich sich selbst und seine dichterische Eigenart an Shakespeare.

Goethe hatte einst gewarnt, wer selber dichterisch schaffen wolle, dürfe nicht zuviel in Shakespeare lesen, und Grillparzer meinte, der Riese Shakespeare gefährde jede Selbständigkeit. Ludwig dagegen gab sich dem Wahne hin, ein deutscher Dramatiker des 19. Jahrhunderts solle und könne genau wie der elisabethanische Schauspieler dichten, und verurteilte Schiller wegen seiner Abweichung von Shakespeare. Da Ludwig selbst aber schließlich in allen seinen Entwürfen und Bruchstücken dennoch etwas Unshakespearesches fand und naturgemäß finden mußte, hat er nach seinem bürgerlichen Trauerspiel in Prosa „Der Erbförster" (1853) und der geschichtlichen Jambentragödie „Die Makkabäer" (1854) trotz unermüdlicher Arbeit überhaupt kein Drama mehr veröffentlicht. Wie das Wälzen des Steins des Sisyphus begann er seine Entwürfe immer auf das neue umzuformen, um jeden wieder zu verwerfen. Er war in ein rein literarisches, vom Leben sich immer mehr lostrennendes, beinahe selbstquälerisches Schaffen geraten. Und doch zeigen die ausgeführten Teile von Ludwigs „Genoveva" und „Agnes Bernauer" („Der Engel von Augsburg"), beide auch die Heldinnen Hebbelscher Tragödien, vor allem aber das frisch bewegte, packende Soldatenvorspiel auf der Torgauer Heide zu einem „Friedrich II. von Preußen" entschiedenen Fortschritt gegenüber dem peinigenden, fast an die Schicksalstragödien mahnenden „Erbförster".

Abb. 54. Otto Ludwig. Nach der Heliogravüre im 1. Bande der Grunowschen Ausgabe der Werke Otto Ludwigs, Leipzig 1891.

Für den Unterschied zwischen Hebbel und Ludwig ist es auch bezeichnend, daß die ersterem zum Aussprechen seines bewegten Inneren unentbehrliche Lyrik für Ludwig kaum vorhanden ist. Dagegen erweist sich Ludwig in der von Hebbel nur in der Jugend gepflegten Prosaerzählung überlegen. Bei der weit ausgesponnenen Kleinmalerei der humorvollen thüringischen Dorfgeschichten „Die Heiterethei und ihr Widerspiel" wie in der tiefernsten, gleich unaufhaltsamem Verhängnis dahinrollenden Erzählung „Zwischen Himmel und Erde" (1856) entfaltet sich Ludwigs Wirklichkeitssinn. Seine auf scharfer Beobachtung beruhende Ausführung des einzelnen gewann als erlernbare Technik auf die Nachfolgenden zunächst größeren Einfluß als Hebbels Drama, das aus der Tiefe einer machtvollen Persönlichkeit sich in schwerem Ringen langsam und mühevoll Bahn bricht. Für die Geschichte der Anerkennung beider Dichter ist es bezeichnend, daß seinerzeit in die „Ruhmeshalle" nur Ludwig (bei S. 140, Nr. 50), nicht auch Hebbel Aufnahme fand.

Hebbel geriet in seiner Sturm- und Drangzeit zu Hamburg nicht bloß persönlich mit Gutzkow in Zwiespalt, sondern er stellte sich von Anfang an in bewußten Gegensatz zum Koteriewesen und der Tendenzdichtung des Jungen Deutschland (vgl. S. 110), demgegenüber er dem Drama tiefere seelische Aufgaben, frei von kleinen Tagesströmungen, zuweisen wollte. Daß der nüchterne Laube als Leiter des Burgtheaters Hebbel nach Möglichkeit von der Bühne zu verdrängen suchte, war ebenso begreiflich wie Hebbels Empörung über den unverdienten Erfolg der engbrüstigen Geibelschen „Brunhild". Der grimme Dithmarsche, in dem die alte unbeugsame Burenart fortlebte, deren Vertreter in der prächtigen Ballade „Ein dithmarsischer Bauer" fest und breitspurig, wortkarg und tatkräftig vor uns steht, wollte überhaupt von der lyrischen Weichheit und formalen Glätte des ganzen Münchener Dichterkreises nichts wissen, während er sich in Wien doch selber stets vereinzelt und unverstanden fühlte. Und wenn gegenwärtig Hebbels Werke immer fester im Spielplan aller ernst zu nehmenden deutschen Bühnen wurzeln, so hatte der Dichter bei Lebzeiten nur zu gerechten Grund, sich bitter über die seine Schaffensfreude lähmende Gleichgültigkeit der Theater gegen seine besten Werke zu beklagen. Gerechter als Hebbels Zeitgenossen wissen wir Nachlebenden ihn als machtvollen Bahnbrecher eines auf vertiefter Seelenkunde sich aufbauenden Dramas, wie es in Ibsen seine schroff einseitige Ausbildung erlangte, zu würdigen.

Schon Hebbels frühestes, kraftgeniales Trauerspiel in Prosa, „Judith", das auf der Berliner Hofbühne am 6. Juli 1840 seine Uraufführung erlebte, offenbart des grüblerischen Problemdichters volle Eigenart. Wie harmlos hatten die Verfasser biblischer Komödien in der Reformationszeit sich an der Geschichte von Judith, als einer nach Luthers Worten „guten, ernsten, tapferen Tragödie", erfreut! (vgl. I, 317). Hebbel vertieft sich in die Seelenstimmung, aus der heraus die jungfräuliche Witwe sich dem schrecklichen, aber durch Mannesvollkraft auch sie besiegenden Übermenschen Holofernes hingibt, mit dem Entschluß, ihn zu töten. Seine Judith teilt nicht nur die psychologische Erregung, die in den stürmischen Volksauftritten die hin und her schwankenden Einwohner Bethuliens durch wunderbare prophetische Erweckung des Stummen in wilden Taumel versetzt. Ihr Handeln wird geradezu durch pathologische Einflüsse bestimmt. Sie hebt nicht, gleich der alttestamentarischen Judith, ein Triumphlied über den erschlagenen Feind ihrer Stammesgenossen an, sondern heischt als Belohnung ihrer Tat den Tod: „Ich will dem Holofernes keinen Sohn gebären!" Damit erkennt sie selber ihr als befreiende Heldentat gepriesenes Handeln als eine Verletzung der Naturgesetze an, denn das Weib solle Männer gebären, nicht Männer morden. Das ist der ganze Hebbel. Groß, herb und kraftvoll, aber auch fast wie Ibsen und manche Spätere unbekümmert um die feine Schönheitslinie und sittliche Grazie, die Grillparzer und Schiller zu überschreiten Scheu trugen.

Die tiefsten geheimnisvollen Regungen des Inneren sucht Hebbel hervor. Aus ihnen heraus verspricht die schon durch Männerblick sich für entweiht haltende Königin Rhodope im Drama „Gyges und sein Ring" (1856) als Preis dem Mörder ihres Mannes ihre Hand, um sich dann selbst zu töten. So zwingt in Hebbels vollendetstem Drama „Herodes und Mariamne" (1850) die letzte Makkabäerin den von ihr doch geliebten Herodes, zur Strafe seines eifersüchtigen Mißtrauens selber der Henker seines leidenschaftlich begehrten Weibes zu werden. Auch in seiner zweiten Tragödie „Genoveva" (1843), mit der er zum Blankvers überging, entwickelte der junge Dichter Seelenkämpfe, von denen die alte fromme Legende, die Müllersche und Tiecksche Genovevadichtung (II, 283; III, 43) nichts ahnten. In der „Agnes Bernauer" (1851, in Prosa) läßt er deren Ermordung als eine Tat der Staatsnotwendigkeit in Herzog Ernsts Seele reifen und ergreift damit im Gegensatz zu allen anderen Bearbeitern des Stoffes (vgl. II, 284) für den aus politischer Klugheit handelnden Vater Partei gegen die vom empfindsamen Teile des Publikums geteilte Leidenschaft des jungen Herzogs Ernst. Aber selbstverständlich läßt Hebbel als echter Dramatiker, wie er überall sich bewährt,

Eine Seite aus Friedrich Hebbels „Die Nibelungen“.

III. Teil: „Kriemhilds Rache“, I. Aufzug, 2. Auftritt.

Nach der Originalhandschrift, im Goethe- und Schiller-Archiv zu Weimar.

Hagen.

Aufstehst! Nein, bei der unendlichen Götter!
Wenn ich dein Mann, dein deutscher Mann nicht wäre
Wenn jedes Zweiges deines Blüthe nicht
Rührt dich, wie das ganze Heer
Der Uebrigen, wenn ich, was du noch fühlst,
Wenn du dich freitest, nicht immer vorausgehend
Und Rächend, wie du selbst in Wirklichkeit:
Selbst würd' ich schweigen und nicht einmal lachen,
Denn selbst die Wunde, die ein Hase noch liegt,
Verdient solch ein Mann nicht! Aufstehst!
Ja, ja, sie hat die Wunde endlich dir,
Weil
(er dreht sich hinweg bei Seite)
Dieser täglich hat und diese wieder,
Und – Aerzte Ihr auch? Ich glaube nicht einmal,
Doch damit wer die Rechnung nicht zerrissen,
Nein, die Aufstehung kann ich nur Ihnen
Zeigen und wie noch größer wird die Schuld.

Ute.

Du sprichst von meinem Bruder, wie von dir!
Du magst die Wunde binden, und [illegible],
Daß ich das Mädchen [illegible] Hähne mögen,
Sie wird das heilige Zeichen nicht verweisen,
Das allem Hasse über Menschenkinder
Ihr Bade setzte, seit der Bade stahl.

niemals unkünstlerisch Tendenz und Lehrhaftigkeit hervortreten, sondern führt stets lebensvolle Gestalten und erschütternde Handlungen vor, aus denen die des Dichters Geist bewegenden Gedanken und Erwägungen mächtig durch Gemüt und Sinn auf uns wirken.

Hebbel hat dabei manchmal sich vergriffen, am ärgsten in dem Trauerspiel „Julia", und für das Lustspiel („Der Diamant", „Der Rubin") ist seine Hand zu schwer. Nur wenn er wie 1855 in dem Drama „Michel Angelo" in der Gegenüberstellung von Buonarrotis und Raffaels Eigenart zugleich sein eigenes Kunstbekenntnis ablegen kann, gelingt es ihm, sein jederzeit ernstes Planen auch zu leichteren und mehr heiteren Gebilden zu zwingen. Das bürgerliche Trauerspiel in Prosa „Maria Magdalene" (1844) und die zuerst in Weimar aufgeführten beiden Teile der „Nibelungen", „Siegfrieds Tod" und „Kriemhilds Rache", aus der die beigeheftete Tafel eine Handschriftenprobe bietet, mit dem Vorspiel „Der gehörnte Siegfried", die er 1862 nach siebenjähriger Arbeit vollendete, erscheinen wohl als zwei getrennte Höhepunkte von Hebbels Schaffen. Sie sind aber aus der gleichen Wurzel entsprossen. Er selbst bezeichnet beide mit „Genoveva" und der „Bernauerin" zusammen als „die germanische Welt in ihren verschiedenen Entwickelungsstufen". Ihnen möchte man noch das gewaltige Bruchstück des die Begründung und Entwickelung der Religion im Kampfe zwischen Vater und Sohn vorführenden „Moloch" zugesellen. Die Erscheinungen tauchen im Dämmerlicht der Phantasie oder Geschichte vor ihm auf, und es reizt ihn, sie wie ein Maler festzuhalten. Und gerade weil er in den „Volkszuständen" den Grund aller dramatischen Kraft, alles Menschliche nur in der Nationalität wurzeln sieht, zieht ihn das alte Epos so mächtig an. Er verlegt es in die Übergangszeit, da Christen- und Heidentum noch in der Volksseele miteinander ringen, und läßt nach dem Untergang des trotzig-harten Geschlechtes Dietrich von Bern „im Namen dessen, der am Kreuz erblich", eine neue Zeit und Sitte beginnen, wie der Scheidegruß von Wagners Brünnhilde der Welt ein neues Gesetz der Liebe zuweist. Aber als „Spiralfeder" des Ganzen erscheint Hebbel doch Brunhilds unerwidertes tiefes Gefühl für Siegfried. Dies treibt sie an zur Forderung des Todes des mit heißester Leidenschaft begehrten Mannes und damit zur eigenen Vernichtung. Es ist der bei Hebbel überall hervortretende Widerstreit zwischen den sich zugleich abstoßenden und anziehenden männlichen und weiblichen Grundbestandteilen der Menschheit. Der verwandte tiefseelische Beweggrund also, wie er in „Maria Magdalene" auch des Tischlermeisters Anton Tochter bestimmt, im Groll über scheinbar verschmähte Neigung sich dem ungeliebten Manne hinzugeben.

Wenn Hebbel in dem bürgerlichen Trauerspiel in voller Selbständigkeit das Beste der Gattung seit und neben „Kabale und Liebe" gelungen ist, so folgte er in den „Nibelungen" absichtlich auf Schritt und Tritt dem mittelhochdeutschen Epos, ohne sich, verleitet durch dessen dramatischen Gehalt, durch die Untersuchungen des Goethe-Schillerschen Briefwechsels über den Unterschied von Epos und Drama warnen zu lassen. Sein an einzelnen Schönheiten überreiches Werk, dem unsere dankbare Bewunderung gebührt, erscheint als kühner Versuch, das alte Gedicht umzugießen. Schwerlich konnte ein solcher restlos gelingen, denn die sich wiederholenden Kämpfe in Etzels Halle bleiben auch für das gewaltigste dramatische Gestaltungsvermögen eine unbezwingbare Reihe epischer Vorgänge. Die begrenzten Mittel der Bühne sind niemals imstande, sie für das leibliche Auge in solcher schaudernden Größe vorzuführen, wie sie der Einbildung des Lesers in der herben knappen Prosa der nordischen Sagenfassung und den Strophen der mittelhochdeutschen Nibelungennot auftauchen. Wagner dagegen löste die Aufgabe des neueren Nibelungendramatikers, aus der Fülle der Überlieferungen mit ähnlichem Rechte selbständig zu wählen und neu zu bauen, wie es einstens die alten deutschen und nordischen Umdichter der Sage geübt hatten.

Blieb Hebbel so in den „Nibelungen" als Dramatiker allzu abhängig vom alten Heldenepos, so schuf er dafür 1859 in den Hexametern von „Mutter und Kind" ein bürgerliches Epos, das unter allen verwandten Versuchen „Hermann und Dorothea" am nächsten kommt. Hatte er in „Maria Magdalene" die gesellschaftliche Ungerechtigkeit, mit welcher der grundlose Verdacht des Reichen die arme, ehrliche Handwerkerfamilie ins Unglück stürzt, und bitterste

Verzweiflung mit erbarmungsloser Folgerichtigkeit enthüllt, so läßt er hier die Elternliebe des armen Paares den rührenden Sieg über die Armut davontragen. Um das Epos gruppieren sich Hebbels drei Gedichtsammlungen von 1842, 1848 und 1857, in denen er als Lyriker mit form- und geistesmächtigen Epigrammen, vor allem aber mit Balladen, wie „Bubensonntag", „Nachtgefühl", der Schilderung des dithmarsischen Hofbesitzers, dem wunderbar schönen und tiefen „Liebeszauber", in die Reihe unserer besten lyrisch-epischen Dichter tritt.

Abb. 55. Richard Wagner. Nach Photographie.

Die erhabenste selbstlose Liebe zu allem Lebendigen predigt die Ballade „Der Bramine", ein vollwertiges Seitenstück zu Goethes Paria-Trilogie. Wenn Hebbel noch 1851 seinen „Michel Angelo" an Varnhagen mit den stolzbescheidenen Worten übersandte, vielleicht beweise „dies Stück, daß ich, wenn der Weg von der Judith zur Iphigenie auch weit ist, ihn wenigstens betreten habe", so bezeugen „Mutter und Kind" und der „in schweren Leiden" entstandene „Bramine", daß sich Hebbels schroffe Kraft zu sittlicher und künstlerischer Klärung durchgerungen hat.

Otto Ludwig hat die während seiner Lernzeit am Leipziger Konservatorium unter Mendelssohns Leitung ursprünglich gehegten Pläne für eine neue dramatische Vereinigung von Musik und Dichtung alsbald aufgegeben. Nicht selbständige Ausgestaltung des deutschen Dramas, sondern dessen völlige Anlehnung an Shakespeares gewaltiges Vorbild erachtete er als Aufgabe der Zukunft. Im Gegensatze dazu war Richard Wagners (Abb. 55) ganzes Streben darauf gerichtet, aus der besonderen geschichtlichen Entwickelung der Dichtung und Musik auf heimischem Boden die Möglichkeit eines neuen und eigenartigen deutschen Dramas durch wohlabgewogenes Zusammenwirken der beiden nach Wesen und Wirkung erforschten Künste zu

erweisen und selber dieses Zukunftsdrama zu schaffen. Seiner „eigentümlichen und mächtigen Dichtung" gelang es dann endlich nach den härtesten Kämpfen, von Bayreuth aus alle Völker zur Anerkennung der Vorherrschaft deutscher Kunst im Drama zu zwingen. Ein Blick in die auch während und nach dem Kriege noch fortwährend anwachsende und vielfach sich vertiefende Wagnerliteratur lehrt, wie nicht dem Musiker, sondern dem Schöpfer eines neuen, ganz eigentümlich deutschen Dramas seine Stellung in der Weltliteratur eingeräumt wird, die ihm unter seinen lieben Landsleuten die Merker und die auf eine Tabulatur eingeschworenen Handwerksmeister gern verweigern möchten, deren Auge nicht über ihre engen Zunftgrenzen sich zu erheben vermag. Und doch hat Gottfried Keller bereits 1856, als von der Musik noch nichts geschaffen war, nach dem Lesen des Nibelungenringes erklärt, daß Wagners „glut- und blütenvolle Dichtung" auf ihn „einen viel tieferen Eindruck gemacht als alle anderen poetischen Bücher, die ich seit langem gelesen. Eine gewaltige Poesie, urdeutsch, aber von antik-tragischem Geiste geläutert".

Noch zwischen 1846 und 1848, als Wagner an den Trauerspielentwürfen „Kaiser Friedrich I." und „Jesus von Nazareth" arbeitete, hat er zwischen dem rein literarischen Wortdrama und einer Wort und Ton verbindenden Dramengestaltung geschwankt. Aber auch nach dem Entscheid für die seiner einzigartigen Doppelbegabung entsprechende Form des musikalischen Dramas legte er noch 1878 in dem Aufsatz „Über die Anwendung der Musik auf das Drama" das Bekenntnis ab: „Ich getraue mich wohlweislich nur so weit mit Musik einzulassen, als ich in ihr dichterische Absichten zu verwirklichen hoffen darf."

Der Dresdener Gymnasiast Wilhelm Richard Wagner, am 22. Mai 1813 zu Leipzig geboren, war mit einer Übertragung von Gesängen der „Odyssee" in deutsche Verse, einem Drama von „Odysseus' Tod" und einem shakespearesierenden Ritterstück „Leubald" beschäftigt, als ihm das Anhören von Goethes „Egmont" mit der Beethovenschen Musik zuerst den Wunsch weckte, seine Trauerspiele ebenso mit Tonbegleitung ausstatten zu können. Erst dieses dichterische Verlangen führte ihn zur Beschäftigung mit Musik. Schon bei seinen frühesten Opernversuchen: „Die Hochzeit", „Die Feen", „Das Liebesverbot", dem Scherzspiel „Männerlist größer als Frauenlist", dem heroischen „Rienzi", „Die Bergwerke zu Falun", dem Hohenstaufenstücke „Die Sarazenin", ging er überall von dem selbständig behandelten dichterischen Stoff aus. Um Meyerbeers „große Oper" an ihrem Geburtsort kennenzulernen, reiste der mittellose Rigaer Kapellmeister 1839 auf dem Seeweg über London nach Frankreich. In der französischen Hauptstadt schrieb er „in Nacht und Elend" seine Rahmenerzählung „Ein deutscher Musiker in Paris". Und in der einleitenden Geschichte: „Eine Pilgerfahrt zu Beethoven", legt er nach der launigen Abfertigung eines komponierenden Engländers dem Schöpfer der neunten Symphonie bereits sein eigenes Glaubensbekenntnis in den Mund: um ein musikalisches Drama zustande zu bringen, solle man es machen, wie Shakespeare seine Stücke schrieb. Das den Dichter hemmende, bloß musikalische Fachgerüst der Arien, Duette, Terzette müsse fallen, denn gerade weil die Dichter sich diesen undramatischen Forderungen unterwarfen, konnten sie in ihren Textbüchern dem Musiker nicht ein wirkliches Drama liefern. Nur die geschlossene symphonische Form der Musik entspreche der einheitlich dichterischen Absicht des Dramas.

Was hier in der Novelle zuerst angedeutet ist, das führte der Verbannte in Zürich, wohin der königlich sächsische Hofkapellmeister nach seiner Beteiligung an dem Dresdener Maiaufstand von 1849 hatte flüchten müssen, in einer Reihe von ästhetisch-geschichtlichen Untersuchungen aus: „Die Kunst und die Revolution", 1849; „Das Kunstwerk der Zukunft", 1850; „Oper und Drama", 1851. Ihnen schloß sich 1852 die halb autobiographische Schrift an: „Eine Mitteilung an meine Freunde". Und literarisch tätig ist Wagner bis zuletzt geblieben in seinem Eifer für deutsche Kultur und ihre Erneuerung, wie ähnliches in verwandtem Sinne auch von dem Göttinger Orientalisten Paul de Lagarde in seinen beherzigenswerten „Deutschen Schriften" (1886) und „Gedichten" (Gesamtausgabe 1897) mutvoll gefordert und

während des gewaltigsten der Kriege von den Besten unseres Volkes als „deutsche Renaissance" erhofft wurde.

Die von Wagner selbst 1871 begonnene Sammlung seiner „Schriften und Dichtungen" zeigt, wie sein Bemühen um eine Neugestaltung von Drama und Theater nur einen Teil der selbstgestellten Lebensaufgabe bildet: seines unentwegten Eintretens für „deutsche Art und Kunst". Schien sich ihm doch während seiner Münchener Kämpfe und dann wieder am Lebensabend in Bayreuth alles in der einen Frage zusammenzudrängen: „Was ist deutsch?" Und darauf fand er die Antwort: Deutsch sei, eine Sache nicht um des Lohnes, nicht einmal des Ruhmes halber, sondern um ihrer selbst willen mit Ernst und Ausdauer zu betreiben. In diesem tiefen deutschen Sinne hat er lebenslang gewirkt und gestritten.

Wagner eröffnete 1849 seine Betrachtungen mit dem Geständnis: „Wir können bei einigem Nachdenken in unserer Kunst keinen Schritt tun, ohne auf den Zusammenhang derselben mit der Kunst der Griechen zu treffen." Die Wiederherstellung der griechischen Tragödie, in der Dichtung und Musik zusammengewirkt hatten, ist das Ziel der Begründer der italienischen Oper gewesen (vgl. II, 12). Die dramatische Aufgabe sei indessen bald in Vergessenheit geraten, indem die Musik aus einem Hilfsmittel der dramatischen Handlung zur Hauptsache, zum Endzweck, die dramatische Handlung selbst zum bloßen Vorwand der Vorführung von Sänger- und Tänzerkünsten wurde. Wagner untersucht nun in den beiden ersten Teilen von „Oper und Drama" die geschichtliche Entwickelung und das Wesen der Oper und Musik, des Schauspiels und der dramatischen Dichtkunst, das Verhältnis von Sprache und Ton, um aus der Erkenntnis ihrer Sonderart Klarheit über die Bedingungen für einheitliches Zusammenwirken im Drama zu gewinnen, dessen anzustrebende Neugestaltung der dritte Band erörtert

Nicht bloß Lessing (II, 174), sondern auch viele andere Schriftsteller, wie Sulzer, Wieland, Herder, Jean Paul, Solger, Schleiermacher, Hoffmann, hatten bereits die literarische Forderung nach einer Umwandlung der Oper zum Drama erhoben, welche die Musiker Gluck, Mozart, Beethoven, Weber (vgl. II, 174, 212/14; III, 100) durch die Tat zu lösen suchten. Zur Oper hegte Schiller, wie er am 29. Dezember 1797 an Goethe schrieb, immer das Vertrauen, „daß aus ihr wie aus den Chören des alten Bacchusfestes das Trauerspiel in einer edlern Gestalt sich loswickeln sollte". Und Vischer sprach 1844 in seinen „Kritischen Gängen" die Hoffnung aus, ein uns bisher noch mangelnder Schiller und Shakespeare der Musik werde durch eine Nibelungenoper noch eine neue Tonwelt öffnen, in der dem Deutschen „in mächtigen Tönen das Heroische in der besonderen Bestimmung des Vaterländischen entgegenwoge".

Wie die Dichtung Wagners Ausgangspunkt ist, so handelt es sich auch bei seinem Wirken um eine von der Kunstlehre seit langem geforderte Neugestaltung, ja um eine Unterordnung der Musik unter die dramatische Aufgabe. Wenn Wagner den Mythus als Stoff des musikalischen Dramas bezeichnete, so hatte schon vor ihm Immermann im Mythus den Inhalt der Tragödie der Zukunft überhaupt erblickt, und für die Oper wollte auch Hebbel grundsätzlich nur mythische Stoffe zulassen. Wagner aber, der von sich selbst sagte, er sei urgermanisch zur Welt gekommen, fühlte, obwohl er einmal einen „Achilleus" dichten wollte und sich an indischen Legenden 1856 zu einem Dramaentwurf „Die Sieger" begeisterte, dauernd doch nur von germanischen Mythen sich gefesselt. Nicht bloß infolge der von 1849 bis 1876 sich erstreckenden Arbeitsdauer, sondern auch durch den Gehalt der dichterisch-musikalischen Arbeit ist „Der Ring des Nibelungen" Wagners Hauptwerk, dessen Vollendung und Aufführung er recht eigentlich als seine Lebensaufgabe ansah, ähnlich wie Goethe den Abschluß seines „Faust". Dagegen weisen Wagners Auffassung von der Würde und religiösen Weihe des

Dramas als des höchsten Ausdrucks völkischer Kultur und der schon 1853 entstandene Plan von Festspielen, wie er ja auch selbst hervorhob, auf hellenischen Ursprung hin. Doch nur die Ausbildung der deutschen Musik von Bach bis Beethoven und Weber ermöglichte es ihm, das Orchester in den Dienst der dramatischen Handlung zu stellen. Der mit der Germanistik eng verbundenen Romantik verdankte er die deutschen Sagenstoffe, während sein Vorgänger in der Opernreform, Gluck, für alle seine Hauptwerke, abgesehen von den ritterlichen Helden der „Armida", noch auf antike Fabeln eingeschränkt war, wie sie den fast ausschließlichen Inhalt der klassizistischen französischen Tragödie bilden. Es mußten die antiken und nationalen Strömungen, aus dem Altertum stammende und romantische Vorstellungen, wie sie in unserem Schrifttum von alters her sich bald bekämpften, bald verschlangen, wieder einmal sich vereinigen, damit Wagners Drama und der mit ihm auf das engste verbundene Festspielgedanke zur Tat werden konnten.

Bereits 1853 durfte Franz Liszt „aus wahrhafter Überzeugung" an Wagner schreiben: „Du bildest schon jetzt, und stets mehr, den konzentrischen Herd jeglich edlen Wollens, hohen Empfindens und ehrlichen Bestrebens in der Kunst." Und nicht um eine musikalische Frage, sondern um die Selbständigkeit einer großen Volkskunst gegenüber ihrer Herabwürdigung zum gleichgültigen theatralischen Zerstreuungsmittel und zur internationalen Modeware hat Wagner den heißen, mehr als vierzig Jahre währenden Streit geführt.

Als deutscher Künstler hatte sich Wagner zuerst in der tonangebenden Seinestadt beim Anhören von Beethovens neunter Symphonie und Webers „Freischütz" gefunden, und mit hellen Tränen im Auge schwur der Heimkehrende beim Anblick des Rheins seinem „deutschen Vaterlande ewige Treue". Noch in Paris gestaltete er die auf der Meerfahrt vernommene Sage vom „Fliegenden Holländer" dramatisch aus und stellte hierin schon die Erlösung vom Fluch durch reine, opferbereite Liebe, die fortan seine ganze Dichtung durchziehen sollte, in den Mittelpunkt. In Dresden schuf er den „Tannhäuser", dessen erste Aufführung am 19. Oktober 1845 stattfand. Wagner als Bahnbrecher verschmolz dabei die bis dahin völlig getrennten Überlieferungen der Meistersingerfabel vom Singerkrieg auf der Wartburg (vgl. I, 218) und des Volksliedes vom Minnesinger Danhuser (vgl. I, 280) in genialster Weise zu organischer Einheit. Und unmittelbar auf den „Tannhäuser" erfolgte das entscheidende musikalische Reformdrama, der „Lohengrin". Robert Schumann erklärte nach Anhören der Dichtung deren Vertonung für schlechterdings undenkbar, Liszt dagegen wagte am 28. August 1850 zur Weimarer Goethefeier (vgl. S. 172) das als nicht möglich Verschrieene. Der Verbannte in Zürich aber erweiterte sein noch vor der Flucht aus Dresden entstandenes Trauerspiel „Siegfrieds Tod" 1853 zu dem vierteiligen Festspiel „Der Ring des Nibelungen", wobei er für den germanischen Mythus auch die altgermanische Form des Stabreims wählte. Und im Augenblick, in dem der Geächtete der deutschen Kunstwelt für beseitigt galt, sagte der heldenmütige Künstler seinerseits sich in grimmigem Hasse gegen Schein und Lüge los von der Opernbühne und erklärte, nur fern von dem hohlen Alltagstreiben in besonderen festlichen Veranstaltungen sein Nibelungenwerk geben zu wollen. Mit der Erneuerung des Dramas sollte auch eine ihm dienende Umgestaltung des Theaterbaues Hand in Hand gehen, für welche Wagner die Beihilfe des größten unter den gleichzeitigen deutschen Architekten, Gottfried Sempers, fand. In Dresden wie in Zürich, wo 1861 Sempers Hauptschrift „Der Stil" vollendet wurde, waren beide, von denen jeder auf seinem Kunstgebiet die Wahrheit zur Geltung bringen wollte, in enger Freundschaft verbunden.

„Lohengrin" und „Tannhäuser" hatten sich von Weimar aus allmählich über alle deutschen Bühnen verbreitet. Trotzdem gelang es Wagner, der erst nach Vollendung der Nibelungendichtung die Bekanntschaft von Schopenhauers Werken machte, nirgends, seine unter diesem Einfluß entstandene tiefgewaltige Tragödie von „Tristans und Isoldes" todgeweihter, todbesiegender Liebe zur Aufführung zu bringen, bis König Ludwig II. 1865 in München den haßerfüllten Widerstand gegen das als völlig unaufführbar verlästerte Musikdrama überwand. Graf Schack hat es als die zwei unvergeßlichen Verdienste des jugendlich begeisterten Bayernkönigs gerühmt, daß er, wie er 1870 als erster deutscher Fürst den Marschbefehl gegeben habe, so dem bereits an seinem Werk verzweifelnden Wagner seinen Schutz und die Mittel zum Bau des Festspielhauses gewährte. Dessen Abbildung führt die Tafel „Deutsche Festspielhäuser" bei S. 262 vor. Durch die mißleitete und verhetzte Volksstimmung, wie sie in Herweghs Versen treffend als „Hofbräuhorizont" verspottet wird, wurde der noch unerfahrene, eingeschüchterte König gezwungen, im Dezember 1865 den künstlerischen Freund von seiner Hauptstadt in sein selbstgewähltes idyllisches Asyl Triebschen am Vierwaldstätter See ziehen zu lassen. Aber 1868 konnte der Vertriebene nach Vollendung seiner „Meistersinger von Nürnberg", deren Anfang in Wagners sorgfältiger Handschrift die beigeheftete Nachbildung wiedergibt, siegreich nach München zurückkehren. Als Wagner der ersten Aufführung an der Seite seines fürstlichen Schirmherrn, in der Königsloge sitzend, beiwohnte, bewährte sich einmal aufs schönste Schillers stolzes Wort: es

soll der Sänger mit dem König gehen,
Sie beide wohnen auf der Menschheit Höhen!

Dem lebensvollen Kulturbild aus dem alten Nürnberg mit seiner wunderbaren Mischung von Laune und Ernst, dem Schmerz der Entsagung und der liebevoll heiteren Erkenntnis des die Welt im kleinen wie im großen beherrschenden und verwirrenden „Wahnes" gebührt nebenbei auch das literargeschichtliche Verdienst, in Weiterführung von Goethes Bemühung (vgl. II, 273/74) den biederen Sanges- und Handwerksmeister Hans Sachs wieder seinem Volke als vertraute Lieblingsgestalt nahegebracht zu haben. Wohl in keinem anderen Werke ist es in gleicher Weise gelungen, innerhalb des engbegrenzten Kreises bürgerlichen Lebens tragisch-heroische Elemente der Persönlichkeit aufleuchten zu lassen, wie dies in Sachsens Monologen geschieht. In seiner Schlußrede eröffnet Sachs einen Ausblick auf Kunstblüte und Verfall, gipfelnd im Mahnrufe: „Ehrt eure deutschen Meister, dann bannt ihr gute Geister!"

Was Wagner aber schon von Zürich aus in Briefen und in der „Mitteilung an meine Freunde" gefordert hatte, das ist erst 1876 bei den frühesten Bayreuther Festspielen in Erfüllung gegangen. Hatte Lessing einst bitter über die Torheit der Deutschen gespottet, die ein Nationaltheater haben wollten, ohne eine Nation zu sein: jetzt waren sie ein staatlich geeintes Volk geworden, und der erste deutsche Kaiser mit den deutschen Fürsten kam 1876 zu den nationalen Bühnenfestspielen. In Bayreuth selbst folgte dem „Ring des Nibelungen" sechs Jahre später das Bühnenweihfestspiel „Parsifal", das edelste Vermächtnis des kurz darauf, am 13. Februar 1883, zu Venedig aus dem Leben scheidenden deutschen Meisters an sein heiß und treu geliebtes Volk. Ausdrücklich hatte Wagner festgesetzt, daß dies gleich den Passionsspielen des Mittelalters auf religiöser Grundlage aufgebaute „letzte und heiligste meiner Werke der von mir als tief unsittlich erkannten Theater- und Publikum-Praxis", dem Alltagstreiben und Gewinnhasten der Theater für immer entzogen, in aller Zukunft einzig und allein dem Bayreuther Festspielhause vorbehalten bleiben sollte.

Erster Aufzug.

(Die Bühne stellt das Innere der Katharinenkirche, in schrägem Durchschnitt, dar; von dem Hauptschiff, welches links als dem Hintergrunde zu sich ausdehnend anzunehmen ist, sind uns nur die letzten Reihen der Kirchstuhlbänke sichtbar: den Vordergrund nimmt der freie Raum vor dem Chor ein; dieser wird später durch einen Vorhang gegen das Schiff zu gänzlich abgeschlossen.

Beim Aufzug hört man, unter Orgelbegleitung, von der Gemeinde den letzten Vers eines Chorales, mit welchem der Nachmittagsgottesdienst zur Einleitung des Johannisfestes schliesst, sind während des Chorales und dessen Zwischenspielen, entwickelt sich, vom Orchester begleitet, folgende pantomimische Scene:

In der letzten Reihe der Kirchstühle sitzen Eva und Magdalene; Walther von Stolzing steht, in einiger Entfernung, zur Seite an eine Säule gelehnt, die Blicke auf Eva heftend. Eva kehrt sich widerhalt seitwärts nach dem Ritter um, und erwidert seine dringend bittenden Gebärden mit verlegenen Winken, die ihm bedeuten sollen, er möge beim Ausgange ihres harren. Magdalene unterbricht sich öfters im Gesang, um Eva zu zupfen und zur Vorsicht zu mahnen. – Als der Choral zu Ende ist, und, während eines längeren Orgelnachspieles, die Gemeinde dem Hauptausgange, welcher links dem Hintergrund zu anzunehmen ist, sich zu wendet, um allmählich die Kirche zu verlassen, tritt Walther an die beiden Frauen, welche sich ebenfalls von ihren Sitzen erhoben haben, und dem Ausgange sich zuwenden wollen, lebhaft heran.

F Choral der Gemeinde.

Da zu dir der Heiland kam,
rollige deine Sünde nahm,
weihte sich dem Opfertod,
gab er uns das Heil's Gebot:
Dass wir durch dein' Taufe uns weihn,
seines Opfers werth zu sein.
Evigs Säufe,
Christ's Erlöseer!
Nimm uns freundlich an!
Dort am Bluss Jordan.

Walther
(leise, dort fernst zu Eva.)
Verweilt! – Ein Wort! Ein einzig Wort!

Eva
(sich rasch zu Magdalene wendend.)
Mein Brustlatz! Sodann! Wohl liegt's im Ort?

Magdalene.
Vergesslich Kind! Nun heisst es: such!
(Sie kehrt nach den Sitzen zurück.)

Walther.
Fräulein! Verzeiht der Stille Brauch!
Eines zu wissen, eines zu fragen,
was nicht müsst' ich zu bergen wagen?
Ob Leben oder Tod? Ob Segen oder Fluch?
Mit einem Worte sei mir's vertraut: –
mein Fräulein, sagt –

Magdalene
(zurückkommend.)
Hier ist das Tuch.

Der Anfang des ersten Aufzugs von Richard Wagners „Die Meistersinger von Nürnberg".

Nach Seite 3 und 4 der bei der Firma B. Schotts Söhne in Mainz erschienenen vollständigen Nachbildung der „Meistersinger"-Dichtung, mit Genehmigung der Verleger.

Eva.

O weh! die Spange?..

Magdalene.

Fiel sie wohl ab?

(Sie geht, am Boden suchend, wieder zurück.)

Walther.

Ob Licht und Lust, oder Nacht und Grab?
Ob ich erfahr' wonach ich verlange,
ob ich vernehme wovor mir graut, –
mein Fräulein, sagt...

Magdalene

(wieder zurückkommend.)

Da ist auch die Spange.
Komm, Kind! nun hast du Spang' und Stuck. –
O weh! da vergess ich selbst mein Buch!

(Sie kehrt wieder um.)

Walther.

Dies eine Wort, ihr sagt mir's nicht?
Die Sylbe, die mein Urtheil spricht?
Ja, oder: nein! ein flücht'ger Laut:
Mein Fräulein, sagt, sei Euch schon Braut?

Magdalene

(die bereits zurückgekommen, verneigt sich vor Walther.)

Sieh da, Herr Ritter.
Wie sind wir fortgeeilt:
mit Lorkens Schutze
habt ihr euch gar beschwert?
Darf den Besuch des Helden
ich Meister Pogner melden?

Walther

(leidenschaftlich.)

Betrat ich doch nie sein Haus!

Magdalene.

Ei, Junker! was sagt ihr da aus?
In Nürnberg eben nur angekommen,
wär's ihr nicht freundlich aufgenommen?
Was Küch' und Keller, Schrein und Schrank
euch bot, verdient' es keinen Dank?

Eva.

Gut' Lenchen! Ach! das meint er ja nicht.
Doch wohl von mir wünscht er Bericht –
wie sag' ich's schnell? – versteh' ich's doch kaum! –
mir ist als wär' ich gar wie im Traum! –
Er frägt, – ob ich schon Braut?

Magdalene

(sich scheu umsehend.)

Hilf Gott! Sprich nicht so laut!
Jetzt lass' uns nach Hause gehn;
nehm uns die Leut' hier Acht!

Walther.

Nichts mehr, bis ich Alles weiss.

Vom mittelhochdeutschen Nibelungenlied hatte Wagner in ernster Durchforschung und mit des Genius Tiefblick in das Urwesen aller Sage, auf die ursprüngliche Gestaltung, den Kern des Mythus, zurückzudringen gesucht. Und indem er in Jung-Siegfried den Menschen in seiner ungebrochenen Naturkraft und -schönheit sah, verwob sich dem sinnenden Dichter allmählich mit Siegfrieds Leben das gesamte Welt- und Götterschicksal, wie es die Edda in der Kunde von der drohenden Götterdämmerung angedeutet hatte. Die Siegfried-Tragödie erhöht sich zur Wotans-Tragödie, das Nibelungendrama zum allumfassenden Weltbild. Furchtloser Heldenmut und des Gottes schwer errungene Überwindung der Willensselbstsucht im Bunde mit der todesmutigen Opferbereitschaft des liebenden Weibes erkämpfen den Sieg über die liebefeindlichen Mächte der Nacht und des Neides. Ohne dem Wesen der tieferfaßten Sage Gewalt anzutun, gestaltet der schöpferische Dichter aus ihren Bestandteilen ein organisch Neues für seine eigene Zeit. Die einfachsten Naturtöne erschallen aus den Wogen des Rheins und von den Zweigen der Waldbäume. Kindliche Märchenzüge von einem, der auszog, das Fürchten zu lernen, und dem Gewaltigen, der sich überlisten läßt zur Verwandlung in ein leicht greifbares Tierchen, verbinden sich einheitlich mit den in dichterisch anschauliche Vorgänge umgesetzten tiefsten philosophischen Fragen. „Uraltes Fern" und modernes Bangen vor dem Untergang einer schuldbeladenen starren Gesetzeswelt, lachendes, lustfrohes Heldentum und die Forderung nach Verneinung des Willens durchdringen sich unauflöslich in der Tragödie von Wotans Schuld, Ringen und sühnendem Untergang.

Der zusammenbrechenden Welt heidnischer Selbstsucht verkündet das durch „trauernder Liebe tiefstes Leiden" hellsichtig gewordene Wotanskind Brünnhilde freiwillig sterbend das neue Heil der in Lust und Leid seligen Liebe. Solche christliche Liebe, das Miterleiden fremder Schmerzensnot, das Gebot tätiger Hilfe und ritterlichen Kampfes gegen das Böse lernt und lehrt Parsifal. Schon im Tannhäuserdrama liegen in den Gestalten von Venus und der gottgeweihten reinen Jungfrau Elisabeth Sinnliches und Geistiges miteinander im Kampfe. Dort stehen Wartburg und Hörselberg, im „Parsifal" die Gralsburg und Klingsors Zaubergarten mit den holden Blumenmädchen, von denen schon die alten Alexander-Sagen zu erzählen wußten (vgl. I, 85), sich entgegen wie in Immermanns Mysterium der weltentrückte Gral und der minnefrohe Artushof, die Merlin vergeblich zu verbinden strebt (vgl. S. 106). An dem „reinen Toren" Parsifal dagegen erfüllt sich die Mahnung des Helden Humanus in dem Goetheschen Epos „Die Geheimnisse":

Von der Gewalt, die alle Wesen bindet,
befreit der Mensch sich, der sich überwindet.

Mitleidlos hatte Parsifal am Friedensort den Schwan erlegt, Amfortas' Klage töricht staunend nicht verstanden. Aber im Augenblick von Kundrys Kuß leuchtet ihm das Bewußtsein auf von der unlösbaren Verflechtung von Begehren und Leiden, Lust und Buße, Schuld und Erlösung. Und der „durch Mitleid wissend" Gewordene kehrt zurück zur Gralsritterschaft, ihr Retter und ihr König.

Wenn der „Ring des Nibelungen" in der dramatischen Gestaltung altdeutscher Götter- und Heldensage völkische Kämpfe und Aufgaben, kräftigste und tiefste deutsche Eigenart widerspiegelt (s. unten), so mahnen angesichts sozialer Verbitterung und Entzweiung der Gegenwart, der mitleidlosen Welt in Waffen, die symbolischen Bühnenvorgänge des „Parsifal" an die erlösende Kraft des tätigen Mitleids, an die Pflicht selbstüberwindender Liebe. Einer feindlich widerstrebenden „Zeitgenossenschaft" hat Richard Wagner sein aus seltenstem Bunde des musikalischen und dichterischen Genius entsprossenes Werk, die höchste und reinste Kunstleistung des ausgehenden 19. Jahrhunderts, aufgezwungen. Und in den Bayreuther Festspielen, die auch nach seinem Tode, erst unter zielbewußter Leitung seiner hochgesinnten Gattin, Frau Kosima Wagners, Franz Liszts Tochter, dann der seines treuen Sohnes, Siegfried Wagners, sich weiter entwickelten, hat er ein lebendiges Denkmal dafür geschaffen, was die Heldenkraft und

Begeisterung eines einzelnen Mannes vermag im unerschütterlichen Glauben an die Wahrheit und an den guten Genius seines Volkes. So verdanken wir seinem Wirken diese auf der Erde einzige Stätte, an der nur edelste Kunst um ihrer selbst willen, ohne jede selbstsüchtigen Nebenabsichten gepflegt werden soll und gepflegt wird.

Dem Einflusse des Tonsetzers Wagner vermochte nicht bloß kein jüngerer Zeitgenosse, sondern selbst ein in alter völkischer Art festwurzelnder Meister wie Giuseppe Verdi in seinen letzten Werken sich nicht zu entziehen. Wichtiger jedoch als Wagners bestimmender Einfluß auf die musikalischen Ausdrucksmittel ist das allmähliche, aber ständig wachsende Durchdringen seiner Forderungen und Hoffnungen für eine Neugeburt unserer künstlerischen und sittlichen Anschauung.

Wie schon „der Strom der Gedanken" aus Wagners ersten Schriften in Malvida von Meysenbug, geboren 1816 in Kassel, „ein seliges Ahnen freier Schönheit aufdämmern" ließ, so hat die auf Stellung und Bildung der Frauen so einflußreiche Verfasserin der „Memoiren einer Idealistin" (1876) bis zu ihrem „Lebensabend", den sie 1903 in Rom abschloß, sich als Schülerin „des genialen Schriftstellers und Dichter-Komponisten" bekannt. Houston Stewart Chamberlain, 1855 zu Portsmouth geboren, hatte sich, wie schon 1896 seine tiefschürfende Charakteristik des Künstlers und Regenerators Wagner bekundete, erst mit den Gedanken, die sowohl aus den Kunstwerken wie aus den Schriften des Bayreuther Meisters zu uns sprechen, erfüllt, ehe er 1899 mit seinen „Grundlagen des 19. Jahrhunderts" aus selbständig kritischer Betrachtung der europäischen Völker und der Geistesgeschichte der Vergangenheit heraus auf die unserer Zukunft obliegenden Aufgaben hinwies. Zugleich hat Chamberlain auch in eigenen Dichtungen, 1900 in „Parsifalmärchen", 1902 in seinen „Drei Bühnendichtungen" durch die treffliche Dramatisierung des Kampfes des „Weinbauern" um seine bloß gepachtete, aber mit eignem bitteren Schweiß getränkte Scholle gegen den harten Grundherrn auch als Dichter sich versucht und bewährt. Als Gatte Eva Wagners ist der Vielgereiste, der 1919 in den „Lebenswegen meines Denkens" selber die Einwirkung des Meisters auf seine ganze Entwickelung geschildert hat, 1908 von Wien nach Bayreuth übergesiedelt und hat dann als echter Bayreuther seine überragende allseitige Bildung mit voller Kraft und Treue in den Dienst der deutschen Sache gestellt (s. unten). Durch Wagner ist auch der dänische Dichter Karl Gjellerup (1857—1919) bewogen worden, die seit 1864 unterbundene deutschfreundliche Überlieferung von Baggesen und Öhlenschläger wieder aufzunehmen und einen Teil seiner Dichtungen, in denen er altgermanische Stoffe unter Einwirkung des Nibelungenringes dramatisierte, in deutscher Sprache abzufassen. Des Prager Philosophen Christian von Ehrenfels tief empfundene, poesievolle „Allegorische Dramen" (1895) und „Die Stürmer" (1905), von denen vor allem die Trilogie „Der Kampf des Prometheus" als bedeutende dichterische Leistung zu rühmen ist, fordern in Wagners Sinn und unter Berufung auf ihn ihre volle Verlebendigung durch die Musik.

Als Wagners unmittelbarer Lieblingsschüler aber ist der Philosoph Heinrich von Stein (1857—87), der leider so früh verstorbene Verfasser der „Entstehung der neueren Ästhetik", zu rühmen. Der Einführung zu Steins gedankenreichen und von tiefem Mitleidsgefühl für die Schmerzen der Menschheit durchdrungenen Dichtungen „Helden und Welt" (1883), denen aus Steins Nachlaß 1888 „Dramatische Bilder und Erzählungen" nachfolgten, galt noch in Venedig Wagners letzte schriftstellerische Arbeit. Neben den Gedanken Wagners, vor allen aus der 1880/81 für die „Bayreuther Blätter" geschriebenen Aufsatzreihe „Religion und Kunst", „Heldentum und Christentum", wirkten auf Stein die bewundernswürdigen dramatischen

Geschichtsszenen „La Renaissance“ (1877) des Grafen Joseph Artur von Gobineau (1816—98; s. unten), der sich dem deutschen Meister innig anschloß, weil dieser durch die Musik ausdrücke, was er selber poetisch empfinde, Sinn und Form als eins gestalte. Im „erhabenen Meisterwerke“ des Nibelungenringes fand der französische Edelmann, der sich als Nachkomme nordischer Wikinger fühlte, „das vollkommen verwirklichte Ideal all seiner Gedanken über Rasse, Helden, Götter, Bestehen und Untergehen“. Von Bayreuth aus und dank dem eifrigen Wirken der 1894 von Ludwig Schemann gegründeten „Gobineau-Vereinigung“ fand der tiefforschende Verfasser des „Essai sur l'inégalité des races humaines“ in deutschen Landen die ihm in seiner französischen Heimat versagte Teilnahme und Wirkung. In Anlehnung an Gobineaus Renaissance-Dialoge werden denn auch durch Heinrich von Stein in freier dramatischer Form die ewig sittlichen Ideen der Menschheit in ihrer Verkörperung durch Entsagende (Solon, die heilige Elisabeth und die heilige Katharina, Tauler), Denker (Giordano Bruno) und Kämpfer (Alexander, Luther, Cromwell, der große König [Friedrich II.]) in Augenblicken bedeutsamer geschichtlicher Entscheidungen mit dichterischer Gestaltungskraft dem Leser vor Augen gestellt. Das Gespräch im Kerker Karl Ludwig Sands vor dessen Hinrichtung dürfte nicht bloß durch das feinfühlige Aufdecken tiefster seelischer Beweggründe folgenschweren Handelns, sondern auch wegen der Ähnlichkeit der Tat des hochgestimmten, opferfreudigen Burschenschafters (vgl. S. 70) mit Vorfällen höchst gesteigerter Erregung in politischen Kämpfen der Gegenwart besondere Teilnahme wecken.

Werke wie Chamberlains „Grundlagen“ und Steins während des Krieges endlich von weiteren Kreisen gewürdigte Dichtungen bürgen dafür, daß wir erst im Anfange der tieferen Wirkungen stehen, die von dem Bayreuther Meister ausgehen sollen, dessen überragende Bedeutung für das Deutschtum durch den Weltkrieg selbst den bisher Gleichgültigen und ehrlichen Gegnern zum Bewußtsein kommen mußte (s. unten). Seit 1882 hatte sein „Parsifal“ die alte und stets aufs neue notwendige Botschaft vom welterlösenden Mitleid mit den eindringlichen, einheits- und hoheitsvoll zusammenwirkenden Mitteln der in seinem Drama vereinten Künste jedem Schauenden und Denkenden verkündigt. Und wir wollen die Hoffnung nicht aufgeben, daß ungeachtet aller durch die Wandlung und Verarmung Deutschlands sich türmender Hindernisse auch in Zukunft wieder vom Festspielhügel von Bayreuth aus den uns Hassenden wie vor allem den eigenen Volksgenossen dauernd die höchste künstlerische Leistung germanischer Kultur offenbaren möge, was ein deutscher Meister aus Liebe zu seinem Volke der Welt geschaffen hat im nie wankenden Vertrauen auf den deutschen Geist.

III. Von der Reichsgründung bis vor Kriegsausbruch.

Oftmals war während eines Jahrhunderts Lessings vorwurfsvolle Klage, daß wir ein Nationaltheater haben wollten, ohne eine Nation zu sein, wiederholt worden. Noch 1844 hatte Friedrich Theodor Vischer in einer Untersuchung über „Shakespeares Verhältnis zur deutschen Poesie, insbesondere zur politischen" in der Erbärmlichkeit unserer staatlichen Verhältnisse den Grund für die Verkümmerung unseres Dramas finden wollen. Nachdem aber der so lange schlummernde und träumende deutsche Hamlet sich endlich zu den markigen Taten der Kriegs- und Siegesjahre 1864—71 aufgerafft hatte, hoffte man, im neuen Deutschen Reiche vor allen anderen Literaturzweigen den erblühen zu sehen, der vom entschlossenen Handeln seinen Namen trägt, Willensstärke und Tatkraft, sei es im Gelingen, sei es im Untergang, zum Inhalt hat: das Drama. Weil dieses so lange ersehnte gewaltige deutsche Nationaldrama indessen nicht in der Gestalt erschien, wie die beschränkte Buch- und Zeitungsästhetik der Schrift-Weisen es sich gedacht hatte, sondern Schillers Vorhersagung gemäß aus dem Geiste der Musik heraus geboren wurde, so verschloß man mit unbegreiflicher, vielfach neidisch-böswilliger Hartnäckigkeit die Augen, als die glänzende Erfüllung alter und neuer Wünsche in Richard Wagners Werken und den Bayreuther Taten endlich erfolgte. „Ein hehrstes Gut ward ihm gegönnt"; allein es dauerte ziemlich lange, bis das deutsche Volk dieses Gut in seiner vollen Bedeutung auch erkannte und zu würdigen lernte.

Von der neuen Reichshauptstadt aus konnte das Heil der Literatur und des Theaters, das man von dorther erwartete, jedenfalls nicht kommen. Der grundehrliche Schwabe Vischer grollte bald nach dem Frieden in seinem kernhaften Roman „Auch Einer" darüber, daß ein Volk, dem Gott den Tag von Sedan beschert hatte, so bald darauf den wüsten Taumel des Gründertums und der Börsenherrschaft über sich ergehen ließe. Und mit dem deutschen Theater ist es seitdem nicht besser, sondern entschieden bis heute noch immer weit schlechter geworden. Man hat allerdings auch in Zeiten, auf die wir als auf glanzvolle Abschnitte der Bühnengeschichte zurücksehen, geglaubt, Grund zu Klagen zu haben. Aber in früheren Zeiten war das Theater denn doch nicht ein Gegenstand der Börsenspekulation wie in der Gegenwart, in der das greuliche Unwesen der meist aus „Halbasien" eingewanderten „smarten" Geschäftsleute, unterstützt durch eine ihrem Geist verwandte Presse, nicht bloß auf Kunst und Künstlern lastet, sondern auch einen Zwischenhandel zwischen Dichtern oder Bühnenlieferanten und Theaterleitern als sein verderbliches Geschäftsmonopol ausgebildet hat.

Auch nach Schröder und Schiller hatte es noch Schauspieler und Dichter gegeben, die mit Franz Kugler und Karl Immermann an die Schaubühne als moralische Anstalt, als ein

wichtiges völkisches Kulturinstitut glaubten, während wir jetzt so weit sind, im Hinblick auf die unbedingte Vorherrschaft von lüsternen Possen, Operetten und erotischen Sensationsstücken im Ernste die deutsche Schaubühne als eine unmoralische Anstalt erklären zu müssen, wie dies mit besonderer Vorliebe gerade in von Schauspielern verfaßten Stücken in nur halb scherzhaftem Sarkasmus geschehen ist. Dichtern deutscher Abstammung, die nicht den Modetorheiten und Parteihäuptlingen sich verschrieben, bleiben im Deutschen Reiche „führende Bühnen" verschlossen, denen auch die mindestwertige Ware willkommen ist, sofern sie nur Auslandsstempel trägt. Die literarische Vorherrschaft Berlins hat sich je länger je mehr unheilvoll für Dichtung wie Theater erwiesen. Als Reichshauptstadt hat Berlin nach Pariser Vorbild, doch ohne dessen geschichtliche Vorbedingungen und im Gegensatze zu Paris ohne ausgeprägten einheimischen Kunstgeschmack, seine seichte internationale Unkunst ganz Deutschland als Geschmacksnorm aufzudringen versucht. Es war nur die unerläßliche Notwehr für die Erhaltung deutscher Art und Kunst, wenn um unser Volkstum treubesorgte Männer wie Friedrich Lienhard, Freiherr von Grotthuß, Graf Adolf Westarp und andere gegenüber der das gesamte deutsche Schrifttum, vor allem aber das Theater gefährdenden Berliner Diktatur den Ruf „Los von Berlin!" erhoben und die Pflege einer in der Stammesart wurzelnden „Heimatkunst" forderten.

---

1. Dichtungen der Übergangsjahre und vermittelnder Art.

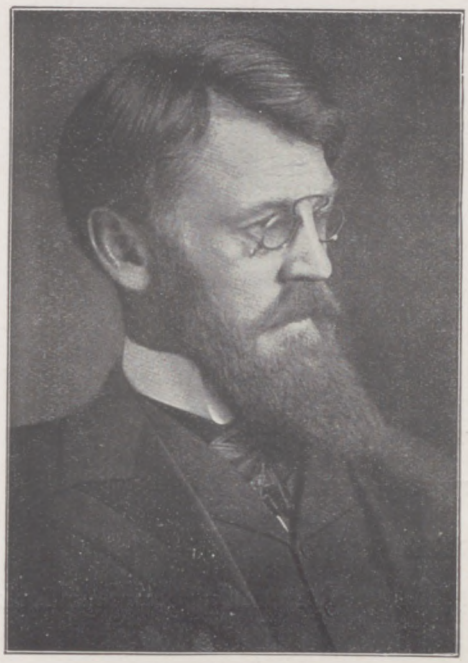
Schon 1878 beim ersten Inslebentreten der „zur Verständigung über die Möglichkeit einer deutschen Kultur" bestimmten, nun unter Hans von Wolzogens sicherer Leitung bereits über mehr als vier Jahrzehnte für deutsche Kultur kämpfenden Monatschrift „Bayreuther Blätter" hatte Richard Wagner im Gegensatz zur modebeherrschten Großstadt den deutschen produktiven „Winkel" gefeiert. Sei dieser es doch, der internationaler Einförmigkeit entgegen völkische Eigenart erzeuge. So entsprach es denn in der Tat besten Überlieferungen deutschen Lebens, als erst für das Schauspiel, dann, als während der Jahre 1880—85 Liszts und Wagners Schüler Hans von Bülow (vgl. S. 173) an der Spitze des Meininger Orchesters stand, auch für das ganze Konzertwesen von dem kleinen Meiningen aus ein großes Beispiel zur Nacheiferung gegeben wurde.

Dem persönlichen Eingreifen des kunstverständigen, edlen Herzogs Georg II. von Meiningen (1826—1914) verdankte es unser Schauspiel, daß wieder einmal wie unter Goethes und Immermanns Bühnenleitung die einheitliche Unterordnung aller schauspielerischen Kräfte und wohlüberlegten Ausstattung unter den dramatischen Endzweck, das Gesamtkunstwerk, in zielbewußten Aufführungen erreicht wurde. Natürlich darf die Ausstattung nicht Selbstzweck werden, sondern soll nur dazu dienen, den Geist der Dichtung im lebendigen Bilde zu verkörpern. Gegenüber der von Laube vertretenen Nüchternheit der Bühneneinrichtung gaben jedoch die Meininger mit geschichtlicher Treue von Kleidung und Umgebung sowie mit bewegten, durchgebildeten Massenauftritten den Anstoß zu einer neuen Inszenierungskunst, die dann auch dem enger gezogenen Rahmen des bürgerlichen Dramas reichlichst zugute kam. Die Meininger leisteten indessen für das deutsche Theater noch viel mehr. Durch ihre von 1874 bis 1890 fortgesetzten Gastspielreisen haben sie nicht bloß Schiller und Shakespeare neue Anziehungskraft erworben, sondern auch eine ganze Reihe älterer und neuerer Werke, die von dem gewöhnlichen Bühnenschlendrian für unaufführbar erklärt oder gar nicht beachtet

worden waren, unter den neueren auch zuerst Ibsens „Gespenster", dauernd oder doch vorübergehend dem Spielplan des deutschen Theaters gewonnen.

Von allen durch die Meininger eingeführten Dramatikern hat Ernst von Wildenbruch, dessen männliche Züge die beigeheftete Tafel vorführt, die größte Bühnenwirkung ausgeübt. War der unermüdlich an seiner Weiterbildung arbeitende Dichter, der selber der Grenzen seiner Begabung sich wohlbewußt blieb, auch nicht, wie manche im ersten Jubel glauben mochten, ein zweiter Schiller, so hat er doch dem vaterländischen Geschichtsdrama frischen Aufschwung verliehen. Wie Ludwig Anzengruber schon im Beginn der siebziger Jahre mit der naturgetreuen Ausgestaltung des Bauerndramas der kommenden naturalistischen Bewegung voranschritt, so gruppierten sich um Wildenbruch die Versuche einer Neubelebung des Historiendramas. Um dessen Aufblühen zu erschweren, wirkte freilich gar manches zusammen. Die politischen Parteien, welche durch die Kunstkritik ihrer Zeitungen auch das Theater und den literarischen Geschmack beeinflussen, stehen, wenig bekümmert um den dichterischen Wert, geschichtlichen Stoffen immer mißtrauisch und sicher irgendwie feindlich gegenüber. Die durch Jahrzehnte geltende Vorschrift, verstorbene Mitglieder des Herrscherhauses nicht auf die Bühne zu bringen, ist schon in Gesprächen Laubes mit französischen Staatsmännern als ein Hemmnis aller patriotischen Dramendichtung verurteilt worden. Fürst Bismarck wünschte, daß Shakespeares gefeierten Königsdramen aus den York- und Lancasterkriegen Dramen aus der deutschen Geschichte, die doch mindestens so vornehm wie die englische sei, endlich zur Seite gesetzt würden. Aber des ersten Kanzlers warmer Fürsprache für Wildenbruchs „Generalfeldoberst" konnte es 1889 doch nicht gelingen, das Verbot Kaiser Wilhelms II. gegen dieses vaterländische Trauerspiel hintanzuhalten. Ja, dem in jedem Blutstropfen königstreuen Dichter wurde sogar die Angabe der Gründe jenes für alle preußischen Bühnen geltenden Bannes verweigert, bis er endlich zufällig erfuhr, die Kaiserin Friedrich habe sich darüber geärgert, daß die Gemahlin des Winterkönigs, eine englische Prinzessin, in dem Drama in Übereinstimmung mit den geschichtlich feststehenden Tatsachen als unheilvolle Ratgeberin ihres Gatten erscheint. Durch eine derartige Ausschließung des „Generalfeldoberst" und die vom Kaiser erzwungenen Änderungen im „neuen Herrn", der dadurch zu bösen, vom Dichter schmerzlichst empfundenen Mißdeutungen Raum gab, wurde Wildenbruch veranlaßt, auf seinen Plan einer Reihe von Hohenzollerndramen, im besonderen auf die von ihm heiß gewünschte Gewinnung Friedrichs des Großen für die deutsche Bühne, dauernd zu verzichten. Wildenbruch hat als Mensch und Künstler schwer unter solcher empörenden Mißhandlung gelitten. Als ganz natürliche Gegenwirkung mußten die auf höheren Befehl auf den königlichen Bühnen erscheinenden Burggrafen und Kurfürsten des Majors Joseph Lauff (geb. zu Köln 1855) so entschiedene Ablehnung hervorrufen, daß man darüber beinahe übersehen hätte, daß der höfische Dramatiker in Romanen und Erzählungen, wie „Kärrekiek" (1902), „Der Tucher von Köln" (1909), mit wirklich dichterischer Begabung anziehend aus Gegenwart und Vergangenheit seiner rheinischen Heimat und eigenen Jugend zu gestalten weiß. Auch als Lyriker hat Lauff mit der Sammlung „Singendes Schwert" (1915) eigene Töne gefunden.

Ernst von Wildenbruch, ein Enkel des bei Saalfeld gefallenen, musikalisch begabten Hohenzollernprinzen Louis Ferdinand (vgl. S. 33), ist 1845 zu Beirut geboren, wo sein Vater preußischer Konsul war. Als Gardeoffizier hat er in den Feldzügen von 1866 und 1870 mitgefochten. Von dem juristischen trat er dann in den diplomatischen Dienst als Legationsrat



Karl Schönherr.

Ernst von Wildenbruch.

Hermann Sudermann.

Gerhart Hauptmann.

Neuere Dramatiker.

Erklärung der umstehenden Bilder.

Oben, links: **Karl Schönherr.** Nach Photographie von Weiß, Wien.

Oben, rechts: **Ernst von Wildenbruch.** Nach Photographie von Hofphotograph Louis Held, Weimar.

Unten, links: **Hermann Sudermann.** Nach Photographie von Gottheil u. Sohn, Königsberg i. Pr.

Unten, rechts: **Gerhart Hauptmann.** Nach Photographie von Otto Becker u. Maaß, Berlin.

im Auswärtigen Amt zu Berlin über, bis ihn der Wunsch, seinen Lebensabend auf kunstgeweihtem Boden zu verbringen, zur Übersiedelung nach Weimar bestimmte. Dort fand er 1909 auch die letzte Ruhestätte. Wildenbruchs früheste epische Versuche, nach Scherenbergischem Vorbild (vgl. S. 157) die Kämpfe von Vionville und Sedan (1874/75) zu schildern und zu feiern, verflatterten ohne Wirkung. Aber schon 1881 vollendete er eine seiner besten Novellen, „Franzeska von Rimini", der zahlreiche kleinere und größere Erzählungen folgten. An die für seine künstlerische Entwickelung entscheidenden Assessorjahre in Frankfurt a. O. erinnert die Dichtung und Wahrheit mischende Schilderung des Romans „Schwesterseele" (1894). Dieser enthält auch eine wohlverdiente Huldigung für den die heiße Sehnsucht mehr als eines jungen Dramatikers erfüllenden Herzog Georg von Meiningen. Dem Roman „Schwesterseele" war schon 1893 der bedeutendere „Eifernde Liebe" mit seiner kraftvollen Leidenschaft vorausgegangen. Aber vielleicht noch besser als in Frauenherzen, wie in der Novelle „Das wandernde Licht", versteht der vornehm gesinnte Dichter in Kinderseelen zu lesen: „Kindertränen", 1882; „Das edle Blut", 1892; „Vizemama", 1902. Erinnerungen an die eigenen unerfreulichen Jugendjahre im Kadettenkorps zu Potsdam schwebten ihm dabei vor. Wenn er hier rührt und ergreift, so weiß er in Künstlernovellen, als deren trefflichste „Der Meister von Tanagra" (1880) zu rühmen ist, anmutig-heiter zu erzählen, in der Legende „Claudios Garten" eigene römische Eindrücke mit schlicht ergreifender Frömmigkeit zu gestalten. „Das Hexenlied" ist eine Dichtung, die den Meister großzügigen Balladenstils rühmt. Allein Wildenbruchs Stellung in der Literaturgeschichte wird bestimmt durch seine historischen Dramen. Er selbst hat 1906 in der Skizze „Das deutsche Drama, seine Entwickelung und sein gegenwärtiger Stand" über seine Auffassung des Dramas und sein eigenes Schaffen warmherzig, wie es stets seine Art war, freilich auch, wie es natürlich ist, vom Standpunkte seiner besonderen Neigung und Begabung aus seine Überzeugung vorgetragen.

Neben der langen Reihe von Wildenbruchs Geschichtsdramen kommen seine paar Versuche im sozialen Schauspiel: „Die Haubenlerche", 1891; „Meister Balzer", 1893, trotz des andauernden Bühnenerfolges des ersten und Wildenbruchs Vorliebe für das zweite Stück kaum in Betracht. Durch sein leidenschaftlich-echtes Vaterlandsgefühl wie dank seiner angeborenen Sicherheit für das theatralisch Packende ist es ihm gelungen, gleich mit seinem ersten, am 6. März 1881 in Meiningen aufgeführten Drama „Die Karolinger", dem von der Bühne fast verdrängten Geschichtsdrama für eine Zeitlang wieder die Gunst der Mode zuzuwenden. Für diese Darstellung des Zwistes zwischen dem schwachen Sohne und den begehrlichen Enkeln des großen Karl und noch mehr für Wildenbruchs folgende Dramen aus der Zeit von Jena bis zu den Befreiungskriegen, „Der Menonit"; „Väter und Söhne", paßt im guten wie im weniger lobenden Sinne des Wortes die Bezeichnung „schneidig". Wildenbruchs tönendem Pathos, das bei ihm stets aus vollem Herzen strömt, fehlen die Tiefe und Weite Schillerschen Gedankenreichtums.

Wenn man den Gegensatz des die kampfdurchtobte Mark Brandenburg beruhigenden ersten zollerischen Kurfürsten und des wilden Quitzow mit dem ähnlichen Gegnerpaare des habsburgischen Rudolf und des gewalttätigen Ottokar bei Grillparzer vergleicht oder Wildenbruchs ganze Dramatik an Kleist und Schiller mißt, so fühlt man doch des öfteren Äußerlichkeit und Einseitigkeit in diesen schwungvollen und technisch gut aufgebauten Werken. In seinen späteren Dramen hat Wildenbruch den herkömmlichen Blankvers bald durch den Knittelreim („Der Generalfeldoberst. Ein Trauerspiel im deutschen Vers"; „Der neue Herr"), bald, wie in der kraftvolleren Doppeltragödie „Heinrich (IV.) und Heinrichs Geschlecht" (1895), durch Prosa ersetzt, in den „Quitzows" (1888) nach Shakespearescher Art heiteres Volksleben in Prosa den reimlosen fünffüßigen Jamben der ernsten Haupthandlung eingeschaltet. Grell mischt er 1902 in den Blankversen und eindrucksvollen Auftritten des an Dahns „Ein Kampf um Rom" gemahnenden „König Laurin" die Farben, um die Verderbtheit des von dem feig-lüsternen Justinian und der Buhlerin Theodora beherrschten Byzanz der reinen Treue und dem gläubig-edlen Irren der letzten Sprossen des ostgotischen Königsgeschlechtes der Amelungen gegenüberzustellen. Mit hinreißendem Pathos weiß er 1907 in der

„Rabensteinerin" das alte Ritterstück mit der Teilnahme für deutsche Kolonialkämpfe der eigenen Tage zu verbinden. Gleichsam als Vermächtnis des glühenden Vaterlandsfreundes an sein geliebtes Volk zog in seinem Todesjahr sein „Deutscher König" über die Bühnen. Wie der Sachsenherzog Heinrich aus jugendlicher Liebesirrung sich durchringt zur völkischen und königlichen Pflichterfüllung, um in wilder Ungarnschlacht furchtbarste Volksnot sieghaft zu wenden, diese dramatische Gestaltung aus unserer Geschichte erschien vier Jahre lang wie ein verheißungsvolles Vorzeichen für die eigene kampfumtobte Gegenwart (s. unten). Aus Wildenbruchs Nachlaß ist 1917 noch das ihn lange Zeit beschäftigende Trauerspiel „Ermanerich der König" bekanntgeworden. Schuld und Sühne des ostgotischen Königs, der das Wohl der seiner Führung vertrauenden Stämme der Sorge für seine eigene Familie nachstellt, wird in einer an Dahns Romane erinnernden Weise von dem um die Zukunft seines eigenen Volkes schwer bangenden Dichter vorgeführt.

Wildenbruch ist kein bahnbrechender Dramatiker ersten Ranges. Indem er jedoch seine Begabung für starke Bühnenwirkung und sein Temperament in den Dienst großzügiger nationaler Ziele stellte, reiht er sein Drama nicht unwürdig dem unserer Großen an. Feuriger, lauterer Wille, ein ritterlicher, von Heimatsliebe und Verehrung für die Hohenzollern durchglühter Sinn sichern dem edlen Manne und begabten Vorkämpfer eines deutschen Geschichtsdramas dauernde Zuneigung. Erst die Kriegszeit, die alle völkischen Kräfte anspannte, hat uns den vollen Wert der Schätze kennen gelehrt, die Wildenbruchs vaterländischer Eifer in seiner dramatischen Dichtung künstlerisch ausgeprägt hat.

Gleich Wildenbruch verdankten auch Albert Lindner und Artur Fitger den Meiningern ihre ersten Bühnenerfolge, während die Dramen des Deutsch-Ungarn Julius Leopold Klein, des Verfassers einer in dreizehn Bänden noch nicht einmal bis zu Shakespeare führenden, grundgelehrten und grundverworrenen „Geschichte des Dramas", ebenso wie jene Karl Heigels (vgl. S. 189) nur in den Sondervorstellungen König Ludwigs II. einen kunstbegeisterten, doch einsamen Freund fanden.

Klein (1810—76) steht unter Hebbels Einwirkung. Er gibt aber nur mit kluger Berechnung entworfene, übermäßig breite Geschichtsbilder aus den verschiedensten Zeiten, ideenarme, technisch geschickt ausgeführte historische Studien in dramatischer Form: „Zenobia", „König Albrecht IV.", „Die Herzogin", am Hofe Ludwigs XIV. spielend, „Moreto", „Voltaire", ohne in die Tiefe von Hebbels seelischen und Kulturproblemen auch entfernt einzudringen. Mehr Leidenschaft pulsiert in des Rudolstädter Gymnasiallehrers Albert Lindner (1831—88) Dichtungen. Daß sein „Brutus und Collatinus" 1867 preisgekrönt wurde, stürzte ihn ins Unglück. Er war denn doch mehr Kunstliebhaber als ein wirklich zur Ausübung der Kunst als Lebensberuf Auserwählter. Nun wollte er sich aber ganz der Dichtung widmen, verfiel der Not und bald geistiger Umnachtung. Erst die Meininger brachten sein bereits 1871 entstandenes Trauerspiel „Die Bluthochzeit" (Bartholomäusnacht) auf die Bühne.

Ein tief ergreifendes Gedicht Annettens von Droste-Hülshoff spricht von dem bitteren Leiden der „Halbgesegneten, des Unglücks Fürsten", deren heißem Kunstsehnen nicht des Genius Gaben entsprechen. Ein solch vergeblich Ringender ist Lindner, ist der Wiener Franz Nissel (1831—93), der in seiner Selbstbiographie die Klage um ein „unerhört trauriges, verlornes Leben" erhebt.

Sein opfervolles Ringen und eine wirklich dramatische Begabung vermochten ihm den mit Anspannung jedes Lebensnervs angestrebten Erfolg nicht zu erzwingen. Auf das neuere Verhältnis von Dichtung und Bühne fällt das schärfste Licht von der Tatsache her, daß Nissels geschichtliche Jambentragödie „Agnes von Meran" 1878 mit dem Schillerpreis ausgezeichnet wurde, von den vier als Preisrichter waltenden Theaterleitern jedoch keiner gesonnen war, dem gekrönten Stück nun auch weiter zu helfen. Erst 1882 wurde Nissels seit 1863 vorliegendes Volksdrama „Die Zauberin am Stein" aufgeführt, das sich dann mit seinen lebensvollen Bildern aus dem österreichischen Volksleben zur Zeit des Dreißigjährigen Krieges dauernd auf den österreichischen Bühnen erhielt. Trotzdem vermochte der „Märtyrer seines Berufes" die Annahme seines geistreich anregenden geschichtlichen Lustspiels „Ein Nachtlager Corvins" (1887), eine glückliche Umbildung des alten Elfriedenthemas, solange er lebte, nicht durchzusetzen.

Mit Nissels Prosadrama „Die Zauberin am Stein" zeigt Fitgers bekanntestes, durch die Meininger überallhin getragenes Stück „Die Hexe" von 1875 stoffliche Verwandtschaft. Der in Bremen lebende und dort 1909 gestorbene Artur Fitger, geboren 1840 zu Delmenhorst, war wie einstens der Berner Niklas Manuel (vgl. I, 314f.) zugleich Dichter und Maler. Als Lyriker hat er in den Sammlungen „Fahrendes Volk", 1874; „Winternächte", 1880; „Requiem", 1894, wie als Dramatiker seine gefestigte künstlerische Eigenart bewährt, von deren Ausbildung der sonst zurückhaltende Dichter, der nur wenige still und langsam gereifte Werke an die Öffentlichkeit zu stellen liebte, in seinen Lebenserinnerungen selber erzählte.

Fitgers am meisten genanntes Werk „Die Hexe" ist nicht eben sein bestes Stück. In geduldigem Harren auf den im schwedischen Heere kämpfenden Geliebten hat Thalea sich mit Studien beschäftigt, über der erlangten Weisheit jedoch Jugend und Glauben verloren. Der mit dem Frieden zurückkehrende Bräutigam fühlt sich zur jüngeren Schwester hingezogen, und die Hexe Thalea findet den Tod, nachdem sie bei ihrem Brautgang die Bibel zerrissen hat. Der Auftritt, in dem die Heldin sich weigert, auch um den Preis ihres Lebens- und Liebesglückes ihr freies Denken zu verleugnen, hat den Ruf des Werkes begründet, so äußerlich und absichtlich der Vorgang auch zurechtgemacht ist. Natürlicher begründet ist die Tragik in dem gleichfalls in Prosa abgefaßten Trauerspiel „Von Gottes Gnaden" (1883), das sich im Aufwerfen der Gegensätze mit Roseggers Roman „Martin der Mann" berührt. Die Liebe einer regierenden Fürstin zum Führer der sie entthronenden Republikaner muß trotz der tiefsten Neigung der einander innig liebenden, aber ungleichen Gatten tragisch enden. Fitgers abgeklärtestes und schönstes Drama sind wohl „Die Rosen von Tyburn" (1888). Der Stuartkönig Karl II. erkennt nach seiner Wiedereinsetzung in seinem ehemals besten Freunde den Mann, den das Los zum Henker seines königlichen Vaters bestimmt hatte, und dem Todgeweihten schenkt die von dem leichtsinnigen Fürsten umworbene schöne Lady Magdalena Hollam ihre Liebe. Erst nach längerer Pause trat Fitger 1903 wieder hervor, diesmal mit dem romantischen Schauspiel in Blankversen: „San Marcos Tochter", das die Beziehungen der Lagunenrepublik zu Byzanz als farbenprächtigen Hintergrund seiner spannenden Handlung mitwirken läßt. Des „armen Heinrichs" altes Motiv der Hingabe des Mädchens an das Messer des weisen Arztes zur Heilung des geliebten Mannes (vgl. I, 117f.) ist in feinfühliger Umbildung verknüpft mit dem Motiv der Liebe der zwei kaiserlichen Brüder zu derselben venezianischen Jungfrau. Die daraus entstehenden Entzweiungen werden von dem jeden dramatischen Vorgang mit Maleraugen lebhaft schauenden Dichter rührend und machtvoll ausklingend durchgeführt.

Trat der sinnende Fitger nur selten mit einem neuen Werke hervor, so fühlte sich der lebhaft-geistvolle Rostocker Adolf Wilbrandt (1837—1911) zu raschem Schaffen in Roman und Novelle, Lustspiel und Tragödie gedrängt. Er selbst hat in autobiographischen „Erinnerungen" (1905—07) seine „Werdezeit", auf die Berlin und München einwirkten, bis 1870 gerechnet; einen großen Teil seines späteren Lebens verbrachte er in Wien und zog sich dann, um in der Stille eifriger zu schaffen, in seine mecklenburgische Heimat zurück.

Die gelungensten Schöpfungen des Dramatikers, dem wir auch die bis heute verständnisvollste Lebensschilderung Heinrich von Kleists verdanken, entstanden vor der Zeit seiner Leitung des Burgtheaters (1881 bis 1887) in den Lustspielen „Unerreichbar", „Jugendliebe", „Die Maler", während der Ruhm seiner an Makartsche Bilder gemahnenden Römertragödien „Gracchus", „Arria und Messalina" bald verblaßte, seine fast episodenhaft knappe Dramatisierung aus dem Nibelungenkreise („Kriemhild", 1877) völlig mißraten ist. In dem gleich Ahasver durch die Jahrhunderte leidvoll wandernden „Meister von Palmyra" hat er sich 1889 an ein Faustisches Problem gewagt, aber nur eindrucksvolle Bühnenbilder geschaffen. Seine beste Leistung im Geschichtsdrama gelang ihm 1896 in dem Schauspiel „Die Eidgenossen". Aus der Reihe seiner Novellen („Der Lotsenkommandant", 1882) und Romane ist die Künstlergeschichte „Hermann Ifinger" (1892) wegen der Erörterung der Gegensätze zwischen dem Naturalismus und den Anschauungen des älteren Schriftstellerkreises für die Literaturgeschichte besonders beachtenswert.

Wie laut und heftig die Anhänger der neuen, naturalistischen Kunstrichtung auch ihre Grundsätze zur Herrschaft zu bringen strebten, so erhielt die längst unübersehbare Schar der

bald mehr nach Schillers oder Shakespeares, bald nach Kleists oder Grillparzers Muster sich bildenden Verfasser von geschichtlichen Trauerspielen in Vers und Prosa doch Jahr für Jahr neuen, nicht zu zählenden Zuwachs. Wie viel Hoffnung und Kraft, wie viel echte Begabung wird in diesen Buchdramen, von denen nur selten einem der Weg auf die Bühne sich öffnet, die meisten sogar nur einen kleinen Kreis an Lesern finden, erfolglos aufgewendet! Im Ausgang des 19. Jahrhunderts wurden in unserem schreibseligen und an Büchern überreichen Deutschland nach der Schätzung des als Herausgeber des „Deutschen Literaturkalenders" (gegründet 1877) dafür besonders urteilsfähigen Josef Kürschner jährlich ungefähr 1400 Dramen gedruckt, von denen im günstigsten Falle vielleicht zwanzig zur Erprobung ihrer Bühnenfähigkeit zugelassen wurden. Heute würde eine Zählung eine noch größere Menge und ein noch unerfreulicheres Verhältnis feststellen. Und daß die Bevorzugung von Seite der Bühnen gerade den Würdigsten zuteil werde, möchte wohl niemand mit Ausnahme der Begünstigten selbst und ihrer Geschäftsfreunde zu behaupten wagen. Die Gleichgültigkeit gegen alle Schäden und Besserungsvorschläge im Gebiete der Kunst, die Richard Wagner als eine besondere Eigentümlichkeit seinen lieben Deutschen vorgeworfen hat, schenkt ja solchen Dingen kaum Beachtung, und doch hätten wir vom künstlerischen wie vom allgemeinen sozialen Standpunkt aus allen Grund, diese ungesunden und bedenklichen Zustände bitter ernst zu nehmen. Haben sie doch als ihre Folge an unseren Theatern während des Weltkrieges schmählichste Erscheinungen gezeitigt.

Abb. 56. Ludwig Anzengruber. Nach dem Ölgemälde von A. Fink, mit Genehmigung des früheren Vormundes der Kinder Anzengrubers, des Herrn Karl Gründorf in Wien.

Selbstverständlich ist angesichts der sich drängenden Fruchtbarkeit der letzten Jahrzehnte an Dramen, Romanen, Novellen die Literaturgeschichte nicht imstande, allen Begabungen gerecht zu werden. Man könnte ja überhaupt den Grundsatz aufstellen: ein zutreffendes Urteil über ein Drama — die Romane, auch die besten, veralten überhaupt schnell — ist erst ein halbes Jahrhundert nach seinem Erscheinen zu fällen. Wie ganz wenige von den bei der ersten Aufführung als erfolgreich bezeichneten tauchen zwei Jahrzehnte später noch im Spielplan auf! Zu leicht „verführt die Gegenwart ins Übertriebne". Wohl ist es nur die Erfüllung einer berechtigten Forderung, daß die geschichtliche Betrachtung des deutschen Schrifttums nicht wie früher mit Goethes Tod abschließt, sondern es wagt, auch in der wogenden und gärenden uns umgebenden Flut sichere Höhepunkte zu weiterer, Richtung ermöglichender Aussicht zu gewinnen. Von ihnen aus wird sie dann suchen, auch

den auf literarischen Nachruhm keinen Anspruch erhebenden, aber durch breite Massenwirkung beachtenswerten Erscheinungen gerecht zu werden.

Die Literaturgeschichte soll keinen Literaturkalender bilden und kann selbst von tüchtigen Leistungen der Gegenwart nur eine höchst beschränkte Auswahl vorführen. Die Nichtnennung eines in manchen Leserkreisen beliebten Erzählers ist deshalb keineswegs als eine Unterschätzung anzusehen, noch weniger als Zurücksetzung der überempfindlichen Österreicher oder Stellungnahme gegen Werke, deren Verfasser den Hauptnachdruck auf das religiöse Bekenntnis, nicht auf die künstlerische Seite legen. Es soll bei der kaum mehr übersehbaren Menge der Schaffenden nur versucht werden, aus den verschiedenen wichtigsten Gebieten einzelne besonders bezeichnende Erscheinungen hervorzuheben, um, soweit das dem selbst im Flusse der Gegenwart treibenden Beobachter möglich ist, den Lauf der Strömung festzustellen, bestimmte Sondergruppen in dem durcheinanderwogenden Gewirr unserer literarischen jüngsten Vergangenheit und Gegenwart zu kennzeichnen oder wenigstens anzudeuten.

Im Lustspiel haben sich, wie Bauernfeld und Benedix für den vorangehenden Zeitabschnitt, so für die letzten Jahrzehnte der Görlitzer Gustav von Moser (1825—1903), der Oberlandesgerichtsrat Ernst Wichert aus Insterburg (1831—1902) und der Hamburger Adolf L'Arronge (1838—1908) einen festen Platz im Spielplan gesichert.

Moser hat nach lustigen Leutnantstagen, aus denen er in „Mein Leben" gutlaunig erzählte, 1873 mit dem nach Benedix' Vorbild leichtgezimmerten „Stiftungsfest" die lange Reihe seiner harmlosen, liebenswürdigen Lustspiele und anspruchslosen Possen eröffnet, die er bald allein, bald in Kompaniegeschäft mit Franz von Schönthan oder dem Schauspieler Gustav Kadelburg zur Eröffnung jeder Spielzeit zu liefern pflegte. Im Typus des komische Züge mit Charaktertüchtigkeit vereinenden kurschneidenden Leutnants („Der Veilchenfresser"), mit den lustigen Liebeswirren im „Krieg im Frieden" und im „Militärstaat" (1897) hat Moser zu dem von Lessings „Minna" abstammenden soldatischen Lustspiel doch nicht ganz wertlose Bausteine beigesteuert. Wicherts Versuche im ernsten Schauspiel, z. B. die Dramatisierung geschichtlicher Vorgänge bei Niederwerfung ostpreußischer ständischer Privilegien durch den Großen Kurfürsten („Aus eignem Recht"), sind nicht geglückt. In Lustspielen wie „Ein Schritt vom Wege" (1869) und „Biegen oder Brechen" (1874) hat er sich als tüchtiger Schüler Bauernfelds bewährt. Gleich gut gebaute feine Lustspiele dieser Art werden schon seit Jahren nicht mehr geschrieben. L'Arronge, der auch als Bühnenleiter und als Gründer des Berliner „Deutschen Theaters" Einfluß ausübte, hat nach überkommenen, doch keineswegs schlechten Ifflandschen Rezepten in Volksstücken wie „Mein Leopold", 1873; „Doktor Klaus", 1879, die Theaterbesucher durch Rührung zu unterhalten gewußt, ist aber dann immer flacher und an Erfindung ärmer geworden.

Wenn das alte, von Graf Platen wie von Richard Wagner gerühmte Wiener Lustspiel auf unseren reichsdeutschen Bühnen gegenwärtig nur selten mehr auftaucht, so hat uns die deutsche Ostmark im Jahre der Reichsgründung einen noch jugendkräftig fortlebenden Dramatiker geschenkt, der, selber in guten österreichischen Überlieferungen wurzelnd, durch seinen gesunden Sinn und scharfe Beobachtung der ihm folgenden naturalistischen Bewegung, mit deren Verkehrtheiten er selbstverständlich nichts gemein hat, mächtig vorgearbeitet hat: Ludwig Anzengruber (Abb. 56), den Freund und Geistesgenossen Roseggers (vgl. S. 170). In der lebenslustigen, theaterfreundlichen Kaiserstadt an der Donau am 29. November 1839 geboren und am 10. Dezember 1889 allzu zeitig gestorben, war er der Reihe nach Kaufmann, Schauspieler, Polizeibeamter, ehe er nach so manchen unbeachtet verschollenen Stücken 1870, veranlaßt durch die altkatholische Bewegung, mit dem „Pfarrer von Kirchfeld" Roseggers bodenechten Erzählungen die kernige Wahrheit seiner Bauerndramen zur Seite stellte.

Anzengruber, der trotz seiner Geburt und Erziehung in Wien das Bauernwesen in- und auswendig kannte, hat selber Auerbach und Hebel als seine Vormänner bezeichnet. Nach seinen Bühnenerfolgen und der Bekanntschaft mit Rosegger hat er auch größere, geradezu vorbildliche Dorfgeschichten, „Der Schandfleck", 1877; „Der Sternsteinhof", 1883, mit knapper, prächtiger Durchführung der Grundthemen geschrieben, während die seinem Nachlaß entstammenden „Letzten Dorfgänge" (1894) und von seinem Biographen Bettelheim erläuterten reichhaltigen „Neuen Gänge" (1919) sich mehr wie Studien und Skizzen zu seinen Dramen ausnehmen. So meisterhaft besonders der zweite der beiden Romane auch ist, so fügen sie der dichterischen Eigenart ihres Verfassers doch keine neuen Züge bei: diese ist scharf umrissen durch Anzengrubers dramatische Leistungen. Aus der verständnisvoll erfaßten Wirklichkeit heraus gestaltet der Dichter voll warmen Gemüts und mit sicherer Technik. Wie er 1871 in dem tiefernsten Volksstück „Der Meineidbauer" nach dem Untergang des schuldigen Alten das junge liebende Paar von der höchst' Bergspitz' in's Land 'nausjauchzen läßt: „Aus is's, und vorbei is der Haß, da sein neue Leut' und die Welt fangt erst an!", so waltet durch seine ganze Dichtung trotz trauriger Erfahrungen und Bitternisse ein starker und froher Glaube an den Sieg des Gesunden in der Welt.

Selbst in dem mit Trennung der Liebenden endenden „Ledigen Hof" eröffnet die in ihrem innigsten Fühlen verletzte junge Bäuerin durch Annahme des unehelichen Buben ihres leichtsinnigen, treulosen Knechtes die Aussicht auf die frohe Zukunft eines Menschenkindes. Indessen scheut Anzengruber gelegentlich auch vor der schärfsten tragischen Wendung nicht, wenn in „Herz und Hand" der entlassene Zuchthäusler seine unter Verschweigung ihrer ersten unglücklichen Ehe wieder verheiratete Frau zurückfordert und schließlich von dem verzweifelten zweiten Manne erschlagen wird. Hier ist das in der Weltliteratur so oft bearbeitete Motiv vom rückkehrenden Gatten zu einem erschütternden Trauerspiele innerhalb der Dorfgrenze geworden.

Muß Anzengruber, wie etwa 1878 im „Vierten Gebot", die tragische Buße leichtsinniger Verirrung und verkehrter Erziehung vorführen, so stellt er doch tröstend den Lohn des Guten dem Bösen gegenüber. Nach Art echter Volksdramen läßt er nirgends den moralisierenden, aufklärerischen Zug — er hat die schwarzen geistlichen Herren, und diese haben ihrerseits Anzengrubers Dichtungen nicht sehr geliebt — vermissen. „Dem Tragöden und Komöden höheren Stiles", schrieb Anzengruber 1876, „sei es verstattet, dem Schönen allein, dem künstlerischen Ideale ohne Beiwerk nachzustreben. Das Volksstück hat alle Zeit nach Maßgabe der herrschenden Anschauungen, die Absicht des Belehrens mit der zu unterhalten verbunden". Aber die Mahnung darf sich nicht von außen aufdrängen, sie muß, wie es in Anzengrubers Stücken geschieht, aus der Handlung hervorwachsen. Dramen wie „Das vierte Gebot" und „Brave Leut' vom Grund" zeigen den Zusammenhang mit der früheren Wiener Vorstadtkomödie, und wie einstens Raimund trug auch Anzengruber eine unglückliche Liebe zur höheren Tragödie still in sich. Aber seine urgesunden Bauerndramen waren für unser Schrifttum eine wertvollere Gabe als die zahllosen Nachahmungen von Schillers doch unerreichbarem Vorbilde zusammengenommen. Welch eine unverwüstliche, kernfrische Laune spricht nicht aus Anzengrubers Behandlung des Tartüffemotivs im „G'wissenswurm", 1874, der heiteren Verspottung des Wertherthemas im „Doppelselbstmord"! Zu aristophanischer Kühnheit steigert sich diese Laune 1872 in seiner nach Wilbrandts Urteil „allereigensten", unvergleichlichsten, genialsten Schöpfung „Die Kreuzelschreiber", deren Weiber, ähnlich wie einstens die athenischen Frauenrechtlerinnen, sichere Hausmittel wissen, ihre des Schreibens unkundigen Männer zum Beugen vor des gestrengen Herrn Pfarrers Willen und zur Zurücknahme der (Kreuzel-) Unterschrift unter der Zustimmungsadresse an Döllinger zu zwingen.

Anzengruber hat während seines ganzen, an Enttäuschungen reichen Lebens auch in seiner Heimat nicht die ihm gebührende Anerkennung, in Norddeutschland überhaupt kaum Beachtung gefunden. Nun erscheint er unbestritten als Österreichs bester Dichter nach Grillparzer und nimmt im Spielplan sämtlicher deutscher Bühnen dauernd einen Ehrenplatz ein. Seine Briefe zeigen die durch keine Schicksalsschläge zu brechende „fröhliche Vollkraft" und die „große Auffassung" eines hochherzigen Mannes, der „um die gemeine Deutlichkeit der Dinge" den erfrischenden Hauch seines gemütvollen Humors wehen ließ. Seine Dramen und Erzählungen rühmen den Menschenkenner, den lebensvollen, im Volkstum wurzelnden großen Dichter und Dramatiker.

Als Vertreter österreichischen, insbesondere Wiener Humors gelten Eduard Pötzl (1851—1914) und Joseph Wichner (geb. 1852 zu Bludenz). Der erstere, ein geborner Wiener, hat als kenntnisreicher Feuilletonleiter des „Neuen Wiener Tagblatts" 1884 mit Skizzen aus dem Wiener Leben eine ausgedehnte schriftstellerische Tätigkeit eröffnet, deren Ergebnisse er 1907 in 18 Bändchen sammeln konnte. Den Schulrat Wichner in Krems rühmen seine engeren Landsleute als den österreichischen Hebel. Der friedliche Volksschriftsteller hat 1915 mit Kriegsgeschichten „Für Heimat und Herd" in seiner Weise sich am Kampfe für Altösterreichs Bestehen warmherzig beteiligt.

Wie das artverwandte Freundespaar Rosegger und Anzengruber für Dorfgeschichte und Bauerndrama, so hat Deutsch-Österreich auch für die Novelle unserem Schrifttum nach 1870 einige Vertreter geschenkt, die, ohne dem auf Neues sinnenden jungen Geschlecht anzugehören, doch ebenso wie Fontane und Keller durch das Streben nach Wiedergabe ihrer scharf beobachteten Umwelt den eigenen Ruhm als Erzähler steigerten, während das Ansehen so mancher Älteren sank.

Im allgemeinen waren die Leistungen der deutsch-österreichischen Dichter, denen das von Falke von Lilienstein 1871—1896 herausgegebene Jahrbuch „Die Dioskuren" als Sammelstelle diente, während dieses Zeitraumes auf dem Gebiete der Erzählung und Lyrik nicht eben sehr hervorragend, während in den beiden letzten Jahrzehnten eine verheißungsvolle Schar junger Erzähler aus Österreich (vgl. S. 255/56) sich auf den literarischen Kampfplatz drängte. Von den älteren aber wurde Treffliches und Bestes dem Schatze deutscher Novellen hinzugefügt durch die Dichtungen Ferdinand von Saars und der Freifrau Marie von Ebner-Eschenbach, neben denen noch der unter dem Dichternamen Milow schreibende Stefan von Millenkovich und Wilhelm Fischer aus der zahlreichen Schar ihrer Mitbewerber hervorgehoben zu werden verdienen.

Alle vier haben sich auch im Drama versucht, Saar außer mit einem von Anzengruber beeinflußten Volksstück „Eine Wohltat", 1887, mit den geschichtlichen Trauerspielen „Heinrich IV.", in zwei Teilen, und einem „Tassilo", Freifrau von Ebner-Eschenbach in ihren Mädchentagen 1860 mit einer „Maria Stuart von Schottland", Fischer unter anderen mit einer früh entstandenen, wenn auch erst 1905 veröffentlichten Griechentragödie „Königin Hekabe"; Milow schrieb neben einem „König Erich" (1879) Lustspiele und das problemreiche Schauspiel „Jenseits der Liebe". Allein die dramatische Muse zeigte sich keinem von ihnen gewogen.

Der Wiener Ferdinand von Saar (Abb. 57, 1833—1906) hat ebenso wie sein Kamerad und Freund Stefan von Milow (1836—1914) als österreichischer Offizier 1859 in Italien mitgefochten. Erst 1876 ist er mit seinen „Novellen aus Österreich", sechs Jahre später mit einer Sammlung seiner „Gedichte" hervorgetreten, zu denen 1899 noch „Nachklänge" kamen. Die „Wiener Elegien", in denen er 1893 seine Vaterstadt in ihrer alten Erscheinung vor dem Fallen der Wälle und in ihrer Umwandlung besang, sind trotz formaler Anlehnung an Goethes „Römische Elegien" ganz persönlich empfunden und dürfen in ihrer treuen Auffassung des Wiener Ortsgenius wohl als das Bedeutendste der österreichischen Lyrik nach 1848 gelten. Die Goetheschen Gestalten von „Hermann und Dorothea" beschwor Saar 1901 in den Hexametern seiner gleichnamigen Idylle, um seine engeren Landsleute zum unerschütterlichen Festhalten am Deutschtum gegen die immer drohender anschwellende tschechische Hochflut zu mahnen. Saars Prosadichtungen aber führen nicht umsonst die Bezeichnung „Novellen aus Österreich". Meinte doch ihr Verfasser selber 1897 in den launigen Strophen seines komischen Epos „Pincelliade", als Dichter gehe er nur ungern auf die Reise: „nur in der Heimat zieh' ich meine Kreise". Wie in dem Pincelliade-Poem läßt Saar auch in Novellen („Leutnant Bourda", „Ginevra") gern Gestalten aus den lebenslustigen Kreisen der österreichischen Offiziere auftreten; hat er im „Innocens" doch sich selbst als jungen Leutnant eingeführt. Gerade „Innocens" und „Die Steinklopfer" ergreifen durch die Stärke und Wahrheit der verschwiegenen Empfindung, wie alle Saarschen Novellen durch ihre kunstvolle Anlage und durch Vertiefung der anfänglich so

einfach erscheinenden Charaktere. Wie Saar hat auch Milow in lyrischen Sammlungen („Fallende Blätter", 1903) sein Inneres und in epischen Versuchen („Lied von der Menschheit", 1896) soziale Aufgaben seiner Umwelt behandelt, sein Bestes jedoch in Novellen gegeben, die in ihrer schlichten Einfachheit und Wahrheit auch den anspruchsvollen Leser zu fesseln vermögen.

Die Veranlagung der Freifrau von Ebner-Eschenbach, die 1906 in „Meine Kinderjahre" ihre eigene Entwickelung wie in den „Erinnerungsblättern" ihr näher getretene Persönlichkeiten anschaulich zu schildern unternahm, hatte schon der alte Grillparzer gerühmt, als ihm die ersten Versuche der jungen Gräfin Marie Dubsky, 1830 auf dem Schlosse Zdischlawitz in Mähren geboren, zur Prüfung vorgelegt wurden. Aber erst nach manchen Seitenwegen kam sie auf die rechte Straße, wohin ihre Begabung sie wies, zur Novellendichtung. Seit dem Erscheinen ihrer „Erzählungen", 1875, wurde sie begleitet von einer nach den „Dorf- und Schloßgeschichten" von 1884 sich steigernden Anerkennung, die auch ihren Geschichten „Aus Spätherbsttagen" (1901) und der in längst vergangenen Zeiten spielenden Künstlernovelle „Agave" (1903), den Erzählungen „Altweibersommer" (1911) treu blieb. Ein farbenfrisches Lebensbild wie „Das Gemeindekind" (1887) verschmilzt harmonisch Bestandteile aus Auerbachs „Barfüßele" mit modernen sozialen Anschauungen und gestaltete so ein berechtigtes Neues. Die aus deutsch-slawischer Mischung sich ergebende Sonderart des Menschenschlags ihrer mährischen Heimat wie die in der bewegten Geselligkeit der Salons und in der Einsamkeit halb verträumten Landlebens von der Standesgenossin belauschten Familienzüge des stolzen österreichischen Hochadels weiß die mit Vornehm und Nieder teilnahmsvoll fühlende Beobachterin in gleicher Treue, mit gleicher Liebe zu schildern. Im Gegensatze zu so manchen Erzählern, die früh erworbenen Ruhm im Alter einbüßen, erfreute die mährische Dichterin sich auch bei dem jüngeren Nachwuchs steigernder Beliebtheit, so daß der 1916 erfolgte Tod der bis zuletzt schriftstellerisch Tätigen selbst während des Kriegssturmes zu erneutem allgemeinen Preisen ihrer Leistungen Anlaß gab.

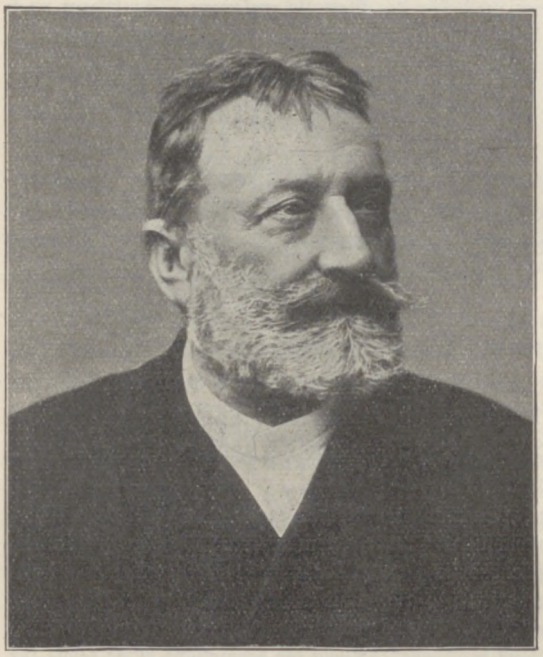


Abb. 57. Ferdinand von Saar. Nach einer Photographie von Rudolf Krziwanek in Wien, im Besitz des Herrn Hofrat Dr. Maresch in Wien.

Wie Saar hat auch der in Graz lebende Wilhelm Fischer (geb. 1846) erst nach langer Zurückhaltung mit Veröffentlichungen, eines Epos „Atlantis" (1880), von Liedern und Romanzen (1884), begonnen. Die literarische Wertschätzung aber erwarb sich der sinnige Erzähler Fischer mit seinen Renaissance- und Grazer Novellen (1894 und 1898).

Die unverheiratet in Wien lebende Maria Eugenie delle Grazie kann mit dem Reize ihrer Naturschilderungen in ihren ernsten wie heiteren Erzählungen — die Romane „Heilige und Menschen", 1909; dem halb autobiographischen „Eines Lebens Sterne", 1916 — sich mit der

kunstvollen Form und feinfühligen Schilderung des Seelenlebens in den Novellen Marie von Ebner-Eschenbachs, mit dem schlicht-innigen Gefühlsausdruck Saars und Fischers messen. Mit ihrem farbenprächtigen „Robespierre" hat sie 1894 auf dem in neuerer Zeit selten angebauten Gebiete des Epos sich einen Platz in erster Reihe der lebenden Dichterinnen erworben.

Maria delle Grazie, geboren 1864 in Weißkirchen, hatte vor ihrem „modernen Epos" schon 1883 die Schar der Armindichtungen um ein Epos „Hermann" bereichert, 1882 in „Gedichten" und 1892 in „Italischen Vignetten" lyrische Begabung bewährt, ehe sie in den Blankversen ihres „Robespierre" das Werk schuf, dem sie ihre Stellung in der Literaturgeschichte verdankt. In selbständiger Auffassung hat sie mit Kraft und öfters mit verletzend unweiblicher Rücksichtslosigkeit eine Bilderreihe aus der französischen Umwälzung von deren ersten Zuckungen bis zum Tode Robespierres vorgeführt. In der Ausmalung wilden Sinnentaumels, für die sie eine gewisse Vorliebe bekundet, überbietet sie bei weitem manche grelle Bilder ihres Landsmannes Hamerling, an dessen Vorbild die österreichische Dichterin erinnert, während ihr religiöser Freimut sie an Jordan und Graf Schack anreiht. Doch gibt sie diesen gegenüber ihrem Werke einen abweichenden Grundton, indem sie modern empfindend den Umsturz als eine soziale Bewegung, Robespierre als den warmherzigen Führer der Enterbten schildert. Ohne tendenziöse Aufdringlichkeit wird der Leser der 24 Gesänge stets auf den Vergleich zwischen der Unzufriedenheit und Begehrlichkeit der unteren Stände und den daraus drohenden Gefahren am Schlusse des 18. und zu Anfang des 20. Jahrhunderts hingewiesen. Wenn die Dichterin aber einen ihrer Revolutionshelden als Mitglied einer freimaurerischen Versammlung in der Vision „Die Mysterien der Menschheit" das alle Jahrhunderte erfüllende Leiden, den alten Kampf zwischen Edlem und Gemeinem, Mitleid und Grausamkeit in verschiedenen Zeitaltern durchleben läßt, so weist die Kunst- und Geistesbildung, die dabei aus den festgefügten reimlosen fünffüßigen Jamben ihres „Robespierre" spricht, weit mehr auf Lenau, Hamerling und Schack hin als auf die ungeschichtliche Bilderstürmerei der Modernen.

Die Erschütterungen der letzten Jahre haben eine Wandlung in delle Grazies Weltanschauung herbeigeführt. Hatte sie schon früher gerne in ihren Werken den Blick auf Christus gelenkt, so sucht und findet sie in ihrer neuesten Dichtung „Homo" (1920), dem „Roman dieser traurigen Zeit", ihren Frieden und eine von ihr bisher nicht für möglich gehaltene Seligkeit in dem Heilande aller Mühseligen und Beladenen.

Wenn delle Grazie ihren „Robespierre" als ein Zwischenspiel in dem tausendjährigen Leidensmysterium der Menschheit bezeichnete, so reiht sich ihr „modernes Epos" von selbst dem „Lied der Menschheit" ein, wie der Westfale Heinrich Hart, geboren 1855 zu Wesel, in vierundzwanzig Einzelerzählungen es dichten wollte. Schon die Tatsache, daß gerade ein Führer der neueren Bewegung, in deren Lager man eine Zeitlang den Vers gern völlig verbannt hätte, geschichtlich-sagenhaften Inhalt wieder in gebundener Rede vortrug, ist beachtenswert. Hatte Gustav Freytag den Roman als vollen Ersatz für das Epos empfohlen, so trat Hart dagegen grundsätzlich für die alte metrische Form der Erzählung ein, da der Dichter in ihr den Vorzug genieße, „sich mehr auf das Wesentliche beschränken, von tausend Zufälligkeiten des Lebens absehen zu dürfen, nur den Kern der Charaktere und Ereignisse wiederzugeben" brauche. Auf Grundlage seiner von der Naturwissenschaft bestimmten Auffassung von der frühesten Entwickelung der Menschheit und kritischer Geschichtsbetrachtung entwarf Hart seinen weitausholenden Plan, dessen Ausführung leider im Juni 1906 durch den Tod des in Berlin als Kritiker tätigen Dichters während der Ausarbeitung von Vorgängen aus der Renaissance allzu frühe abbrach.

Die ersten drei Teile des im Sinne Schackscher Kulturdichtungen und wohl auch unter der Einwirkung von Victor Hugos „Légende des Siècles" ersonnenen Werkes haben 1888 und 1896 die Entwickelung der Menschheit vom Keim zum Baum, aus der Kindheit zur Mannheit vorgeführt. Im ersten Geschichtsbilde, „Tul und Nahila", das unter Benutzung von Ernst Haeckels „Indischen Reisebriefen" auf Ceylon spielt, erleben wir, wie das stärkste Menschenpaar aus den feindlich wilden Horden sich zueinander hingezogen

fühlt, sich in Auflehnung gegen das wildtierische Zusammenleben in Zuchtwahl und Einzelehe von der Stammes- und Weibergemeinschaft absondert, und wie aus dem ehelichen Zusammenhalten allmählich edlere Triebe und größere Fähigkeiten im schweren Kampf um das Dasein sich entwickeln. In „Nimrod" vollzieht sich dann im Streit der Stämme die Gründung der Alleinherrschaft. „Mose" führt in den Parteiungen der Israeliten, die der Gesetzgebung am Horeb (Sinai) vorangehen, in die Tiefen des religiösen Lebens ein. Die fünffüßigen Verse der in „Nimrod" und „Mose" fast durchweg männlichen Reimpaare hat Hart mit großem technischen Geschick dem wechselnden Stimmungsgehalt anzupassen verstanden. Die anschaulichen Schilderungen der drei folgenreichen Stufen in der Entwickelung der Menschheit selbst sind ein rühmliches Zeugnis für die gestaltende dichterische Kraft des gründlich gebildeten Verfassers, der in klarem und festgegliedertem Gedankengang sicher schreitend neue und alte Kunstmittel harmonisch zu vereinigen weiß. Was Hart als sein Hauptziel bezeichnet, die mit künstlerischem Tatsachensinn dargestellten Personen entlegenerer Zeiten uns als Menschen nahezubringen, ist hier einem ernsten Streben wohl gelungen.

Ereignisse miterlebter großer Tage in dramatischen Bildern vorzuführen, hat Hart bereits 1882 in einem Trauerspiele „Sedan" versucht; aber für dramatische Gestaltung der nächsten Vergangenheit erwies sich Harts dramatische Begabung unzulänglich.

---

2. Die soziale Strömung. Naturalismus und Symbolismus. Die neue Lyrik. Roman und Erzählung.

Wildenbruch wie Anzengruber hatten zunächst bei einem Teile der Jugend freudigen Anklang gefunden; auf die Dauer genügten sie indessen doch nicht dem Verlangen nach Neuem. Die schon vor 1870 anerkannten literarischen Führer vermochten schließlich auch bei dem besten Willen nur in den ihnen gewohnten Gleisen fortzuschreiten, mußten sich, manche allmählich immer schwächer werdend, wiederholen. Hatte Friedrich Spielhagen 1877 mit seiner „Sturmflut" sich noch an der Spitze der deutschen Erzähler gesehen, so stellte er selbst in einem neun Jahre später folgenden Werke, angesichts der politischen und literarischen Zeitströmungen unsicher geworden, die Frage „Was will das werden?", um 1889 in einem weiteren Roman offen einzugestehen, „Ein neuer Pharao", d. h. neue Anschauungen und Ziele, neue Mittel für künstlerische Wirkung würden jetzt gefordert. Den meisten bisherigen Vertretern der Literatur wurde aber von seiten der Jugend weder tiefere Teilnahme und Verständnis für frischaufgetauchte Fragen, noch ihrer herkömmlichen, allmählich zur Manier gewordenen poetischen Technik das Vermögen zugetraut, die Wirklichkeit ungeschminkt und naturgetreu wiederzugeben. Der geniale, unglückliche schweizerische Maler und Bildhauer Karl Stauffer-Bern (1857—91) sprach nur aus, was im Reiche der bildenden Kunst und der Dichtung viele empfanden, wenn der unstet Ringende, der in seinem Herzen die Wagnersche „Auffassung von einer geheimen Einheit der Künste" hegte, in einem seiner leidenschaftlichen Sonette „Sempre avanti!" ausrief:

> Der Wald ist alt, man muß ihn nächstens fällen
> und neuen pflanzen an die alten Stellen.

Über ein halbes Jahrhundert hatten sich die deutschen Dichter meistens als „Epigonen" unseres klassischen Literaturabschnittes gefühlt und die Gelehrten erst recht nicht den Gedanken an eine selbständige Jugend und Zukunft aufkommen lassen. Da lag es ganz im Lauf der Dinge, daß in Übertreibung nach der anderen Seite wieder einmal ein junges Dichtergeschlecht auftrat, das gern aller Überlieferung los und ledig geworden wäre und es sich zutraute, eine neue Zeit und Dichtung auf eigene Faust zu schaffen. Wenn nach

dem Spruche des alten griechischen Philosophen Krieg der Vater aller Dinge ist, so müssen sich, wie die Erfahrung lehrt, auf literarischem Gebiete von Zeit zu Zeit immer wieder neue Evangelien und Revolutionen einstellen. „Unverständlich" und feindselig standen sich demnach wieder einmal „die Alten und die Jungen" gegenüber. Ob die letzteren „in ihrem Erdreisten wirklich was Besseres schaffen und leisten, ob dem Parnasse sie näher gekommen oder mit andern Neusittenverfechtern bloß einen Maulwurfshügel erklommen", das schien gerade einem von beiden Parteien anerkannten Dichter wie Theodor Fontane höchst zweifelhaft. Aber einen unbestreitbaren Vorzug sprach er dem neu angehobenen Spiele der Jungen zu:

Eins läßt sie stehn auf siegreichem Grunde,
sie haben den Tag, sie haben die Stunde,
sie beherrschen die Szene, sie sind daran.

Goethe bezeichnete im Vorwort zu „Dichtung und Wahrheit" die Abfassung einer Autobiographie als das Eingeständnis, daß Zeit und Kraft für „mächtig wirksame Ereignisse" vorbei seien. Nun ist es wirklich auffallend, wie seit den achtziger Jahren des 19. Jahrhunderts die sonst in unserem Schrifttum eher sparsamen Erinnerungen, Lebensberichte, und wie die verschiedenen Namen der Schilderungen eigenen Lebens alle lauten, von Vertretern verschiedenster Gebiete sich förmlich drängten:

Gelehrte wie Gervinus, Karl von Hase, Leopold von Ranke, Anton Springer, Karl Bartsch, Wilhelm Wackernagel, Moleschott, Vogt, von den Politikern Fürst Bismarck an der Spitze und um den Gewaltigen geschart Theodor von Bernhardi, Karl Biedermann und zahlreiche Heerführer, Theaterleute beiderlei Geschlechts (Friedrich Haase, Ludwig Barnay, Lili Lehmann, Rosa Sucher, Eugen Gura, Ernst von Possart) und Kunstkritiker, gleich Richard Wagners Freund aus den Pariser Notjahren, dem wackeren Friedrich Pecht, und dem alles große Neue begeifernden Eduard Hanslick, Ludwig Pietsch und Wilhelm Joseph von Wasiliewski, die bis ins hohe Alter begeisterungsfähige La Mara (Maria Lipsius) und der jedes Ernste bewitzelnde Paul Lindau. Sie alle erteilten Auskunft über ihre Erlebnisse und Bekanntschaften. Mochte es ein Zufall sein, daß 1894 unter der Leitung von Karl Emil Franzos siebzehn ältere Dichter sich mit Fulda und Sudermann zusammenfanden, jeder „Die Geschichte des Erstlingswerkes" zu erzählen, so war es kein Zufall, von wie vielen Dichtern seit 1870 Autobiographien von ihnen selber veröffentlicht oder aus ihrem Nachlaß ans Licht gezogen wurden: Bauernfeld, Bodenstedt, Dahn, Ebers, die Ebner-Eschenbach, Fitger, Fontane, Freytag, Ganghofer, Grosse, Groth, Gutzkow, Hamerling, Hansjakob, Heyse, Hermann und Isolde Kurz, Laube, Liliencron, Lingg, Moser, Nissel, Pichler, Putlitz, Joseph Rank, Roquette, Rosegger, Schack, Maximilian Schmidt, L. Thoma, Voß, Wichert, Wilbrandt. Den Dichtern haben sich auch Musiker, allen voran Richard Wagner, und Maler gesellt: der Münchener Franz von Lenbach mit „Gesprächen und Erinnerungen" (1904). Der farbenfroh blickende und rein schaffende Künstler, der wie ehemals Schwind und Richter (s. S. 92) als ein Dichter unter den Malern zu preisen ist, der Badenser Hans Thoma, bescherte 1908 und 1919 seine treuherzigen, anmutsvollen Erinnerungsblätter „Im Herbste des Lebens" und „Im Winter des Lebens", der Südtiroler Giovanni Segantini Bruchstücke einer Selbstbiographie. Der tiefsinnigste der deutschen Maler aber, Anselm Feuerbach (1829—80), der mit seinen Iphigenien- und Medeabildern Goethe und Grillparzer nachgedichtet hat, hinterließ neben seinem „Vermächtnis" auch eine Fülle inhaltreicher Schreiben an seine Stiefmutter Henriette, aus deren eigenem Briefwechsel ihr edles Wesen und seltene Bildungstiefe erstrahlten.

Aus allen diesen so individuell reich gestalteten Lebens- und Arbeitsberichten ergibt sich wieder ein Gesamtbild des älteren Geschlechtes, das ehrfurchtsvolle Achtung vor Personen und Leistungen heischt. Nur als bezeichnender Beleg für die übertreibende Erregung, die bei manchen theoretischen Mitläufern der „Moderne" herrschte, verdient es solchen Tatsachen gegenüber Erwähnung, wenn Leo Berg in Berlin 1888 sich so weit verirrte, die dreistsinnlose Frage „Haben wir überhaupt noch eine Literatur?" aufzuwerfen und zu verneinen.

Ernster war es natürlich aufzufassen, wenn ein schaffender Dichter wie Karl Bleibtreu, dessen vielseitige und echte Begabung ihn wirklich zu einer führenden Stellung berechtigt, 1886 auf dem blutroten, blitzdurchschwirrten Titelblatt wie im Inhalt seiner Flugschrift aufrief zur „Revolution der Literatur" und dieses von Berlin ausgehende Schlachtgeschrei zum „Kampf ums Dasein der Literatur" nun weiten Widerhall fand. Hatte das in die Reichshauptstadt übergesiedelte westfälische Brüderpaar Heinrich und Julius Hart doch schon zwischen 1882 und 1884 in den sechs Heften der „Kritischen Waffengänge", denen Anfang 1889 ein kurzlebiges „Kritisches Jahrbuch zur Verständigung über den modernen Realismus" folgte, Raum für eine neue Dichtung zu erstreiten begonnen. Ihre Bedingungen und ihre Art sollten ergründet werden. „Moderne Dichter-Charaktere", welche „die Zeit der großen Seelen und tiefen Gefühle" neu herbeiführen wollten, stellte des Berliners Wilhelm Arent (Arendt; geb. 1864) lyrische Sammlung im November 1884 den alten und veralteten gegenüber. Und wirklich machten Arents „Dichter-Charaktere" so sehr den Eindruck des Neuen, daß sie nicht bloß von Paul Fritsche als „die moderne Lyrikerrevolution" begrüßt wurden.

Fünf Jahre später begann in Berlin die Zeitschrift „Freie Bühne" zu erscheinen, die dann, zur „Neuen deutschen Rundschau", von 1904 an „Die neue Rundschau", erweitert, ein Mittelpunkt für jüngere Schriftsteller und ihre Anschauungen in philosophischen und kunstkritischen Fragen wurde. So stand sie der bereits 1874 von Julius Rodenberg (Levy) in das Leben gerufenen „Deutschen Rundschau" und der 1886 von Karl Emil Franzos gegründeten „Deutschen Dichtung" gegenüber, in denen beiden mehr Vertreter eines älteren Schriftstellerkreises das Wort führten. Als eine Art Ergänzung zur „Neuen deutschen Rundschau" gründeten Otto Julius Bierbaum und Alfred Walter Heymel „Die Insel", in der während der kurzen Zeit ihres Bestehens vom Oktober 1899 bis Juli 1902 neben Erzeugnissen der fortgeschrittensten Richtung auch Werke aus früheren Jahrhunderten Erneuerung fanden, in denen die Herausgeber einen jüngster Zügellosigkeit verwandten Geist zu erkennen wähnten. Für die Kenntnis der gewagtesten dichterischen Bestrebungen jener Jahre bieten die Monatshefte der „Insel" in ihrer mehr absonderlichen als erfreulichen äußeren Ausstattung eine ergiebige Fundgrube.

Im Frühjahr 1886 gründeten unter Leo Bergs Vorsitz junge Literaten und Studenten den Verein „Durch". Es ist für diese Vereinigung bezeichnend, daß ihr erstes Stiftungsfest in dem Berliner Vorort Erkner gefeiert wurde, wo um Gerhart Hauptmann sich ein Kreis von Genossen wie Johannes Schlaf, Wilhelm Bölsche, der Vorkämpfer für eine „Poesie auf naturwissenschaftlichen Grundlagen" (1887), und Bruno Wille, der Prediger freireligiöser Gemeinden und „atheistischer Sittlichkeit" (1892), zusammenfand. Berliner und Berlin, dessen mächtig flutendes Leben die Verse des hoffnungsvoll in die dröhnende Bahnhofshalle einfahrenden Julius Hart, „Auf der Fahrt nach Berlin" (1882), dessen an grellen Gegensätzen überreiches Straßenleben Karl Henckells „Berliner Abendlied" — beides in Arents „Dichter-Charakteren" — feiern, standen somit bei der neuen Bewegung im Vordergrund.

Für ihre Ausdehnung und zur Einschränkung einer von Anfang an drohenden Einseitigkeit aber war es wichtig, daß der frische und kampfeslustige Michael Georg Conrad in München die „Gesellschaft" als „Monatsschrift für modernes Leben in Literatur, Kunst und Wissenschaft" in das Leben rief. Conrads „Gesellschaft" (1885—1902) wurde für eine jüngere Dichterschar, zu der von den Veteranen der Geibelschen Zeit einzig Heinrich von Reder (vgl. S. 175) sich gesellte, während von den neu auftretenden bald Wilhelm Weigand in überlegener Bildung und Reife sich hervortat, zur Pflanzschule und zum Turnierplatz. Von ihm aus wurden sofort Paul Heyse und die Seinen in Wolfgang Kirchbachs Satire „Der Münchener Parnaß" angegriffen. Hier tummelten sich bald mit kecker Frische satirisch veranlagte Dichter, wie Ludwig Thoma, Joseph Ruederer, Rudolf Presber und der in der Folge so schlimm entartende Frank Wedekind. Es ist zum Teil derselbe Schriftstellerkreis (vgl. S. 281), aus dem dann 1896 die beiden bilderreichen Zeitschriften hervorgingen: die sich selbst als „modern in Wort und Bild" rühmende, für Kunst- und Stilfragen anregende, manches Schöne bringende „Jugend" und der gefürchtete, alles in den Staub zerrende und entstellende, bis 1914 international gerichtete „Simplicissimus". Das schonungs- und pietätlose, radikale Witzblatt erscheint auch heute noch als besonders bezeichnendes Beispiel für die unerfreuliche Entwickelung der politischen Satire, wie sie in früherer Zeit von dem stets sich deutsch fühlenden „Kladderadatsch" (vgl. S. 181) anständig und sachlich vertreten wurde, zu maßloser Parteiverbitterung. Die reichhaltige „Jugend" dagegen zeigt eine so innige und eigenartige Verbindung von Zeichner und Dichter, wie sie wohl nur in der Kunststadt München möglich war, in deren vor 1918 frisch natürlichem Leben die norddeutsche strengere Absonderung von Ständen und Berufsarten nicht zur Geltung kommen konnte.

Mit Erwähnung der ungleich schärfer gewordenen politischen Gegensätze und des Strebens nach naturwissenschaftlichen Grundlagen für die ehemals als freie Himmelstochter gefeierte Poesie sind bereits einige der Ursachen berührt, die zur Forderung nach einer Neugestaltung, einer Revolution der Literatur, drängten. Was seit den Befreiungskriegen die Besten unseres Volkes ersehnt, wofür sie, jeder mit seinen Waffen, gekämpft hatten, die Einigung des Vaterlandes, war durch die Siege der Jahre 1870/71 erreicht worden. Der im Schoß und Schutz des neuen Reiches herangewachsenen Jugend war das so mühsam Erworbene bereits ein als selbstverständlich ererbter und daher nicht mehr mit der Kampfesbegeisterung geliebter Besitz geworden. Nun enthüllt ja, wie Goethe beim Abschluß seiner „Faust"-Dichtung mahnend hervorhob, jedes aufgelöste Problem in der Dichtung wie in der Welt- und Menschheitsgeschichte nur immer wieder ein anderes, das nach erneuter Lösung drängt. Für die noch unerledigten oder sich neu ergebenden Fragen unserer politischen Zukunft wagte sich während der langen, einlullenden Friedensjahre in unserer Dichtung nur in seltenen Fällen lebhaftere Teilnahme hervor.

Einen naturgemäß nicht nachhaltigen, aber kurze Zeit um so heftigeren dichterischen Ausdruck des gemeindeutschen Stammesgefühls hat der Burenkrieg hervorgerufen. Lienhards „Burenlieder" dürfen als literarisch wertvollste Probe der deutschen Burendichtung gerühmt werden. Gerade im Zusammenhange mit den Erfahrungen des Burenkrieges machte sich erfreulicherweise die zunehmende Teilnahme für das Erstarken der deutschen Flotte, die einstens Herweghs Verse (vgl. S. 148) so stürmisch ersehnt hatten, auch in der Literatur geltend. Dies geschah nicht bloß in zahlreichen Jugendschriften, sondern nicht minder in Werken wie Otto von der Pfordtens (als Professor zu Straßburg 1917 gestorben) lebhaft

anschaulicher Dramatisierung aus den Kämpfen der Hanse: „Die Osterlinge" (1903). Der Erwerb deutscher Kolonien hat der wissenschaftlichen wie der zur Unterhaltung bestimmten Reiseliteratur neue Anregungen gebracht und neue Aufgaben gestellt, seit Hermann von Wissmann zum erstenmal „Unter deutscher Flagge quer durch Afrika" zog (1889). Der mit schnödestem Undank aus der von ihm bereicherten, treu geliebten Heimat vertriebene Karl Peters, gestorben 1918, dessen selbständige Tatkraft uns den heute verlorenen ostafrikanischen Kolonialbesitz erwarb, hat in einer vielfach zum epischen Ton gesteigerten Darstellung 1891 die Mühen und gefahrvollen Kämpfe der „deutschen Emin Pascha-Expedition" erzählt.

War die Teilnahme des Mutterlandes den friedlichen und kriegerischen Erwerbungen in den Kolonien auch nicht immer in dem Grade zugewandt, wie es die Bedeutung dieser Bemühungen für unsere wirtschaftliche Zukunft verdiente, so wurde den schweren Kämpfen und Leiden unserer braven Schutztruppe in Südwestafrika doch außer in einer Reihe einzelner Gedichte wenigstens in zwei bedeutenden Werken ein literarisches Denkmal gesetzt. Divisionspfarrer Max Schmidt, der schon die Truppensendung nach China begleitet hatte, hat 1907 in ebenso einfach-anschaulicher wie tief ergreifender Weise die eigenen Erlebnisse und Erfahrungen „Aus unserem Kriegsleben in Südwestafrika" als Augenzeuge erzählt. Gustav Frenssen aber hat das Ärgernis, das er vielen mit seinem Tendenzroman „Hilligenlei" (vgl. S. 250) gegeben hatte, gesühnt, indem er 1906 in „Peter Moors Fahrt nach Südwest" als Dichter, doch unter strenger Einhaltung des wirklichen Verlaufes einen einfachen Soldaten der Marineinfanterie erzählen ließ von Entbehrungen und Gefahren, Mut und Mannszucht, wie unsere Krieger, Offiziere und Mannschaften, nach langer, die Gefahr der Verweichlichung mit sich bringender Friedenszeit sie mit alter deutscher Soldatentreue und Ausdauer ertragen und geübt haben. Auch das seit 1914 allgemein gesungene, beliebte und ergreifende „Anne Marie" („Mein Lager ist auf hartem Stein"), gerne das deutsche Offizierslied benannt, entstammt unserem ersten größeren Kolonialkrieg.

Allein dies alles mochte doch mehr als Nebenerscheinungen in der neueren Dichtung angesehen werden. Was dagegen im gesamten Schrifttum vorklingt und überall im Drama und Roman, im Lied wie in kritischer Betrachtung zum Durchbruch kam, war die soziale Frage. Die alten liberalen Forderungen und Errungenschaften, für die ein früheres Geschlecht mit Gutzkows „Rittern vom Geist" und Spielhagens „Problematischen Naturen" sich begeisterte, erschienen nebensächlich im Vergleich zu der alle Stände durchdringenden, vielgestaltigen sozialen Bewegung. Wie die neuen Anforderungen des Lebens, die wachsende Bedeutung der technischen Wissenschaften das Verlangen nach einer Umgestaltung des Unterrichts nicht zur Ruhe kommen ließen, so gerieten mit der Zurückdrängung der alten Sprachen in der Schule auch die auf der griechisch-römischen Dichtung aufgebauten Muster in Gefahr, an Geltung und Ansehen zu verlieren. Zum Verständnis der mythologischen Anspielungen, die bei den Dichtern der weimarischen Zeit und auch noch in der folgenden Romantik unsere ganze Lyrik durchziehen, fehlt heute bereits einem großen Teile der Gebildeten die dafür erforderliche Schulkenntnis. Und so freudig man jede Erstarkung des deutschen Unterrichts an unseren Gymnasien begrüßen, die Notwendigkeit mancher noch ausstehenden Verbesserungen anerkennen muß, so sollte man doch das eine nie außer acht lassen: Unser ganzer Entwickelungsgang hat es mit sich gebracht, daß Bestandteile antiker Kunst- und Geisteswelt unlöslich in unsere eigenste deutsche Dichtung verwoben sind. Wir schädigen unseren edelsten deutschen Besitz, wenn wir unserer Jugend den Zugang zu der hellenisch-römischen Welt,

der freilich nicht in öder grammatischer Plackerei erreicht wird, verbauen wollten. Goethe, der doch durch sein Verhältnis zu den verschiedensten Zweigen der Naturwissenschaft der neuen Zeit die Bahn weist, lehrt uns auch die unersetzliche erzieherische Bedeutung der recht verstandenen und benutzten Antike. Die einzigartige vorbildliche Größe des „wahrhaft naturfrommen" Goethe müßte gerade von den Freunden der Naturwissenschaft immer mehr erkannt werden. Aber in den unklaren Anfängen der jüngstdeutschen Bewegung liefen, wie einstens bei jener des „Jungen Deutschland" (vgl. S. 112/113), manche Angriffe unmittelbar gegen Goethe mit unter. Nicht ihn, erklärte Bleibtreu, sondern den Stürmer Lenz (vgl. II, 277) hätte die deutsche Dichtung sich zum Leiter ausersehen sollen. Rudolf Huch, der auch in seinen problemreichen, anregenden Romanen zur Satire neigt, hat 1899 in einer eigenen Streitschrift „Mehr Goethe" sich gegen diese und andere Verirrungen des Tages, insbesondere die Überschätzung Hauptmanns gewendet.

Wohl lieferte auch noch in Arents „Modernen Dichter-Charakteren" der Berliner Oskar Linke in den Balladen „Omphale" und „Ixion" ein Beispiel für neuere Auffassung antiker Mythen, wie anderseits Wildenbruchs „Hexenlied", für dessen Vortrag Max Schillings die melodramatische Begleitung schuf, in das romantische Mittelalter zurückwies. Aber der Jugend mehr zu Danke sang Karl Henckell „Das Lied vom Arbeiter", der, wenn sein Hammer auf das glühende Eisen fällt, gegen das Weltgebot „auf ewig Herr und Knecht" trotzig das Weltgericht herbeiruft, oder Arno Holz, dessen Lied die Dachwohnung aufsucht, aus welcher der Armenwagen das verhungerte Bettlerkind abholt. Die soziale Not ist auch ein Hauptthema in den Schriften des einem alten schlesischen Geschlecht entstammenden Prinzen Emil von Schönaich-Carolath (1852—1908), der als Lyriker („Dichtungen", 1889; 7. Aufl. 1903) wie Erzähler („Bürgerlicher Tod"; „Geschichten aus Moll", 1884; „Der Heiland der Tiere", 1896) kraftvoll eigene Auffassung geltend macht und im Gegensatze zu der Mehrzahl seiner Standesgenossen eine im besten Sinne freie Weltanschauung vertritt. Das Eingreifen amerikanischer Trusts richtet in des Österreichers Philipp Langmann zweiteiligem Drama „Die Herzmarke" (1902) die blühende deutsche Fabrik, die ihr Besitzer den Arbeitern zum Eigentum und kollektivistischen Betriebe überlassen hatte, zugrunde, lange ehe die alten Staaten mit ihrer schwerfälligen Gesetzgebungsmaschine ihren Kindern Schutz zu schaffen vermögen. In delle Grazies sozialem Drama „Schlagende Wetter" (1899), das unter der stofflichen Einwirkung von Zolas „Germinal" wie unter der dramatischen Anzengrubers steht, erleiden die Gegner, Besitzer und Arbeiter, gemeinsamen Untergang in abgeschlossenem Bergwerksschacht. Der Streik steht wie 1890 in Fuldas Schauspiel „Das verlorene Paradies" so in einer ganzen Reihe von Dichtungen im Mittelpunkte. Aber die soziale Frage, die als Arbeiterfrage ihren schärfsten Ausdruck in Hauptmanns „Webern" fand, ist auch in der Dichtung wie im Leben keineswegs auf den Fabrikarbeiter beschränkt, wie immer wieder in töricht entstellender Einseitigkeit ausgemalt wird.

Den hoffnungslosen Kampf des braven, altmodischen Handwerkers gegen den Großbetrieb und die Fabrik behandeln nach Zolas Vorbild in „Au Bonheur des Dames" Max Kretzers Roman „Meister Timpe" und Wildenbruchs Drama „Meister Balzer". Über die mühsam unter Heiratsanschlägen für ihre Töchter versteckte Sorge und Bedrängnis der kleinen Beamtenwitwe läßt Sudermann in der „Schmetterlingsschlacht" eine Tendenzrede los, wie er in „Sodoms Ende" sich satirisch gegen das parasitische Treiben des Tiergartenviertels wendet. Von Ernst von Wolzogens launiger Schilderung der Notlage der „Kinder der

Exzellenz" bis zu Magdas Auseinandersetzung mit ihrem unbedingten Gehorsam fordernden Vater in Sudermanns „Heimat" und Gabriele Reuters Leidensgeschichte eines jungen Mädchens „Aus guter Familie" tönte die Klage über die durch gesellschaftliche Vorurteile gehemmte Ausbildung der höheren Tochter. Die in zahllosen Lustspielen verspottete Forderung nach freierer Berufstätigkeit des Weibes hat in Wolzogens „Drittem Geschlecht" eine in ihrer Mischung von Laune und Ernst höchst lustige Darstellung erfahren. Und wie mannigfache, in vielen Fällen, wie z. B. in Fuldas „Sklavin", recht verworrene Nachklänge in deutschen Werken hat die Forderung der Ibsenschen Nora nach „einer wahren Ehe" geweckt!

Schon bei diesem flüchtigen Überblick wird die Stärke ausländischen Einflusses in der neuesten deutschen Dichtung wieder erkennbar. Bei der gern betonten und in manchem auch tatsächlich vorhandenen Ähnlichkeit zwischen Erscheinungen der Sturm- und Drangzeit und der jüngstdeutschen Bewegung im Ausgang des 19. Jahrhunderts ist doch aus den vielerlei Verschiedenheiten besonders die eine hervorzuheben: die Sturm- und Drangzeit empfand die Abschüttelung der Abhängigkeit von ausländischen Vorbildern und die Ausbildung deutscher Ursprünglichkeit (vgl. II, 228/9) als ihre wichtigste Aufgabe. In der letzten literarischen Umwälzung und in der Gegenwart wie ehemals in den Kreisen des Jungen Deutschland überwiegt die Nachahmung fremden Schrifttums, ja absichtliche Verleugnung jedes völkischen Charakters zeitweise in so bedenklichem Maße, daß Verwahrung und Kampf gegen diese würdelose Ausländerei dringend nottut. Aus diesem Gefühl heraus hat Cäsar Flaischlen, der 1864 zu Stuttgart geborene charakterfeste Erzähler und tiefempfindende Lyriker („Von Alltag und Sonne", 1897; „Zwischenklänge", 1909), obwohl in seinem kraftvollen Roman „Jost Seyfried" selbst der naturalistischen Richtung nahestehend, schon 1894 in „Neuland" die engere Heimat mit ihrer Stammeseigenart als den „steten Nährboden" jeder Kunstentfaltung bezeichnet. Und wenn Flaischlen in dieser für die Kenntnis der ganzen realistischen Bewegung wichtigen „Sammlung moderner Prosadichtungen" die Verfasser, unter ihnen Liliencron, Bierbaum, Conrad, die beiden Harts, Halbe, Hartleben, Heinz Tovote, nach ihrer Stammesangehörigkeit einreihte, so lag darin zugleich eine Absage an jene, welche der deutschen Kunst das „Berliner Großstadtprodukt" als einzig gültiges Muster aufdrängen möchten. Noch entschiedener wurde in Wilhelm Arents „Musenalmanach für das Jahr 1897" den mit ihm „Auf neuen Bahnen" (1897) eine neue deutsche Kunst Suchenden „das Ideal der Scholle" der „Welschen Weisheit" entgegengestellt. Nur auf dem Heimatboden könne der Wahrheitstempel der neuen Literatur errichtet werden.

Freilich waren nun gerade nach 1870 in den fremden Literaturen so bedeutende Männer und Werke hervorgetreten, der bildenden Kunst wie der Dichtung in so verlockender Fülle neue oder wenigstens vermeintlich neue Ziele gesteckt worden, daß eine Einwirkung des Auslandes auf unser Dichten und Denken immerhin kaum vermeidbar und selbstverständlich keineswegs in allem für ungerechtfertigt erklärt werden muß.

Im Jahre 1871 gab der Südfranzose Emil Zola (1840—1902) den ersten, 1893 den abschließenden zwanzigsten Band seines Gegenstücks zu Honoré de Balzacs „comédie humaine", der „natürlichen und sozialen Familiengeschichte" der Rougon-Macquart, heraus.

Wie anfechtbar Zolas Theorie von der Übertragung der naturwissenschaftlichen (experimentalen) Methode auf die Kunst auch sein mag, als Romanschriftsteller hat der Schüler Balzacs und Flauberts seine Lehren praktisch mit glänzendem Geschick und machtvoller Wirkung betätigt. Den Streit der verschiedenen Kunstrichtungen: die Manier der alten Kompositionsweise im Gegensatz zu rücksichtslos ungeschminkter

Wiedergabe der Wirklichkeit, deren von dem einzelnen gerade ins Auge gefaßter Abschnitt durch dessen persönliches Temperament angeschaut und widergespiegelt wird, hat Zola in dem Bande „L'Art" seiner Romanreihe derart geschildert, daß dieser Teil selbst wiederum ein wichtiges Lehrbuch für die Geschichte der ganzen Bewegung geworden ist. Früher als in der Dichtung ist ja in der Malerei die Forderung getreuerer Wirklichkeitswiedergabe der Natur selbst, wie sie in freier Luft (plein air) statt innerhalb der vier Wände des Ateliers erscheint, durch die Schule von Barbizon, einem Dörfchen beim Walde von Fontainebleau, von bahnbrechenden französischen Meistern wie Courbet und Manet vertreten und erfüllt worden. Gleichzeitig mit Zolas Einwirkung auf die literarischen Theorien machten sich die Vorbilder der französischen Freilichtmalerei und des Impressionismus in den Kreisen der deutschen Maler geltend. Nur fanden sich unter den deutschen Malern bessere Führer als in der Dichtung, um empfangene Anregungen selbständig weiterzubilden. Wenn Zola seine Beispiele der Entartung aus allen Kreisen, vom Napoleonischen Staatsstreichminister Rouher bis zur Pariser Dirne Nana, aufstellt, die Fäulnis des Bürgertums wie das Getriebe des Großwarenhauses, den stillen Bischofssitz und das rücksichtslos zähe Ringen der Bauern um „La Terre" schildert, so wendet der zergliedernde Beobachter doch den verkommensten Arbeitern der Großstadt („L'Assommoir") besondere Teilnahme zu. Zolas Schilderung des Streiks im Kohlenbergwerk („Germinal") ist trotz seiner einseitig tendenziösen Vorführung der Arbeiterverhältnisse einer der packendsten naturalistischen Romane.

Indem Zola die Wirkungen krankhafter Vererbungen durch alle Zweige der Familie Rougon-Macquart nachweisen will, stellt er sich auf naturwissenschaftlichen Boden. Darwin und die Ergebnisse der neueren Psychologie, die, auch ihrerseits wieder auf naturwissenschaftlicher Grundlage beruhend, innerhalb der philosophischen Studien immer mehr die Vorherrschaft gewinnt, wirken zusammen. Im besonderen machte ihren Einfluß in der Dichtung geltend das von dem Italiener Cesare Lombroso ausgehende Streben, „Das Verbrechen als soziale Erscheinung" aufzufassen, eine durch körperliche und geistige Minderwertigkeit (Entartung) wie durch seine Umgebung (Milieu) geminderte Verantwortlichkeit des einzelnen zu betonen. Für die literargeschichtliche Betrachtung hat der französische Kulturhistoriker Hippolyte Taine die Milieulehre, die den einzelnen Menschen und sein Wirken aus seiner Lebensstellung und Umwelt zu erklären strebt, einflußreich ausgebildet.

In Henrik Ibsens „Gespenstern" hat eine Folgerung aus Darwins Vererbungslehren schärfste Ausprägung im Drama gefunden. Der gewaltige Norweger, geboren 1828 zu Skien, gestorben 1906 zu Christiania, der viele Jahre in Dresden und München verlebte, ist wie kaum ein anderer nichtdeutscher Dramatiker außer Shakespeare völlig einer der Unseren geworden, so daß man beinahe versucht wäre, seine Dramen als Bestandteile des deutschen Schrifttums zu nehmen. Und doch wurzelt jedes von ihnen unlöslich in dem Boden seines zwischen Fjord und Fels eingeengten nordischen Heimatlandes.

Keineswegs internationalen Lebensanschauungen entsprechend, sondern aus ganz bestimmten norwegischen Verhältnissen erwachsen dem grübelnden Dichter seine höchst eigenartigen, absonderlichen Lebens- und Seelenfragen, für deren Lösung der Bühnenkundige sich für die bürgerlichen Stücke seiner späteren Schaffenszeit seine eigene analytische (Entwickelungs-) Technik mit Meisterschaft ausgebildet hat. Er zieht gleichsam nur die letzte, notwendig zum Zusammenbruch führende Folgerung aus der Vorgeschichte seiner Personen. In der stramm zusammengefaßten Handlung selbst erfahren wir die unausweichlichen Nachwirkungen ihres früheren Verhaltens und ihrer Eigenart. Nicht die bald mehr naturalistische, bald mehr symbolistische Färbung seiner Werke, sondern die mächtige Persönlichkeit ihres Verfassers, die wir überall herausfühlen, verleiht Ibsens vielgestaltigen, gedankenschweren Dramen ihre unwiderstehliche tiefe Wirkung. Natürlich vermochten daher Ibsens deutsche Nachahmer — und auf Schritt und Tritt wurde eine Zeitlang in unseren dramatischen Erzeugnissen diese Nachahmung bemerkbar — nur Äußerlichkeiten Ibsens sich anzueignen.

Um Ibsen als ihr Haupt schart sich nun eine ganze Gruppe skandinavischer Dichter, die wie Ibsens norwegischer Gegner Björnstjerne Björnson, 1832—1910, als Dramatiker

und durch mustergültige Bauernnovellen, wie der krankhafte, unerquickliche Schwede August Strindberg, 1849—1912, durch Dramen verschiedenster Richtung, oder wie die Norweger Jonas Lie, Alexander Kielland, die gemütstiefe und phantasiereiche schwedische Erzählerin Selma Lagerlöf, die Dänen Jens Peter Jacobsen („Niels Lyhne", 1880) und Rudolf Schmidt bloß als erzählende Dichter auf die deutschen Schriftsteller und Leser gewirkt haebn. Neben Zola und den Norwegern waren es dann vor allem die Russen, der tiefstgründige Seelenerforscher Feodor Dostojewski (1821—81), einer der frühesten Führer des Panslawismus, und Graf Leo Tolstoi (1828—1910), welche nachhaltig die westeuropäischen Literaturen beeinflußten.

Erst im Jahre 1881 erschien die deutsche Übertragung von Dostojewskis psychologischem Roman „Raskolnikow" („Verbrechen und Sühne"), in dem schon 1866 ein noch über Zolas krasse Schilderungen hinausgehendes Abbild düsterster, quälender Wirklichkeit geboten worden war. Wolfgang Kirchbachs bäuerliches Trauerspiel „Waiblinger" (1886; vgl. S. 237) mit seinem grellen Gegensatz des reichen, hartherzigen Bauern und notleidenden, heimatlosen Ingenieurs kann als freie dramatische Umdichtung des russischen Romans auf einem nach Anzengrubers Beispiel gehaltenen bäuerischen Hintergrunde gelten. Graf Tolstoi gemahnt in manchem Zuge seiner Persönlichkeit und seines Wirkens an Jean Jacques Rousseau. Er hat nicht mit seinen früheren Werken, unter denen „Krieg und Frieden" nach vieler Urteil als bester Roman des ganzen 19. Jahrhunderts obenan steht, sondern erst mit den von ethisch-religiösen Ideen bestimmten Werken seiner späteren Jahre seiner Dichtung Bürgerrecht in Deutschland erworben. Björnson läßt im ersten Teile seines erschütternden, bühnenwirksamen Dramas „Über die Kraft" den alten Kirchenglauben an der Frage der Möglichkeit von Wunder und Gebetserhörung scheitern, um dann in dem auf dem Theater weniger erfolgreichen zweiten Teil im erbarmungslosen Kampfe zwischen Arbeiter und Fabrikant nach der Niederlage beider Parteien die einzig Hilfe gewährende Macht des Mitleids anzurufen. Ähnlich wendet sich Tolstoi gegen Staat und Kirche, die Christi Namen im prunkenden Schilde führen, den Lehren des Evangeliums aber nach ihrem ganzen Wesen und Wollen abgewandt erscheinen. Der Dichter und Denker Tolstoi verlangt, im Völkerstreite wie im täglichen Leben Ernst zu machen mit Jesu Lehre der allgemeinen Menschenliebe und Versöhnung. Es ist ganz im Sinne des von Tolstoi leidvoll empfundenen Gegensatzes, wenn Max Kretzer mitten in den mit kühler Klugheit geregelten kirchlichen und bürgerlichen „Institutionen" Berlins dem verzweifelnden Arbeiter zum Troste „das Gesicht Christi" auftauchen läßt. Aber die unchristlichen Literaten, die sich als Vorkämpfer blutiger bolschewistischer Irrlehren aufspielen, dürfen sich nicht auf den frommen, alle Gewaltmaßregeln verurteilenden Schloßherrn von Jasnaja Poljana berufen.

In den Tagen der alten Romantik ist das Bündnis zwischen Religion und Dichtkunst vielfach ein recht oberflächliches geblieben. In Richard Wagners „Parsifal" und Graf Tolstois späteren Werken, so verschiedener Art und Prägung sie auch erscheinen, sehen wir den Sinn des Bildners und Denkers sich von allem bloß Äußerlichen, Form und Schein abwenden, um den innersten Kern des Christentums mit schmerzlich-mitleidvoller Sehnsucht zu erfassen, des Heilands Heilslehre der ringenden Menschheit auf das neue, sei's im Kunstwerk, sei's im mahnenden Worte, zu Gemüte zu führen. Aber im schärfsten Gegensatze dazu gewann auch die glänzend vorgetragene Lehre gerade desjenigen Philosophen Anhänger, der am rücksichtslosesten allen christlichen Gedanken und Gefühlen den Krieg bis in die letzten Folgerungen erklärt hat, Nietzsches „fröhliche Wissenschaft" vom Übermenschen.

Erst nach 1870, Hand in Hand mit der steigenden Anerkennung Richard Wagners, war auch die wissenschaftliche Anerkennung Schopenhauers und seine Verbreitung in weitesten, verschiedenartigen Berufskreisen gewachsen (vgl. S. 73). Schopenhauers Werke begleiteten und stärkten, wie Karl Peters (vgl. S. 226) erzählt, den wagemutigen Entdecker auf seinem Zuge in das Innere Afrikas. Nur vorübergehend dagegen war das Aufsehen, das Eduard von

Hartmann 1869 mit seiner „Philosophie des Unbewußten" erregte. Als Weihegabe zu den Bayreuther Festspielen von 1876 hatte Friedrich Nietzsche, 1844—1900, der dem Schöpfer des Nibelungenringes damals noch engverbundene Professor der klassischen Philologie in Basel und Verfasser der „Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik" (1872), als eine seiner „Unzeitgemäßen Betrachtungen" neben der Empfehlung „Schopenhauers als Erzieher" die von wärmster Bewunderung für den Meister überströmende Schilderung „Richard Wagner in Bayreuth" veröffentlicht. Angeblich nahm Nietzsche dann an der christlichen Umwandlung von dem Liebesvermächtnis Brünnhildes zum erlösenden Mitleid im „Parsifal" so heftigen Anstoß, daß er sich nun in leidenschaftlicher Verbitterung gegen den „Schauspieler" Wagner wandte. Indessen hatte Nietzsche den Entwurf zum „Parsifal" bereits vor 1871 in Triebschen kennengelernt. In den Dichtungen über Wagner, deren es bereits eine erkleckliche Anzahl gibt, wird diesem Freundschaftsbruch eine viel zu große Rolle zugewiesen. Paul Friedrich hat aus ihm 1911 „die Tragödie des Individualismus" gestaltet, die er nach dem Schlagwort in Ibsens Juliandrama „Das dritte Reich" benannte. Wie früh und wie stark Nietzsches sich vorbereitende geistige Erkrankung auf seine nach 1876 geschriebenen Werke eingewirkt haben mag, läßt sich nicht bestimmen. Aber gerade in diesen späteren Büchern, „Morgenröte", 1881; „Götzendämmerung", 1889, begann der bereits schwer leidende Philosoph erst seine vor keiner Überlieferung wie vor keiner noch so verletzenden Schärfe zurückscheuende eigene Weltanschauung zu entwickeln. Die Goethesche Forderung der „Ehrfurcht" als eines wichtigsten Grundgebotes aller Erziehung wurde mit besonders schädlicher Wirkung auf die Jugend geradezu in ihr Gegenteil verkehrt in den ebenso gierig aufgegriffenen wie leicht mißverstandenen und auf bedenkliche Irrwege führenden Lehren „Jenseits von Gut und Böse" und dem vermeintlich neuen Evangelium vom „Übermenschen". Die größte Verbreitung unter Nietzsches Werken fanden die in dichterische Form eingekleideten Lehren seines Lieblingswerkes: „Also sprach Zarathustra" (1883—91). Hier wie in seinen „Gedichten und Sprüchen" (1898) bewährt Nietzsche in leidenschaftlichen Ausführungen Sprachgewalt und Künstlersinn. Aber der um jeden Preis nach aufsehenerregend neuen Anschauungen Hastende, der wie ehemals Friedrich Schlegel für die von ihm mit Meisterschaft ausgeprägte Form der „Aphorismen" besondere Vorliebe betätigte, ist weder für das Erkennen noch das sittliche Handeln zum Führer geeignet. So bedeutend Nietzsches Einwirkung auf einen großen Teil unseres Schrifttums ist, so verderblich zeigt sich die schwerlich andauernde Vorherrschaft seiner in blendenden Trugschlüssen und Sucht nach Paradoxen sich überstürzenden Philosophie.

Nietzsche betätigt als Philosoph und Moralist seinerseits aufs stärkste den in den letzten Jahrzehnten allgemein herrschenden Trieb nach Erneuerung, „Umwertung" des alt Anerkannten, zu lange in Geltung Bestehenden. Ihr Feldgeschrei und vermeintliches Ziel fanden Dichtung und Malerei im Naturalismus, dessen lange vor Zola vorhandene Ansätze in der Literatur doch durch den Verfasser des drame et roman experimental am wirksamsten zusammengefaßt und zur Geltung gebracht wurden. Von Herbert Eulenberg werden Flaubert, Dostojewski und Zola als „die heiligen drei Stammväter des Naturalismus" gerühmt. Indessen zeigt sich gerade in den Werken Zolas, daß mit der bloßen, wenn auch noch so treuen Wiedergabe der scharf erkannten, doch durch das Temperament des Beobachters stets wieder persönlich gefärbten Wirklichkeit die Aufgaben der Dichtung unmöglich bewältigt werden können. Wenn Zola in „Germinal" aus dem verschütteten Kohlenbergwerk und der furchtbaren Niederlage der Arbeiter uns herausführt und aus

dem schwarzen Boden das ewig sich erneuende farbenfrohe Frühlingswunder der alten Mutter Erde hervorsprießen läßt, oder in „La bête humaine“ die führerlos dahinbrausende Lokomotive dem Leser das Gefühl wecken soll, wie kopflos Frankreich von seinen Beherrschern in den Krieg von 1870 gejagt wird, so greift der naturalistische Theoretiker als ausübender Dichter eben selber zu symbolistischen Hilfsmitteln.

So lag es denn in der notwendigen Folgerichtigkeit der Dinge, daß der Naturalismus in raschem Umschlag unmittelbar von dem Symbolismus abgelöst wurde, die beide in den allerletzten Jahren nun durch den Expressionismus (s. unten) als jüngste und verrückteste Mode zurückgedrängt werden sollen. Mit der Neuheit von Naturalismus wie Symbolismus ist es nun freilich nicht weit her. Schon Opitz hatte erklärt, daß die „ganze Poeterei im Nachäffen der Natur bestehe“. Im Namen der Naturwahrheit sind Boileau und Gottsched wie nach ihnen die deutschen Stürmer und Dränger, die italienischen und französischen Romantiker gegen die jeweilig herrschende Richtung ebenso zu Felde gezogen wie im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts Zola und seine Schüler, die italienischen Veristen und die deutschen Naturalisten gegen die im Besitz gealterte Literatur. In der Renaissance hielt man die Schäferdichtung für naturwahr, und in den Tagen der weimarischen Blütezeit entrüstete man sich über den niedrigen, gemeinen Naturalismus in Goethes „Wilhelm Meister“, ja man fand ihn sogar verletzend bei Schillers Mortimer. Schiller und Goethe sprachen harte Worte gegen die schale und servile Naturnachahmung. Aber wenn Goethe die Griechen als beste Lehrmeister empfahl, so tat er es mit der Begründung, daß wir durch Hilfe derer, welche die Natur mit so großen Augen angesehen hätten, eben am besten die Natur kennenlernten. Seit Homer gilt ja die Natur als das nachzuahmende Vorbild aller Dichtung. Allein wie die eine Zeitlang geübte Schilderung allmählich immer mehr konventionelle Züge annehmen muß, so erscheint dem geschärften oder bloß auf anderes gewendeten Blick der Jugend zuletzt lebensfremde Manier, was erst als naturwahre Kunst gegolten hatte. Anderseits haben Goethe und Schiller es ausgesprochen, daß jede wahre Kunst symbolisch sein müsse. „Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis.“ Bezeichnenderweise hat Goethe gerade bei seinen von den Zeitgenossen als naturalistisch verurteilten „Lehrjahren“ den symbolischen Gehalt des Ganzen hervorgehoben. Auf Zolas wirkungsvolle Verwendung des Symbolismus wurde eben hingewiesen. Wohl schildert Ibsen in den „Stützen der Gesellschaft“ und „Hedda Gabler“ Verhältnisse und Menschen scharf nach dem Leben. Er stellte jedoch bereits 1849 in seinem Erstlingsdrama „Catilina“, wie wieder 1899 in seinem dramatischen Epilog „Wenn wir Toten erwachen“ den Helden zwischen zwei völlig symbolische Frauengestalten, die im Epilog den verborgenen tieferen Sinn des Dramas sogar in den Namen: „Maja“ („täuschender Weltwahn“) und „Irene“ („Friede“), deutlichst aussprechen. Schon ehe die ihre Flachheit unter Schwulst verhüllenden Dramen und Gedichte des maßlos überschätzten flämischen Stammesverräters Maurice Maeterlinck (geb. 1862), des modernen Hauptvertreters der symbolistischen Richtung im französischen Sprachgebiete, zu wirken begannen, hatte sich gezeigt, daß die neue Kunst auch dieses alten Hilfsmittels nicht entbehren könne.

Weder Naturalismus noch Symbolismus sind ein Neues oder auch nur in ihrer modernen Anwendung etwas von früherem fest Unterscheidbares und klar Bestimmbares. Beifall und Widerspruch weckte das jüngere Schrifttum, indem es — und darin hat es zweifellos recht — in Erzählung wie Drama der alten Forderung Genüge zu tun suchte, die schon

Shakespeare seinen Prinzen Hamlet aussprechen läßt: „Des Schauspiels Zweck, sowohl anfangs als jetzt, war und ist, der Natur gleichsam den Spiegel vorzuhalten, der Tugend ihre eignen Züge, der Schmach ihr eignes Bild und dem Jahrhundert und Körper der Zeit den Abdruck seiner Gestalt zu zeigen." Um diese Aufgabe zu erfüllen, mußten aber Dichter und Maler den Umkreis ihrer Beobachtungen erweitern. Im Zeitalter der sozialen Frage und der Sozialdemokratie glaubte die Kunst sich auch der Vorführung des einfachen Arbeiters, der düster-schmutzigen Welt des Vagabunden, wie der Russe Maxim Gorki sie geschildert hat, nicht entziehen zu dürfen. Es ist ein humoristischer Roman, in dem Wolfgang Kirchbach 1892 ausmalte, wie ein strebsamer Privatdozent für Nationalökonomie, der nach dem Vorbild von Paul Göhres Buch „Drei Monate Fabrikarbeiter" das Stromerleben aus eigener Teilnahme „Auf der Walze" kennenlernen wollte, aus dieser Verkleidung fast nicht mehr den Rückweg in geordnete Gesellschaftskreise gefunden hätte. Kirchbachs Erzählung ist trotz der lustigen Einkleidung bezeichnend für die dann in Gorkis Schriften, vor allem seinem in Deutschland so viel gespielten „Nachtasyl", lebhaft bewunderte Richtung.

Die abstoßende Häßlichkeit, die in solchen untersten Schichten sich trotzig und kulturfeindlich breitmacht und jetzt mit der Herrschaft des Proletariats an Stelle aller bisherigen Schönheit und Bildung die Welt veröden soll, hat schon längst, ehe es naturalistische Theorien gab, der Engländer Charles Dickens ohne Scheu in manchem seiner Romane enthüllt. Niederländische Maler wußten auch Gemeines und Niedriges gefällig wiederzugeben. Dickens hat indessen dieses Abstoßende gemildert, künstlerisch durch die Beimischung eines starken Zusatzes von Humor, menschlich durch das Mitleiden mit jenen Verkommenen. Den nach naturalistischen Theorien arbeitenden Dichtern und Malern fehlte meistens beides. Sie verfielen großenteils der Einseitigkeit, dieses Schmutzige und Häßliche, gerade die widerlichsten Erscheinungen neueren Großstadttreibens als das ganze Leben, geradezu damit prahlend, für die einzige und wesentliche Wahrheit zu halten. Mag man die Berechtigung der „Kleinleutedichtung" noch so vorurteilsfrei anerkennen, so erscheint es doch als ein übler Irrtum, bloß in diesem engen Umkreise die Naturtreue finden zu wollen.

Wenn Fritz von Uhde auf seinen Christusbildern den Tröster unter die Armen und Leidenden, deren Aussehen dem unserer Zeitgenossen nachgebildet ist, treten läßt, so folgt er einer Gepflogenheit der früheren Maler in Beibehaltung der Tracht der eigenen Zeit. Er stellt uns damit aber auch sinnig und bedeutsam vor Augen, daß die altehrwürdigen heiligen Gestalten für die Gegenwart noch lebendig weiter zu wirken vermögen. Es ist dagegen nicht berechtigt und unkünstlerisch, wenn, wie z. B. in Hauptmanns „Fuhrmann Henschel", die breite Vorführung der stumpfsinnigsten Gesellen der gemeinsten Wirklichkeit den einzigen Inhalt ausmacht, ohne daß ein höherer Gedanke, ein Aufblick aus diesem engen Kreise über die Ausmalung des Kleinlichen und Niedrigen hinaushebt. Wenn ein großer Teil dieser Werke, vor allem der Dramen, dabei zugleich eine scharf zugespitzte Feindseligkeit hervorkehrt gegen die bis zum November 1918 geltende gesellschaftliche Ordnung und bestimmte Einrichtungen, den Zweikampf, die rechtliche Benachteiligung der Frau und Tochter, die schroffe Absonderung der Stände bekämpft, so spiegelt die Dichtung eben Zeitströmungen wider. Sie untersteht dabei aber der ästhetischen Forderung, diese Kritik nicht plump und aufdringlich in Tendenzreden nach Art des Grafen Trast in der Sudermannschen „Ehre" oder des Sozialdemokraten Loth in Hauptmanns „Vor Sonnenaufgang" zu üben, sondern durch Handlung und Charakter selbst, also mit künstlerischen Mitteln, Eindruck zu erzielen.

Freilich ist durch äußerst unkluge und schlechtweg verwerfliche Maßregelungen diese Auflehnung seitens der Schriftsteller geradezu künstlich großgezogen worden. Man hätte es doch nicht für möglich halten sollen, daß nach den mit dem Erwürgungsversuch gegen das Junge Deutschland gemachten Erfahrungen (vgl. S. 109) sich ein Berliner Polizeipräsident finden könnte, der 1891 gelegentlich der Uraufführung von „Sodoms Ende" die Kraftprobe anstellen würde, die ganze jüngere Richtung in der Literatur zu unterdrücken, „weil sie uns nicht paßt". Die unter der Herrschaft des „neuen Kurses" auf den verschiedensten Gebieten des öffentlichen Lebens sich ständig erweiternde Kluft zwischen höfischem Dekorationsprunk einerseits, allem Großen und Zukunftskräftigen anderseits hat auch für unsere bildende Kunst und Dichtung unheilvolle Folgen gezeitigt. Der Gegensatz war allmählich geradezu ein nationales Unglück geworden, bei dem man nicht hätte wähnen sollen, es mit oberflächlichem Spott abzutun. Es ist leider eine für die ganze Eigenart unserer Literaturentwickelung scharf bezeichnende Erscheinung, die in einer späteren geschichtlichen Betrachtung auf das stärkste hervortreten wird, wie immer man auch über die am Ausgang des 19. Jahrhunderts als modern geltenden Richtungen dann urteilen mag. Den einzelnen Werken selbst ihre geschichtliche Stellung zu bestimmen, über ihren wirklichen Wert oder Unwert zu urteilen, das ist bei der sich stets noch steigernden Massenhaftigkeit des Schaffens, dem raschen Auftauchen und Versinken undankbar und mißlich. Wird doch allzu wenig Wilhelm Raabes Mahnung befolgt, jeder Autor solle so schreiben, „daß er sich ein Menschenalter später nicht vor seinem Geschriebenen zu fürchten braucht".

Welch große oder geringe Bedeutung man indessen den tönenden Schlagworten des Naturalismus und Symbolismus, der neuen internationalen Strömung und der Heimatkunst beimessen mag, wie schwer selbst der nach geschichtlicher Beurteilung Strebende als Mitlebender und daher oft von vorübereilenden Augenblicksströmungen Mitergriffener das „von der Parteien Gunst und Haß" bald über Gebühr erhobene, bald unbillig zurückgesetzte einzelne Werk geschichtlich richtig einzuschätzen vermag: ein Verdienst wird man der ganzen neueren Literaturbewegung nicht absprechen können. Indem sie einen unmittelbaren Zusammenhang zwischen der Dichtung und den nach Lösung ringenden Fragen und Aufgaben der Gegenwart herstellte, hat sie die bedenklich eingeschlummerte Teilnahme an literarischen Dingen wieder belebt und gestärkt. Vor allem bewährte sich dies erfreulichst in jenem Zweige der Dichtung, der am meisten unter der herrschenden Gleichgültigkeit zu leiden gehabt hatte, in der Lyrik. Nach einer Unterredung mit Heyse hatte Gottfried Keller 1880 seine Verwunderung darüber ausgesprochen, „daß in Deutschland die lyrische und andere Poesie jetzt wirklich mißachtet und ignoriert sei, Männer geradezu sich schämen, Gedichte zu lesen", Zeitschriften sich beim Angebot von Dichtungen schwierig zeigten, „weil die Verleger in ihrer Schlauheit der ‚Zeitstimmung' Rechnung trügen". Im Gegensatze zu solch kläglichem Verhalten wählten die studentischen Neubegründer des Göttinger Musenalmanachs sich zur Losung Ferdinand von Saars schönen, stolzen Lobspruch:

Immer und ewig
bleibst du, hochaufstrebende Lyrik,
Blüte und Krone der Dichtkunst.

Wilhelm Arents schon wiederholt genannte lyrische Sammlung „Moderne Dichter-Charaktere", welche 1884 die ersten und sehr geschickt ausgewählten Proben der „neuen Lyrik" veröffentlichte, ist allerdings nicht, wie Karl Henckell im Vorwort hoffte, zu einem dauernden

lyrischen Jahrbuch geworden, aber bald folgte der Arentschen Auswahl eine alte und doch neue Erscheinung: die längst entschlafenen Musenalmanache (vgl. II, 241) lebten wieder auf.

Zwar Arent selbst ließ seinen zwanglosen Heften für Erzeugen und Kritik, „Die Musen" (1895—96), erst von 1897 an Musenalmanache als „Blätter neuer deutscher Literatur und Kunst" folgen. Doch schon 1890 einte der Leiter der Münchener „Allgemeinen Zeitung", Otto Braun, Vertreter der älteren Richtung zu einem nach geraumer Pause wieder erscheinenden „Cottaschen Musen-Almanach" (1891—1900). Ihm stellte Bierbaum sofort in München einen „Modernen Musenalmanach" (1891—94) entgegen. Der niemals völlig eingeschlummerte Brauch, die Kalender mit dichterischen Beilagen auszustatten, erhielt neue Stärke. Der schon 1883 von Max Heinzel in Schweidnitz begründete Kalender „Der gemittliche Schläsinger" blieb bis 1917 eine Sammelstelle mundartlicher Dichtung. Seit 1913 geht als poetisches Jahrbuch ein „Schlesischer Musenalmanach" ihm zur Seite. Und ähnliche jährliche Blumenlesen wurden in verschiedenen Landesteilen veranstaltet. Ein starkes Zeichen für die neuerwachte Teilnahme an der Lyrik war es, daß nach dem 1896 von Göttinger Studenten gegebenen Beispiele bald mehrere deutsche Hochschulen mit studentischen Musenalmanachen folgten: Berlin für 1897, München und Marburg für 1901, Leipzig für 1904, Breslau und Halle für 1909. Freilich enthüllte der Berliner Almanach in geradezu erschreckender Weise, wie unter dem Einflusse der mißverstandenen Lehren Nietzsches, großstädtischer Blasiertheit und Sittenverderbnis zugleich das sittliche und ästhetische Gefühl der von undeutschen Elementen verleiteten Jugend in die Irre gerieten. Verhöhnung wohlbegründeter Lebensordnungen kann trotz Berufung auf Nietzsche nimmermehr mangelnde Begabung ersetzen. Aber von der „nichtssagenden Greisenhaftigkeit" des Berliners hebt der Göttinger Almanach (1896—1901) sich durch einen Zug echter studentischer Frische und deutschen Gemütslebens wohltuend ab. Schon der Leiter des ersten Jahrganges, der jung gestorbene Karl von Arnswaldt, bewährte 1897 in der Sammlung seiner „Gedichte" warmes und wahres künstlerisches Empfinden.

Der im Göttinger Musenalmanach für 1898 als Mitarbeiter und Vorredner zuerst hervortretende Freiherr Börries von Münchhausen, geboren 1874 zu Hildesheim, zeigt nicht eben eine umfassende Begabung und in seinen folgenden Sammlungen, dem „Ritterlichen Liederbuch" von 1904, „Das Herz im Harnisch" von 1911, „Die Standarte" von 1916, auch kaum einen Fortschritt gegen die 1901 ausgegebenen „Balladen". Aber in wirklich adligem Selbstgefühl des in treuvererbtem Boden wurzelnden Sprossen altrühmlichen Geschlechts setzt der in gesundem Kraftgefühle Schaffende mutig sein stolzes „Das sind wir!" der neuen Zeit entgegen. Er singt aus Studenten- und Reisetagen; keimende heiße Liebe und das ernste Gefühl der Vergänglichkeit finden gedrängten Ausdruck, der überall das bestimmte Gepräge einer in sich gefestigten Persönlichkeit trägt. Seinen Ehrenplatz in der neuesten Lyrik sichern Münchhausen indessen seine Balladen, deren Stoffe er seiner Neigung nach gleich seinen Vorbildern Uhland und Dahn in der Vergangenheit sucht.

Auch unter den 28 frühesten Balladen sind nicht sämtliche gleich wertvoll. Allein Ergreifenderes als die Erzählung, wie in wilder Sturmnacht die Toten kommen, den Strandraub der ruchlosen „Fischer von Svendaland" zu strafen, und des Pastors Bericht über den Verlust seiner Kinder im „Totspieler" ist nach Goethe in der deutschen Ballade nicht entstanden. Der den roten Mund der stolzen Königin küssende glückselige „Page von Hochburgund", die grausige Todestreue der Geliebten in der „Glocke von Hadamar" wecken in Lust und Leid tiefste Gefühle. Form und Gedanke, Wollen und Können sind hier von sicherer, starker Künstlerhand wirkungsvollst geeint. Wie prächtig ist die Gedichtreihe „Der alte Stamm", die das Leben des weidwunden Söldnerobersten aus dem Dreißigjährigen Kriege vorführt, welches urkräftige Naturempfinden spricht aus der Gruppe „Landschaften und Jahreszeiten"! Münchhausens Gedichte bilden einen Beweis für die ungeschwächte Berechtigung der alten Balladenform, sobald nur der rechte Schmied das Edeleisen zu hämmern kommt. Weniger einwandfrei dagegen erwies sich Münchhausen in seinen theoretischen Untersuchungen über Wesen und Aufgabe der Ballade.

Kaum zurück hinter Münchhausen steht die 1879 zu Königsberg geborene Agnes Miegel. In zwei nicht umfangreichen, aber gehaltvollen Bänden hat sie 1901 ihre „Gedichte", 1907 „Balladen und Lieder" gesammelt. Rein und wahr im Empfinden, ohne, wie so manche

Verse schreibende Frauen es gerne tun, die Grenzen der Weiblichkeit je zu überschreiten, und schmerzlichem Entsagen vertraut erklingen ihre von innerer Musik erfüllten Lieder. Allein das Rühmenswerteste sind auch bei ihr die Balladen. Die sturmbewegte Geschichte der Heimat mit den großen Gestalten und Kämpfen des Deutschen Ordens, wie die Schicksale der Hohenstaufen, der schönen schottischen Maria und Maria Antoinettes, die Griechengötter und die nordischen Elfen gewinnen in Agnes Miegels Versen neues volles Leben. Eine bessere Ballade als das Lied, welches sie in ihren „Nibelungen" in Ausführung Hebbelscher Motive Volker von der verderblichen Macht des Goldhortes singen läßt, ist aus dem alten Sagenstamme wohl kaum entsprossen.

In Balladen hat auch der Karlsruher Heinrich Vierordt (geb. 1855), der in „Vaterlandsgesängen" 1890 seine alemannische Heimat, 1888 in „Akanthusblättern", 1902 in „Gemmen und Pasten" griechische und italienische Reiseeindrücke besungen hatte, alte Töne mit neuem Reiz erklingen lassen. Seine „Ausgewählten Dichtungen" (1906) bekunden feinen Kunstsinn und Echtheit der Empfindung, „Deutsche Ruhmesschilder und Ehrentafeln" (1914) wärmstes vaterländisches Fühlen.

Dem kurländischen Freiherrn Jeannot Emil von Grotthuß, geboren 1865 zu Riga, verdanken wir im „Baltischen Dichterbuch" von 1894 eine treffliche Auswahl der in den Ostseeprovinzen von der „livländischen Chronik" des 13. Jahrhunderts bis in die letzten Jahre reich blühenden deutschen lyrischen Dichtung. Und diese Sammlung hat als Zeugnis des aller Not und Unterdrückung von Jahrhunderten in Kur- und Livland Trotz bietenden Deutschtums gerade in unseren traurigsten Tagen erhöhte Bedeutung gewonnen. Wurde doch in ihnen nicht bloß das letzte Schicksal des alten deutschen Koloniallandes, sondern damit auch entschieden, ob die Landnot unseres Volkes zugunsten seines Fortbestehens in der Heimat gehoben werden sollte oder die überschüssige deutsche Volkskraft wieder in der Fremde zum Nutzen der Feinde und zu unserem eigenen Schaden als internationaler Kulturdünger unter die Füße getreten werden soll. Für Selbständigkeit und Erstarkung des deutschen Volkes ist Grotthuß seit 1898 als Leiter der rasch zu vollverdientem Ansehen und großer Verbreitung gelangten vielseitigen Monatsschrift „Der Türmer" und von 1902 bis 1909 auch des ausgezeichneten „Türmerjahrbuchs" mit einer nicht eben häufigen Charakterstärke und Unabhängigkeit von allen Parteischablonen in die staubige Kampfbahn eingetreten. Als selbständiger, gemütstiefer Dichter hat er sich 1898 in „Gottsuchers Wanderliedern" bewährt.

Als Herausgeber der wirklich vielen vieles bringenden Sammlung „Bücher der Weisheit und Schönheit" hat Grotthuß 1904 unter anderm die Bekanntschaft mit den Werken des Freiherrn Karl von Fricks (1828—71), „Kurlands größtem lyrischen Dichter", vermittelt. Aber auch als Epiker hat Fricks mit der Nordlandsage „Fergus" ein ergreifendes Heldenlied geschaffen. „Männliche Kraft, wahrheitsmutiger Rittersinn, allzeit gewappnetes Persönlichkeitsgefühl verschmelzen sich" nach Grotthuß' treffender Kennzeichnung bei dem früh verstorbenen baltischen Edelmann „mit einer rührenden, fast kindlichen Weichheit. Den dichterischen Schleier darüber webt die Dämmerstimmung einer verschwiegenen, sehnsüchtigen Schwermut."

Aus der 1884 in Arents „Dichter-Charakteren" vereinten Schar von dreiundzwanzig Sängern haben nur wenige sich Anrecht auf mehr als augenblickliche Bedeutung in der Geschichte der neueren Lyrik errungen, und auch diese sind recht verschiedene Wege gegangen.

Der eine Zeitlang dem Münchener Dichterkreise angehörende Sachse Wolfgang Kirchbach, geboren 1857 zu London, gestorben 1906 zu Lichterfelde, hat sich 1883 in lyrisch-epischen Gedichten, in Novelle

und Roman, im phantastischen, geschichtlichen und realistischen Drama wie als Kritiker („Ein Lebensbuch", 1886) und in religionsphilosophischen Studien mannigfach versucht. Sein bereits S. 230 erwähntes Drama „Waiblinger", wurde sogar von dem sonst gegen andere Dichter wenig wohlwollenden Ibsen als ein „bemerkenswertes Schauspiel" seinen Freunden empfohlen. Allein trotz wiederholter vielversprechender Anläufe ist es Kirchbachs außergewöhnlich reicher Begabung doch nicht gelungen, auf einem dieser Gebiete sich über die Menge der Mitbewerber zu erheben. Otto Erich Hartleben hat sich weder 1895 in seinen frivolen „Versen" noch 1902 in ihrer sehr mit Unrecht als „Reife Früchte" bezeichneten Fortsetzung als zur Lyrik Berufenen bewährt. Seine Erfolge errang er im Drama, während Karl Bleibtreu (vgl. S. 224) auch in den lyrischen Beiträgen zur Arentschen Sammlung wie überall sich als den in „Unrast" neue Bahnen beachtenswert Anstrebenden zeigt.

Welch seltsame Wege bei diesem Pfadsuchen zuweilen eingeschlagen werden, dafür bietet der in Berlin lebende Arno Holz, geboren 1863 in Rastenburg, einen Beleg.

Er, der in den „Modernen Dichter-Charakteren" trotz seines Naturalismus noch entschiedenes Gewicht auf formale Ausbildung legte, erklärte 1899 in der „Revolution der Lyrik" nicht nur dem Reim und dem regelmäßigen Verse, sondern selbst den freien Rhythmen den Krieg zugunsten einer zerhackten Prosa, deren gesuchte Einfachheit er auch in den „Phantasus"-Gedichten mit teilweise unfreiwillig komischer Wirkung beibehielt. Und 1903 gefiel sich Holz wieder darin, seine Formkunst spielen zu lassen, indem er „Auf einer alten Laute" in der Tat höchst kunstvoll den Schlesiern des 17. Jahrhunderts ihre sinnlichen Lieder nachsang, „Aus Urgroßmutters Garten einen Frühlingsstrauß aus dem Rokoko" gar zierlich pflückte (vgl. II, 29). Er lieferte damit ein Beispiel dafür, daß man auch in der Dichtung wie sonst in Architektur und Kunstgewerbe statt des nicht auffindbaren neuen Stils sich damit begnügt, einen Spaziergang durch die Stilarten vergangener Jahrhunderte zu machen. Und doch finden sich in Holz' vielseitigem Schaffen, über welches der schon durch prächtige Ausstattung anziehende Sammelband „Das ausgewählte Werk" (1920) belehrenden Überblick gewährt, auch rührend einfach-lyrische Klänge echter Empfindung, wie in dem Ausruf des ihrem gefallenen Sohne nachtrauernden alten Mütterleins beim Vorbeizug von des Kaisers jungen Soldaten: „So einer war auch Er!"

Dem in Arents Anthologie angeschlagenen radikal-sozialistischen Tone blieb der nach Zürich übergesiedelte Hannoveraner Karl Henckell (geb. 1864) auch treu in seinen von 1884 („Poetisches Skizzenbuch") bis 1903 („Neuland" und „Mein Liederbuch") herausgekommenen Gedichtsammlungen. Henckells stürmische Anklagen strömen aus echter Teilnahme, die sich auch wieder voll Weichheit in die einsame „Schneenacht" und den „Sommerabend", in bräutliche Frühlingsstimmung zu versenken vermag. Lebhafter, von musikalischer Empfindung zeugender Rhythmus macht Henckells Gedichte, deren Verfasser wirklich etwas zu sagen hat, auch in der Form eigenartig und anziehend.

Im Jahre des Erscheinens von Arents Dichterbuch, 1884, hat auch Liliencron in seinen „Adjutantenritten" zuerst auf dem literarischen Kampfplatz sein feuriges Streitroß getummelt. In ständig wachsender Anerkennung hat er zuletzt neben Falke den ersten Platz unter den Vertretern der neueren Lyrik eingenommen. In bedenklich überschäumender Genußsucht gesellt sich dem Holsteiner Liliencron der Schlesier Bierbaum. Der Märker Dehmel und der Rheinländer Stefan George haben, Dehmel zeitenweise mit der Verherrlichung einer vor nichts Ehrfurcht hegenden, zügellosen Erotik, George als Pfleger symbolistischer lyrisch-epischer Dichtung, einen kleinen, aber um so entschiedeneren Verehrerkreis gewonnen.

Der tapfere, stets frohgemute Detlev Freiherr von Liliencron (Abb. 58), geboren 3. Juni 1844 in Kiel, hat den frischen Wagesinn und scharfen Blick wie die offenherzige Empfänglichkeit für alle Eindrücke aus seiner militärischen Welt, mit welcher der „wilde Wogendrang jugendrascher Quelle" freilich im Kriege besser als im Friedensdienst zusammenstimmte, hinübergerettet in die literarische Laufbahn. Aus ihr riß den noch immer jugendlich Ungestümen vorzeitig sein am 22. Juli 1909 in Alt-Rahlstedt bei Hamburg erfolgter Tod inmitten noch ungebrochenen Schaffens. Unter den Klängen des Hohenfriedberger

Marsches wurde der Dichter, „der Fahne treu bis an das Grab", seinem Wunsche gemäß in den Schoß der geliebten Heimaterde gesenkt. Aber erregt man ihm, den zeitlebens die Trommel und die Reiterlust, nicht Schreibtisch und Bühne lockten, überhaupt nicht Unwillen, ihn unter die Schriftsteller zu reihen? Er ist ja bis zuletzt nach Neigung und Wesen Soldat geblieben, zum Heil seiner Dichtung niemals so eigentlich Mann der Feder geworden, wollte es wenigstens lange Zeit und in seinen besten Arbeiten nicht sein.

Unbekümmert um alle Theorien und schriftstellerischen Parteiungen folgte der Übermütige, der seine eigene Lebensschilderung 1908 „Leben und Lüge" benannt hat, nur in ungezügelter Kraftfülle und mit derber Laune seiner angeborenen Art. Auf formale Ausbildung legte der anfänglich mit Geringschätzung die Schriftstellerei betreibende Hauptmann wenig Wert; aber ganz von selbst traf er den rechten Ton. Er ist ein Naturdichter, nur freilich in ganz anderem Sinne, als was man gewöhnlich darunter versteht. Denn so gesunde Freude er am nebligen Morgen auf dampfender Heide, bei fröhlicher Birsch äußert, so anschaulich er aus „Marsch und Geest", von „Roggen und Weizen" in seinen Novellen Selbstgesehenes schildert, mit nicht weniger Behagen genießt der alle sittlichen Bedenken verlachende Sinnenmensch skrupellos, was die Großstadt ihm an Verlockungen bietet. Freilich hat selbst ein so naiv schaffender Augenblicksdichter wie Liliencron auf die Länge sich nicht von aller Manier freizuhalten vermocht, und seine letzte Sammlung „Bunte Beute" zeigte 1903 mehr die Schwäche burschikos-lässiger Behandlung als die Ursprünglichkeit des von Willkür und Einfällen geleiteten genialen Improvisators. Aber in den früheren Werken, vor allem in den seine Gedichtreihe eröffnenden „Adjutantenritten", muß man dem liebenswürdig-leichtsinnigen, schneidig drauflos dichtenden Plauderer Zuneigung schenken. Ob er in der knappen, eindrucksvollen Prosa seiner „Kriegsnovellen" von 1895 teilnehmen läßt an der in Böhmen gekämpften „Sommerschlacht", die Schrecken nächtlicher Dorfkämpfe als Selbsterlebtes schildert, oder Bangen und Siegesglücksgefühl auf französischen Schlachtfeldern in der Erinnerung neu durchlebt, ob er in der Weise von Byrons „Don Juan" in dem teilweise freilich etwas matten satirischen Epos „Poggfred" 1896 leichtgeschürzte Liebesabenteuer verrät: fast immer bewährt er sich als fesselnder Erzähler. Größeren Kompositionen, wie die Romane „Breide Hummelsbüttel", 1886, „Der Mäzen", 1890, „Mit dem linken Ellbogen", 1899, sind, war seine Technik nicht gewachsen, und als Dramatiker („Die Merowinger", „Der Trifels") versagte er vollständig. Die persönliche Grundstimmung herrscht überall vor. Er, der ja in erster Reihe Lyriker ist, bleibt es auch in seinen erzählenden Werken. Lebensprühende, immer aufs neue mit sich fortreißende Verse aber enthalten seine beiden früheren Gedichtbände „Kampf und Spiele", „Kämpfe und Ziele" und die aus den Jahren 1893—99 stammende Sammlung „Nebel und Sonne". In reimenden Strophen wie in einschmeichelnd freien Rhythmen übt eine ungebrochene, frische Persönlichkeit unwiderstehliche Anziehungskraft aus. Für die

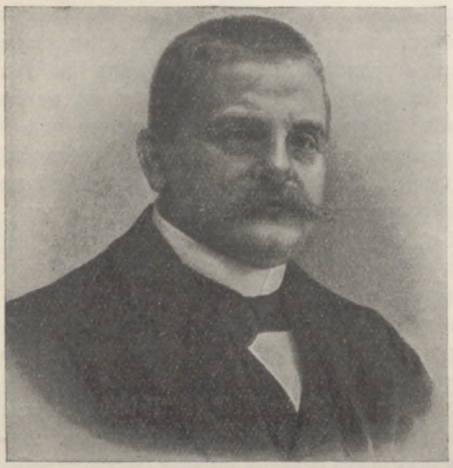


Abb. 58. Detlev von Liliencron. Nach Photographie.

Ballade reichte Liliencrons Gestaltungskraft nicht in allen Fällen aus. Aber in früherer Zeit, in der „Balladenchronik" von 1906, fand er für friesischen Freiheitstrotz „Lewwer duad üs Slaav", dem alle Deutschen heute mehr wie je nacheifern sollten, und für die unaufhaltbar ins Land rollenden Wogen des „blanken Hans" die rechten, echten Töne. Er, der „mit Trommeln und Pfeifen" „lang marschierte und oft paradierte" und im Sturmangriff das Geheimnis des Lebens enthüllt glaubte, war in langen Friedensjahren der Bannerträger wagemutigen Soldatengeistes in unserem Schrifttum geworden. Und so ist es selbstverständlich, daß Liliencrons Lied und Wort auch in den Kriegsjahren hell und stärkend durch das deutsche Heer und Volk rauschte und klang.

Die unbekümmert um sittliche Bedenken, jenseits von Gut und Böse sich tummelnde Lebens- und Liebeslust teilt Otto Julius Bierbaum mit seinem Freunde Liliencron, der in einer Epistel an den frohen Gefährten die „armen Schächer in ihrer Tugend engem Kleid" bedauert. 1865 in dem von Kopisch und Holtei wegen seiner sauren Weine verspotteten schlesischen Grünberg geboren, fand Bierbaum sich zuletzt im jüngeren Münchener Dichterkreise heimisch und ist 1910 auch in München gestorben.

Es ist bezeichnend für Bierbaums eigene Lyrik, daß er zur Unterstützung von Wolzogens „Überbrettl" 1901 eine Sammlung „Deutsche Chansons" oder „Brettllieder" herausgab, in der neben dem Herausgeber, Wolzogen, Liliencron („Die Musik kommt") und Wedekind noch Dehmel und Falke, Arno Holz, Alfred Walter Heymel, Rudolf Alexander Schröder, Ludwig Finckh der nicht leicht errötenden Muse des Kabaretts huldigten. Schwerfällig philosophische Verteidigung der „Emanzipation des Fleisches", wie sie in den Tagen des Jungen Deutschland beliebt war, hätte weder dem Geschmack des Tages noch Bierbaums heiter-gaukelnder Art im besonderen entsprochen. Im Grunde aber war es die alte Forderung, die als neue Anpreisung fröhlichsten, skrupellosen Sinnengenusses aus den eigenen Gedichten Bierbaums wie aus seiner Auswahl von „Brettlliedern" ertönte. „Irrgarten der Liebe" hat Bierbaum die 1901 hergestellte Vereinigung der verschiedenen Sammlungen seiner „verliebten, launenhaften und moralischen Lieder, Gedichte und Sprüche" benannt. Gelegentlich versuchte er es auch nicht ohne Erfolg, den Liebeszwiespalt, in dem ein armer Komödiantenprinzipal und Dichter, zwischen der in ihn verliebten feinen Gräfin und seiner verführerischen Canaille von Frau hin und her schwankend, zugrunde geht, 1903 in dem kulturgeschichtlich ausgeputzten Drama „Stella und Antonie" auf die Bühne zu bringen. Aus dem „Irrgarten" schwirrt uns eine Fülle mannigfaltiger Töne entgegen. Man könnte fast auch im eigentlichsten Sinne von Tönen reden, denn wie Bierbaum im Märchen „Lobetanz" dem früh gestorbenen Münchener Tonsetzer Ludwig Thuille 1895 einen Operntext, in der Leipziger Studentenkomödie „Der Musenkrieg" 1907 sogar einen Operettentext lieferte, so zeugt die Mehrzahl seiner Gedichte von musikalischem Gehör und feinem rhythmischen Empfinden ihres Dichters.

Wie manche geschmacklose Entgleisung bereits in Bierbaums früheren, von Zynismen entstellten Romanen und Novellen („Die Schlangendame") auch mit unterlief, so versöhnte doch immer wieder liebenswürdige Laune. Um so bedauerlicher ist es, daß Bierbaum 1906/07 in seinem dreibändigen Romane „Prinz Kuckuck" die Grenzen zwischen realistisch betonter Sinnlichkeit und niedriger Pornographie auf das gröblichste überschritten hat. Der Roman enthält in dem literarischen Leipziger Zwischenspiel des Helden einige für innere Vorgänge in unseren jüngeren Schriftstellerkreisen, z. B. für Heymels Gründung der Monatsschrift „Die Insel" (vgl. S. 224), pikante Mitteilungen. Allein auch abgesehen von den durchaus unstatthaften persönlichen Zerrbildern und Verunglimpfungen erscheint der leider vielgelesene Roman in seiner geradezu prahlenden Unsittlichkeit und in seinen gedankenarmen Wiederholungen als ein widerwärtiges Machwerk moderner Entartung, ja geradezu als arger literarischer Unfug.

Wenn Gustav Falke, 1853 in Emanuel Geibels Vaterstadt Lübeck geboren, sich auch an Bierbaums Überbrettlsammlung beteiligt hat, so verrät doch schon 1891 die Bezeichnung seiner frühesten Gedichtsammlung „Mynheer der Tod" den aus reinen Gemütstiefen emporringenden, ernsten Grundton seiner Lyrik. Und wieder ist es programmatisch, wenn er die

zwei Jahre später erscheinende Sammlung „Tanz und Andacht" benennt, von der erreichten Höhe des Lebens herab rück- und vorwärtsblickend 1907 seine neuen Gedichte als „Frohe Fracht" aussendet. Anfänglich Buchhändler, dann Musiklehrer in Hamburg, dessen Bürgerschaft durch Aussetzung eines Ehrensoldes für den Dichter sich selber ehrte, ist Falke erst in reiferen Jahren mit seinen Gedichten hervorgetreten. In Hamburg ist der vom literarischen Parteileben abseits stehende, aus innerem Drange heraus schaffende Lyriker 1916 gestorben.

Falke feiert die Schönheit und das Recht, sie zu genießen, aber „ach, wie bald schläft der heiterste Tag, und es wandeln die Sterne". Becher und atmende Brüste, nur ein Augenblinken währt ihr Glück, und bald sind dem Sänger „Hohe Sommertage", wie die 1902 erschienene Sammlung sich nannte, herangekommen. Klarheit der Anschauung und Gedanken paart sich mit Innigkeit der Empfindung und feinstem, von des Dichters Beschäftigung mit Musik gefördertem Formensinn. Es sind wirklich „Gedichte von starker und eigener Seelenart", die harmonische Verschmelzung von gesund-kraftvoller Sinnlichkeit und geistiger Tiefe zeigen. Dagegen haben Versuche im Märchendrama („Putzi", 1902) nur lyrische Schönheiten, keine Spur von dramatischer Begabung kundgetan.

In scharfem Gegensatz zu Falkes geistig-sinnlichem und klarem Schönheitskultus erscheint Richard Dehmel, 1863—1920, aus Hermsdorf in der Mark Brandenburg (s. unten). Ihm fehlt es keineswegs an ausgesprochen lyrischer Begabung; neben den Gedichtsammlungen, in denen, wie 1896 in „Weib und Welt", Lüsternheit mit phantastischer Übersinnlichkeit ein widerliches Bündnis schließt, finden wir schlicht-einfache, ja von kindlicher Laune erfüllte Poesie. Auch die Prosanovellen „Lebensblätter" (1895) bieten manches Erfreuliche. Allein bei dem kraftvollen Dehmel wie bei vielen schwächeren Neueren hat ungesunde und unsittliche Erotik zeitweise alle guten Keime überwuchert.

Vergleicht man etwa Dehmels Gedicht „Die Magd" mit Hebbels „Virgo et mater" — beide behandeln die Bitte des gefallenen Mädchens an die Gottesmutter —, so ergibt sich zum Greifen deutlich der Gegensatz zwischen der keuschen und strengen Gestaltung des Themas durch einen wirklich großen Dichter in früherer Zeit und wortreichem Hinarbeiten auf einen Effekt, der zugleich altmodisch frommen Gemütern absichtlich Ärgernis bereiten soll, an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert. Auch in dem Versuch, auf lyrischer Grundlage in den 36 Romanzen seiner „Zwei Menschen" 1903 ein Epos zu schaffen, schwelgt Dehmel in Sinnlichkeit und Grausamkeit des ehebrecherischen Paares, von dem die Fürstin, wie ähnlich einstens die Gräfin von Orlamünde, ihr eigenes Kind tötet, um mit dem geliebten Sekretär ihres Gatten in die Alpen und an den Meeresstrand fliehen zu können. Aus „Erkenntnis" ihrer Wahlverwandtschaft und der „Seligkeit" freier Liebe auf dem gewaltigen Naturhintergrunde soll sich das Paar zur „Klarheit" sozialistischen Gemeinsinns entwickeln. Im Streben nach glühenden, tiefen Farben für die Schilderung brünstigen Sehnens mag man echte Begabung erkennen, aber es ist bedauerlich, wenn aus einem von Natur zu reichem Ertrag bestimmten Boden statt gesunder Früchte von Sinnenhitze geschwellte giftige Treibhausgewächse hervorschießen und der Dichter gerade für diese gefeiert wird.

Die drei Sammelbände der „Blätter für die Kunst" bringen in ihrer Auswahl aus den zahlreichen einzelnen „Erscheinungen der Blätter für die Kunst" meist lyrische Dichtungen, die in den Jahren 1892—1909 aus dem um Stefan George sich scharenden Kreis symbolistischer Lyriker hervorgegangen sind. Sie bilden die beste Quelle für die Bekanntschaft mit dem unklaren Wollen, kaum kann man sagen der Entwickelung des deutschen Symbolismus. Die von Zola ausgehende naturalistische Richtung strebte Einwirkung auf die breitesten Massen an. Die deutschen Symbolisten schwärmen für Charles Baudelaire, Paul Verlaine, Stephan Mallarmé und andere französische Vorgänger, aus denen sie auch übersetzen. Sie sondern sich, in den „Schönheitsmantel gekleidet", bewußt ab vom unvornehmen

Geräusch des Tages und dem „formlosen Plebejertum der Wirklichkeitsapostel", den „Hütern der Alltags-Lebendigkeit", dem Naturalismus, der strenggenommen doch die Wirklichkeit nie wiedergegeben habe, um sich vom heiligen Strom der Schönheit hintragen zu lassen zu einer Wiedergeburt des Geschmacks. Es ist aristokratisches Schwelgen in einer vom Leben losgelösten Kunst (l'art pour l'art), die nach dem Wunsch und Willen ihrer Adepten der Menge unverständlich bleiben soll, und man muß ihren preziösen Vertretern zugeben, daß sie zum mindesten erreicht haben, für alle Leser schwer verständlich zu sein.

Der viel bewunderte Stefan George, geb. 1865 zu Büdesheim in Rheinhessen, und die Seinen suchen „die Umkehr in der Kunst einzuleiten", es anderen überlassend, wie sie wieder mit der Wirklichkeit zu verbinden sei. Vom romanischen Geiste wollten sie „die Klarheit weite Sonnigkeit" dem kunstlosen Deutschland gewinnen. Das Streben war vielleicht wohlgemeint, aber was in Georges eigenen Dichtungen, den „Hymnen" (1890) und „Hirtengedichten", den „Singenden Gärten", dem „Jahr der Seele" und „Teppich des Lebens" (1900; 5. Aufl. 1912), dem „siebenten Ring" (dritte Ausgabe 1914) von „Zeitgedichten, Gestalten, Gezeiten, Maximen, Traumdunkel, Liedern, Tafeln", zutage gefördert wurde, wird kaum zu hart als gespreizte Hohlheit und symbolistische Nebel bezeichnet. Im „Algabal" (= Heliogabal, 1892) kommen noch sadistische Einschlagfäden hinzu. Nicht einmal in bezug auf die Form ist ein Fortschritt zu verzeichnen, während im Inhalt Gedanken- und Gefühlsarmut sich hinter unklaren Bildern verbirgt. Dieses vergebliche Emporstreben zu ungeahnten Kunsthöhen mutet an wie Flugversuche flügelloser Vögel. Ist Georges Gewandtheit in der Behandlung von Vers und Wort bei dem Umdichten von Baudelaires „Blumen des Bösen" (1901) Anerkennung zu zollen, so gibt seine Manier sofort wieder Anlaß zu Bedenken bei seiner Verdeutschung von Shakespeares Sonetten (1909) und seiner Dante-übertragung (1912). Von dem Dutzend an George sich anschließenden jüngeren Dichtern haben nur Hofmannsthal, Vollmöller und etwa noch der preisgekrönte Ernst Hardt, aber auch diese beiden letzteren nicht durch ihre lyrischen Gedichte, sondern durch Dramen ernstlich Anspruch auf Beachtung erworben, mag immerhin um George selbst ein ungemein rühriger, ebenso unduldsamer wie unverständiger Neophytenkreis sein lautes Unwesen treiben.

Fehlt es auch George selber nicht an Einbildungsvermögen, so wendet man sich doch gern von der schwülen Sinnlichkeit, den arg gesuchten Bildern und Gleichnissen, der anmaßenden Verworrenheit des symbolistischen Lyrikerhäufleins schlichten und frischen Naturtönen zu, wie sie etwa der Kolberger Hans Benzmann (geb. 1869), der in mehreren lyrischen Anthologien sich als geschmackvoll urteilender Kenner der neueren Lyrik gezeigt hat, in seinen eigenen Gedichten „Meine Heide" (1903) anschlägt. Friedrich Lienhard, dessen bedeutsames Gesamtschaffen noch zu würdigen bleibt, durfte mit Recht die Hauptausgabe seiner Gedichte 1916 als „Lebensfrucht" bezeichnen. Mit seinen „Liedern eines Elsässers" und dem „Thüringer Tagebuch" hatte er schon 1895 und 1904 seiner alten wie der neuen Thüringer Heimat den Dank für alles, was sie ihm geboten, in innigem Empfinden formvollendet ausgesprochen, in Liedern wie Balladen reifende und reifste Kunst bewährt. Sein Bestes bot jedoch wohl 1912 die in die „Lebensfrucht" wieder eingereihte Sammlung neuer Gedichte „Lichtland". Hier findet in „Waldbildern" die Naturbeseelung, wie in „Spruchgedanken" und „Einsamkeit" selbst erworbene Weltanschauung künstlerischen Ausdruck, vor allem aber sind im Abschnitt „Verklärung" künstlerische und religiös-sittliche Probleme dichterisch gestaltet, so in den schönen Gedichten „Mozart", „Parsifal und der Büßer", letzteres auch in Lienhards Studie „Parsifal und Zarathustra" wieder mit aufgenommen.

Unter den österreichischen Lyrikern hat sich der Prager Arzt Hugo Salus, geboren 1866 zu Böhmisch-Leipa, mit seinen zwischen 1898 und 1907 ausgesandten sieben Gedichtsammlungen („Ausgewählte Gedichte", 1901) zahlreiche Freunde erworben. Zwar hat er auch Erzählungen veröffentlicht, allein schon die Tatsache, daß er deren erste Gruppe „Novellen des Lyrikers" (1903) benannte — eine übrigens durch die Sonderart dieser Novellen auch

gerechtfertigte Bezeichnung —, bekundet zur Genüge, daß er sich vor allem als Lyriker fühlt. In seinen durch Formensinn ausgezeichneten Gedichten aber gibt er sehr hübsch abgerundete kleine Erzählungen, geschichtliche Charakteristiken, durch warme Empfindung belebt.

Aus Prag stammt auch der in Paris lebende Rainer Maria Rilke (geb. 1875), gleich Salus lyrischer und Novellendichter („Leben und Lieder", 1894; „Neue Gedichte", 1907; „Marienleben", 1913). Das Volkslied, insbesondere die schwermütige böhmische Volksweise, hat auf einen großen, und zwar den besten Teil seiner Lyrik bestimmend eingewirkt, so daß manche seiner kurzen Lieder an Martin Greifs Naturlaute erinnern. Aber immer mehr ist Rilke in der Form zu gesuchten Spielereien, im Inhalt zu preziöser Manier und Haschen nach schillernder Geistreichigkeit übergegangen. Er ist auf diese Weise der Liebling dekadenter, übermoderner Ästhetenkreise geworden, hat jedoch darüber Wahrheit des Gefühls und natürliche Einfachheit eingebüßt.

Unter diesen Fehlern leidet nicht minder, als schon frühere Arbeiten es tun, auch seine „Weise von Liebe und Tod des Kornetts Christoph Rilke". Die balladenartige Gedichtreihe war bereits 1906 erschienen, ist jedoch erst während des Krieges zu ihrem großen Erfolg gelangt, der auch Musiker und Zeichner zur Beschäftigung mit der impressionistisch gehaltenen Skizze anregte. Der junge österreichische Reitersmann erlebt im Feldzug gegen die Türken von 1663 auf einem ungarischen Schlosse ein galantes Abenteuer und kommt dadurch verspätet auf den Kampfplatz, wo er in wildem Getümmel fällt. Unklar, gesucht und gespreizt ist diese formlose Halbprosa; im Inhalt ist ohne jede wärmere Empfindung der Nachdruck auf das Erotische gelegt; das Ganze nach dem Faustwort als „schlecht und modern" zu bezeichnen.

Schroffe Gegensätze, wie sie etwa zwischen Rilkes und Lienhards Gedichten klaffen, tauchen auch in der von Frauen gepflegten Lyrik auf. Den Typus der Entartung vertritt Marie-Madeleine, die, erst zwanzig Jahre alt, 1900 ihre in Lüsternheit schwelgenden Gesänge „Auf Kypros" veröffentlichte. Die lyrischen Leistungen Anna Ritters, geboren 1865 zu Koburg, darf man freilich nicht einer Ada Negri, deren stolze und kühne „Tempeste" eines von Frau Ritters Liedern begeistert preist, zur Seite stellen. Aber auch die deutsche Dichterin kennt das dunkle „Lied der Not" und die leidenschaftliche „Wonne der Sturmnacht". Echtes und nicht schwächliches Empfinden, weibliche Innigkeit, die vor der Welt und ihren Fragen sich nicht verschließt, Harmonie zwischen Form und Inhalt rechtfertigen die ihren beiden Sammlungen „Gedichte" und „Befreiung" (1898 und 1900; 29. und 16. Aufl. 1916) zuteil gewordene Gunst nicht bloß der Leserinnen, sondern auch männlicher Leser.

Wenn Rilke, Dehmel und George ihre sinnliche Mystik öfters religiös auszustatten suchen, so ziemt es sich wohl, daran zu erinnern, daß auch die wirklich religiöse Dichtung nach längerer Pause sowohl auf katholischer wie auf protestantischer Seite wieder beachtenswerte Vertreter findet. So ist in des Benediktinerpaters Ansgar Pöllmann Monatsschrift für religiöse Dichtkunst „Gottesminne" (1903—07), an deren Stelle der Franziskanerpater Expeditus Schmidt 1908 seine mehr literargeschichtlich-kritischen Hefte für schöne Literatur „Über den Wassern" setzte, manche Probe erfreulicher Begabung aufgetaucht. Als Vertreter dieser Richtung sei nur Arno von Walden (Lorenz Krapp in Bamberg) genannt. Seine Christusvisionen, Dämmerungsgesänge und Totenkränze („Vision im Vatikan" am Sarge Leos XIII.) legten in der Gedichtsammlung „Christus" 1903 schönes Zeugnis dafür ab, wie abseits vom Markte der Tagesmode die alten Glaubens- und Gefühlsmächte, die zu manchen Zeiten in unserem Schrifttum vorgeherrscht hatten, immer aufs neue würdige Sänger finden. Die noch als Erzählerin (S. 256) zu erwähnende Therese Keiter (M. Herbert) hat schon 1893 in ihren „geistlichen und weltlichen Gedichten", wie später in den

neuen Gedichten „Einkehr" und „Einsamkeiten" (1902—03) sich als eine würdige, doch ihre Selbständigkeit wahrende Nachfolgerin Annettens von Droste-Hülshoff erwiesen. Liebevollsinniges Naturempfinden eint sich mit Gedankenreichtum; in Liedern wie in kunstvoller gestalteten Gedichten spricht sich das starke Gefühl einer in sich gefesteten edlen Frauenseele aus. Des Wieners Eduard Hlatky Trilogie „Weltenmorgen" (1903) ist allerdings äußerlich in dialogische, dramatische Form gegossen, aber der durchaus episch veranlagte Verfasser wandelt in seiner durch vornehme Einfachheit ausgezeichneten Dichtung vom Sturz der Engel, Sündenfall und ersten Brudermord als streng kirchlich gesinnter Katholik doch in Miltons und Klopstocks Bahnen, in seinen Gestalten und Bildern nicht minder unplastisch und rein lyrisch, wie einstens der Sänger des „Messias" selber sich erwies.

Während die Hefte „Über den Wassern" alle Politik ausdrücklich fernhielten, wurde von den strenger Gesinnten 1906 eine „Monatsschrift für katholische Kunst, Literatur und Politik gegründet, „Der Gral", abwechselnd in Wien und in Trier erscheinend. Als Herausgeber zeichnet der „Gralbund", dessen treibende Kraft in Richard Kralik (Ritter von Meyrswalden) in Wien (geb. 1852) zu suchen ist. Als Dichter wie als Literarhistoriker hat der vielseitige, äußerst rührige Kralik ungemeine Fruchtbarkeit entwickelt und als eifriger Vorkämpfer katholischer Weltanschauung bei seinen Gesinnungsgenossen reiches, nicht unverdientes Lob geerntet. Aber parteilose Betrachtung wird weder seine Anläufe im Epos („Prinz Eugenius", 1895) noch die zahlreichen, unter Calderons Einwirkung geschriebenen Dramen, unter ihnen „Der Ruhm Österreichs" (1898), „Der heilige Gral" und „Merlin" (1913), für eine geeignete Grundlage dauerhaften Dichterruhms anzuerkennen vermögen. In seinem sechsbändigen „Deutschen Götter- und Heldenbuch" vollends wagte sich Kralik zwischen 1900 und 1904 an ein Unternehmen, das bereits in Simrocks großem Heldenbuch in ungleich besserer Weise durchgeführt vorliegt (vgl. S. 156/57). Bedeutender im Inhalt und wirksamer als die genannten Zeitschriften sind die seit 1903 ebenfalls ausgeprägt katholische Anschauung verfechtenden Monatshefte von Karl Muths Münchener „Hochland".

Wie stark religiöse Probleme und tiefe Sehnsucht nach dichterischer Gestaltung ringen, zeigen ebenso Uhdes biblische Bilder und Klingers großes Gemälde „Christus im Olymp", wie Versuche, in Gedichten, Brugmanns „Evangelienharmonie" (1909), Albert Matthäis „Die Musen auf dem Ölberg" (Gedichte 1904), Dramen, Romanen Leben, Lehren und Leiden des Heilands zu gestalten. So ließ Frenssen seinen von grob sinnlichen Auftritten nicht freien Roman „Hilligenlei" in den Versuch eines von Renan und Strauß beeinflußten Lebensbildes des Heilands auslaufen, das ebenso wie der ganze Roman aus guten Gründen mit überwiegendem Widerspruch aufgenommen worden ist. Dagegen dürfen andere derartige Dichtungen, wie die Christuserzählungen der in Düsseldorf lebenden katholischen Dichterin Anna von Krane (geb. 1853 in Darmstadt) „Vom Menschensohn" (1907), als ebenso tiefreligiös empfundene wie anmutig ausgeführte Legenden in allen Kreisen freundlicher Aufnahme sicher sein. Ist von den zahlreichen Christusdramen, zu denen unter anderen Grillparzer, Richard Wagner, Hebbel und Grabbe unvollendete Beiträge geliefert hatten, auch keines der großen und schweren Aufgabe gerecht geworden, so ist doch das mannigfache Bemühen selbst ein bedeutsamer Zug in dem scheinbar von ganz anderen Strömungen beherrschten Schrifttum der Gegenwart. Die hartnäckigen Bemühungen des Weimarer Schauspielers Karl Weiser, seine Tetralogie „Jesus" (1906), der dichterische Begabung und ernste Gesinnung nicht abzusprechen sind, als protestantisches Bühnenfestspiel zur Aufführung zu bringen,

scheiterten an dem Widerstand der kirchlichen Behörden. Eine größere Anzahl von Christus-, Johannes- und Judasdramen dagegen sind nicht bloß dichterisch verunglückt, sondern müssen auch wegen ihrer das religiöse Gefühl der Mehrzahl verletzenden Richtung abgewiesen werden.

Bereits Goethe hatte im sechsten Buche von „Wilhelm Meisters Lehrjahren" ein eindrucksvolles Vorbild dafür gegeben, daß gerade da, wo die Literatur im Roman eine volle Kulturspiegelung ihrer Zeit zur Anschauung bringen will, die Schilderung religiösen Suchens und Ringens nicht fehlen darf (vgl. S. 18). Und selbst in neueren Dichtungen, die auf scharfe Wiedergabe unerfreulichster Wirklichkeit abzielen, tritt das Motiv religiöser Sehnsucht stark hervor. Maria delle Grazies jüngster „Roman einer Zeit Homo" (1919) mag als künstlerisch besonders glücklich gestaltetes Beispiel dieses Zuges gelten. Selbst Zola ließ in der eindrucksvollen Schilderung widerlicher Verkommenheit der Pariser Bourgeoisfamilien („Pot Bouille") den Pfarrer angesichts des Christusbildes seinen schwächlichen Verständigungsfrieden mit der verdorbenen Gesellschaft als schwere Sünde bereuen. In der deutschen Dichtung konnten die Einwirkungen von Richard Wagners „Parsifal" nicht ausbleiben, wenn sie auch nicht auf der Oberfläche sich aufdrängen. Wir glauben die zum tätigen Mitleid mahnenden Klänge des Bühnenweihfestspiels zu vernehmen, wenn Max Kretzer, neben Conrad der bedeutendste deutsche Schüler Zolas, in dem schon S. 230 genannten „Roman aus dem Ende des (19.) Jahrhunderts" 1897 in phantasiereicher Symbolik mitten im Berliner Großstadttreiben überall „Das Gesicht Christi" auftauchen läßt oder 1890 in dem Roman „Bergpredigt" in einer an Tolstoi gemahnenden Gesinnung den Gegensatz zwischen den Lehren der Bergpredigt und dem amtlichen Kirchentum des angeblich christlichen Staates grell beleuchtet.

Abb. 59. Nach einer Photographie.

Der in Berlin lebende Max Kretzer, geboren 1854 zu Posen, hat ebenso für seine Person Mühe und Sorgen der Arbeiterfamilien, wie Rosegger das Bauernleben, aus eigenster, harter Erfahrung kennengelernt. Dies Selbstdurchlebte gibt Kretzers Werken den Vorzug vor allen jenen, die aus Schriftsteller-

kreisen und von theoretischen Erwägungen her zu dichterischer Behandlung der sozialen Frage kommen. Gewiß war für Kretzers erschütterndsten Roman „Die Verkommenen" (1883) Zolas „L'Assommoir" wie für seinen „Meister Timpe" (1888) Zolas „Au Bonheur des Dames" von Einfluß. Aber man braucht nur etwa Paul Lindaus hohle und erzwungene Übertragung Zolas auf Berliner Verhältnisse im „Zug nach dem Westen" (1886) mit Kretzers heimischen Gegenstücken zu den französischen Romanen zu vergleichen, um zu sehen, wie tief Kretzers Schilderungen im Berliner Leben wurzeln. Innerer Drang mehr noch als das mitwirkende fremde Vorbild führt Kretzer dazu, das düstere Gemälde der durch Arbeitslosigkeit des Ernährers immer hoffnungsloser in Schuld und Schande versinkenden braven Arbeiterfamilie, den Untergang des betrogenen jungen deutschen Dichters im Gegensatze zu dem listenreichen Emporkommen des durch seine rücksichtslosen, geschäftsklugen Stammesgenossen geförderten jüdischen Virtuosen auszugestalten. Kretzer überschätzt wohl seine Kräfte, wenn er 1902 im Märchendrama vom „wandernden Taler" die Leib und Seele gefährdende und verderbende Macht des Geldes schildern will. Die gleiche Sittenlehre hat der alte Volksdichter Raimund in seinem „Bauer als Millionär" viel besser dramatisch lebendig zu machen verstanden. Aber es ist Kretzer überall so bitterer Ernst, daß er selbst beim Versuch, heitere „Berliner Skizzen" zu zeichnen, es kaum zum Lächeln bringt.

Der Schilderer trostlos grauer Wirklichkeit hat dann doch das innere Bedürfnis nach einem überirdischen Tröster der Müden und Beladenen, wie es von Zola in seiner Romantrilogie „Lourdes" — „Rom" — „Paris" bei aller Ablehnung jeden Wunderglaubens anerkannt worden ist, im „Gesicht Christi" in phantasievoller Symbolik auf das engste mit wirklichkeitsgetreu dargestellten Vorgängen verbunden. Nicht bloß dem umherirrenden Arbeitslosen und seiner von der lüsternen Gier des Reichen bedrängten Tochter, übrigens ein in viel zu breiter Ausführung den ganzen Roman schädigender widerlicher Vorgang, tritt leibhaft die Christusgestalt vor Augen. Des Vaters fester Heilandsglaube bezwingt auch die sozialdemokratischen Spötter und die geschäftsmäßige Gleichgültigkeit des geldgierigen Pastors. Nicht das alte, dumpfe Kirchendogma, sondern die heilig-tiefe Not schafft sich nun das beseligende Bild des göttlichen Helfers, wie er sich mitleidvoll zum Ärmsten neigt. Die Kraft und Bedeutung dieser früheren Romane hat Kretzer freilich weder mit seinen Schilderungen aus der Künstler-Bohême Berlins „Was ist Ruhm?" (1906) noch mit seinen späteren Romanen „Söhne ihrer Väter" (1907), „Das Hinterzimmer" (1908), „Der irrende Richter" (1914) wieder erreicht. An der Kriegsliteratur hat er mit Gedichten („Die alten Kämpen") und „Berliner Kriegsdenkwürdigkeiten" sich 1916 beteiligt.

Wenn Kretzer in ruhigem Schaffen abseits vom literarischen Parteigetriebe blieb, so wäre dies dem rührigsten, leidenschaftlich empfindenden Führer des jüngeren Münchener Dichterkreises, Michael Georg Conrad (Abb. 59), aus dem fränkischen Dorfe Gnodstadt (1846) gebürtig, nicht möglich gewesen. Den ritterlichen, von mutiger Überzeugungstreue für das ihm recht Scheinende geleiteten Schriftsteller drängte seine prächtige Kämpfernatur, immer und überall entschieden einzugreifen. Mit gut süddeutscher Offenherzigkeit führte er nach verschiedenen Seiten in seiner Monatsschrift „Die Gesellschaft" (vgl. S. 225) wuchtige Schläge. Nach verschiedenen Seiten, denn ein so beschränktes naturalistisches Parteiprogramm, wie etwa die Mitglieder der Berliner Vereinigung „Durch" (vgl. S. 224) es unduldsam aufstellten, konnte in der bis 1918 noch mehr naturwüchsige Ursprünglichkeit bewahrenden bayrischen Hauptstadt nicht zur Herrschaft gelangen. Wohl begann Conrad, der von 1868 bis 1883 in der Schweiz, Italien und Paris lebte, mit unmittelbaren Nachahmungen Zolas, aber kaum war er wieder in der Heimat, so ließ er den „Parisiana" 1883 „Pariserdeutsche Liebesgeschichten" folgen, um dann 1885 mit der Münchener Novellenreihe „Totentanz der Liebe" und 1888 mit dem Roman „Was die Isar rauscht" die von Zola erlangte neue Technik für lebenskräftige Schilderung seiner Münchener Umgebung anzuwenden, wie Kretzer ähnliches für Berliner Verhältnisse tat.

Aus der langen Reihe von Conrads erzählenden Werken, denn nur auf solche und eine lyrische Gedichtreihe „Salve Regina" (1899) hat der auch seinem eigenen Können gegenüber kritische Richter sich beschränkt, ragen „In purpurner Finsternis" (1895) und „Majestät" (1902) hervor. Die

„Roman-Improvisation aus dem dreißigsten Jahrhundert" schildert in schärfster Satire, wie die Deutschen durch Überkultur und Herrschaft blöden Wortglaubens zu einem blutleeren Automatenvolk hinabsinken, das erst von den natürlich gebliebenen Skandinaviern wieder zu wirklichem Leben und Daseinsfreude geweckt, durch den letzten Nachkommen seiner früheren Fürsten von dem alles ertötenden Drucke blinder demokratischer Prinzipienreiter befreit wird. Von juristischer Buchstabenherrschaft sollte der nicht einzuschüchternde Kritiker Conrad am eigenen Leibe eine Probe erfahren, als seine aus vollberechtigtem völkischen Kunststolze entsprungene Verwahrung gegen amerikanischen „Gralsraub" dem Vorkämpfer deutscher Kunst die Verurteilung seitens eines Münchener Gerichtes wegen Beleidigung des skrupellosen Yankee-Impresarios zuzog.

Durch seine Begeisterung für Wagner wurde Conrad auch zu seinem Königsroman mit angeregt. Wenn je das Schicksal eines Kronenträgers zu dichterischer Behandlung Anreiz bot, ist es das Ludwigs II., von dem Richard Wagner schon nach dem ersten Begegnen in Schloß Berg am 4. Mai 1864 schrieb: „Er ist leider so schön und geistvoll, seelenvoll und herrlich, daß ich fürchte, sein Leben müsse wie ein flüchtiger Göttertraum in dieser gemeinen Welt zerrinnen." Auf diesen Grundton hat Conrad seinen Roman gestimmt, dessen Leitmotiv das im Bunde von Fürsten und Meister am hellsten leuchtende Schönheitssehnen des groß und stürmisch empfindenden, vereinsamten Wittelsbachers bildet. Der Königsroman ist auch zugleich ein Künstlerroman, der Wagners unvergleichliche Schaffensfülle und den von dem phantasiebegabten Herrscher ersonnenen Märchenbau von Neuschwanstein verherrlicht. Die innere Anteilnahme des Dichters verleiht der fesselnden Dichtung Wärme und Leben.

Conrad gehört zu den entschiedensten Anhängern Nietzsches, aber auf Conrads ungebrochene Vollnatur hat des Philosophen Verherrlichung der Persönlichkeit nur stärkend, nicht wie auf so manche anmaßende Schwächlinge verwirrend gewirkt. Conrad ließe sich schwerlich mit einem einzelnen der Stürmer und Dränger des 18. Jahrhunderts vergleichen, aber unter allen Dichtern der jüngstdeutschen Bewegung erinnert die ganze Art Conrads und Bleibtreus, der von 1888—90 sich mit Conrad in die Leitung der „Gesellschaft" teilte, doch am meisten an erfreulich kraftvolle Züge der alten Sturm- und Drangzeit.

Karl Bleibtreu, 1859 zu Berlin geboren, hat sich auf allen Gebieten der Dichtung versucht. Mit seiner Forderung nach „Revolution der Literatur" (vgl. S. 224) hat er als vorderster Rufer im Streite die jüngstdeutsche Bewegung eingeleitet, im Anhang zu Arents „Dichter-Charakteren" noch nachträglich eine Probe seiner Lyrik beigesteuert, deren volle Garben er 1885 im „Lyrischen Tagebuch" in die Scheuer brachte. Der realistischen Schilderung niedriger Erscheinungen Berliner Großstadtlebens wies Bleibtreu 1885 in seinen Novellen „Schlechte Gesellschaft", denen 1888 der pathologische Roman „Größenwahn" folgte, mit damals verblüffend kühner Rücksichtslosigkeit die Bahn. In dem Roman „Die Propaganda der Tat" lieferte er 1890 einen der wichtigsten neueren Beiträge zum sozialen Roman. In Künstlerdramen hat er seinen auserkorenen Liebling Lord Byron zum Helden gewählt; im historischen Drama behandelte er Gestalten der älteren Geschichte, Jugurtha, Harold den Sachsen, unter der Bezeichnung „Der Dämon" Cäsar Borgia, wie der neueren Zeit, so in „Weltgericht" und „Schicksal" die französische Revolution und Napoleon. Daneben schuf er soziale („Volk und Vaterland") und Phantasiedramen („Karma"; „Der Heilskönig", 1903). Die Schlachtnovelle aber rühmte er sich als „absolut neue Dichtungsart" erfunden zu haben.

Fast alle von Bleibtreus überaus zahlreichen Werken lassen ungewöhnliche Begabung erkennen, mehrere seiner Dramen sind auch durchaus bühnengemäße Dichtungen. Und überall gibt sich eine leidenschaftlich und zielbewußt wollende Persönlichkeit kund, ein Mann,

dem es nicht minder als Conrad ehrlicher Ernst um die Sache ist. Dennoch hat es den Anschein, als sollte es Bleibtreu ähnlich wie einstens Gutzkow ergehen. Er vermag auf keinem Gebiete mit andauernder Entschiedenheit durchzudringen. Er selbst schob 1903 die Schuld auf die Herrschaft des stark von jüdischen Geschäftsleuten durchsetzten Cliquenwesens, das „Die Verrohung der Literatur" herbeigeführt habe. Dazu mag noch kommen, daß Bleibtreu durch dauernde Verlegung seines Wohnortes nach Zürich in manchem doch die unmittelbare Fühlung mit dem Pulsschlag der Heimat verloren hat.

An den Novellen „Schlechte Gesellschaft" ließ sich wohl die Technik genauer Wirklichkeitswiedergabe lernen, aber sie bildeten zugleich ein warnendes Beispiel des künstlerischen und sittlichen Irrtums, mit dem diese Großstadt-Poesie leicht im Schmutzigkleinlichen stecken zu bleiben droht. Von Bleibtreus bedeutendstem geschichtlichen Drama „Schicksal" (1888) gehören die drei ersten Aufzüge, die den Aufstieg seines zweiten Lieblings, Napoleon, in lebensprühenden Bildern vorführen, mit zum Besten, was dem neueren Realismus im Geschichtsdrama gelungen ist. Sie zeigen die Schärfe der Augenblicksaufnahmen Grabbes ohne dessen das Drama zerstörende Formlosigkeit. Aber die beiden letzten Akte läßt Bleibtreu in bloßer, handlungsarmer Stimmungsmalerei verschwimmen. Die Durchführung der indischen Lehre von der Wiedergeburt bis zum endlichen Eingang in das erlösende Nirwana ist Bleibtreu dagegen im Schauspiel „Karma" (1901) dramatisch wirksam gelungen. Schon 1882 begann Bleibtreu, der dabei die von seinem Vater, dem berühmten Schlachtenmaler Georg Bleibtreu, ererbte Begabung auf verwandtem Kunstgebiet bewährte, mit dem „Dies irae", der Erzählung eines französischen Reiteroffiziers über seine Erlebnisse in den Kämpfen bei Sedan, die lange Reihe seiner Schlachtendichtungen und strategischen Untersuchungen. Mag sich dabei allmählich auch eine gewisse Manier herausgebildet haben, so hat Bleibtreu doch vollen Grund, mit Stolz auf diese dichterische Sondergattung hinzuweisen, in der er sowohl die wichtigsten Kämpfe von 1870/71 wie Aspern und Wagram, Waterloo und Königgrätz, Friedrichs des Großen Niederlage bei Kolin, Siege Wellingtons und des gewaltigen Cromwell anschaulich geschildert hat, geschildert in mit sich fortreißender Teilnahme, wie sie dem in Napoleon- und Byron-Verehrung gipfelnden Geniekultus Bleibtreus entspringt.

Aus ihm und starkem völkischen Empfinden geboren ist Bleibtreus bis jetzt vollkommenste Leistung — über seinen „Bismarck"-Roman s. unten — die Aventiure „Kaiser und Dichter". Wie Scheffel in seinen Wartburgliedern und geplantem Wartburgroman, geht auch Bleibtreu auf die Suche aus nach dem Verfasser der mittelhochdeutschen Nibelungenot, den Eindrücken, unter denen das gewaltige Epos entstanden sein mag. Bleibtreu läßt seinen streitfrohen Dichter mit wirken an der Gefangennahme von Richard Löwenherz, an Kaiser Heinrichs VI. Normannenkämpfen und jähem Tode in Sizilien durch Frauenschuld, am Überfall der im angezündeten Saale sich todesmutig wehrenden Kreuzfahrer in Byzanz. Aus allen diesen Erlebnissen gestaltet sich dem fried- und glücklosen Schreiber sein Heldensang, der nicht Geschichte ist und doch den geschichtlichen Geist der selbstbewußten, trotzigen Deutschen der Hohenstaufenzeit atmet.

Kretzer, Conrad, Bleibtreu heben sich als scharf ausgebildete dichterische Persönlichkeiten und wirklich in führender Stellung dastehende Meister verschiedenartiger Erzählungskunst stark ab aus der Masse der Verfasser von Novellen und Romanen. Wie schon in der Einleitung zu diesem Abschnitt betont wurde und immer aufs neue erinnert werden muß, vermag die Literaturgeschichte bloß wenige einzelne, die entweder für eine oder die andere Richtung bezeichnend sind oder bestimmte, ausgeprägt persönliche Züge aufweisen, aus der zeitgenössischen Überfülle abzusondern. Erscheinungen, die Goethe schon 1827 bei Beobachtung „neuester deutscher Literatur" zu einem Warnungswort „für junge Dichter" gedrängt hatten, wiederholen sich heute noch viel mehr als zur Zeit, da Goethe versuchte, eine „Würdigungstabelle poetischer Produktionen der letzten Zeit" nach „Naturell, Stoff, Gehalt, Behandlung, Form, Effekt" aufzustellen. Und erneut mahnte er noch in seinem

Todesjahr: „Die deutsche Sprache ist auf einen so hohen Grad der Ausbildung gelangt, daß einem jeden gegeben ist, sowohl in Prosa als in Rhythmen und Reimen sich dem Gegenstande wie der Empfindung gemäß nach seinem Vermögen glücklich auszudrücken. Schwer, vielleicht unmöglich wird es aber dem Jüngeren, einzusehen, daß hierdurch im höheren Sinn noch wenig getan ist." Wenn Goethe indessen dann noch als letztes Wort die Warnung nachschickt: „Der junge Dichter spreche nur aus, was lebt und fortwirkt, unter welcherlei Gestalt es auch sein möge; er beseitige streng allen Widergeist, alles Mißwollen, Mißreden, und was nur verneinen kann; denn dabei kommt nichts heraus", so dürfte bei Anlegung dieses Weimarischen Maßstabes ein großer Teil unseres neuesten Schrifttums gar übel wegkommen.

Selbstverständlich kann und darf es nicht Aufgabe geschichtlicher Betrachtung sein, den von so mancher Zufälligkeit abhängigen, oft kaum zu erklärenden Tageserfolg eines Romans oder Dramas als ausschlaggebend gelten zu lassen. Und gerade von den am meisten verbreiteten Romanen vermag unparteiisch geschichtliche Betrachtung oft nur das schreiende Mißverhältnis äußeren Erfolges und innerer Hohlheit festzustellen.

Überschätzt wurde wohl auch die in scharfer Beobachtung ausgeführte Kleinmalerei in des Lübeckers Thomas Mann „Buddenbrooks" (1901). Aber die Geschichte des Verfalls einer an innerer Lebenskraft erschöpften alten Familie ist in der Tat eine von hervorragender Begabung zeugende Studie. Manns Novellen, „Tristan"; „Der Tod in Venedig" und „Idyllen" gehören zum Besten, was die neuere Erzählungskunst geschaffen hat. Den Inhalt des Romans „Königliche Hoheit" (1908), die Heirat des Thronfolgers eines deutschen Kleinstaates mit einer amerikanischen Milliardärstochter indianischer Abstammung, mag man als witzige Satire gegen deutsche Kleinstaaterei auffassen; viele jedoch werden diese Huldigung für den dollarreichen Amerikanismus als ihr vaterländisches Selbstgefühl verletzend empfinden. Die Weimaranerin Helene Böhlau (1859—1919) hat mit ihren frischen „Ratsmädelgeschichten" (1888) wirklich liebenswürdiges Erzählertalent bekundet; doch einem Dutzendroman, wie ihrem „Rangierbahnhof" (1895), hätte man keine literarische Bedeutung zuschreiben sollen. Der in Wien lebende, 1873 in Fürth geborene Jakob Wassermann hat 1900 mit der widerlichen jüdischen Dirnengeschichte „Renate Fuchs" Aufsehen erregt. Im Vergleich zu diesem Roman ist sein 1915 veröffentlichtes „Gänsemännchen", von dem höchst unnötigerweise sogar eine eigene Feldausgabe veranstaltet wurde, allerdings als Fortschritt anzusehen. Aber wie unendlich tief steht er doch unter seinem großen Vorbild, Romain Rollands „Josef Christoph"!

Wassermann hat die unglücklichen Liebeswirren Bürgers, seine Doppelehe mit zwei Schwestern und den Ehebruch seiner dirnenhaften späteren Frau auf einen Musiker Daniel Nothafft übertragen. Manche Einzelheiten sind gelungen, doch ist die Charakterisierung der meisten Personen so scharf ausgefallen, daß sie Zerrbilder geworden sind und man überall störend die Absicht des Verfassers merkt, als wären es am Stricke tanzende Puppen. Vor allem ist es nicht gelungen, uns von der Genialität des Tonsetzers zu überzeugen, der nur als durchaus unsympathischer, abstoßend egoistischer, geradezu rüpelhafter Sonderling erscheint. Der Roman spielt sich in Nürnberg ab. Aber die Kunst Zolas, den Ort der Handlung lebendig mitwirken zu lassen, wozu doch gerade die trotz aller Umwandlung in ihrem Inneren noch an Dürers Zeiten gemahnende alte Reichsstadt sich wie wenige andere Orte eignen würde, hat Wassermann nicht geübt. Ihm fehlt wie seinem Helden selbst liebevolles Verständnis für die Umwelt. Nürnberg mit seiner Burg, seinen Brücken und Mauern liefert nur den Witz, den Mann zweier Frauen mit dem Brunnenmännchen, das zwei Gänse unter seinen Armen hält, zu vergleichen.

Da ist der Romandichter und Lyriker Rudolf Herzog aus Barmen (geb. 1869) doch von ganz anderem Schlage. Seine rheinische Familiengeschichte „Die Wiskottens", die als der erfolgreichste seiner Romane von 1905 bis 1916 in 120 Auflagen Verbreitung fand,

bekundet ebenso liebevolle Versenkung in die Vergangenheit wie scharfen Blick für die Gegenwart und ihre Aufgaben. Die Romane „Die Burgkinder" und „Das große Heimweh" (1911—14) zeigen, daß er noch immer über die gleiche Kunst und Kraft verfügt. Und auch der Lyriker hat im Kriege (s. unten) die Frische seiner frühesten Gedichtsammlung von 1903 wiedergefunden.

Der Erfolg allein ist freilich kein Gottesurteil. Manch besseres Werk versinkt unbeachtet. Bedurfte es doch selbst bei Sudermanns „Katzensteg" und der „Frau Sorge" erst des lärmenden Sieges ihres Verfassers auf der Bühne, um den beiden anfänglich wenig gelesenen Erzählungen die Gunst der Mode zu gewinnen, während in der Folge der berühmt gewordene Dramatiker auch für so widerliche Photographien aus der Berliner Halbwelt, wie sie 1908 der Roman „Das hohe Lied" in wahrhaft erschreckender Gemütsverrohung und Geistesdürftigkeit kunstlos aneinander reihte, auf sofortigen starken Absatz rechnen konnte.

Der Frage nach dem „Effekt" hatte freilich bereits Goethe selber in seiner „Würdigungstabelle" eine besondere Spalte eingeräumt. Und gewiß gehört zur Geschichte der Werke auch die Prüfung der Wechselwirkung zwischen Verfasser und Leserkreis. Welche Gründe haben zu den außergewöhnlichen Erfolgen beigetragen, wie er z. B. 1890 Julius Langbehns „Rembrandt als Erzieher", später dem wackeren „Jörn Uhl", ja 1903 selbst Elisabeth von Heykings völlig gehaltlosen, im übelsten Sinne frauenzimmerlichen „Briefen, die ihn nicht erreichten", dann wieder Beyerleins dem Anschein nach antimilitaristischem Roman „Jena oder Sedan?", dem unter dem Decknamen Georg Hermann schreibenden Berliner Georg Hermann Borchardt für die allerdings sehr unterhaltend, ja reizvoll erzählte Liebes- und Ehegeschichte aus jüdischen Familienkreisen („Jettchen Gebert", 1906; „Henriette Jakoby", 1908) und deren Dramatisierung zugefallen ist? Öfters, freilich nicht immer wird die Wirkung darauf zurückzuführen sein, daß in einem so bevorzugten Werke eine gewisse Wahlverwandtschaft mit einem in weiten Kreisen leise schlummernden und nun plötzlich geweckten Gefühls- oder Gedankenvorrat, einer Sehnsucht oder Neugier, einem unbewußten Hoffen und Bangen, guten oder schlechten Antrieben vorhanden ist. Der künstlerische Wert des Buches ist dabei keineswegs entscheidend, wenn auch ein technisch besonders schlecht angelegtes schwerlich solch großen Erfolg erzielen wird. Es ist, um ein Beispiel herauszugreifen, rein ästhetisch beurteilt nicht ersichtlich, warum von den Romanen der in Berlin lebenden Gabriele Reuter, geboren 1859 in Alexandria, „Frau Bürgelin und ihre Söhne" (1899) hinter dem Roman „Aus guter Familie" (1895) zurückstehen sollte. Aber in der Leidensgeschichte dieser Beamtentochter ist mit rücksichtslosem Freimut in getreuer Beobachtung der Wirklichkeit ein in tausend Familien sich ähnlich abspielendes Mädchenschicksal mit innerster Anteilnahme vorgeführt. Wer die Frauenfrage ernst nimmt, kann an diesem Buche nicht vorübergehen, während die Verfasserin in der Folge dieses Thema nur in verschiedenen Abwandlungen wiederholt hat. Ihre Darstellung eines besonderen Teiles der Frauenfrage, der schlechten Behandlung von ihrer Entbindung entgegengehenden Mädchen („Das Tränenhaus", 1908) hebt ohne allgemein bedeutsamen Hintergrund bloß häßlich verletzende Züge hervor. Mit reichlicherem Einschlag von Empfindsamkeit und äußerlich Romanhaftem hat 1897 die unter dem Decknamen Ossip Schubin schreibende Böhmin Aloysia Kirschner unter ihren zahllosen Büchern in dem Roman „Die Heimkehr" den sittlichen Zusammenbruch eines adligen Mädchens, das sich als Malerin selbständig durch das Leben schlagen wollte, geschildert; es ist auch das Los von Sudermanns Offizierstochter Magda.

Gabriele Reuter, die in ihrer Schriftstellerei wohl eigene schwere Erfahrungen verwertet, hat in dem widerlichen „Tränenhaus" eine Erkenntnis ausgesprochen, die, in das Literarische übertragen, vielleicht den inneren Grund für den Erfolg mancher Dichtung und besonders von Romanen enthüllt: „Wir glauben alle, unser ganz persönliches Leben nach unserem Wollen zu führen, und dabei leben wir doch zugleich mit dem persönlichen noch ein typisches Leben der Zeit, das wir aber nur in seltenen Augenblicken durch die Hülle des persönlichen hindurch erkennen." Der Dichter muß in seiner eigenen Erfindung und Beobachtung dieses nicht immer auf der Oberfläche erkenntliche „typische Leben der Zeit", deren gute wie schlechteste wesentliche Eigenschaften erfassen und in seinem Werke gestalten, wenn es die für den Erfolg entscheidenden Saiten in Schwingung setzen soll.

So hat vielleicht das in Frenssens Erziehungsroman „Jörn Uhl" geschilderte dumpfe Sehnen und trotz der Schwerfälligkeit entschiedene Streben zu dem überraschenden Erfolge des Buches beigetragen. Der Ruf nach Heimatkunst war im Gegensatz zu der von Berlin begünstigten internationalen Mode bereits durch mehrere Jahre erhoben worden, scheinbar ohne in Leserkreisen lebhafteren Anklang zu finden. So gut wie unbeachtet gingen Gustav Frenssens, geboren 1863 zu Barlt in Holstein, „Sandgräfin" (1896) und „Die drei Getreuen" (1898) vorüber, da plötzlich fand man 1901 in dem dritten Roman des Pastors zu Hemme, im „Jörn Uhl", zugleich ein lange gefordertes Muster der Heimatkunst und befreiender Selbsterziehung.

„Jörn Uhl" hat nicht bloß Leser, sondern, was nach Edmondo de Amicis und Felix Dahns Aussprüchen weit schwieriger ist und seltener geschieht, auch Käufer gefunden, wie der deutsche Buchhandel gleich viele — bis Ende 1918 bereits 252 000 — noch bei keinem Roman in gleicher Zeitspanne zu verzeichnen hatte. Nun ist ja dieser Jörn Uhl, dessen hartnäckige echte Dithmarschennatur in ihrer langsam sich durchringenden Entwickelung im Gegensatze zur Beweglichkeit der nicht gleich der Uhlschen Sippe aus altem, echtem Bauernblute stammenden Kreyen sich vor uns entfaltet, in der Tat ein prächtiger Bursche. Das in der Gegenüberstellung beider Familien berührte Rassenproblem mochte mit dem Roman auch solche befreunden, die sich mit den ernsten Fragen von Gobineaus tiefschürfendem Werke über Rassenart und -verfall abgemüht haben. Und Marsch und Geest, die „Schleswig-Holsteiner Landleute", wie sie in einer Frenssen verwandten Art von Frau Helene Voigt-Diederichs („Schleswig-Holsteiner Landleute", 1898; „Aus Kinderland", 1907) geschildert wurden, hat Frenssen mit klarem Auge geschaut, mit fester Hand nachgezeichnet. Allein es ist seltsame Verkennung und Überschätzung, wenn man glaubte, Frenssens gedehnten und nichts weniger als durchgehend Selbständigkeit verratenden Roman gerade wegen seiner Ursprünglichkeit und Unberührtheit von literarischen Vorbildern rühmen zu sollen. Eher das Gegenteil liegt vor.

In Björnsons Bauernnovellen und im Helden von Sudermanns „Frau Sorge" hat Jörn Vorgänger; seine Doppelliebe, die ihn eine törichte Ehe eingehen läßt, ehe er die starke, für ihn bestimmte Geliebte heimführt, erinnert unverkennbar an Dickens' „David Copperfield" und Spielhagens „Hammer und Amboß". Fritz Reuters kernige Gesundheit und Raabes liebevolle Kleinmalerei haben auf Frenssens schriftstellerische Art zweifellos eingewirkt. Auch seine Verwandtschaft mit Gottfried Kellers „Grünem Heinrich" vermag Jörn Uhl nicht zu verleugnen. Allein das alles erscheint im Roman nicht literarisch zusammengelesen, sondern mit Selbstgeschautem lebendig verbunden. Frenssen vermag es, uns am Tage von Gravelotte wie Augenzeugen teilnehmen zu lassen, weil er die schwierige künstlerische Forderung erfüllt, dabei den Gesichtskreis des gewöhnlichen Kanoniers nicht zu überschreiten. Wie die gewaltigsten kriegerischen Entscheidungen dem einfachen Mann aus dem Volke in Reih' und Glied erscheinen, wird hier mit epischer Schlichtheit erzählt. Und während wir teilnahmsvoll Jörns dumpfes Sinnen und Ringen begleiten, spielt sich zugleich die Rassentragödie der Verdrängung des ureingesessenen Bauernstammes von der vererbten, zäh verteidigten Scholle ab. Trotz dieses trüben sozialen Hintergrundes bleibt Frenssens Roman ein zukunftfrohes Buch, frei von dem Schmutzigen und Engen, das bei den in Großstadt und Fabriken spielenden Romanen so niederdrückend wirkt. Als der Dichter 1906 eine ähnliche Entwickelungsgeschichte eines schwer sich durchringenden Jungen, diesmal eines Seemanns, in „Hilligenlei" mit

einer Kritik der kirchlichen Überlieferung von der Person des Stifters der christlichen Religion verband, stieß er auf allgemeinen Widerspruch, obwohl Pastor Frenssens Loslösung vom Kirchendogma schon in Jörn Uhls Zweifeln zur Aussprache gekommen war. Aber wie immer das Urteil über „Hilligenlei" ausfallen mag: in dem bereits S. 226 gerühmten Feldzugsberichte Peter Moors aus unserem ersten größeren Kolonialkrieg hat Frenssen jedenfalls eines der lesenswertesten Bücher der neueren deutschen Unterhaltungsliteratur geschaffen.

Der Kampf des zähen Bauern um die ererbte Scholle, den Jörn Uhl vergeblich führt, wurde bereits von Rosegger in seinem vielleicht bedeutendsten Werke „Jakob der Letzte" (vgl. S. 171) geschildert. Und zu dem trüben Bilde aus der infolge des adligen Jagdsports allmählich verödenden Steiermark hat der aus der Oberlausitz stammende Wilhelm von Polenz (1861—1905) in seinem besten Romane „Der Büttnerbauer" (1895) ein vollgültiges Seitenstück geliefert. Der Sohn des durch den jüdischen Spekulanten um Haus und Hof betrogenen Bauern taucht als Sozialdemokrat im großstädtischen Fabrikbetriebe unter.

Polenz, der auch als Dramatiker und Lyriker echte Begabung bewährte, hat in einer Reihe von Romanen, wie „Der Pfarrer von Breitendorf"; „Der Grabenhäger"; „Thekla Lüdekind", und Novellen sich als einen der gehaltvollsten Erzähler der letzten Jahrzehnte bewährt. Einen Abschnitt „aus der neuen Völkerwanderung", wie der Bauernsohn Beruf und Boden seiner Väter töricht verläßt, um im „Reich der Schlote" Glück zu suchen, Elend zu finden, läßt uns auch Max Bittrich in Freiburg, geboren 1867 zu Forst in der Lausitz, in seinem sozialen Roman „Kämpfer" (1903) in kraftvoll anschaulicher Entwickelung miterleben. In Bittrichs ungeschminkter Vorführung harter Bauernart eint sich sichere Darstellungskunst mit gesunder Grundanschauung über soziale Fragen.

Einen Beitrag zu dem Gegensatz von Dorf und Stadt, die Umwandlung des Landmädchens in die Fabrikarbeiterin, hat auch Karl Hauptmann (geb. 1858), Gerharts dichterisch begabter älterer Bruder, in dessen Gedankenleben sein „Tagebuch" von 1900 Einblick gestattet, mit seinen „Zeichnungen aus dem Leben einer armen Frau" 1902 in dem Arbeiterroman „Mathilde" darzustellen versucht. Den Gegensatz von fester, ansässiger Bauernart und Landstreicherblut hatte er 1899 in einem bühnenwirksamen schlesischen Bauernstück „Ephraims Breite" (= Brigitte) unter Einwirkung Anzengrubers durchgeführt.

Seinen frühesten Romanen ließ er bis 1912 noch zwei weitere, „Einhart, der Lächler" und „Ismael Friedmann", folgen, um die sich eine Reihe kleinerer Erzählungen scharen, von den 1902 gesammelten „Aus Hütten am Hange" bis zu „Schicksal", 1913. Mit Ausnahme der psychologischen Studie über einen aus gekränkter Liebe zum Verräter gewordenen russischen Studenten, „Judas", ist der Boden aller dieser erzählenden Dichtungen die ihm so wohlvertraute Heimat. Ihre Menschen schildert er mehr nach ihren Härten als mit schlesischer Gemütlichkeit, in einer vor nichts zurückschreckenden Natürlichkeit. Auch aus dem Sagenschatze des schlesischen Riesengebirges hat Hauptmann 1915 im „Rübezahlbuch" neu erzählt und 1902 in der „Bergschmiede" dramatisch zu gestalten versucht. Die dabei angestrebte Vereinigung von Symbolismus und Naturalismus ist ebenso mißraten, wie 1906 das Wagnis einer Bühnendichtung „Moses" und 1910 eines Doppeldramas „Napoleon". Auch die seit 1913 sich mehrenden Versuche, mit dem schlesischen Volksstück „Die armseligen Besenbinder" und den Absonderlichkeiten des burlesken Trauerspiels „Tobias Buntschuh", dem ersten Teile einer Trilogie „Die goldnen Straßen" (1919), neben seinem von der Mode bevorzugten Bruder auf der Bühne Fuß zu fassen, blieben ergebnislos.

Außer den Brüdern Hauptmann und dem trefflichen Fedor Sommer (geb. 1864) hat noch ein anderer Dichter aus dem Schlesierlande, dessen Schönheiten er in dem vielgesungenen Heimatsliede „Wer die Welt am Stab durchmessen" preist, Philo vom Walde, sich in dem Bereiche bodenständiger Kunst als Erzähler versucht.

Philo vom Walde, wie der Volksschullehrer Johannes Reinelt, geboren 1858 zu Kreuzendorf, gestorben 1906 zu Breslau, sich nannte, unternahm 1901 in den Reimen seiner Dorfgeschichte „Leutenot" das beachtenswerte Wagnis, ein ganzes Epos in der Mundart auszuarbeiten. Unter geschickter und für die „Volkskunde" wertvoller Heranziehung alter Sitten und Bräuche wird das traurige Schicksal eines

armen schlesischen Webersohnes erzählt, den sein Trieb nach Herzens- und Geistesbildung bloß dazu führt, ihn hilflos zugrunde gehen zu lassen unter dem rohen Aberglauben und der bösartigen Überlistung von seiten seiner Dorfgenossen, deren reichster dem Besitzlosen die Geliebte abspenstig macht. Die tiefdüstere mundartliche epische Dichtung des Schlesiers, die zugleich mit ihrer Klage über die Entvölkerung des flachen Landes zugunsten der Städte in einem Bittrichs „Kämpfern" verwandten Sinne soziale Fragen berührt, könnte man in manchem mit Fritz Reuters „Kein Hüsung" zusammenstellen.

Wurzelt Philo vom Walde als Schüler Holteis „am Oderstrand", so hat der Freiburger katholische Stadtpfarrer Heinrich Hansjakob, geboren 1837 zu Haslach in Baden, gestorben 1916, an der von seinen alemannischen Stammesgenossen Hebel und Gotthelf bereiteten Tafel mit zu Gast gesessen, ehe er selbst 1888 „Wilde Kirschen" darbot. Zwar ist der allem Volkstümlichen zugetane geistliche Herr schon Ende der sechziger Jahre mit kleinen Geschichten hervorgetreten, aber erst der Kulturkampf, der ihm unerwünschte Gelegenheit verschaffte, 1873 von „Im Gefängnisse" gesammelten „neuen Erinnerungen" zu erzählen, hat dem wort- und federgewandten Kämpen Anlaß gegeben, auf Sebastian Brant und Abraham a Santa Clara zurückzugreifen. Da eifert er denn in kerniger Prosa 1873 gegen das „Narrenschiff unsrer Zeit" (vgl. I, 255), dem er baldiges Scheitern in Aussicht stellt. Von den Streitschriften ist er allmählich zu ruhiger Erzählung übergegangen. Hat er dabei die Sprachfülle seines älteren Landsmanns und Parteigenossen, des Freiburger Professors Alban Stolz (1808—83), auch nicht erreicht, so bewahrt angeborene Gutmütigkeit den Jüngeren anderseits davor, in die leidenschaftliche Unduldsamkeit zu verfallen, die den kampfeifrigen Verfasser des „Kalenders für Zeit und Ewigkeit" um die seiner volkstümlichen, bilderreichen Beredsamkeit gebührende allgemeine Anerkennung gebracht hat. Hansjakob ist vor allem Humorist und, was sich mit ein wenig Grobheit beim Süddeutschen ganz gut vereinigt, ein gemütlicher und gemütvoller Humorist.

Ob der gealterte, aber noch in ungeschwächter Teilnahme frohsinnig das Weltwirrwesen betrachtende Pfarrherr aus seiner „Jugend- und Studienzeit" berichtet (1880—85) oder ob seine „Tagebuchblätter" 1902 vom Wandern auf „Verlassenen Wegen" plaudern, in „Kanzelvorträgen" (1893) wie in Erzählungen („Bauernblut", „Waldleute") spricht der mit klugem Sinn und Liebe für alles Volksechte genau beobachtende Geistliche. Die mit dem Herzen erfaßte Berufspflicht ist ihm nicht hinderlich, sondern hilft dem starken und wohlwollenden Manne, alles Menschliche menschlich zu verstehen, doch nicht minder in kräftig-derber Weise gegen das ihm unnütz und verkehrt Erscheinende loszuwettern. Und so hat der gut vaterländisch gesinnte Greis noch 1916 in seinem „Zwiegespräch über den Weltkrieg, gehalten mit Fischen auf dem Meeresgrund" (s. unten) für englische Brutalität und amerikanische Heuchelei treffende Zornesworte gefunden, ehe er im gleichen Jahre die alten treuen Augen schloß. Hansjakob ist eine der leider nicht allzu häufigen scharf ausgeprägten Persönlichkeiten, die abseits vom Berufstreiben des Literaturmarktes die Zuversicht stärken zu der gesunden Volkskraft, von der, unangefochten durch alle gedankenblasse Theorie, der Stubenliteratur der Zünftigen von Zeit zu Zeit frisches Blut und Leben zuströmen muß.

Dem älteren schwäbischen Dichterkreise durch seinen mit Uhland befreundeten Vater, den Übersetzer Eduard Eyth, verbunden ist der Württemberger Max Eyth (1836—1906). Nicht bloß durch seine Novellen („Mönch und Landsknecht", 1881), Gedichte und Versuche im Drama hat Eyth Anspruch auf einen Platz in der deutschen Literaturgeschichte, wie dem Ingenieur als Verbesserer des Dampfpfluges in der Geschichte der Technik ein solcher gesichert ist. Über Erfahrungen auf seinen Fahrten in Amerika und Indien, Syrien und Algier, wo überall er „hinter Pflug und Schraubstock" tätig war, hat er in Wander- und Skizzenbüchern eines Ingenieurs berichtet, der künstlerisch zu schauen und zu schildern versteht. Schon der Titel des Buches über seine Tätigkeit als Chefingenieur des ägyptischen Khediven „Der Kampf um die Cheopspyramide" (1902) weist darauf hin, daß der treffliche Schwabe

nicht nur als trockener Fachmann erzählt. Dichtung mit Wahrheit mischt er künstlerisch 1906 in der „Geschichte eines 200 Jahre zu früh Geborenen", der uns heute als Zeppelins Landsmann und unglücklicher Vorläufer in Versuchen zur Eroberung des Luftreichs gesteigerte Teilnahme weckt: „Der Schneider von Ulm". Seit Eyths gesamtes literarisches Schaffen zu überblicken ist, gewahrt man erst, welche Bereicherung für das Schrifttum gerade aus dieser Verbindung ererbter dichterischer Neigung mit praktischer Beschäftigung und altschwäbischer Wanderlust erwachsen ist.

Weit fruchtbarer und erfolgreicher als die Alemannen in Baden haben ihre Stammesgenossen in der Schweiz auch nach Gotthelf und Keller (vgl. S. 167/69) wurzelechte Heimatkunst in Roman und Novelle zu voller Blüte gebracht. Der treffliche Münchener Kritiker Joseph Hofmiller hat diese neueste Schweizer Dichtung gerühmt als „die notwendige Ergänzung zur einseitig großstädtischen Literatur, eine ideale Sommerfrische bei den einfachen und nährenden Mächten der Erde, ein stärkendes kühles Heilbad, das große Gegengewicht gegen Überfeinerung und abgeschmacktes Preziösentum, und der Maßstab, an dem wir immer wieder von Zeit zu Zeit unser Schrifttum messen, ob es noch gesund und frisch sei".

Wie man nach Gottfried Kellers Kernwort zugleich guter Deutscher und Schweizer sein kann, das hat Joseph Viktor Widmann (1842—1911) bewiesen, der, in Mähren geboren, seit frühen Kinderjahren in der Schweiz lebte und sich gelegentlich der ab und zu bereits in den Friedensjahren auftauchenden Mißverständnisse zwischen den überempfindlichen, mißtrauischen Schweizern und ihren Stammesgenossen im Deutschen Reich jederzeit als treuer Eckart deutscher Gemeinbürgerschaft in allen Kulturfragen erwiesen hat. Da er als Schriftleiter der einflußreichen Zeitung „Der Bund" (Bern) lange Jahre seiner Wahlheimat auch als Politiker diente, so fehlte es dem trefflichen Freunde Gottfried Kellers nicht an günstiger Gelegenheit zur Vermittelung.

Schon früh hat Widmann mit dramatischen Dichtungen („Iphigenie in Delphi", 1865; „Die Muse des Aretin", 1902) und einem mißlungenen „Parzival"-Epos begonnen, aber erst unter der Einwirkung Kellers erschloß sich dem Vielseitigen, der so reizend und eigenartig von „Sommerwanderungen und Winterfahrten" (1896), Streifereien durch ganz Italien und in „Touristennovellen" (1892) zu erzählen wußte, in launigen und ernsten Dichtungen sein eigentliches Gebiet, auf dem er Wertvolles geschaffen hat. Die anmutigen Liebesgeschichten „Jung und Alt" sind 1894 in so zierlichen Versen und Reimen erzählt, als wären sie von Wilhelm Hertz' mittelalterlicher Kunst nachgebildet. In der „Maikäferkomödie" ist 1897 die unterhaltende Darstellung jährlich sich wiederholender Vorgänge aus dem Naturreiche zu einer trotz scharfer Ausfälle nicht verletzenden, aber voll treffenden Satire gegen die sich unfehlbar dünkenden Autoritäten in Staat und Kirche ausgebildet. Das Schattenspiel „Der Heilige und die Tiere" dagegen läßt 1905 bloß in einzelnen Nebenzügen heitere Einfälle walten, während die Dichtung selbst uns in lebensvollen Bildern in ernstem Mitgefühl das unendlich vielfache Leiden der Kreatur vorführt. Ehe Jesus seine Mission bei den Menschen begann, hat er sich an die Tierwelt gewendet. Die „Maikäferkomödie" und das Legendenspiel sind nicht bloß Widmanns bedeutendste Schöpfungen, sie gehören auch, obwohl sie im Verhältnis zu ihrem inneren Werte nur einen kleinen Leserkreis gefunden haben, zu den gehaltvollsten Dichtungen der letzten Jahrzehnte. Die aus seinem Nachlasse bis jetzt zutage geförderten Briefe zeigen ihn in den verschiedensten Beziehungen stets als aufrechten Mann, seine gesammelten kleinen Schriften und „ausgewählten Feuilletons" (1913) lassen erkennen, wie bedeutsam sein Rat und seine Einwirkung insbesondere für schweizerische Schriftsteller gewesen ist.

Aus deren Kreise seien vor allen Jakob Christoph Heer aus Töß bei Winterthur, geboren 1859, und der Züricher Ernst Zahn, Bahnhofsgastwirt in Göschenen, geboren 1867, gerühmt. Mit kraftvoller Anschaulichkeit schildern sie Land und Leute ihrer Heimat in ihrem tiefinneren Zusammenhange, die unheimliche Anziehungskraft der schweigenden

Gletscherwelt wie die „Kämpfe", welche in den Gemeinden und in den hochgemuten Seelen der einzelnen Kraftnaturen in weltentlegenen Tälern sich abspielen. Der den Schweizern eigene herbe Wirklichkeitssinn hindert beide Erzähler nicht, ihr geliebtes Bergland doch zugleich auch in dichterischer Verklärung zu schauen.

Freilich hat die so oft zweideutige Glücksgabe des großen Erfolges auch Heer in seinen späteren Werken („Laubgewind", 1908) der Gefahr äußerlicher Manier genähert. Allein die beiden Romane „An heiligen Wassern" (1898) und „Der König der Bernina" (1900) wie die Novelle „Joggeli" (1902) gehören zum Charaktervollsten der neueren Erzählungsliteratur. Gerade wenn man die Probe darauf macht, Heers Engadiner Roman an seinen Hauptschauplätzen Pontresina, Fettan und St. Moritz selbst zu lesen, wird man die echt poetische Verwertung der Naturstudien doppelt empfinden und bewundern. Der wilde Jäger des Engadins und seine starke, entsagende Braut gemahnen in ihrer Herbheit an Jürg Jenatsch und die aus altem Familienhaß ihn tötende Geliebte. Kindes-, Geschwister- und Heimatliebe mögen nicht oft in gleich einfachen Menschen so ergreifend dichterischen Ausdruck gefunden haben wie in Heers Schilderung der Notlage der abgelegenen Gebirgsgemeinde, die gezwungen ist, zur Instandhaltung der unentbehrlichen Wasserleitung immer wieder einen der Ihrigen zu fast sicherem Todesgang auszulosen.

Nicht ganz die gleich zwingende Kraft entfaltet Zahn in seinen Erzählungen: „Herzenskämpfe" (1893), „Firnwind" (1906), und Romanen: „Herrgottsfäden" (1901), „Lukas Hochstraßers Haus" (1907), mit der gemütvollen Widmung an seine Kinder. Ungemildert prallen die harten Bauernnaturen aufeinander. Ein Familienvater wie der alte Bauer Hochstraßer, der in seiner schlichten, altväterischen Art selbst den revoltierenden Streikenden in der Stadt Achtung abnötigt, erscheint als eine in Grund und Boden der Heimat wurzelnde kernige Gestalt aus einem Gusse, daß Albrecht von Haller in ihm die Verkörperung alten Schweizertums gesehen hätte. Auch noch 1914 hat Zahn in seinem Roman „Der Apotheker von Klein-Weltwil" die bewährten Vorzüge aufs neue betätigt. Ist in diesen Romanen das romantische Element, für welches Heer eine gewisse Vorliebe bekundet, ausgeschaltet, so hat Zahn 1898 in seinem geschichtlichen Roman aus dem 14. Jahrhundert „Erni Behaim" es voll walten lassen und ein eigenartig fesselndes Problem in großem Stile durchgeführt. Der kräuterkundige Erni erfüllt der über alles geliebten Mutter, deren unheilbare Qualen er nicht länger mit anzusehen vermag, ihr Flehen um befreiendes Gift. Aber trotz des Segens der Sterbenden fühlt er sich als schuldbeladener Mörder. Nicht die Erniedrigungen als dienender Bruder im Kloster, nicht das Heldentum, womit er in verlorener Schlacht das Banner von Uri rettet, mildern die Vorwurfsqual. Da klagt die aus Kindertagen Geliebte ihn vor der Volksgemeinde des Muttermordes an und führt zugleich seine Verteidigung. Dem Freigesprochenen wird sie Eheweib und gewinnt durch ihre tiefe Liebe den Gequälten dem Leben zurück. Auch in diesem Roman sind die Einheit der in ihrer starren Einsamkeit überwältigenden Hochgebirgsnatur und der gleich Teilen von ihr wirkenden wortkargen starken Menschen wie der Gegensatz unter den lebenskräftig geschauten Gestalten, der greise milde Pfarrer und der unduldsam herrische Mönch, die altgermanische Gestalt des gewählten Gemeindehauptes und das junge Paar mit ebenso großer Kunst wie ergreifender Schlichtheit meisterhaft durchgeführt.

Ein dritter Schweizer Erzähler, Walter Siegfried aus Zofingen, geboren 1858, ist zuerst 1890 mit einem Künstlerroman „Tino Moralt" hervorgetreten, der das Ringen und den Untergang des Halbtalentes mit der Umwelt der Münchener Malerkreise als Hintergrund schildert. In seiner Novelle „Um der Heimat willen" hat er sich dann (1897) Schilderungen aus dem modernen Schweizerleben zugewendet, den Kampf der neuentwickelten Technik mit den Gewalten des Urgebirges geschildert, wie dies ähnlich Heer in den „Heiligen Wassern" getan hat.

Sittlich-religiöse Probleme dagegen behandelt von ihrem streng katholischen Standpunkt aus die in Beckenried am Vierwaldstätter See 1866 geborene und dort lebende Isabella Kaiser. Erst 1901 ist die Dichterin, die sowohl in ihrer Lyrik („Mein Herz", 1908) wie in Novellen („Wenn die Sonne untergeht", 1901) und Romanen sich weit über die zahlreichen Mitbewerber emporhebt, von der französischen zur deutschen Sprache übergegangen. Dem Roman aus der Gegenwart „Vater unser" (1906) ließ sie in der „Friedensucherin" (1908) eine Behandlung der Frauenfrage folgen. Wir sehen das so viel erörterte Thema meistens von radikal modernem Standpunkte dargestellt, wie ihn auch Gabriele Reuter vertritt. Zum vollen Bilde der Bewegung gehört es aber, daß wir daneben die in Romanform gekleideten Gedanken einer künstlerisch gestaltenden Frau kennenlernen, die den ewig bleibenden religiösen Mächten Heilung und Lösung auch der sozialen Fragen und Herzenskämpfe der Gegenwart gläubig anvertraut.

Die so oft mit vollem Recht erhobene Forderung nach größerer Teilnahme für die um ihr Deutschtum ringenden und damit zugleich für die Zukunft des deutschen Gesamtvolkes kämpfenden Österreicher erhält auch von literarischer Seite aus noch besondere Unterstützung, wenn wir gewahren, welch prächtig frische Zweige an dem alten Baum deutsch-österreichischen Schrifttums ausschlagen. In dem Snobbismus Wiener Literatentums, das der aphoristische Erzähler Peter Altenberg (1859—1918) vertritt, darf man diese verheißungsvollen Kräfte freilich so wenig suchen wie deutsche Art und Kunst bei den Wortführern des Berliner Modenwechsels. Aber in der allweg gut deutschgesinnten Steiermark ist den bejahrten Führern Rosegger und Wilhelm Fischer in Rudolf Hans Bartsch aus Graz (geb. 1873) ein Schüler erstanden, dessen lebensfreudige „Zwölf aus der Steiermark" sich beim ersten Anlauf 1908 ihren Platz an der Sonne gesichert haben. In der starken Hervorhebung der sinnlichen Elemente im Liebesleben erweist Bartsch sich allerdings von der herrschenden Modeströmung angesteckt. Seine Erzählungskunst hat 1914 in „Frau Utta und der Jäger" ihren Höhepunkt erreicht, während sein Schubert-Roman „Schwammerl" (1912) als textliche Unterlage für das allbeliebte Singspiel „Das Dreimäderlhaus" das erfolgreichste seiner Werke wurde. Erfreulichst tritt bei dem deutsch-österreichischen Offizier die tiefwurzelnde warme Liebe zur Heimat hervor. Gerade dieser Zug wirkt in seiner künstlerischen und persönlichen Ausprägung bestimmend mit auf die Eigenart von Bartsch' Dichtung, in den heitere Zierlichkeit und Ernst mischenden Novellen „Vom sterbenden Rokoko" (1909), wie in dem zu herber Tragik gesteigerten Erziehungsroman „Das Deutsche Leid" (1911), der Darstellung des Kampfes der deutschen Alpenlande wider die anbrandende, von dem katholischen Klerus und den kaiserlichen Behörden selbstmörderisch geförderte slawische Flut. Dagegen läßt der während der Kriegsjahre spielende, Peter Rosegger gewidmete Roman von dem Christus-Sucher "Lukas Rabesam" (1917) jede Teilnahme für den Ernst der Zeit in bedauerlicher Weise vermissen.

Hans Ludwig Rosegger, geboren 1880, führt nicht bloß seines trefflichen Vaters volkstümliche Monatsschrift „Heimgarten" weiter, er hat auch von seiner dichterischen Begabung geerbt. In den zwölf Erzählungen „Von Königen und Jakobinern" zeichnet er französisch-deutsche Sittenbilder, mit Anmut und Spott aus den galanten Zeiten des ancien régime, mit warmer Teilnahme heroische wie abstoßende Züge aus den Revolutionsstürmen. In einleitenden Versen weist der Dichter in lebendiger Geschichtsauffassung hin auf den inneren Zusammenhang der französischen Dinge vom Sonnenkönig bis „Napoleon III., Sedan dann — u. s. f." Seine sittengeschichtliche Bilderreihe aber schließt er mit der erschütternden tragischen Vorführung „Die Legion".

Zur Vorsicht wird bei Kriegsausbruch 1870 eine nur aus Deutschen bestehende Abteilung der Fremdenlegion von Zuaven und Spahis in die Wüste geleitet. Dort aber wird sie niedergemetzelt, denn diese verlorenen Söhne ihres Volkes vergessen bei der Nachricht von der Kriegserklärung alle ihre Erniedrigung und den Zwiespalt, in dem sie bis dahin sich untereinander befehdet hatten, um unter Führung des ehemaligen preußischen Offiziers vorzustürmen und bis auf den letzten Mann zu fallen gegen den Feind ihres alten Vaterlandes, zu dem ihnen selbst unbewußt doch die Liebe im tiefsten Innern nie erloschen war.

Auch in Tirol ist allmählich ein neues Geschlecht von treu deutschgesinnten Lyrikern (Artur von Wallpach, „Tiroler Blut", 1908) und Erzählern wie Anton Renk, Hans von Hoffensthal herangewachsen. Die Schicksale der in die slawischen Grenzlande eingewanderten Deutschen behandelte mit Vorliebe der selber von deutschen Eltern stammende, doch zu Dianes in Kroatien 1876 geborene Otto Hauser in der Erzählung „Ein abgesetzter Pfarrer" (1904) und den beiden Romanen „1848" (1907), „Die Familie Geßner" (1909). Wie einstens

Auerbach hat auch Hauser einen Roman „Spinoza" geschrieben (1908). Den fein nachempfindenden Übersetzungen ausländischer Lyrik entsprechen Hausers „Ethnographische Novellen" (1901). Aber auch in eigenen Gedichten („Der Reigen der schönen Frauen", „Runen", 1905—09) hat der in Wien lebende Dichter und Kenner der Weltliteratur reichen Gedankeninhalt in sorgfältig gepflegten Formen ausgesprochen.

Der größte Erfolg in der neueren österreichischen erzählenden Dichtung, aus deren Kreisen besonders noch Richard Schaukals (geb. zu Brünn 1874) geistreiche Plaudereien und Novellen („Kapellmeister Kreisler", 1906; „Eros-Thanatos"; „Die Märchen von Hans Bürgers Kindheit", 1913) hervorzuheben sind, fiel den durch Poesie und tiefe Frömmigkeit ausgezeichneten beiden Romanen der in Steyr lebenden, unvermählt gebliebenen Baronin Enrica Handel-Mazzetti (geb. 1871 zu Wien) zu.

Ihre nachträglich gesammelten Erstlingsarbeiten waren unbeachtet vorübergegangen, wie anderseits jetzt der Ruhm ihrer lebensvollen früheren Romane den sehr schwachen geistlichen Gedichten, der Ballade „Deutsches Recht" (1908) und dem gekünstelten, sentimentalen Volksroman aus dem Anfang des 30jährigen Krieges „Die arme Margaret" (1910) zu einem keineswegs gerechtfertigten Lobe verholfen hat. Der steirische Roman „Stephana Schwertner" (1913) wiederholt nur zur Manier gesteigert Motive aus den vorangehenden Werken in zunehmender konfessioneller Einseitigkeit. Aber die beiden Romane „Meinrad Helmpergers denkwürdiges Jahr" (1900) und „Jesse und Maria" (1906) sind von ergreifender Gemütstiefe, Lauterkeit und bestrickender Schönheit trotz einer übeln Vorliebe der Verfasserin für Gerichts- und Folterszenen. Diese fast sadistisch anmutende Neigung bekundet auch ihr jüngster, 1920 ausgegebener Roman „Der deutsche Held". In seinem Mittelpunkte steht neben dem verurteilten tapferen Ulanenrittmeister Erzherzog Karl, der Sieger von Aspern, der dem französischen Emigranten gegenüber für die deutsche Art seiner Soldaten und der Frauen warm preisende Worte zu finden weiß Die Dichterin ist eine von Glaubensseligkeit durchglühte, treueste Katholikin. Die Wahrung oder Wiedergewinnung des rechten Heilsweges, der sich als solcher aber auch im sittlichen Handeln bewähren muß, ist das alle ihre Erzählungen durchziehende Leitmotiv. In den beiden früheren Romanen wird jedoch die starke Betonung des religiösen Momentes niemals verletzend. Der englische Atheist und der bilderstürmende Jesse werden von der Dichterin mit kaum minder edlen Zügen ausgestattet als die Verfechter der katholischen Lehre. Nicht der gelehrte, herrschgewaltige Abt von Kremsmünster vermag die Seele des protestantischen Knaben zurückzugewinnen, nicht der polternde Pfarrer und die kaiserlichen Kommissäre beugen Jesses trutziges Luthertum. Aber die Liebe des einfältigen Paters Meinrad und der sorgenvolle Glaubenseifer der ungebildeten Försterfrau Maria führen zum Ziele. Pater Meinrad ist eine der schönsten und rührendsten Priestergestalten, bei dem sich des Heilands Seligsprechung der Einfältigen im Geiste nicht bloß an dem stillen Mönche selbst, sondern auch an seinem Schützling erfüllt. In „Jesse und Maria" sind die letzten Regungen des österreichischen Protestantismus nach dem Westfälischen Frieden halb als geschichtlicher Roman, mehr noch als der in Glaubenskämpfen sich auslebende Gegensatz eines hochstrebenden, in Wittenberg gebildeten Junkers und eines gequälten einfachen Frauenherzens dargestellt. Die Dichterin hat sich aus der Redeweise alter Chroniken und der geliebten niederösterreichischen Mundart ihre eigene Sprache geschaffen, ein wenig archaistisch und gesucht und doch, wenigstens in ihren beiden Hauptwerken, ohne Künstelei schlicht zum Gemüte redend, wie sie dem warmen Empfinden der mit sicherer Kraft gestaltenden Dichterin entspringt.

Neben der österreichischen Erzählerin verdienen auch zwei katholische Verfasserinnen von Romanen im Reiche besondere Erwähnung: die bereits S. 242 wegen ihrer lyrischen Gedichte gerühmte, unter dem Namen M. Herbert auftretende Frau Therese Keiter, geboren 1849 zu Melsungen, und die in Aachen lebende, in Kirchberg 1868 geborene Nanny Lambrecht.

Frau Keiter hat als Erzählerin schon 1882 ihre seitdem eifrigst fortgesetzte schriftstellerische Tätigkeit begonnen, und ihre Darstellungskunst, die sie zuerst 1884 in „Modernen Märchen" bewährte, hat sich mit den Jahren bis zu dem 1913 abgeschlossenen Roman „Die Kinder des Kilians" erfreulichst gesteigert.

Sowohl ihre Novellensammlungen „Von unmodernen Frauen" (1902) und „Dagmars Glück" (1903) wie Zeitromane („Jagd nach dem Glück", 1885; „Das Kind seines Herzens") und Versuche im Geschichtsroman („Vittoria Colonna", 1908) zeigen scharfes Erfassen und künstlerisch kräftiges Gestalten der Probleme. Die „oberpfälzischen Geschichten" von 1904 bekunden, daß die in Regensburg lebende Dichterin auch im Sinne der Heimatkunst die Eigenart von Land und Leuten, in dem und unter denen sie lebt, zu beobachten und zu schildern weiß. Hierin berührt sie sich mit ihrer rheinischen Genossin. Nanny Lambrecht hat sich in ihren Romanen einer durch die Schuld der temperamentlosen Frau unglücklichen Ehe in „Die Statuendame" (1908; vgl. S. 315), „Die tolle Herzogin" (1913), wie in ihren kleineren Erzählungen („Was im Venn geschah", 1905; „Allsünderdorf", 1908; „Bruder Mensch", 1913) als humorbegabte, scharf beobachtende Schilderin der volkstümlichen Eigenart ihrer Heimat erwiesen, wie sie sittliche Fragen und Herzenswirrungen mit einer des Lesers Teilnahme weckenden und fesselnden Wärme zu erfinden und zu gestalten versteht. Aber Unfähigkeit oder Nachlässigkeit in Behandlung der Sprache beeinträchtigt auf das empfindlichste die Wirkung dieser im Inhalt gediegenen Romane.

Mit Erzählungen von den „Kindern der Eifel", deren entlegene Dörfer und Wälder den Schauplatz von Fräulein Lambrechts Novellen und 1908 ihres Eifelromans „Das Haus im Moor" bilden, hat auch Frau Klara Viebig-Cohn ihre Schriftstellerlaufbahn eröffnet. Zu Trier 1860 geboren, durfte sie sich, obwohl in Berlin lebend, selber den „Rheinlandstöchtern", wie 1897 ihr erster Roman sie vorführte, zuzählen.

Der erste Anlauf, mit einer ihrer Eifelnovellen („Kinder der Eifel", 1897) die Bühne zu erobern, ist, obwohl „Barbara Holzer" das alte Thema von der Kindesmörderin aus Scham und Verzweiflung (vgl. II, 276) wirksam im Rahmen des Bauernstückes aufnimmt, 1897 ebenso mißlungen wie der 1905 erneute Versuch mit der Einakterreihe „Der Kampf um den Mann". Die rücksichtslose Wiedergabe häßlichster Wirklichkeit konnte der Verfasserin von Anhängern des äußersten Naturalismus das Lob photographischer Kunst eintragen, der Eindruck der vier Stücke bleibt doch ein abstoßender. Dagegen gelang es Klara Viebig als erzählenden Dichterin vor zahllosen männlichen und weiblichen Mitbewerbern, sich in der Gunst der Leser festzusetzen. Daß trotz ihres raschen und anscheinend leichten Schaffens auch ihr bis zum Durchringen ihrer Begabung schwere Kämpfe nicht erspart blieben, verrät ihr halb autobiographischer Roman „Es lebe die Kunst!" (1899). Aber sie hat mit ihren Romanen „Die Wacht am Rhein" (1902), dem auch in politischer Hinsicht beachtenswerten „Schlafenden Heer" (vgl. S. 315), dem „Kreuz im Venn", womit sie 1908 wieder auf den Boden der Eifel, ihrem schriftstellerischen Ausgangspunkt, zurückgekehrt ist, dem „Eisen im Feuer" (1913) und einer stattlichen Reihe kleinerer Erzählungen eine fast ununterbrochene Reihe von Erfolgen, und zwar verdienter Erfolge davongetragen.

Von allen lebenden deutschen Schriftstellerinnen hat neben dem Freifräulein Handel-Mazzetti zweifellos Frau Ricarda Huch in München, geboren zu Braunschweig 1864, in ihrer Lyrik („Gedichte", 1894 und 1907) wie in Erzählungen die am schärfsten ausgeprägte Eigenart bewiesen, von der auch die Verse der Handschriftennachbildung auf S. 258 zeugen, vielleicht aber eben deshalb anfangs nur geteilte Anerkennung gefunden.

Mit ihrer literargeschichtlichen Darstellung von Blütezeit, Ausbreitung und Verfall der Romantik wie mit Untersuchungen aus der schweizerischen und italienischen Geschichte hat sie auch nach Erwerbung der Doktorwürde ihre wissenschaftliche Begabung eifrig weiter betätigt. In der Erzählung „Vita somnium breve" wurde 1902 nur eine Wiederholung ihres ersten und besten Werkes, der „Erinnerungen von Ludolf Ursleu" von 1892 gegeben. In Ludolfs Tagebüchern ist der Niedergang einer alten Hamburger Familie mit einer an Konrad Ferdinand Meyers Art gemahnenden Kunst erzählt, und Thomas Mann dürfte vielleicht von Frau Huchs Ludolf Anregungen für seine „Buddenbrooks" empfangen haben. Unter ihren kleineren, 1919 gesammelten „Erzählungen" findet sich auch eine seltsame Umgestaltung der alten Sage vom „armen Heinrich" (vgl. I, 117). Hier wird das Opfer der mitleidigen Jungfrau wirklich vollzogen, und der lebenslustige leichtsinnige Ritter findet bei Liebeshändeln auf einem Kreuzzug durch die in ihn verliebte, eifersüchtige Tochter des Salerner Arztes ein unrühmliches Ende.

In den glühend farbenprächtigen Bildern „Die Verteidigung Roms" und „Der Kampf um Rom" hat Ricarda Huch 1906/07 eine gewagte, doch höchst anziehende Umgestaltung des Geschichtsromans

angestrebt. Die Erscheinung von Giuseppe Garibaldis Heroengestalt hatte bereits Graf Schack sich durch die bedauerliche Verirrung des alten Löwen von Caprera im Jahre 1870 nicht trüben lassen. Ricarda Huch stellt in den Mittelpunkt ihrer Wahrheit und Dichtung mischenden Erzählung den selbstlosen, furchtlosen Helden, in dem sich der Einheitsdrang ganz Italiens in jenem großzügigen Geschichtsabschnitte des Risorgimento verkörperte. Dessen geistige Verleugnung durch die grundsatzlosen politischen Glücksjäger, welche die Geschicke des durch jene Idealisten geeinten jungen Königreichs mißleiteten, hat schon Jakob Burckhardt zur Abwendung von dem einst geliebten Lande deutscher Kunst-Sehnsucht gezwungen. In Ricarda Huchs Darstellung sehen wir, wie jede einzelne tapfere Tat von dem Gedanken an den geliebten Führer Garibaldi ausgeht, wie alle Ereignisse in Garibaldis reiner, nur von der Leidenschaft zum Vaterland beherrschten Kinder- und Heldenseele sich widerspiegeln. Es ist eine von der sonst im Geschichtsroman gebräuchlichen Darstellungsweise stark abweichende Art, in der Ricarda Huch alles in lyrische Stimmung auflöst und bald scharfe Augenblicksbilder auftauchen, bald aus einzelnen Freskogemälden das nur angedeutete Ganze erraten läßt. Der Widerspruch gegen das überraschende Werk schien auch längere Zeit die Zustimmung zurückzudrängen. Aber selbst als anfechtbarem Versuch eines neuen Geschichtsromans kommt den

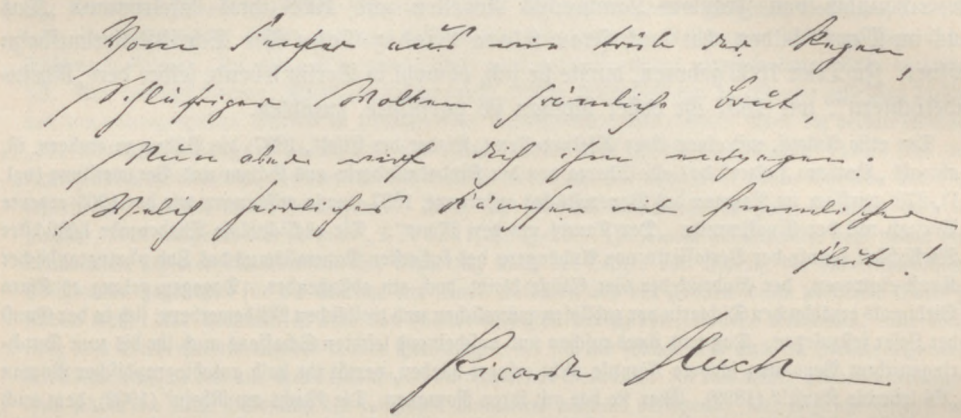


Abb. 60. Nach der Originalhandschrift der Dichterin.

beiden zusammengehörigen Romanen, in denen die Dichterin Rom und Sizilien so anschaulich zu beleben versteht, besondere Bedeutung zu, während die Anwendung des gleichen Verfahrens 1912—14 auf den 30jährigen Krieg zu einer nicht durchweg erfreulich wirkenden Manier wurde. Zweifellos sind auch hier einzelne Charakterzeichnungen der Dichterin trefflich geglückt, und der Vergleich ihrer modernen Darstellungsart in den drei Bänden „Der große Krieg" in Deutschland mit der älteren, mehr pragmatischen in Heinrich Laubes Roman „Der deutsche Krieg" (vgl. S. 118) ist wenigstens für den Literarhistoriker anziehend. Daß aber das gekünstelte spätere Werk weit größeren Beifall gefunden hat als der frischere und ungleich bessere Erstlingsversuch dieser Art, ganz ähnlich wie Handel-Mazettis schwache Nachahmung ihrer besseren Arbeit gerühmt wurde, wo die früheren Leistungen unbeachtet geblieben waren, zeugt nicht eben von Selbständigkeit bei Kritik und Lesern.

Wird bei diesem sichtenden Überblick der neuesten Erzählungsliteratur ganz von selbst eine Gruppe von Frauen besonders bemerkbar, so entspricht dies eben dem tatsächlichen Verhältnis auf dem Gebiete von Roman und Novelle. Auch die schon S. 193 im Gefolge Konrad Ferdinand Meyers eingereihte Isolde Kurz und die noch (S. 303) zu erwähnende Christiane Ratzel gehören zu den hier in vorderster Reihe stehenden Schriftstellerinnen. Wenn erst unter den Neueren des schon 1848 geborenen Stettiners Hans Hoffmann gedacht wird, so geschieht es, weil seine bereits 1881 beginnende Novellendichtung erst seit dem letzten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts die so wohlverdiente Beachtung in weiteren Kreisen

gefunden hat. Auch als Lyriker („Vom Lebenswege", 1893) ist der am 11. Juli 1909 als Sekretär der deutschen Schillerstiftung in Weimar gestorbene, stets formensichere und liebenswürdige Poet zu rühmen.

Aus frohen Wandertagen „Unter blauem Himmel" Italiens und Korfus (1881—87) wie von nordischen Hexengeschichten (1883/84), aus den Erfahrungen als Oberlehrer („Das Gymnasium zu Stolpenburg", 1891) hat Hoffmann in Novellen erzählt, wie im Roman von der Verteidigung der ostpreußischen ständischen Privilegien „Wider den großen Kurfürsten" (1894). Am liebenswürdigsten zeigt sich der schalkhafte und gemütvolle Dichter, wenn er Bozener Mären und Ostseemärchen mit feiner Erzählungskunst erfindet oder umbildet (1896/97). Die Novellen „Von Haff und Hafen" (1902) zeigen, daß der Pommer auch nach der Übersiedelung nach Weimar mit alter Liebe der nordischen, meerbesäumten Heimat treu geblieben war.

Ein gebürtiger Weimaraner dagegen ist Wilhelm Hegeler (geb. 1870). Wenn in seinem Gelehrtenroman „Flammen" (1905) am besten der Auftritt im Wartezimmer des Ministerialdirektors Althoff, des allgewaltigen Beherrschers der preußischen Hochschulen, geriet, so gab er 1906 in den an südlicher Meeresküste sich abspielenden wilden Blut- und Wollustbildern „Pietro der Korsar und die Jüdin Cheirinka" eine abgeschlossene Szenenreihe vom Wüten elementarer Leidenschaften, bei deren Vorübergleiten vor unseren Augen unwillkürlich Arnold Böcklins Darstellung des von Piraten überfallenen Schlosses am Meeresufer auftaucht.

Dem Künstler- und Gelehrtenroman haben die zwei letzten Jahrzehnte auch einen Schulroman — eine Schülertragödie schuf Arno Holz im „Traumulus" — beigesellt. Heinrich Mann führte 1905 in dem Roman „Professor Unrath" das widerliche Zerrbild eines bösartigen Schultyrannen aus, der mit seiner Sittenschnüffelei zuletzt in den Netzen der Chansonette Fröhlich schmachvoll hängen bleibt. Hermann Anders Krüger, Dozent an der Technischen Hochschule in Hannover, geboren 1871 zu Dorpat, ist 1908 mit seinem Trauerspiel „Der Graf von Gleichen" an Bühnenerfolg hinter dem gleichzeitig erschienenen Drama von Wilhelm Schmidt-Bonn zurückgeblieben. Aber in der Literaturgeschichte ist er auch nicht wegen seiner Dramen und Gedichte zu nennen, sondern wegen seines „den deutschen Jungen und ihren Schulmeistern gewidmeten" Herrnhutischen Bubenromans „Gottfried Kämpfer" von 1904 und des 1909 sich ihm anreihenden Entwicklungsganges von „Kaspar Krumbholtz".

Ein Pädagoge hat mit der Klage, daß im Gegensatze zum englischen Schrifttum im deutschen der Schülerroman keine Pflege fände, das Lob Krügers verbunden, dessen mit Liebe und Dankbarkeit gegebene Schilderung seiner Schulzeit in Gnadenfrei die unmittelbare Lebenswahrheit eigenster Erfahrung aufweise. Man muß wohl Teilnahme für Schul- und Erziehungsfragen besitzen, um über die epische Breite, in der des Gymnasiasten Kämpfer Erlebnisse bis zum Abiturium vor uns entrollt werden, nicht ein wenig ungeduldig zu werden. Aber an der verständnisvollen Auffassung dieser eigenartigen Schulerfahrungen, des Ineinanderwirkens der alten klassischen Bildung mit dem religiösen Innenleben kann jeder Leser dieses einfach und doch mit nicht gewöhnlicher Kunst geschriebenen Buches seine Freude haben. Im zweiten Roman spielen sich vielleicht etwas unerquicklich, doch in ernster Vertiefung die Kämpfe des religiösen Zweiflers in dieser strenggebundenen Umgebung ab.

Wilhelm Holzamer aus Niederolm bei Mainz (1870—1907) hat in lyrischen Gedichten („Zum Licht"), mit denen er 1897 zuerst hervortrat, in Skizzen („Auf staubigen Straßen", 1898), Erzählungen („Die Sturmfrau", 1902; „Am Fenster", 1906) und Essays („Im Wandern und Werden", 1905) als liebenswürdiger und gebildeter Plauderer sich zahlreiche Freunde gewonnen. Für den Roman reichte seine Gestaltungskraft nicht aus. Die Schaffenszeit des jung verstorbenen Holzamer umfaßte nur ein Jahrzehnt.

Timm Kröger, 1917 als Justizrat in Kiel gestorben, hat den Beruf zum Schreiben, den der 1844 in Haale Geborene früh in sich fühlte, absichtlich unterdrückt und die Platensche Mahnung, kein Poet dürfe morgens zur Kanzlei mit Akten, abends auf den Helikon gehen, insoweit beherzigt, als er erst nach Niederlegung seiner juristischen Bürden am Lebensabend

sich der Dichtung hingegeben hat. Er sagte zu sich selbst: „Die Erlaubnis, Novellen zu schreiben, soll dir nach vollbrachtem Tagewerk als Feiertagslohn zufallen, wenn du sechzig Jahre alt geworden bist." Und wirklich hat Kröger nicht früher als im Jahre 1891 zum erstenmal eine seiner Arbeiten drucken lassen.

Was Kröger von dieser ersten Novelle, „Eine stille Welt", an bis zu der 1909 erschienenen „Des Reiches Kommen" veröffentlicht hat, das gleicht nun freilich abgeklärtem, altem Wein, duftend und stark. Hat doch selbst ein so anspruchsvoller Kritiker wie Julius Hart die Geschichte „Um den Wegzoll" der Schatzkammer eingereiht, in welcher die kleinen Meisterwerke von Mörike, Heyse, Storm, Keller funkeln und leuchten. Mit Theodor Storms Prosadichtungen sind die Novellen seines engeren Landsmannes Kröger, wie sie seit 1916 in den sechs Bänden einer Gesamtausgabe vorliegen, in der Tat artverwandt. Er selbst nennt außer Storm auch Björnson, Tolstoi und Daudet als Vorgänger, von denen er „die kräftigste Anregung erhalten; in der Form machte Maupassant den größten Eindruck auf mich". Wert und Eigenart haben indessen alle diese Erzählungen durch die reife, in sich gefestigte Persönlichkeit des Dichters, der ernst und doch mit überlegenem Lächeln der Menschen Streben und Leben, Irren und Wirren aus ihrem klar durchschauten inneren Wesen zu ergründen und zu schildern weiß. Er versteht sie aber auch deshalb so gut, weil er selber gleich seinen Gestalten tief im Boden seiner geliebten holsteinischen Heimat wurzelt, ein prächtiger Vertreter echter Heimatkunst. Die Verbreitung seiner Werke wäre als ein Zeichen der Gesundung der so oft irregehenden Vorliebe der Leserkreise zu begrüßen.

Wie heute die Dinge sich gestaltet haben, möchte man manches Mal zweifelhaft werden, ob nicht eine Stellung außerhalb des zünftigen Schrifttums, wie Kröger solche einnahm, für den Dichter weniger Gefahren mit sich bringe als das überhastete und zersplitterte Schaffen, das sich gar zu leicht einstellt, wenn das Schreiben als Lebensberuf betrieben werden muß. Wie ungünstig, ja geradezu zerstörend das Literatentum auch auf eine außergewöhnliche Veranlagung wirken kann, das zeigt das Beispiel des liebenswürdigen Humoristen Freiherrn Ernst von Wolzogen, der trotz seiner 59 Jahre, geboren 1855 zu Breslau, noch jugendfrisch 1914 seine Landsturmkompagnie ins Feld führte. Was hätte der für Erzählung und Lustspiel, Satire und Chanson wie wenige hochbegabte, spielend alles hervorsprudelnde Dichter nicht leisten können, wenn dem in rücksichtsloser Daseinsfreude sich Tummelnden in das heiße leichte Blut etwas mehr von der sittlich-strengen Auffassung geträufelt gewesen wäre, die seinen Stiefbruder Hans von Wolzogen als Leiter der „Bayreuther Blätter" dazu drängte, sein ganzes Sein und Wirken der großen Aufgabe edelster deutscher Erziehung zu weihen! Welch schwer überbrückbare Gegensätze sind in diesem ungleichen Brüderpaare verkörpert: der eine schon durch beinahe fünf Jahrzehnte andauernd der treueste Vorkämpfer des Wagnerschen Kunstwerkes, der andere der Vater des rasch zusammengebrochenen Überbrettls!

Allein man braucht nur Ernst von Wolzogens besten Roman, „Der Kraft-Mayr" (1897), durchzugehen, um die Überzeugung zu gewinnen, daß der heitere Spötter nicht bloß tiefer dringend in Menschenseelen zu lesen, sondern auch recht gut ernste Dinge ernst zu nehmen vermag. Es ist schwerlich völlig der wahre Franz Liszt, der da zu seinem treuherzigen, weltunklugen Schüler, dem späteren Münchener Professor Kellermann, spricht. Aber die Größe, in welcher der Wolzogensche Liszt kraft seiner reichen Menschenkenntnis und warmen Menschenliebe plötzlich aus seiner bedenklich bunten Umgebung sich in die Höhe reckt, das gibt dem lustigen Treiben des Buches erst durch den Gegensatz die rechte Bedeutung. Und wieder trefflich, wenn auch in ganz anderer Art, ließ Wolzogen 1914 seinen Peter Kern „Leben, Lieben und Leiden eines deutschen Musikanten" durchmachen. Wer vermöchte bei der unwiderstehlichen Laune der „Gloriahose" das helle Lachen zu unterdrücken, und wieviel Beherzigenswertes birgt sich hinter den Frivolitäten des „Dritten Geschlechts" (1899)! Auf Grund feinster Beobachtungen wirklicher Personen und Verhältnisse, diesmal seiner Münchener Umgebung, schildert Wolzogen mit rücksichtsloser Freude am Verfänglichen gewagteste Begleiterscheinungen der doch als tiefgehende soziale Erscheinung aufgefaßten Frauenbewegung (vgl. S. 249). Und dieser unwiderstehlich wirkende Erzähler, der Humor und Satire

so selbstherrlich walten zu lassen versteht, hat auch in dem etwas altmodischen, doch dauernd zugkräftigen Lustspiel „Die Kinder der Exzellenz" und dem freieren „Lumpengesindel" bewiesen, daß es bei ihm steht, sich den formalen Anforderungen der Bühne anzuschmiegen. Aus den Denkwürdigkeiten des trinkfesten Ritters Hans von Schweinichen schuf er 1913 in der „Fürstlichen Maulschelle" eine kulturgeschichtliche Komödie aus schlesischem Hofleben, freilich mehr grobianischem als höfischem, im Jahrhundert der Reformation. Ernst von Wolzogen wäre vielleicht der Mann gewesen, ein uns noch fehlendes freigeniales Lustspiel zu schaffen. Statt dessen fügte der Vielgewandte 1900 zu den vielen, unsere Theater schon ohnehin zersetzenden Elementen noch ein neues, das von bedenklichem Dilettantismus zehrende, zum Glück nur kurzlebige Überbrettl, an dem die dialogisierte Anekdote oder Zote statt dramatischer Handlung, Absinth für edlen Wein geboten wurde.

---

3. Theater und Drama.

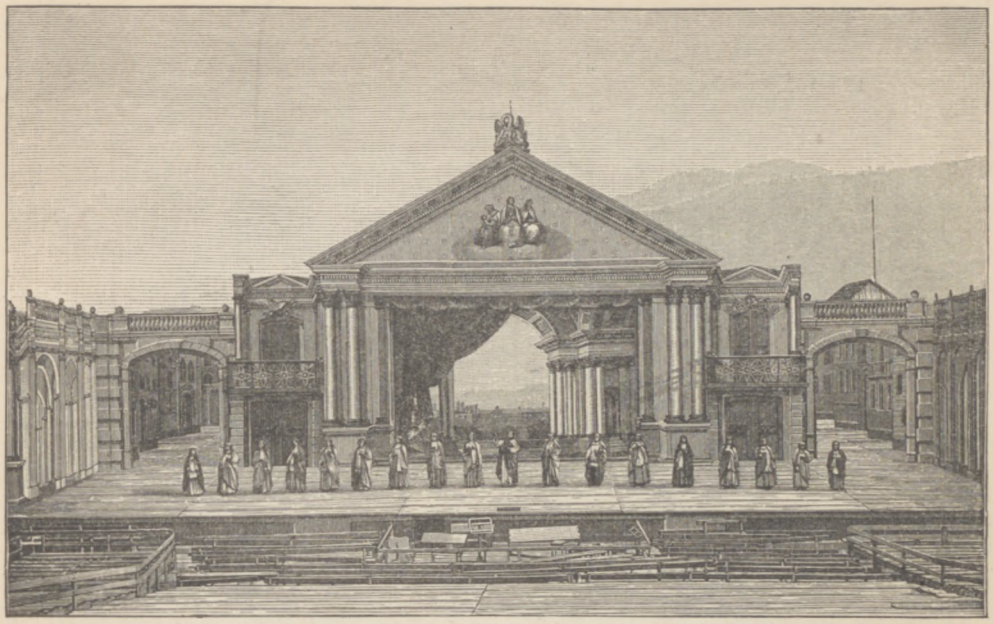
Der Wahn, es könnte von dem „Bunten Theater" des Überbrettls aus der Weg zu einer Erneuerung der Bühne gefunden werden, hat nicht lange gewährt, aber auch er zeigte wenigstens, wie stark in den verschiedensten Kreisen das Bedürfnis nach einer Umgestaltung empfunden wurde. Die Theaterlust war gewaltig angewachsen, wie schon die zahlreichen Neugründungen von Bühnen bewiesen. Aber mit der zunehmenden Theaterzahl war keineswegs auch eine Steigerung des Geleisteten verbunden. Die stolzen Bezeichnungen eines Berliner Lessing- und Hebbeltheaters führten wahrlich eitel diese edlen Namen im täuschenden Schilde. Der Gründer und von 1888 bis 1897 Leiter des Lessingtheaters, Oskar Blumenthal, hat an Stelle eines gesunden Lustspiels geistreichelnde Witzhascherei, die noch dazu in anspruchsvoller Tendenzmacherei „die große Glocke" der Reklame läutete, in seinem Hause gepflegt. Das Hebbeltheater wurde während seines kurzen Bestehens eine Spezialitätenbühne für den irländischen Satiriker Bernard Shaw, den von der stets nach der Fremde schielenden Mode bis zum Kriegsbeginn begünstigtsten Ausländer. Das 1883 von L'Arronge in das Leben gerufene Deutsche Theater hat 1894—1904 unter der Leitung Otto Brahms, der allerdings erst im Deutschen wie dann im Lessingtheater sich um die Pflege Ibsens Verdienste erwarb, allzueinseitig den Naturalismus gepflegt, selbst die langweiligen jüdischen Milieustücke Max Dreyers und so unreife anspruchsvolle Nichtigkeiten wie Georg Hirschfelds „Mütter" (1895) dem geduldigen deutschen Publikum als „Sensationen" aufgedrängt. Unter Max Reinhardts im Jahre 1905 einsetzender Leitung ist das „Deutsche Theater" in seiner undeutschen Auslandssucht gelegentlich mit Schalom Asch' „Gott der Rache" 1907 bis zu der alles sittliche und völkische Gefühl empörenden Vorführung von stumpfsinnigen Schilderungen aus galizisch-jüdischen Freudenhäusern herabgesunken. Die Tagesmode konnte sich freilich in Anpreisung der Neugestaltung Shakespearescher und antiker Werke durch Reinhardts in der Tat außerordentliche Begabung für Spielleitung nicht genug in Bewunderung erschöpfen, während die Dichtung vielfach dem Streben nach verblüffenden Bühnenüberraschungen und manchmal äußerst fragwürdigen Regiekunststücken untergeordnet wurde. Durch den trüben Kanal des Berliner Residenztheaters wälzte sich nach wie vor der Schlamm eindeutiger Pariser Unsitten-Possen, die den Pariser Schick verloren, nur die Zote in der Übertragung behalten haben, und widerlichster Nachahmungen fremdländischen Unrats über die meisten deutschen Bühnen. Hatte man unmittelbar nach 1871 über die schon durch Laube begünstigte Franzosenherrschaft im Deutschen Reiche geklagt, so wäre man in der Folge froh gewesen, wenn Augier, Sardou und Dumas nicht weit schlechteren Nachfolgern den Platz geräumt hätten. Die Ausländerei selbst aber gelangte auf den deutschen Theatern gerade während

des Weltkrieges mehr als je zur rücksichtslosen Vorherrschaft. Hatte man doch für den Charakter des Theaters als Ausdruck nationaler Kultur derart jedes Gefühl verloren, daß bei dem nach langer Zeit ersten Auftreten einer deutschen Truppe in Paris im Frühjahr 1909 der Spielplan aus zwei norwegischen Stücken, einem russischen und einem einzigen deutschen Drama zusammengesetzt werden konnte. Dafür suchten aber „maßgebende Kreise" 1909 ein englisches Theater ins Leben zu rufen, das englische Stücke in englischer Sprache spielen und von seinem Standquartier Berlin aus regelmäßige Wanderzüge durch das gesamte Reich unternehmen sollte. Wenn die Herrschaft englischer Komödianten in Deutschland am Ende des 16. Jahrhunderts (vgl. I, 331) durch den Mangel an einheimischen Dramatikern und Schauspielern erklärlich wird, so gab es für den sträflichen Aberwitz einer solchen Gründung keinerlei Entschuldigung. Daß seit Ende 1918 in Berlin sich zwei kleine Bühnen in russischer Sprache aufgetan haben, kann weiter nicht verwundern.

Im 18. Jahrhundert hatte man alle Hoffnung für Hebung des Bühnenwesens auf die Gründung von Hoftheatern gesetzt. Es läßt sich leider nicht behaupten, daß diese in den Jahrzehnten ihres Bestehens allen auf sie gesetzten großen Erwartungen entsprochen hätten. Aber bei einzelnen, wie z. B. in Dresden, Weimar, Dessau, Schwerin, Stuttgart, Karlsruhe — Meiningen braucht man nicht erst eigens zu rühmen —, waltete doch meistens ein ernster künstlerischer Wille vor. Das Münchener Hof- und Nationaltheater hat sich nur zur Zeit König Ludwigs II. zu einer selbständigen Haltung aufgerafft. Die Berliner Hofbühnen brachten in der zweimaligen unseligen Ära Hülsen grundsätzlich von Neuem nur ganz Nichtiges; ja selbst Schauspielersatz, wie Felix Philippi oder Hugo Lubliner ihn aus dem Hauptskandal jedes Jahres widerlichst in Kurs zu setzen pflegten, fand den Schutz der königlichen Generalintendanz. Ein Paul Lindau, dessen Tätigkeit jederzeit darin bestand, das wirklich Große herabzuziehen und Fremdes in hohlen Äußerlichkeiten nachzuahmen, konnte, nachdem er überall sonst abgewirtschaftet hatte, 1908 mit der Leitung des königlichen Schauspiels in Berlin betraut werden. Bei den Wiesbadener Maifestspielen wurde alljährlich ein ungeheurer Aufwand für wertlosen äußeren Prunk feuerwerkartig verpufft. Das ernste Drama und die deutsche Musik aber haben unter dem „neuen Kurse" nicht die geringste Förderung, sondern nur Hemmungen jeder Art erfahren.

Einzig in Bayreuth war 1876 zum ersten Male das erhebende Vorbild von Bühnenfestspielen außerhalb des gewöhnlichen Theatertreibens, die sich doch als etwas ganz anderes als die 1854 von Dingelstedt in München erfundenen, dann von den verschiedensten Bühnen nachgeahmten Musteraufführungen der renommiertesten „Stars" erwiesen, verwirklicht worden. In den Wiederholungen von 1882 bis Ende Juli 1914 wurde das sonst Unzulängliche Ereignis, das Unbeschreibliche war hier getan. Alles andere erschien daran gemessen nur unsicheres, im glücklichsten Falle halb gelingendes Suchen und Experimentieren. Daß die 1909 zum erstenmal veranstalteten Festvorstellungen klassischer Dramen, zu denen jährlich Schüler aus ganz Deutschland nach Weimar kommen sollen, den Hoffnungen des zur Pflege völkischer Bildung der Jugend gegründeten Vereins entsprechen möchten, bleibt ein Ziel aufs innigste zu erstreben. Dessen Erreichung schien wohl im großherzoglichen Hoftheater möglich, ist jedoch nicht mehr von dem durch Ernst Hardt mißleiteten Landestheater zu erwarten.

Versuche zur Neubelebung älterer Volksschauspiele wurden, seit Eduard Devrient 1851 als zünftiger Schauspieler dem Passionsspiel der Oberammergauer Holzschnitzer begeisterte Huldigung dargebracht hatte, an verschiedenen Orten unternommen, ohne wirklich



Die bis zum Jahre 1890 verwendete Bühne des Oberammergauer Passionsspieles. Nach Photographie.

Das Bühnenfestspielhaus zu Bayreuth. Zeichnung nach Photographie.

Deutsche Festspielhäuser.

Lebensvolles zutage zu fördern. Anhaltend steigerte sich die Teilnahme an dem in dem oberbayrischen Dorfe seit dem 17. Jahrhundert jedes zehnte Jahr abgehaltenen Passionsspiele (vgl. I, 273), dessen Bühne, wie sie bis 1900 in Gebrauch war, die beigeheftete Tafel „Deutsche Festspielhäuser" zeigt. Auch an anderen Orten, in Tirol zu Brixlegg und Erl, im deutschen Böhmerwald zu Höritz, lebte das religiöse Drama des Mittelalters unter mannigfachen Umgestaltungen wieder auf. Man versuchte, für neue Aufgaben auch neue Formen zu finden. Schon 1851 hatte der verbannte Wagner Pläne für eine in Zürich zu errichtende Volksbühne ausgearbeitet, auf der statt Berufsschauspielern die Bürger selbst spielen sollten, also Übertragung des in den Alpenländern seit langer Zeit in aller Stille vorhandenen Bauerntheaters auf städtische Verhältnisse angestrebt wurde. Nach mehr als drei Jahrzehnten griff einer von Wagners nächsten Freunden dessen Züricher Plan wieder auf. Friedrich Schön errichtete in Worms 1889 ein eigenes Volksfestspielhaus, für das nur leider die entsprechenden Volksstücke fehlten. Der schöne Gedanke erwies sich vorerst als nicht lebensfähig.

Immerhin besser gelang es, als man daran ging, einzelne, für weite Volkskreise anziehende Stoffe oder die an manchen Orten haftenden Erinnerungen zu dramatischen Geschichtsbildern mit Massenauftritten, für die man das Vorbild der Meininger ausnutzen konnte, im Hinblick auf Liebhaber-Darsteller auszuarbeiten. Von den auf diese Art entstandenen Luther-Festspielen von Hans Herrig, Wilhelm Henzen, August Trümpelmann, Otto Devrient kam des letzteren Arbeit in einer ganzen Reihe von Städten zur Aufführung.

Alljährlich beging die alte fränkische Reichsstadt Rothenburg ob der Tauber im Festspiel „Der Meistertrunk" das Erinnerungsfest an ihre Errettung vor Tillys plünderungslustigen Scharen. Zu Kraiburg am Inn wurde in der Nähe des alten Schlachtfeldes Martin Greifs „Ludwig der Bayer, oder der Streit von Mühldorf", in Straubing, der Stadt ihres Todes, Greifs „Agnes Bernauer" von Bürgern auf der Volksbühne gespielt. In Oberbayern hat man in seinem Heimatsdorf den für Bayerns Erhaltung gegen habsburgische Ländergier in der Christnacht 1700 in der Sendlinger Bauernschlacht im Heldenkampf gefallenen „Schmied von Kochel" (vgl. S. 282) im Spiel gefeiert. In der ehemaligen Universitätsstadt Altdorf unweit Nürnberg stellte man Vorgänge aus Wallensteins Studentenzeit, aus der in Schillers Wallensteinischem Lager erzählt wird, in Eger 1908 und 1909 Wallensteins Einzug und „Die Gründung Egers" dar. Festere Wurzeln schlugen Karl Wolfs Andreas-Hofer-Spiele in Meran. In der Schweiz hatten, wie schon des Grünen Heinrich Schilderung einer Tellaufführung zeigt (vgl. S. 167), die Volksspiele seit dem 16. Jahrhundert niemals ganz aufgehört, und von 1901 bis 1913 fanden in jedem Sommer in Altdorf Vorführungen des Schillerschen „Wilhelm Tell" durch Einwohner des Kantons Uri statt. Das alte Urner Tellenspiel (vgl. I, 329) und andere Komödien aus dem 16. Jahrhundert tauchten seit 1917 im Züricher Pfauentheater wieder auf. Planmäßige Wiederbelebung alter religiöser Volksdramen erstreben die Haaß-Berkow-Spiele.

Alle diese Anläufe, außerhalb der gewöhnlichen Theater- und Literaturkreise Altem und Neuem Geltung zu erringen, verdienen volle Teilnahme. Indessen leiden sie sämtlich darunter, daß ihnen bis jetzt nicht auch ein für ihr Gedeihen unentbehrlicher Dichter und Finder selbständiger Formen erstanden ist.

Erkenntnis von dem Unvermögen der Theater zur Erfüllung ihrer Aufgaben hat den Elsässer Friedrich Lienhard veranlaßt, im Verein mit dem Schlesier Ernst Wachler 1903 als Landschafts- und Freilichttheater das Harzer Bergtheater zu gründen, dem 1909 Ernst von Wolzogen einen ähnlichen Versuch bei Wiesbaden folgen ließ, und den dann zahlreiche andere nachahmten, ohne die Bedeutung und Stetigkeit von Wachlers lebensfähiger Schöpfung zu erreichen. Das Spielen in der freien Natur soll Dichter, Darsteller und Publikum zu einem von der Mode freien Schaffen und gesund unbefangenem Genießen erziehen. Man übersah dabei aber vielfach, daß keineswegs jede vorhandene Dichtung, mochte sie an sich

noch so lobenswert sein, für die besonderen Verhältnisse der Freilichtbühne sich eigne, sondern nur solche, die den besonderen Bedingungen eines Naturtheaters entsprechen. Durch Rücksichtnahme darauf gelang es Lienhard mit seinem „Wieland der Schmied", dem Sagenstoffe, der bereits Richard Wagner zu einem dramatischen Entwurfe angereizt hatte, ein diesem Harzer Bergtheater besonders angepaßtes Schauspiel zu gestalten, ebenso 1911 Eberhard König mit seinem märkischen Festspiel „Albrecht der Bär".

Schon viel früher hatte der Streit um neu hervortretende Richtungen zur Bildung eines besonderen Auskunftsmittels gedrängt. Eine Theaterzensur wird sich, so gern man ihrer auch völlig entraten möchte, doch immer bald wieder als unerläßlich erweisen. Aber vollberechtigt waren die Klagen, daß die Zensur gegen die schlüpfrigsten und ohne jeden Entschuldigungsgrund grob unsittlichen Possen weitestgehende Milde walten ließ, während ernste Werke vielfach unter Bedrückungen zu leiden hatten, vor denen auch „Die Räuber" und „Kabale und Liebe" einstens keine Gnade gefunden hätten. Freilich erstand auch kein Dichter, der zugleich mit der künstlerischen Kraft und der tief sittlichen Strenge des jungen Schiller dessen dramatischen Angriff zeitgemäß erneuert hätte. Gegen mißverständliche und mißbräuchliche Anwendung einer an sich durchaus berechtigten und notwendigen staatlichen Waffe begann man sich 1889 in Berlin zu wehren durch Schaffung der „Freien Bühne", deren nur für Vereinsmitglieder zugängliche Aufführungen der Polizeizensur nicht unterworfen sein sollten. Die Freie Bühne fand in Berlin durch die von sozialdemokratischer Seite gegründete „Freie Volksbühne", in anderen Städten, wie Leipzig und München, durch ähnliche Anstalten Nachahmung, leider überall ohne Dauer und Wirkung, trotz mancher von literarischen Vereinen bewirkten beachtenswerten Aufführungen.

Die Berliner „Freie Bühne" ist mit Gerhart Hauptmanns sozialem Drama „Vor Sonnenaufgang" eröffnet worden, dessen Zulassung auf der öffentlichen Bühne damals noch für unmöglich galt. Um ein späteres Drama Hauptmanns, seine „Weber", und Hermann Sudermanns Berliner Sittenstück „Sodoms Ende" wurde der härteste, beide Male zuletzt für die Verfasser siegreiche Streit zwischen der Zensur und der neuen Dramatik ausgefochten. Es wiederholten sich Erscheinungen aus den Kämpfen des Jungen Deutschland. Aus der Geschichte lernen wir eben nach dem pessimistischen Ausspruch in den „Gedichten und Aphorismen" (1894) der Gräfin Margarete Keyserling vor allem, daß die Völker und ihre Leiter nichts aus ihr zu lernen vermögen.

Der Schlesier Gerhart Hauptmann und der Ostpreuße Sudermann haben durch das Zusammenwirken verschiedener äußerer Umstände anderthalb Jahrzehnte im Vordertreffen der Bühnenereignisse fast jeder Spielzeit gestanden, freilich keineswegs Seite an Seite, sondern durch gründliche Abneigung und die Parteiung ihrer Anhänger scharf voneinander getrennt.

Gerhart Hauptmann (s. die Abbildung auf der Tafel bei S. 212) ist geboren am 15. November 1862 zu Salzbrunn, wo sein „Fuhrmann Henschel" spielt. Ehe er, bestärkt durch die Anregungen eines um ihn gescharten literarischen Freundeskreises (s. S. 224), endgültig sich der Dichtung zuwandte, hatte er an der Kunstschule zu Breslau sich zum Maler oder Bildhauer auszubilden gesucht. An seinen Breslauer Lehrern machte er die Studien zu den beiden dramatischen Charakterköpfen „Kollege Crampton" und „Michael Kramer". Als Frucht seiner ersten Reisen und unklarer sozialer Stimmungen veröffentlichte er 1885 dreizehn Gesänge eines arg verworrenen Epos: „Promethidenlos". Formal ist in dessen regelmäßigen Stanzen die Anlehnung an Byrons „Don Juan" nicht zu verkennen, inhaltlich

eröffnet es Einblick in gärenden inneren Zwiespalt seines jugendlichen Verfassers. Eine nicht umfangreiche lyrische Sammlung, aus welcher nichts in die 1906 „gesammelten Werke" Aufnahme fand, bot 1885 „Das bunte Buch". Eines der darin enthaltenen Gedichte, „Im Nachtzug", ist nicht bloß als eindrucksvoller Versuch der künstlerischen Gestaltung neuerer, sonst prosaisch gescholtener Einrichtungen zu rühmen, sondern läßt auch in lehrreicher Weise Hauptmanns Schwanken zwischen einander widersprechenden Neigungen erkennen, wie es dann sein gesamtes dramatisches Schaffen durchzieht.

Beim Überblick seiner Werke, die nun aus vollen drei Jahrzehnten vorliegen, überrascht vor allem eines: es hat von „Vor Sonnenaufgang" 1889 bis zu dem Trauerspiel vom unrühmlichen Lebensende des einer russischen Dirne verfallenen Malers in „Gabriel Schillings Flucht" 1914 und den 1919 abgeschlossenen mexikanischen Trauerspielen durchaus keine Entwickelung und Weiterbildung stattgefunden, sondern bloß unvermittelter Wechsel von einer Richtung zur anderen. Hauptmann hat gleichsam zwei Pferde in seinem Stalle. Hat er den Pegasus eben erdenwärts zum schwerfällig langsamen Schritt herabgezwungen, um zwischen den engen Dorfstraßen seiner schlesischen Heimat in Häusern und Hütten die ekle Dumpfheit gedrückten Daseins, Not und Elend, Schuld und Buße zu erspähen oder in abgelegenen Berliner Vierteln das Nagen der „Ratten" (1911) zu belauschen, so sattelt er flugs „den Hippogryphen zum Ritt ins alte romantische Land", in Rautendeleins Elfenreich und in das Mittelalter. In den Strophen des Gedichtes „Im Nachtzug" hat er selbst diesen Gegensatz hervorgehoben:

Ich bliebe so gerne im Mondenschein
und lauschte so gerne verlassen allein
der Zwiesprach seliger Sterne!

Allein wie die brutalen Rauchmassen der ächzenden, polternden Lokomotive den Elfenreihen verhüllen, so verdrängt der Gedanke an die in der Fron schaffenden, nach Besitz und Rache dürstenden Arbeitszyklopen in des Dichters Sinn die bezaubernden Hymnengesänge erdenverklärender Schöne. Aus dem Eisengeklirr des hinsausenden Zuges grollt mit Donnergetön

das Lied, so finster und doch so schön,
das Lied von unserm Jahrhundert!

Einen verwandten Gedanken wie im „Nachtzug" hat Hauptmann auch in der Einleitung des „Bunten Buches" ausgesprochen. „Wie eine Windesharfe sei deine Seele, Dichter! Der leiseste Hauch bewege sie. Und ewig müssen die Saiten schwingen im Atem des Weltwehs; denn das Weltweh ist die Wurzel der Himmelssehnsucht. Also steht deiner Lieder Wurzel begründet im Weh der Erde; doch ihren Scheitel krönt Himmelslicht."

Aber Erfindungsgabe und Herzenswärme, Kraft und Ursprünglichkeit, der hohe Schillersche Geist, wie sie dem Dichter nötig wären, der jenes neue gewaltige Lied schaffen sollte, die sind nun leider Gerhart Hauptmann nicht eigen. Offenbarten doch 1908 die Reiseaufzeichnungen seines „Griechischen Frühlings" in wirklich erschreckender Weise des Verfassers Unfähigkeit, Natur und Geschichte in großem Sinne zu erfassen. Man braucht nur etwa von Neuesten Isolde Kurz' „Wandertage in Hellas" vergleichend heranzuziehen, um Hauptmanns übles Verhältnis zu Kultur und Poesie festzustellen. Sein Tagebuch bringt einem geradezu die Worte Goethes in Erinnerung, daß er bei einem Spaziergang nach Oberweimar mehr sehe und erlebe, als wenn Herr von Kotzebue eine Reise nach Neapel mache. Und dem entsprach denn auch 1914 Hauptmanns unerträgliche Verzerrung der homerischen Welt in dem Drama „Der Bogen des Odysseus".

Einseitigkeit ist gewiß kein Vorzug. Aber der rasche Wechsel, in dem Hauptmann, Modeströmungen folgend, von dem äußersten Naturalismus zum Symbolismus des Glockengießers und der tanzenden Pippa, vom Armeleutedrama zu Märchenspiel und Legende überspringt, kann unmöglich als künstlerische Entwickelung oder Zeugnis innerer Notwendigkeit angesehen werden. Es ist unbestreitbares Recht jedes Schaffenden, seine Gestalten nach im Leben beobachteten Vorbildern hinzustellen. Allein nicht bloß im „Michael Kramer" sind von Hauptmann durch deutlich erkennbare Wiedergabe bestimmter Menschen und Familienverhältnisse berechtigte Pietätsgefühle verletzt worden. Ein wirklich großer Künstler verwendet den Rohstoff, den ihm die „gemeine Wirklichkeit der Dinge" bietet, bleibt aber nicht darin stecken, wie es im „Friedensfest" und in den „Einsamen Menschen", im „Fuhrmann Henschel", in „Rose Bernd", den „Jungfern vom Bischofsberg" der Fall ist. Scharf ausgeführte Zeichnung kleinlicher Verhältnisse und dumpf beschränkter Leute schafft noch kein Drama, sondern wirkt beim Mangel frei gestaltender und befreiender Einbildungskraft beengend und ermüdend. Wie wenig diese photographische Kleinkunst zur Behandlung tieferer seelischer Probleme ausreicht, hat sich kläglich geoffenbart bei Hauptmanns Versuchen, Hartmanns von Aue rührende Legende von der Ertötung selbstsüchtigen Lebenswillens in der armen Bauernmagd und im Ritter Heinrich (vgl. I, 117), die verspäteten Liebesgefühle in dem alten Heldenkaiser Karl, die von Selma Lagerlöf feinfühlig durchgeführte Hypnose der unschuldigen Jungfrau durch den blutigen Mörder ihrer ganzen Familie in der „Winterballade" (1917) dramatisch zu gestalten. Weder den äußeren Gang der Erzählung noch ihre Seele, die Lehre von der erlösenden Macht der Selbstaufopferung und -entsagung, vermag der jüngere Bearbeiter zu erfassen. Wenn Hauptmann von Bleibtreu als „Undramatiker und phantasiearmer Milieuschreiber" gekennzeichnet wird, möchten viele geneigt sein, dies Urteil als das eines Mitbewerbers um Bühnenerfolge als parteiisch anzuzweifeln. Aber selbst von Hauptmann befreundeter Seite wurde wiederholt die Frage aufgeworfen, ob seine Begabung nicht viel mehr epischer als dramatischer Art sei.

Seit der symbolistischen Unverständlichkeit seines zweiten Märchendramas, „Und Pippa tanzt" (1906), der verletzenden Flachheit der Umgestaltung einer alten Sage von Liebeszauber in das Pervers-Moderne in „Kaiser Karls Geisel" (1908) und der skizzenhaften Brutalisierung der Griseldisnovelle (1909) regten sich auch bei den bis dahin lautesten Bewunderern Zweifel ob der schlesische Dichter wirklich der große Dramatiker — manche rühmten ihn als den größten Dramatiker des gesamten deutschen Schrifttums — sei, als welcher er von der Mode ausposaunt worden war. Die Meinung der bisherigen Minderheit, die in Hauptmanns Werken nur Erzeugnisse eines von der Tagesströmung und dem literarischen Parteigetriebe überschätzten wenig erfreulichen Talentes zu sehen vermag, scheint doch auf die Dauer Recht zu bekommen. Jedenfalls läßt sich heute bereits feststellen, daß von den bisherigen 26 Dramen Hauptmanns kein einziges die Merkmale längerer Lebensfähigkeit aufweist. Die künftige Geschichtschreibung dürfte Hauptmanns führende Rolle in unserem Theaterleben unbegreiflich finden, wenn sie nicht zugleich auch den Einwirkungen nachspürt, mit denen im Ausgang des 19. Jahrhunderts mehr als jemals zuvor literarische Trusts und Cliquen das einträgliche Geschäft betrieben, rücksichtslos unduldsam ihren Schützlingen alleinige Geltung auf der Bühne zu verschaffen.

In der Tat ist Hauptmann nach dem Mißerfolg seiner „Griselda" wieder zur Erzählung zurückgekehrt. In einer der beiden „Novellistischen Studien" von 1892, „Der Apostel", war der Ausbruch religiösen Wahnsinns geschildert. In dem schlesischen Heimatsroman „Der Narr in Christo Emanuel Quint" wurde 1910 dieses Thema auf breitester Grundlage ausgeführt. Ist diese psychologisch und kulturgeschichtlich vertiefte Dichtung bisher Hauptmanns beste Arbeit, so war der Roman „Atlantis" (1912) für die Lichtspielhäuser, in die er rasch als Film gelangte, jedenfalls besser geeignet als für Leser, deren Ansprüche über Hintertreppenromane hinausgehen. Wie Hauptmann „Lohengrin" und „Parsival", die er im Auftrag des Ullsteinverlags 1913/14 neu erzählte, mißhandelt hat, verstößt gröblichst wider Sage und Dichtung, erscheint Sünde gegen den Heiligen Geist, die unverzeihlich ist. Erst 1918 im „Ketzer von Soana" betätigte Hauptmann aufs neue die seinem „Apostel" nachgerühmte Kunst in „Darstellung seelischer Vorgänge". Farbenprächtige Schilderung der fast den vollen Reiz des Südens atmenden Ufer des Luganer Sees eint sich mit der Sinnenbrunst des jungen

Pfarrers, deren Anschwellen von der ersten, unbewußt-schüchternen Regung bis zu dem alle Rücksicht und jedes Pflichtgefühl verwehenden Wirbelsturm wir miterleben sollen. Man braucht aber wahrlich nicht zimperlich in geschlechtlichen Dingen zu sein, um eine derartige Anpreisung der Vorherrschaft des alten heidnischen Gartengottes an Stelle des Eros, wie sie in dieser Erzählung waltet, als verletzend zu empfinden. Zola, der mit seinem Roman „La Faute de l'Abbée Mouret" (1877) gerade für die Einwirkung der landschaftlichen paradiesischen Umwelt auf die menschliche Leidenschaft des Priesters das unverkennbare Vorbild für Hauptmanns wildsinnliche Erzählung geliefert hat, wußte in der seinen besten Werken eigentümlichen Mischung von Naturalismus und Symbolismus doch unvergleichlich besser sittlich und damit auch künstlerisch die Grenzlinie einzuhalten.

Selbst das Verdienst — wenn es anders eines ist —, als der Erste Bilder widerlichster Wirklichkeit, wie sie bisher nur im Roman von Dostojewski und Zola geschildert worden, im Drama vorgeführt zu haben, ist dem Schöpfer von „Vor Sonnenaufgang" nicht unbedingt zuzuerkennen. Hauptmanns Genossen in der Erkner Zurückgezogenheit, aus deren Erlebnissen nach den Andeutungen in der Widmung des Stückes sich in den „Einsamen Menschen" manches widerspiegelt, Arno Holz und Johannes Schlaf, haben das Erstgeburtsrecht eines folgerichtigen Naturalismus für ihre eigenen Dramen „Familie Selicke" (1890) und „Meister Ölze" (1892) in Anspruch genommen. Der Lärm der ersten Aufführung hat es der für Hauptmann tätigen Partei ermöglicht, ihn als Führer des neueren deutschen Dramas der blindgläubigen Menge hinzustellen, während Holz' (vgl. S. 237) Mysterium „Die Blechschmiede", die Tragödien „Sonnenfinsternis" und „Ignorabimus", die Komödie „Sozialaristokraten" Lesedramen blieben, nur die Schüler- und Lehrertragödie „Traumulus" 1905 einen Bühnenerfolg davontrug.

Nicht an Anzengrubers gesund-derbe Bauern, sondern an die schlimmste Entartung der Rasse, wie wir in Zolas „La Terre" sie sehen, erinnert die vertierte Bauernfamilie aus den schlesischen Kohlenbezirken in „Vor Sonnenaufgang". Unvermuteter Reichtum hat sie sittlich und körperlich zugrunde gerichtet. Die durch Ibsens „Gespenster" als dramatisches Motiv in Mode gekommene erbliche Belastung wird hier mit abstoßender Vorführung fortgeschrittenen Säuferstumpfsinns verbunden. Indem überdies der sozialdemokratische Hetzer, zugleich der lederne Philister und Prinzipienreiter des Stückes, als der einzige anständige Mensch in diesem Kreise erscheint, war den photographischen Reizen des rohesten Naturalismus auch noch das kräftige Zugmittel politischer Auflehnung beigesellt.

Infolge des bald durchbrochenen Verbotes wurde dann Hauptmanns schlesisches Dialektdrama „De Waber" („Die Weber", 1892) wie ein sozialpolitisches Ereignis heftigst bekämpft und gefeiert. Vom Elend der schlesischen Weber hatte schon Heine ein scharfes Lied gesungen, wie Bettina von Arnim in ihrem tiefen Mitgefühl für alle Leidenden die Klagen der Armen vor den Thron König Friedrich Wilhelms IV. zu bringen suchte. Der Verzweiflungsausbruch der durch die Maschinen in ihrer altererbten und hartnäckig festgehaltenen Hausarbeit bedrohten Weber — eine Erscheinung, nach deren Heilmitteln bereits Goethe in „Wilhelm Meisters Wanderjahren" sich umgetan hatte — hat schon in den vierziger Jahren des 19. Jahrhunderts stattgefunden. Aber wenn Hauptmanns Drama auch jene früheren Unruhen schildert, so zwingt doch jeder Auftritt, an Verhältnisse, Fragen und Gefahren am Jahrhundertausgang zu denken. Der Stoff an sich ist so packend, daß er seine Wirkung kaum verfehlen kann. Daß er auch in abgeschlossener Kunstform zu gestalten ist, hat Zola in seinem „Germinal" gezeigt. „Die Weber" sind bei ihrem Erscheinen gefeiert worden als Ausgangspunkt einer neuen, sozialistischen Kunst, in welcher der Held seine alte Führerrolle an die Masse abzutreten habe. Spielhagens Kritik rühmte, als Held schreite durch die fünf Aufzüge des Hauptmannschen Dramas die Not. Allein solche Schlagworte und die in Zeichnung und Farbe grau in grau wiedergegebene Wirklichkeit der einzelnen Bilder vermögen doch nicht den Mangel an fortschreitender Handlung zu verdecken. Das Massenelend ist am Schlusse so groß und hoffnungslos wie zu Beginn des Stückes. Die Forderungen dramatischer Entwickelung und vertieften Seelenlebens sind aber nicht Leitsätze einer erstarrten Kunstlehre, sondern unveraltend im Wesen des Dramas begründet.

Hauptmanns Versuch, die soziale Frage nun auch aus weiter zurückliegenden Zeiten mit Hilfe von Mundart und schärfstem Realismus auf die Bühne zu bringen, ist trotz der Rückkehr zu einem Einzelhelden im „Florian Geyer" 1896 vollständig gescheitert. Der Stoff selbst ist, wie Wilhelm Weigands „deutsches Trauerspiel ‚Florian Geyer'" von 1904 in glücklicher Vereinigung von Poesie und Wirklichkeitsstreben beweist, allerdings dramatisch ungemein dankbar und wirksam. Allein Hauptmann, der im Drama den Götz seinem Helden gegenüber eine schlechte Figur spielen läßt, hatte es darauf abgesehen, dem Goetheschen „Götz von Berlichingen" wie dem ganzen bisherigen als überlebt geringgeschätzten Geschichtsdrama das neue Muster naturalistischer Geschichtsdramatisierung entgegenzusetzen. Und dieser Anlauf erwies derart das Unvermögen des Naturalismus, daß er weder von Hauptmann noch von einem anderen wiederholt wurde. Erst dadurch gewinnt der Hauptmannsche Fehlschlag Bedeutung für die Geschichte der ganzen naturalistischen Bewegung.

Inzwischen war durch den Erfolg von Fuldas „Talisman" (1892) und Humperdincks Märchenoper (1893) die Dramatisierung von Märchenstoffen aussichtsvoll und eine von vielen befolgte Mode geworden. Schon in „Hanneles Himmelfahrt" hatte Hauptmann 1892 mit der Schilderung des Treibens im Armenhause als Gegenbild die in den Himmel und zu seinen Engeln leitenden Fiebervisionen des sterbenden Kindes verbunden. Hannele ist sein bestes dramatisches Werk neben den sechs Auftritten des „Nokturnus Elga" (1905), dem Grillparzers düstere Erzählung „Das Kloster bei Sendomir" zugrunde liegt. In dem Märchendrama „Die versunkene Glocke" ging Hauptmann 1896 vollständig zu Vers und Symbolismus über. Zwei Jahre später folgte dann das realistische Kleinleutedrama „Fuhrmann Henschel" mit Wiederaufnahme des bereits in der novellistischen Studie „Bahnwärter Thiel" behandelten Themas von dem wackeren älteren Manne mit seinem Kinde erster Ehe, der von der sinnlich veranlagten zweiten Frau zum Selbstmord getrieben wird. Und in jähem Übergang kam dann ein Jahr nach dem Scheitern des „Armen Heinrich" das bürgerliche Trauerspiel von der schlesischen Kindsmörderin „Rose Bernd" (1903) heraus. Dem Lieblingsstoff der Sturm- und Drangzeit (vgl. II, 276) war damit eine Neubelebung beschieden, und zwar ohne daß es dem neueren Naturalisten gelungen wäre, dem naturalistischen Bearbeiter des Stoffes im 18. Jahrhundert, Heinrich Leopold Wagner, den Rang abzulaufen.

Das Wahnweben der gequälten Kinderseele Hanneles wirkt ergreifend und poetisch. Allein ein wahrhaft erfindungsreicher Dramatiker würde niemals solche Visionen, wie sie in den Träumen eines einzelnen Auftritts von Shakespeares „Richard III." das Innenleben enthüllen, für den Inhalt eines ganzen Dramas für genügend gehalten haben. Die verstimmende Absichtlichkeit und das mühsame Zusammensuchen machten sich schon in der Dichtung von dem Mitleid weckenden armen „Hannele" geltend, noch viel mehr aber in den harten Versen der „Versunkenen Glocke", die wie alle Dichtungen Hauptmanns in gebundener Rede musikalisches Gefühl und Rhythmus vermissen lassen. Das in Hauptmanns Heimat, dem schlesischen Riesengebirge, spielende „deutsche Märchendrama" verwertet allerdings manchen echten Zug des Volksglaubens, viel mehr entlehnt jedoch der Verfasser aus Ibsens „Brand" und „Peer Gynt". Der in Wortschwall verhüllte Gedanke in Meister Heinrichs Tendenzrede von der Vereinigung von Geistlichem und Sinnlichem — „wo der tote Heiland, ein Jüngling, in den Maien niedersteigt" — stammt aus Ibsens „Kaiser und Galiläer", der Kampf der Frau und der zu neuem Wagnis anfeuernden Geliebten um den Glockengießer hat sein deutliches Vorbild in Ibsens „Baumeister Solneß", wie ja auch die „Einsamen Menschen" trotz der Heranziehung eigener Erlebnisse als eine unfreie, arg verflachende Nachbildung von Ibsens erschütterndem „Rosmersholm" erscheinen.

Gerade in seiner eine Zeitlang erfolgreichsten Dichtung, der heute bereits so hohl und falsch erklingenden „Versunkenen Glocke", liegt Hauptmanns Mangel an dichterischer

Gestaltungskraft klar am Tage. Mag auch die rohe, enge Wirklichkeit meist der mühsamen künstlerischen Wiedergabe nicht wert sein, so lassen sich dabei doch Leere der Empfindung, Armut an Gedanken und Humorlosigkeit durch die Virtuosität realistischer Nachzeichnung oftmals verschleiern. Bei den Versuchen, Märchen oder Legende zu dramatisieren, muß dagegen ihr Gestalter reich genug sein, weit mehr aus dem eigenen Innern, aus Gemüt und Einbildungskraft beizusteuern. Die politische Satire im „Biberpelz" (1892) hat als Verspottung unerfreulicher Erscheinungen im öffentlichen Leben trotz ihrer künstlerischen Schwäche starke Wirkung hervorgebracht. Bei dem Versuch, im „Roten Hahn" mit den gleichen Scherzen diese Satire fortzusetzen, versagten 1901 Hauptmanns Hilfsmittel. Als er aber vollends 1900 wagte, das alte, tiefsinnige Thema von dem während des Schlafes zu höchsten irdischen Höhen erhobenen Bettler in dem „Scherz- und Schimpfspiel Schluck und Jau" zu erneuern oder aus der Zeit eigener Werbung in der Familie seiner ersten Frau komische Auftritte zu gestalten („Die Jungfern vom Bischofsberg", 1907), offenbarten die Grundmängel seines ganzen Schaffens sich im Lustspiel ebenso schlimm wie im Legendenspiel und im Geschichtsdrama. Völlig mißraten sind denn auch 1919 die beiden exotischen Stücke, das „dramatische Gedicht" in Jamben „Indipodhi" und die in den vierfüßigen Trochäen der alten Schicksalstragödien abgefaßte dramatische Phantasie „Der weiße Heiland".

Die Anregung empfing Hauptmann von Stuckens Romantrilogie (s. unten). Aber auch an Kotzebues „Die Spanier in Peru" (1796) und Wolfgang Kirchbachs „Des Sonnenreiches Untergang" (1891) wird man erinnert. Wie in Kirchbachs in jeder Hinsicht weit überragendem, gedankenreichem „Kulturdrama" der Inka und Pizarro stehen in Hauptmanns „Phantasie über die spanische Conquista" Montezuma und Mexikos kühner Eroberer Ferdinand Cortez, der Held von Spontinis langlebiger Oper (1809), einander gegenüber. Aller Nachdruck fällt auf die Satire gegen das Königtum von Gottes Gnaden. Jeder Warnung unzugänglich vertraut Kaiser Montezuma den gelandeten Weißen als seinen göttlichen Sonnenbrüdern, bis er, von ihnen gefangen, selber in die Rolle des von spanischen Kriegsknechten roh mißhandelten, leidenden Heilands sich gedrängt sieht. Auf der Azteken-Insel des „Indipodhi" finden wir dagegen den entthronten Magier Prospero, der gleich Hölderlins Empedokles sich freiwillig in den feuerspeienden Berg stürzt. Auch Nebenpersonen tragen mehr oder minder entstellte Züge von Gestalten aus Shakespeares „Sturm". Macht die politische Satire, deren Langeweile bei der Uraufführung in Reinhardts Theaterzirkus einzig durch die bizarren mexikanischen Trachten und Bewegungen gemildert wurde, durchaus den Eindruck eines Kinostückes, so gemahnt das Lesen des greuelreichen Inseldramas an Karl Mayische Romane, freilich ohne deren spannende Erfindungsfülle entfernt zu erreichen.

In geschickter Formgebung, sicherer Beherrschung der dramatischen Technik, die er den Franzosen als gelehriger Schüler abgesehen hatte, war der 1857 zu Matzicken geborene Hermann Sudermann (s. die Tafel bei S. 212) seinem schlesischen Mitbewerber von Anfang an überlegen. Auch hat der Ostpreuße, ehe er als Dramatiker bekannt wurde, schon als erzählender Dichter Erfahrungen gesammelt.

Daß Sudermann ein aufmerksamer Leser von Guy de Maupassants schlüpfrigen, aber psychologisch vertieften Novellen war, bewies gleich 1887 seine früheste Veröffentlichung, die kleinen pikanten Geschichten „Im Zwielicht". Dagegen ließ sein erst 1894 gedruckter, indessen viel früher entstandener Roman „Es war" erkennen, wie er anfänglich dem Muster Spielhagens sich angeschlossen, ganz in dessen Art den auf seinen Gütern hausenden ostelbischen Landadel beobachtet hatte. Allein schon 1887 bekundete Sudermann in dem Roman „Frau Sorge", der freilich noch das Vorbild von Björnsons norwegischen Bauernnovellen verrät, den Mut, eigener Kraft zu vertrauen. Die anziehende Geschichte der langsamen, vielfach gehemmten Entwickelung eines von der nächsten Umgebung verkannten, doch an Herz und Kopf gut veranlagten Jungen, wie ja später „Jörn Uhl" als ein solcher wieder zahllose Freunde gefunden hat (vgl. S. 250), erzählt uns „Frau Sorge". Eigene Jugenderinnerungen bringen ein wärmeres Gefühl in die klug auf Rührung angelegte Dichtung. In den Novellen „Die Geschwister" wird 1888

selbstquälerische Gedankenschuld durch alle Irrungen verfolgt. Im „Katzensteg" ist Sudermanns rücksichtsloser bodenständiger Kraft 1889 seine weitaus wirkungsvollste Erzählung gelungen. In dramatischer Spannung durchleben wir den schonungslosen Kampf mit, in dem der Sohn eines Verräters von 1806 trotz eigener Tüchtigkeit und vaterländischer Gesinnung unter des Vaters Schuld zu leiden hat, bis er auf dem Schlachtfeld von Ligny im Tod Erlösung findet. Ein verwandtes Thema, wie es in Wildenbruchs Schauspiel „Väter und Söhne" nach kraftvollem Anlauf zuletzt in sentimentaler Breite zerflattert, ist in Sudermanns Geschichte mit tragischer Wucht bis zur Erschütterung verdichtet, wenngleich nicht ohne Verletzung feineren Fühlens nach der erotischen Seite hin, die in der 1916 mit wenig Glück vorgenommenen, nach der weiblichen Hauptperson benannten Dramatisierung „Regine" noch stärker hervortritt.

Obwohl Sudermanns „Katzensteg" auch in der Folge von keinem seiner Werke übertroffen, höchstens 1896 von „Fritzchen", dem Mittelstück seiner Einakterreihe „Morituri", erreicht wurde, so bedurfte es doch erst der Zufälligkeit des Bühnenerfolges, den der Dramatiker Sudermann errang, um nachträglich auch den Erzähler Sudermann in Mode zu bringen.

Bedenkliche Bestandteile treten von Anfang an in Sudermanns Dramen hervor. Zwar daß der sonst klug Berechnende ohne Flügel fliegen wollte und das Märchendrama „Die drei Reiherfedern" (1899) seinem Verfasser in seltsamer Selbstverblendung als sein bestes Werk erschien, kann man als vergebliches Streben nach höherer Kunst verteidigen. Wenn er in dem ihm vertrauten Umkreis des Gesellschaftsdramas auf der Höhe der „Heimat" oder auch nur der „Schmetterlingsschlacht" und des „Glückes im Winkel" geblieben wäre, so möchte man das Mißlingen des romantisch-symbolistischen Versdramas um so leichter vergessen, als Sudermann unmittelbar vorher in der biblischen Tragödie „Johannes" ein geschicktes Bühnenwerk zustande gebracht hatte. Aber dem Märchenspiel folgten auch auf Sudermanns eigenstem Gebiete, dem gesellschaftlichen Drama, eine Reihe von Arbeiten, von denen jede ein weiteres Sinken bedeutete, flach und gekünstelt im gedankenarmen Inhalt, ja teilweise sogar ohne die alte Sicherheit der Form. Er selber glaubte freilich alle Schuld seiner fortgesetzten Niederlagen der feindlichen Kritik zur Last legen zu können. Aber in der Einakterfolge „Rosen" (1907) war er leider bis zur dramatisierten, witzigen und unwitzigen, Anekdote herabgekommen, und das nach längerer Pause 1908 neu erfolgte Hervortreten des Erzählers in dem geradezu widerlichen Roman „Das Hohe Lied" mußte die traurige Befürchtung wecken, daß Sudermann auf den beiden von ihm ehemals so erfolgreich bearbeiteten Feldern in gleicher Weise völlig abgewirtschaftet habe. Indessen bereitete der Sechzigjährige 1918 mit seinen „Litauischen Geschichten" die freudige Überraschung, daß ihm, sobald er wieder auf heimatlichen Boden sich stellt, die alte scharfe Beobachtungsgabe und Darstellungskraft treugeblieben sind. Dem Tragischen gesellt sich bei Vorführung dieser nur oberflächlich von deutscher Kultur berührten, in ihren Leidenschaften Naturmenschen gebliebenen litauischen Bauern ein ursprünglicher Humor.

Die vielgerühmte „Ehre", von deren Uraufführung im Berliner Lessingtheater, 1890, an man in erster blinder Überstürzung einen neuen Abschnitt in der Geschichte des deutschen Dramas ansetzen wollte, vermischt doch nur gute und minder gute alte Bühnenmittel mit aufdringlich modernen Tendenzreden und widerwärtigen Blumenthalschen Kalauern.

War es doch auch der Bühnenleiter Blumenthal, der dem zu nachgiebigen Verfasser die Umwandlung des ursprünglich vorhandenen tragischen Ausgangs der „Ehre" in den matt versöhnlichen aufgenötigt hat. „Solch ein Ragout, es muß Euch glücken", hatte schon der Theaterdirektor im Faustvorspiel geweissagt. Durchaus unkünstlerisch bleibt es freilich, wie Graf Trast gleichsam als Sprachrohr des Verfassers die grundfalsche Lehre eines Zwiespalts von Ehre und Pflicht verkündet.

Das alte technische Mittel aus Nestroys „Zu ebener Erde und erstem Stock" (vgl. S. 139) durch den Wechsel der Wohnung der armen und reichen Leute, von Vorder- und Hinterhaus, in denen wir aktweise uns bewegen, zu wirken, verwendete Sudermann wie in der „Ehre" so auch in „Sodoms Ende", wo das einfache Heim des jungen Malers und Frau Adas Salon im Tiergartenviertel sich schroff voneinander abheben, und in der „Schmetterlingsschlacht", deren erster und dritter Aufzug bei der armen Witwe, der zweite und vierte im Geschäftsraum des reichen Fabrikanten spielen. Doch setzte der Wiener Possendichter die fröhliche, zuletzt triumphierende Armut und den gestraften Stolz der Reichen einander entgegen, während es bei Sudermann sich um den unversöhnlichen Widerstreit von Lebensanschauungen und Bildungsstufen handelt. In der „Heimat" und im „Glück im Winkel" bleiben

wir unter strenger Wahrung der Ort- und Zeiteinheit zwar ständig in der schlichten Behausung des verabschiedeten Oberstleutnants und des Rektors, aber die Heldinnen, Tochter und Frau, bewegen sich in diesen Räumen als fremde Erscheinungen aus einer ganz anderen Gesellschaftswelt, wie umgekehrt 1905 im „Blumenboot" der tüchtige, arbeitsame Geschäftsführer Bröselmann in der skrupellos nach Genuß jagenden Familie seiner Frau als Fremder erscheint.

Das Schauspiel die „Heimat" (1893) ist nicht bloß neben „Fritzchen" Sudermanns bestes Drama, sondern trotz der unwahrscheinlichen und gewaltsamen Herbeiführung des Ausbruchs der Krisis im dritten Aufzug auch eines der eindrucksvollsten Theaterstücke — was keineswegs gleichbedeutend mit bester dramatischer Dichtung ist — in der neueren deutschen Literatur. Die „Heimat" ist zugleich das einzige deutsche Drama der letzten Jahrzehnte, das in dem internationalen Spielplan mit anhaltendem Erfolg Aufnahme fand. Sarah Bernhardt und Eleonore Duse haben die Vorteile dieser dankbaren Magdarolle, die zugleich volle Entfaltung des Virtuosentums und seelische Vertiefung gestattet, wohl erkannt. In der „Heimat" hat Sudermann das plumpe Tendenzpredigen der „Ehre" vermieden. Die strengen alten Anschauungen von väterlicher Autorität und gesellschaftlicher Moral prallen zusammen mit der Forderung des seinen Lebensunterhalt selbständig gewinnenden jungen Weibes nach schrankenlosem Ausleben seiner Persönlichkeit. Magdas „Ich bin ich!" trägt das Gepräge von Nietzsches Herrenmoral, nach welcher auch der Freiherr von Röcknitz im „Glück im Winkel" und Gräfin Beate in „Es lebe das Leben" handeln. In der „Heimat" haben Vater und Tochter, beide von ihrem Standpunkt aus, nicht unrecht, und daraus entwickelt sich echte Tragik. Über den schroffen Gegensätzen der Parteien aber erhebt sich ohne jede Aufdringlichkeit die vom Geiste christlicher Selbstverleugnung und Milde geläuterte Person des Pfarrers Heffterdingk, dem dann 1900 in dem Hilfsprediger Haffke im „Johannisfeuer" noch ein launiger Genosse erwachsen ist. Die Frage des Wiedereintritts des entlassenen Zuchthäuslers in die bürgerliche Gesellschaft hat Sudermann 1905 in dem Schauspiel „Stein unter Steinen" einer glücklichen Lösung zugeführt. Wenn er aber politische Parteien auf die Bühne bringen will, so ist ihm das im konservativen Berliner Salon der Gräfin Beate 1902 in „Es lebe das Leben" wenig geglückt; 1903 bei dem beschränkten demokratischen Zahnarzt einer Kleinstadt im äußersten Osten wurde die scharfe Zeichnung im „Sturmgesellen Sokrates" fast zum Zerrbild.

In immer erneuten Anläufen hat Sudermann danach gestrebt, den engen Kreis des gesellschaftlichen und sozialen Dramas zu überschreiten: erfolgreich in der stolz-erhabenen Todesweihe „König Tejas" und seines Gotenvolkes und im „Johannes" (1898), zum eigenen Schaden in den „Reiherfedern". Der unter der Einwirkung von Felix Dahns Schilderung des Gotenkampfes am Vesuv entstandene „König Teja" leitet 1898 die drei Einakter der „Morituri" ein. Der geschichtlichen Gotentragödie folgt der Todesgang des blutjungen preußischen Dragonerleutnants „Fritzchen". Aus dem Gegensatz der Zeiten und Sitten tritt das ihnen Gemeinschaftliche hervor. Wenn Fritzchen das seinem Volk gehörige Leben auch für eitle Nichtigkeit dahingeben soll, so ist der Opfermut, dem über das Leben als Höchstes die Ehre geht, doch auch ihm ein ungeschwächtes Erbteil des uralten germanischen, todestrotzigen Heldentums.

Zu einer so eigenartigen psychologischen Vertiefung und kraftvollen Behandlung biblischer Stoffe, wie sie Hebbel in seiner „Judith" und „Mariamne" durchführte, war Sudermann natürlich niemals imstande. Aber im „Johannes" hat er nicht bloß in der sorgfältig abgetönten Prosa den jüdischen Hintergrund geschickt gezeichnet, sondern auch das Johannesproblem selbst geistreich aufgefaßt. Der den Messias verkündende Vorläufer ist selber derart in den hochmütigen nationalhebräischen Vorstellungen befangen, daß er Ärgernis nehmen muß an des Galiläers Evangelium der Feindesliebe. Kann er noch im Namen des von ihm Verkündigten den Stein gegen den Ehebrecher Herodes erheben, wenn der Messias befiehlt, dem Gegner und Sünder zu verzeihen? Wie Johannes nun im Gefängnis allmählich den Trugwahn eines irdischen Messiasreiches überwindet und sich durchringt bis zu der seinem Zürnen ehedem verschlossenen Menschenliebe: „Die ihr die Geringeren seid unter meinen Jüngern, mich dünkt, ich hab' euch lieb", darin liegt der psychologische Gehalt des Dramas. Es ist Johannes' Tragik, daß er den Messias mit ganzer Hingabe seines Wesens gepredigt hat, ohne von seinem wahren Wesen eine Vorstellung zu haben. Sobald er

die Erkenntnis vom neuen Inhalt der kommenden Heilsbotschaft errungen hat, ist er reif zum Tode. Es ist Sudermann Ernst mit einer tieferen Auffassung, wo es Flaubert und dem homosexuellen Engländer Oscar Wilde in seinem Einakter „Salome", den bezeichnenderweise der bloß auf „Effekt" abzielende Richard Strauß zur Vertonung wählte, nur um Vorführung von weiblichem Sadismus zu tun war.

Im Jahre 1909 fand der Dichter, dessen Werke der Berliner Polizeipräsident zur Erfüllung eines höheren Wunsches zwei Jahrzehnte vorher völlig hatte unterdrücken wollen, mit seinen gekünstelten, posenreichen „Strandkindern" Zugang auf der königlichen Bühne. Sie öffnete sich 1911 auch seiner hellenischen Tragödie „Der Bettler von Syrakus", während das Trauerspiel vom Untergange des zielbewußten, edlen Germanenfeldherrn Stilicho im undankbaren Dienste des verräterischen kaiserlichen Schwächlings, „Die Lobgesänge des Claudian", 1914 in Hamburg seine sieglose Uraufführung erlebte. Sudermann zeigt so ein ähnliches Schwanken wie sein Gegner Hauptmann, denn zwischen der Ausführung dieser Geschichtsdramen versuchte er sich 1912 im „Guten Ruf" wieder auf dem altvertrauten Boden des Berliner Sittendramas und vollendete 1915 seine bürgerliche Trilogie „Die entgötterte Welt".

Hier nimmt er in den drei Stücken „Die Freundin", „Die gutgeschnittene Ecke", „Das höhere Leben", die er selbst als „szenische Bilder aus kranker Zeit" bezeichnet, den in „Sodoms Ende" begonnenen Kampf gegen die Auswüchse der Berliner Gesellschaft von neuem auf. Und wenigstens in dem mittleren Schauspiel ist ihm, abgesehen von dem rührsam schwächlichen Schlußaufzug, auch wieder in früherer Weise ein wirksames, in seiner Kampfstellung verdienstvolles Bühnenwerk gelungen. Allein aufs peinlichste berühren muß es, daß Sudermann 1919 auch in den alten, schmutzigen Kreis der Ehebruchs- und Dirnenkonflikte zurücksinken konnte, dessen Bevorzugung durch unsere Schriftsteller unter dem erhebenden Gefühle bei Kriegsausbruch im poetischen Vorwort zur „Entgötterten Welt" von ihm selber so scharf verurteilt worden war (s. unten). Das in Kotzebues „Beiden Klingsberg" durchgeführte Komödienmotiv von der Werbung von Vater und Sohn um das gleiche Mädchen wird in dem durch Brutalität von Sprache und Inhalt abstoßenden Drama „Die Raschhoffs" in geradezu zynischer Weise zur Familientragödie auf dem ostpreußischen Gute verwertet. Der alte Lebemann läßt sich, nachdem ihm der Plan der Entführung der Mätresse seines verheirateten Sohnes vereitelt ist, vom Mühlrad töten, um sich dem von seinem Sohne ihm angebotenen Duell um die Berliner Dirne in einer letzten Anwandlung von Scham und Anstandsgefühl zu entziehen. Wenn die Berliner Aufführung in Wiederholung des bei Sudermanns Erstlingsdrama gemachten Zugeständnisses statt des tragischen Ausgangs einen Lustspielschluß unterschiebt, so wird das Anstößige nur noch verschlimmert.

Sudermanns „Johannes" ist auch wichtig als ein Zeugnis dafür, daß trotz der Theorie, welche der neueren Dichtung die Gegenwart und ihre verschiedenen Gesellschaftskreise als einziges Feld der Betätigung anwies, die Dichter doch immer wieder zu der Geschichte und den von ihr gebotenen gewaltigeren Stoffen oder wenigstens ihrem farbenreicheren Hintergrunde sich hingezogen fühlen, eine Erscheinung, die wir ja auch bei Schnitzler gewahr werden. So hat der Darmstädter Wilhelm Walloth (geb. 1856), obwohl er selber sich zu den Neueren rechnete, doch das historische Drama („Johann von Schwaben"; „Marino Falieri"; „Alboin") und noch mehr den historischen Roman („Paris der Mime", 1886; „Eros", 1906) gepflegt, die er beide im Gegensatz zu seinen Vorgängern mit schärferer realistischer Anschaulichkeit zu gestalten strebte.

So viele Gegner das vom alten Ibsen als eine überwundene, nicht mehr zeitgemäße Erscheinung verurteilte Geschichtsdrama auch findet, wir können es doch nicht entbehren. Bewußt und unbewußt regte sich der Gegensatz zu der vom Naturalismus geforderten Beschränkung des Dramas auf die „Misere" des bürgerlichen Daseins, die einstens Schillers Xenien verspottet hatten. Als Rückschlag gegen das Kleinleute- und Gesellschaftsdrama

machte sich die auch durch Nietzsches Philosophie begünstigte Vorliebe für die trotzigen Gewaltmenschen, Männer und Frauen, der Renaissance geltend, eine Vorliebe, die schon der kraftvolle Klinger in mehreren Dramen seiner Sturm- und Drangzeit betätigt hatte. An den Tiefsinn der Renaissanceszenen des Grafen Gobineau (1877), die neben Konrad Ferdinand Meyers Renaissancenovellen und des Baslers Jakob Burckhardt (1818—97) großartigem Geschichtswerk „Die Kultur der Renaissance" (1860) auf die folgende Dichtung so befruchtend wirkten, reichte freilich keine der sich drängenden Renaissancedichtungen heran. Aber die auf der ganzen Reihe, von Bleibtreus „Dämon" (= Cäsar Borgia, 1887), Hofmannsthals „Tod des Tizian", Eberhard Königs „Filippo Lippi", Halbes „Wahrem Gesicht", Schnitzlers „Schleier der Beatrice", Thomas Manns „Fiorenza" und Weigands S. 279 angeführter Dramenreihe bis zu Franz Koppel-Ellfelds auf allen Bühnen eingebürgertem Lustspiel „Renaissance", betätigte Neigung, dramatische Helden und Heldinnen aus dem Zeitalter der Wiedergeburt der Künste und Wissenschaften zu wählen, hat zahlreiche Renaissancedramen hervorgerufen. Außerordentlicher Bühnenerfolg war 1905 Rudolf Herzogs Schauspiel „Die Condottieri" beschieden. In ihm trägt Bartolomeo Coleone, dessen berühmtes Reiterdenkmal allen Besuchern Venedigs in Erinnerung bleibt, noch sterbend im Liebeswerben um Fürstinnen, wie im zähen Ringen mit dem mißtrauischen und mißgünstigen venezianischen Senate den Sieg davon, unterstützt von seinem geistesverwandten Neffen und Erben.

Als lehrreiches Beispiel dafür, daß auch am Ende des 19. Jahrhunderts wieder wie ehemals im Ausgang der Sturm- und Drangzeit die erst so stürmisch aufschäumende Hochflut des bürgerlichen Reform- und Revolutionsdramas alsbald in dem seichten Bette des Familiendramas zu versanden drohte, kann man gerade einen der auf kurze Zeit gefeiertsten naturalistischen Dramatiker heranziehen. Der in München lebende Westpreuße Max Halbe hat nach der begeisterten Aufnahme seiner „Jugend" (1893) den Verfall der naturalistischen Richtung mit allen Wiederholungen der einmal so erfolgreichen Mittel nicht zu wenden vermocht.

In seinem ersten Drama „Eisgang", 1892, wie in dem elf Jahre später entstandenen „Der Strom" hat Halbe, geboren 1865 zu Güttland, die Frühjahrs-Gefahren seiner heimischen Weichsel als Symbol für menschliche Leidenschaften benutzt. Aber im früheren Drama steht ein sozialistischer Reformator, im jüngeren ganz nach Charlotte Birch-Pfeiffers Art ein gefälschtes Testament im Mittelpunkt der Handlung. Halbes Ruf beruht freilich einzig und allein auf dem großen, hauptsächlich durch die damalige Tagesrichtung herbeigeführten Erfolg seiner „Jugend", die durch den von Anfang her angedrohten Gewehrschuß des blöden Amandus bedenklich an üble Züge der alten Schicksalstragödie gemahnt. In dem unreifen Abiturienten, der im Pfarrhause so schnell des milden alten Pfarrherrn Nichte verführt, sah die von Nietzsches Schlagworten erfüllte Jugend leider ihren Vertreter. Wie manche, die sich für Dichter hielten, bereits in überraschend frühen Jahren im Drama schwierige Lebensprobleme zu lösen suchten, so erfreuten sich auch jugendlich unreife, gärende Helden im naturalistischen Drama besonderer Gunst (s. unten). Das Beste von Halbes späteren, alljährlich gespielten und rasch verschwindenden Dramen ist noch immer „Mutter Erde" von 1898. Die zwei Frauen, zwischen denen der Held schwankt, sind zugleich Vertreterinnen des aller Natur entfremdeten Berliner Literatentums und des kraftvollen Heimatsbodens, der den einmal wieder Heimgekehrten in Leben und Sterben nicht zum zweiten Male losläßt.

Die Stärke und das Abflauen der sozialen Strömung im Drama zeigt aufs deutlichste die Reihenfolge der Werke Ludwig Fuldas. Niemand war zur Behandlung ernster Fragen oder gar geschichtlicher Trauerspiele weniger berufen als der mit gefälligem Formtalent begabte, doch jeglicher Vertiefung völlig ermangelnde Zögling Heyseschen Schulung. Allein selbst Fulda glaubte eine Zeitlang die Verherrlichung der Arbeiterstreike („Das verlorene Paradies", 1890)

und den Kampf gegen die Fesseln der Ehe („Die Sklavin", 1891) von der Bühne herab verkünden zu müssen. Zum Glück besann er sich bald und verspottete schon 1894 in den „Kameraden" selber witzig die in der „Sklavin" mit wenig Geschick verfochtenen Emanzipationsgelüste.

Als Übersetzer Molières und Rostands wie in „Epigrammen" übte Fulda, geboren 1862 zu Frankfurt a. M., verdienstvoll eine unter den neueren Dichtern seltene Vers- und Reimgewandtheit aus. In eigenen Werken verwertete er diese Kunst bereits 1892 bei einer etwas flachen Umsetzung von Andersens sinnig-lehrreichem Märchen „Des Königs neue Kleider" in die Knüttelverse des „Talisman", der sich bis heute andauernder Beliebtheit bei Bühnenleitern und Zuschauern erfreut. Aufs neue betätigte er 1906 in der romantischen Komödie „Der heimliche König", einem besseren Gegenstück schärferer politischer Satire zum „Talisman", Formensinn und scherzhafte Erfindungsgabe. Das oft behandelte Thema von dem Widerstreite zwischen ererbten und Kraftnaturen angeborenen Herrscherrechten hat Fulda sowohl im „Sohn des Kalifen" wie eindrucksvoller 1910 in „Herr und Diener" angeschlagen. Nicht bloß in den Reimen, sondern auch in der ganzen Führung der geistreichen und anziehenden Handlung bewährte der fruchtbare Lustspieldichter romanische Formgewandtheit und anmutigen Scherz, als er 1901 der alten Plautinisch-Shakespeareschen Menächmensabel von der fortwährend Verwechselungen herbeiführenden Ähnlichkeit von

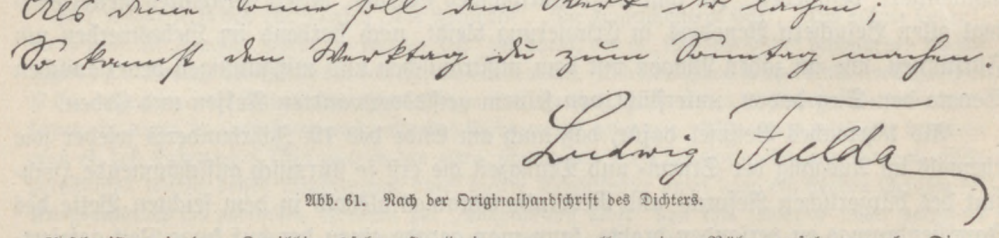


Abb. 61. Nach der Originalhandschrift des Dichters.

Geschwistern in der „Zwillingsschwester" einen neuen, allgemeinen Bühnenerfolg erwarb. Die gefällige Renaissanceeinkleidung behielt Fulda dann auch bei in der anmutigen Schilderung des Scholarentreibens und der der wegen ihres Wissens gefeierten Doktorin, die ihren Lehrstuhl an der berühmten Juristenuniversität Bologna so gerne für der Ehe Liebesglück dahingegeben hätte: „Novella d'Andrea", 1903. Für die in ihrer Absicht verdienstvollen Versuche, das satirische Lustspiel freier und kühner zu gestalten, hat sowohl früher in „Robinsons Eiland" und „Schlaraffenland" wie 1914 in dem Spiel „Die Rückkehr zur Natur" Fuldas Begabung nicht ausgereicht. Wollen und Können stehen dagegen in erfreulichem Einklang in seinen „Einaktern", von denen er 1909 sieben zusammengestellt hat.

Die französische Komödie hatte sich während eines großen Teiles des 17. und 18. Jahrhunderts mit Verwendung der ihr von La Bruyère (vgl. II, 83) wie in einer Vorratskammer zurechtgestellten Charactères abgemüht und begnügt. Da machte Diderot den Vorschlag, statt der wenigen vorhandenen wirklich komischen Charaktere doch lieber die Stände auf die Bühne zu bringen. Ganz Neues enthielt der Vorschlag nicht, denn schon Molière hatte es im „Eingebildeten Kranken" auf die Ärzte, Racine in den „Plaideurs" nicht bloß auf die Prozeßsüchtigen, sondern auch auf die Gerichtspersonen abgesehen, und die sächsische Komödie nahm es dann ihrerseits mit Ärzten und Landgeistlichen auf (vgl. II, 110). Trotzdem hat Lessing im 86. Stück der „Hamburgischen Dramaturgie" Diderots Vorschlag besondere Wichtigkeit beigemessen. Freilich stutzte er zugleich vor Diderots Forderung, der Charakter der Personen müsse ihren Standespflichten angemessen sein. Dieses Verlangen drohte ja das dramatische Schifflein wieder an der „Klippe der vollkommenen Charaktere" scheitern zu lassen, von der er selbst in seinem „Laokoon" es eben mit Mühe abgelenkt hatte. Indem Lessing derart die Diderotsche Anregung zugleich lobt und tadelt, deutet er, ohne es deutlich auszusprechen, doch an, inwiefern sie für Lust- und Trauerspiel fruchtbar werden könnte. Nicht die

Übereinstimmung von Standespflicht und Charakter, sondern ihr Zwiespalt komme dem Drama zugute. Daß Tellheim bei einer militärischen Eintreibung sich von menschlichem Mitleid hinreißen ließ und das Geld vorstreckte, bringt den Offizier in schimpflichen Verdacht. Der lüsterne Richter Adam, der das Urteil über den „Zerbrochenen Krug" fällen soll, ist komisch durch den Zwiespalt zwischen seinem Amt und Wesen; dieser Widerspruch würde ohne die Anwesenheit des Gerichtsrats Walter freilich beängstigend und möglicherweise tragisch in seinen Folgen werden. Für Scherz und Ernst ist die von Diderot empfohlene Verwendung bestimmter Stände demnach für dramatische wie für erzählende Dichtung auszunutzen, wofür als besonders berühmte Beispiele aus dem 18. Jahrhundert Ifflands „Jäger", aus dem 19. Freytags „Journalisten", Wilbrandts „Maler", Mosers „Ultimo" Zeugen sind. Außer dem schon vom jungen Goethe geschaffenen, bis heute mit Vorliebe gepflegten Künstlerdrama ziehen vor allem Soldatendramen in ununterbrochener Reihenfolge von Lessings „Minna von Barnhelm" und Lenz' „Soldaten" bis zu Fritz von Unruhs „Offizieren" und Bloems „Dreiklang des Krieges" vorüber. Es war die natürliche Folge der allgemeinen Wehrpflicht und des in Krieg und Frieden durch selbstlose Pflichterfüllung, Blut und Treue erworbenen Ansehens unseres geliebten alten Heeres, wenn auch in der Abspiegelung auf der Bühne der Träger von des Königs Ehrenkleid besondere Anziehungskraft ausübte. Wenig jedoch entsprach es dem Ernst und Ansehen des Standes, wenn der Offizier nur als „Veilchenfresser" oder Angler von „Goldfischen" und „Tanzhusar" im Lustspiel figurierte.

Man braucht dem entgegen nur daran zu erinnern, wie der hannöversche Freiherr Georg von Ompteda (geb. 1863), einer der besten unter unseren neueren Erzählern, in seinen trefflichen und wirklichkeitsgetreuen drei Romanen „Deutscher Adel um 1900" („Sylvester von Geyer"; „Eysen"; „Cäcilie von Sarryn") so ganz anders geartete, freilich auch weniger heitere Bilder aus dem Offiziersleben entworfen hat. Als ehemaliger Offizier weiß Ompteda ergreifend zu berichten von den Opfern jener Familien und der ernsten Berufserziehung ihrer Söhne, die in einer von Gewinnsucht beherrschten Welt noch um der Ehre willen dem König und der Ausbildung des Volkes zum Schutz des Vaterlandes dienen, ihre Sprossen von früh an zu solchem Geiste der Hingebung anleiten. Nun freilich gehören auch Kadett und Kadettenanstalt ruhmreicher Vergangenheit an.

An Moserschen und Kadelburgschen Offizieren hatten sich die Theaterbesucher allmählich satt gesehen, genug über Reif-Reiflingens gelacht. Im Gegensatze zu jener Heiterkeit, an Bühnenerfolg aber kaum zurückstehend erschienen rasch nacheinander 1900 Hartlebens Offizierstragödie „Rosenmontag" und 1903 Beyerleins Drama „Zapfenstreich".

Otto Erich Hartleben, geboren 1864 zu Klausthal, gestorben 1905 zu Gardone, hatte bereits eine Reihe von Werken, stark erotisch gefärbte Verse (vgl. S. 237), ausgelassenste Erzählungen, wie „Die Geschichte vom abgerissenen Knopf", „Vom gastfreien Pastor", das soziale Schauspiel „Hanna Jagert" (1893) und ein gegen das Duell gerichtetes Schauspiel „Ein Ehrenwort", frivole Komödiensatiren („Die Erziehung zur Ehe"; „Die sittliche Forderung", 1893—96) hinter sich. In einem militärischen Einakter „Der Abschied vom Regiment" führte er in knappster Fassung den tragischen Ausgang einer Eheirrung in Offizierskreisen mit erschütternder Wirkung vor. Da geriet er auf den glücklichen Einfall, im „Rosenmontag" die Liebesgeschichte von „Kabale und Liebe" zeitgemäß umzugestalten. Die Intrige, durch die Leutnant Hans Rudorff zum Glauben an die Untreue seiner Geliebten gebracht und durch deren unbeabsichtigte Folgen schließlich in den Tod getrieben wird, könnte ähnlich auch in jedem anderen Kreise als in einem rheinischen Offizierkorps vor sich gehen. Aber wenn der Detlev v. Liliencron gewidmete „Rosenmontag" bei seinem ersten Erscheinen nur als überaus bühnenwirksames Stück gerühmt wurde, so hat er seitdem eine Lebenskraft bewiesen, daß man ihn den wenigen Dramen der letzten Jahrzehnte beizählen muß,

die in unserem Schrifttum auf länger hinaus den Zeitabschnitt ihrer Entstehung vertreten. Über der vorzüglichen Schilderung der Umwelt und der in der Tat nach dem Leben getroffenen typischen Zeichnung der einzelnen Leutnants ist ein Schimmer von Poesie und besserem Kasernenhumor ausgebreitet.

Der „Zapfenstreich" von Franz Adam Beyerlein, geboren 1871 zu Meißen, der bei höheren militärischen Kommandostellen ein wohl mehr durch Mißdeutung als durch die Dichtung selbst begründetes Ärgernis hervorgerufen hat, entbehrt dagegen des lyrischen Hauches. In den Aktschlüssen, deren letzter ebenso deutlich an den Ausgang von Lessings „Emilia Galotti" wie Hartlebens Drama an Schillers „Kabale und Liebe" erinnert, ist das Stück zu absichtlich auf den Effekt hin gearbeitet. Doch erscheint der „Zapfenstreich" weit mehr im Diderot-Lessingschen Sinne Standesdrama als der „Rosenmontag". Beyerleins frühere Werke wie sein erster Roman sind so unbeachtet geblieben, daß sie nicht einmal nachträglich wieder ausgegraben wurden. Aber seinem zweiten Roman: „Jena oder Sedan?", auf den S. 296 noch zurückzukommen ist, kam 1902 der geschickt gewählte Titel zustatten.

Wenn in Schauspielen, welche Verfehlungen einzelner Berufe oder den Widerstreit von Standespflicht und Neigung behandeln, der Soldat stets die lebhafteste Teilnahme auf sich zieht, so sucht das Drama selbstverständlich doch auch andere Kreise vorzuführen. Hartleben selber hat 1905 seiner „Offizierstragödie" ein Studentenstück, „Im grünen Baum zur Nachtigall", zur Seite gestellt, dem freilich kein Erfolg beschieden war, wie er unverdient und überreichlich seit 1901 anhaltend Wilhelm Meyer-Försters Studentenszenen aus „Alt-Heidelberg" treu geblieben ist. In Romanen aus dem Studentenleben haben unter anderem Paul Grabein („Vivat Academia", 1903), August Friedwalt („Katholische Studenten", 1905) Beiträge zur Standespoesie geliefert. Mit ernsterem Sinn will Alfred Friedrich Bors in dem Schauspiel „Deutsche Jugend" 1908 Studentenleben darstellen. Von Schauspielern selbst sind scharfsatirische Komödien, wie Erich Ziegels „Ein wahrer Adelsmensch", Karl Rößlers „Hinterm Zaun" (1908) gegen das Treiben in Schauspielerkreisen auf die Bühne gebracht worden. Auch Hermann Bahrs „Der Star" und „Die gelbe Nachtigall" (vgl. S. 285) sind mit ihrer Verspottung gefeierter Kunstgrößen den Komödien über den Schauspielerstand beizuzählen. Schon ehe Eugen Brieux in seiner „Roten Robe" bedenkliche Schwächen im französischen Richterstande geißelte, hat des Berliner Advokaten Richard Grelling Drama „Ralsen wider Ralsen" 1893 die tragische Lage des Rechtsanwalts geschildert, der die Klage wider eine Frau wegen eines vor ihrer Ehe begangenen Fehltrittes durchführen soll, zu dem er selbst sie verleitet hat. Den ehemals von Molière so scharf verspotteten ärztlichen Stand hat der Irländer Shaw in seinen auch auf deutschen Bühnen viel gespielten Komödien „Der Liebhaber" und „Der Arzt am Scheidewege" zur Zielscheibe seiner spitzen Pfeile gewählt, während von deutschen Dichtern der Tiroler Heinrich von Schullern in seinem Roman „Ärzte" (1902) und Schönherr aus eigener ärztlicher Erfahrung in seinen Dramen („Der Bildschnitzer") Stellung und Pflichten der Ärzte berührt haben, Bahr in „Der Meister" 1903 den berühmten Arzt ironisierte. Schnitzler behandelt im „Professor Bernhardi" (S. 292) nicht bloß die einem Arzte aus seiner einseitig schroffen Auffassung erwachsenden Unannehmlichkeiten, sondern greift auch in die nicht immer erfreulichen „kollegialen" Verhältnisse hinein. Mit Vorgängen aus dem Klosterleben hat der schon seit 1872 schriftstellerisch sehr fruchtbare Deutsch-Böhme Anton Ohorn seinen ersten großen Erfolg eingeheimst, indem er in den beiden Klosterstücken: „Die Brüder von St. Bernhard" und „Der Abt von St. Bernhard" (1904—06) zwischen den Mönchen selbst den Widerstreit einer strengeren und milderen Lebensanschauung, natürlich mit liberaler Tendenz, schildert.

Wie in der Sturm- und Drangzeit Lenz in seinen Sittenkomödien den Stand des Hofmeisters und der Soldaten auf ihre Schwächen hin beleuchtete, so teilte sich auch in den letzten

Jahren die Lehrerkomödie, die sich in manchem mit den bereits S. 259 erwähnten Romanen aus dem Schülerleben berührt, mit dem Soldatendrama in die Gunst der Theaterbesucher.

Max Dreyer aus Rostock (geb. 1862) hat 1899 in seinem Drama „Der Probekandidat", vielleicht angeregt durch des Norwegers Knut Hamsun Schauspiel „An des Reiches Pforten", den angehenden Gymnasiallehrer geschildert, der lieber auf Amt und Braut verzichtet, als daß er die wissenschaftliche Wahrheit seinen Schülern verschweigt. Der Hochschulprofessor Ferdinand Wittenbauer in Graz wollte 1905 in seinem „Privatdozenten", trotz mancher Übertreibungen in Scherz und Ernst, ein Stück aus den Kreisen der akademischen Lehrer Österreichs vorführen, den Sieg des gewissenlosen Strebers über den wissenschaftlich Tüchtigeren und menschlich Charakterstarken. Das Mißverstehen jugendlicher Irren und Wirren wird für Lehrer und Schüler verhängnisvoll in Arno Holz' und Oskar Jerschkes tragischer Komödie „Traumulus" (1905). In den Volksschulen Hamburgs dagegen hat der vielseitige Otto Ernst Schmidt, geboren 1862 in Ottensen, der als Schriftsteller nur seine Vornamen führt, manche der Erfahrungen gesammelt, die er 1900 in seinem Lustspiel „Flachsmann als Erzieher" zur Freude vieler Eltern und Schüler verwertete. Otto Ernst versteht reizend Märchen zu erzählen und hat in den beiden Werken „Asmus Sempers Jugendland" und „Semper der Jüngling" (1904—08), denen sich 1916 noch „Asmus Semper, der Mann" gesellte, erfolgreichste Beiträge zur neueren Romanliteratur geliefert. In der „Jugend von heute" (1899) hat er mit gesundem Sinne als Komödiendichter die anspruchsvolle Blasiertheit der an Nietzsche Verbildeten verspottet; in dem Schulstücke läßt er den Kampf des für seinen Beruf begeisterten jungen Lehrers gegen seinen geistig wie moralisch minderwertigen Vorgesetzten mit dem Sieg des Guten schließen. Der Reiz von Ernsts „Flachsmann" liegt wie der von Hartlebens „Rosenmontag" in der gut getroffenen Schilderung des ganzen Schulbetriebes.

In „Jugend von heute" richtet Otto Ernst seine Satire auch gegen das Verhalten jener Schriftsteller, die wie Goethes Bakkalaureus in dem für sie selbst sehr schmeichelhaften Wahne sich wiegen, daß Leben und Dichtung erst mit ihnen den Anfang genommen haben. Schon Halbe hatte in Erinnerung an seine eigene Jugend 1897 in „Mutter Erde" den in das Berliner Literatenwesen und dessen Unnatur gerissenen Sohn westpreußischer Gutsbesitzer sich zurücksehnen lassen nach der Gesundung, die Atmen und Arbeit auf der heimischen Scholle, dem alten Vätererbe, dem in der Großstadt Abgehetzten, Enttäuschten versprechen. Ist das Motiv hier tragisch gewendet, so haben Schnitzlers und Auernheimers Einakter „Literatur" und „Koketterie", Wolzogens „Lumpengesindel" (1892) und Leo Hirschfelds (Feld) Auftritte aus einem der literarischen Kaffeehäuser Wiens („Lumpen", 1899) bewiesen, welch dankbaren Stoff die Schilderung gerade des modernen Schriftstellers und seines Treibens dem Lustspiel zu bieten vermöchte. Eine genügende dramatische Vorführung ist dem Literaten von Beruf oder aus Liebhaberei indessen bis jetzt noch nicht zuteil geworden. Sie würde allerdings gar weit abbiegen von der Verherrlichung, welche im älteren Künstlerdrama die Dichter mit dem Glorienschein des Leidens und Schaffens umgab, und völlig in das Gebiet der Komödiensatire fallen.

Lustspiele mit einer an den „Simplicissimus" mahnenden satirischen Zuspitzung können als die besondere Eigenart des jüngeren Münchener Schriftstellerkreises gelten, dessen Art und Richtung Bierbaums „Zwei Münchener Faschingsspiele" (1904) nicht übel beleuchteten. Die uns soeben entgegengetretenen Dichter und Schriftsteller gehören sämtlich Norddeutschland an, auch der Frankfurter Fulda lebt in Berlin. Der Westpreuße Halbe hat zwar sein Zelt in München aufgeschlagen, man wird aber bei ihm höchstens in der Selbstaufmunterung und Selbstverspottung seiner romantischen Komödie „Walpurgistag" (1902) etwas von süddeutscher Heiterkeit zu entdecken vermögen. Aber allmählich hat sich, wie schon S. 225 bei Erwähnung von Conrads Zeitschrift „Die Gesellschaft" hervorgehoben wurde, doch an Stelle

des Münchener Parnasses aus König Max' II. Zeiten ein neuer Dichterkreis zusammengefunden. In den „Süddeutschen Monatsheften" hat er sich seit 1904 auch seine eigene, rasch zu kräftiger Entwickelung gediehene Vertretung im Zeitungswalde geschaffen, die vor allem in ihren „Kriegsheften" durch zielbewußte, völkische Haltung sich auszeichnet. Entschieden süddeutsches Gepräge hat die in München herauskommende „Jugend" in Bildern wie Text dauernd beibehalten. Ihr Leiter Fritz von Ostini, geboren 1861 zu München, versteht als Lyriker heitere wie ernste Töne eindrucksvoll anzuschlagen. Humoresken in Prosa vereinigt Ostinis unterhaltendes „Buch der Torheit" (1910). Das Münchener Leben mit seinen Festen, in denen die frische Eigenart der Kunststadt meistens so erfreulich zur Geltung gelangt, begleitet der gewandte, liebenswürdige Architekt Joseph von Schmädel, geboren 1847 zu Regensburg, mit seinen stets sinnigen Gelegenheitsgedichten, deren „bunte Blätter" er 1912 in den beiden Bänden der „Versmappe eines alten Münchners. Vom Isarstrand" gesammelt hat. Sie bilden eine Fundgrube für die Kenntnis des fröhlichen und feiernden Münchens.

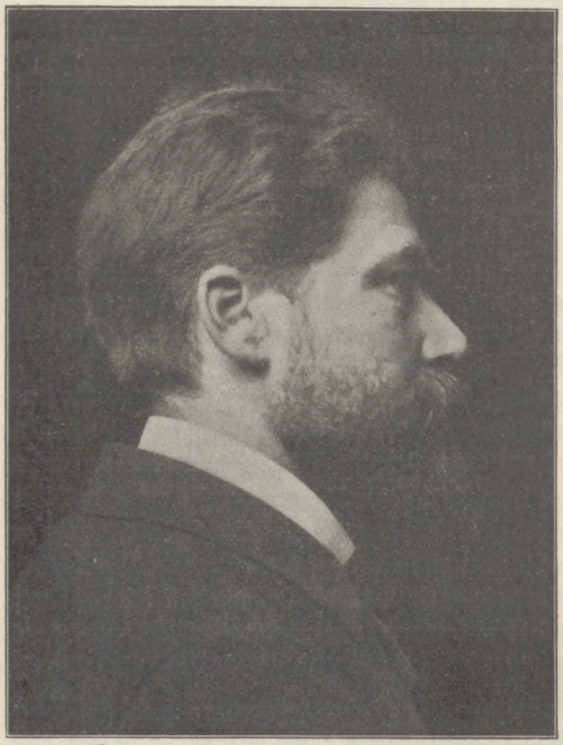


Abb. 62. Nach Photographie.

Der Gegensatz, wie er sich auf dem Gebiete der bildenden Kunst zwischen dem nach Alleinherrschaft strebenden Berlin und der von König Ludwig I. gegründeten „Kunststadt" München allmählich immer schärfer zugespitzt hat, brach bereits in der ersten Nummer der „Süddeutschen Monatshefte" auch auf literarischem Gebiete hervor. Der als Kritiker durch Kenntnisse wie gediegenen Ernst und strengste Unparteilichkeit hervorragende Joseph Hofmiller eröffnete in ihnen den Kampf für die Befreiung des „deutschen Theaters" von der Herrschaft der Ausländer und der sachlich so völlig unberechtigten Vorherrschaft Gerhart Hauptmanns, wie Paul Marsop die Süddeutschen aufforderte, doch endlich, der Berliner Geschmacksdiktatur entgegen, das in ihrer Eigenart vollbegründete „Selbstbewußtsein" zu betätigen.

Neben Conrad, dessen eigenes Schaffen auf das Gebiet der erzählenden Dichtung beschränkt blieb, erscheint sein fränkischer Stammesgenosse Wilhelm Weigand, 1862 in Gissigheim geboren, als der bedeutendste Vertreter einer Münchener Schule. Wie er durch die Sammlung einer für die Kenntnis der Entwickelung der Malerei im ausgehenden 19. Jahrhundert förderlichen Gemäldegalerie an eine Seite von Graf Schacks Wirken,

wenn auch in bescheideneren Grenzen, anknüpft, so lebt auch in Weigands Dichtung das früher in München betätigte Streben nach weitumfassender und vertiefter Bildung wieder auf. Er gehört einem frisch aufstrebenden Geschlechte an, sucht aber, im Gegensatze zu so vielen gedankenlos von der Tagesströmung getriebenen Schriftstellern, die Kulturziele eines mit der Geschichte besser vertrauten und von ihr belehrten vorangehenden Zeitabschnittes mit den Forderungen späterer Tage zu vereinen. In Weigands von 1897 bis 1909 langsam erweitertem und gereiftem Hauptwerk, der aus sechs Trauerspielen gebildeten Dramenreihe „Renaissance", ist diese harmonische Vereinigung aus Bestandteilen der älteren und jüngeren Dichtung mit schöner und starker künstlerischer Wirkung durchgeführt.

Wie Weigand sich bei der Übersetzung der Briefe des neapolitanischen Abbés Galiani und bei Herausgabe der verdeutschten Rabelais und Montaigne (1906/10) als kenntnis- und gedankenreicher Kulturhistoriker zeigt, so hat er durch furchtlose, leider auch fruchtlose Aufdeckung der Mißstände im modernen Literaturgetriebe („Essays", 1899; „Das Elend der Kritik", 1895) sich von allem Parteiwesen losgesagt. Als Erzähler hat er mit Schilderungen aus neuesten wie verklungenen Zuständen und von Originalen seiner Heimat, 1889 im Roman „Die Frankenthaler" und dann in „Michael Schönherrs Liebesfrühling" (1904) und „Der Messiaszüchter" (1906), anziehende Bilder aus kleinen fränkischen Städtchen mit feinsinniger Liebe gezeichnet. Aus dem Inhalte beider Sammlungen stellte er 1915 einen gar köstlichen Band Erzählungen „Weinland" zusammen, der ein Stück gesunder, humorvoller fränkischer Heimatskunst bietet. In dem Novellenkreis „Der Ring" hat Weigand 1913 mit Glück die alte Form der Rahmenerzählung mit mannigfaltigen Geschichten heiteren und ernsten Gehaltes ausgefüllt. Eine an besten Mustern der Weltliteratur geschulte Erzählungskunst übt ein hochgebildeter, abgeklärter Dichter, der mit überlegener, gutmütiger Laune vom sicheren Hafen aus das Weltwirrwesen wogen und branden sieht. Wiederholte lyrische Sammlungen („Sommer", 1894; „Auswahl", 1904; „In der Frühe", 1906; „Der verschlossene Garten", 1909) lassen die Vertiefung gefestigter Lebensanschauung wie die Andauer jugendlicher Begeisterungsfähigkeit und echten Schönheitskultus in formenreinen Gedichten erkennen. Den Mittelpunkt seines Schaffens möchte indessen Weigand selber im Drama sehen. Das Lustspiel zwar („Neuer Adel"; „Der Wahlkandidat", 1893) kann man kaum als ein ihm günstig liegendes Feld erachten. Aber im Gesellschafts- und Problemdrama aus der Gegenwart („Der Vater", 1894; „Agnes Korn", 1896; „Der Einzige", 1899) wie vor allem in der historischen Tragödie hat er sich als geistvoller Gestalter und, soweit dem von der Tagesmode vornehm abseits Stehenden die Theater Zutritt gewährten, wiederholt, zuletzt noch 1912 mit seinem gedankenreichen, buntbewegten Traumstück „Könige", auch als wirksamer Bühnendichter bewährt.

Das deutsche Trauerspiel „Florian Geyer", vor dem lärmenden Durchfall des Hauptmannschen Stückes „entworfen und begonnen", wenn auch erst 1904 veröffentlicht, wurde von Weigand selbst in der Widmung als die „Tragödie meiner Heimat" bezeichnet. Und nicht bloß die warme Teilnahme des Sohnes fränkischer Erde, sondern die ganze Auffassung und Darstellung des ritterlichen Bauernführers und der Schicksale der Bauern selbst hat Weigand in geschicktem Aufbau und kräftiger Prosa durchgeführt. Demgegenüber erhebt sich dann aber der in Linienführung und Farbenwirkung eindrucksvolle Prachtbau von Weigands „Renaissance". In dem Einleitungsdrama erscheint das Einzelschicksal der liebenden „Tessa" in den Kampf um die Befreiung Sienas von seinem Zwingherrn verderblich hineingerissen. Die glühende Leidenschaft zweier Sprossen feindlicher Geschlechter — das alte Motiv von „Romeo und Julia" — bereitet im „Gürtel der Venus", dem zuletzt entstandenen Stücke, der Freiheit des hochragenden Perugia den Untergang. Der mit Italiens Geschichte und Kunst innig vertraute Dichter geleitet in das vom Kampfe des Asketen Savonarola gegen antike Sinnenfreude durchwogte Florenz und zu den Gewalttaten des im Sinne von Machiavellis „Principe" aufgefaßten „Cäsar Borgia" bis zum letzten von altrömischen Freiheitsideen erfüllten Tyrannenmörder, dem mediceischen Brutus „Lorenzino". Jedes der sechs Dramen ist völlig in sich abgeschlossen, und doch bilden sie dem geistigen Gehalte nach ein zusammengehöriges Ganze, das in vornehmer Schönheit aus der Masse der S. 273 herausgehobenen dramatischen Erzeugnisse wie aus der großen Schar neuerer Renaissancedichtungen rühmlich emporragt.

Zu den jüngeren Münchener Führern gehört auch Hans Freiherr von Gumppenberg, geboren 1866 in Landshut, der in seinen „Parodien" (1901) eine stark satirische Begabung

bekundete. Seinem historischen Schauspiel aus Karls des Großen Tagen, „Der erste Hofnarr" (1899), ließ er 1904 zwei Stücke eines „ersten Zyklus deutscher Geschichtsbilder von der Begründung des deutschen Wahlkönigtums bis zum Tode Ottos III." folgen. Allzu unfrei ordnet er sich darin der sorgsam ausgenutzten Geschichtsforschung unter, während er in „Vorbemerkungen" die dramatische Gestaltung geschichtlicher Überlieferung gerade deshalb empfahl, weil hier die schöpferische Phantasie des modernen Poeten sich nach Herzenslust betätigen könnte, ohne Gefahr, sich ins Wirklichkeitsfremde zu verlieren.

Freiherr Ferdinand von Hornstein, geboren 1865 zu München, hat die beiden Religionsstifter „Buddha" (1899) und „Mohamed" (1906) zu Helden seiner Stücke erwählt, und die „dramatische Legende" „Buddha" ist trotz der freien Behandlung religiöser Fragen im Münchener Hoftheater gespielt worden. Dabei blieben dem Verfasser freilich Erfahrungen nicht erspart, die ihn bestimmten, seinem zweiten Werke einen Dialog zwischen dem Dichter und der lustigen Person voranzustellen mit schärfsten Anklagen gegen „den niederträchtigen Zustand, in dem sich die meisten deutschen Bühnen jetzt befinden", und über die Nichtachtung, mit der im Gegensatze zur sorgfältigeren Pflege der Oper die dramatische Dichtkunst behandelt werde.

Zu den von den Bühnen berücksichtigten Münchener Dramatikern gehört auch die unter dem Namen Ernst Rosmer schreibende Frau Elsa Bernstein, geboren 1866 in Wien, die Tochter des von Richard Wagner noch München gezogenen charakterfesten, hochgebildeten Musikschriftstellers Heinrich Porges.

In der früheren Gemütskomödie „Tedeum" (1896) wie in dem Schauspiel „Johannes Herkner" (1904) hat die Tochter die Person ihres eigenen selbstlos begeisterten Vaters in den Mittelpunkt der Dichtung gestellt, während die beiden Schauspiele „Dämmerung" (1894) und „Maria Arndt" (1908) das Problem eines aus Elternliebe dem eigenen Liebesglück entsagenden Vaters, beziehungsweise einer Mutter behandeln. Die Einführung des weiblichen Arztes in „Dämmerung" und der Ehekonflikt in „Wir drei" gehören zu dem Schlimmeren an naturalistischen Entgleisungen. Frau Bernstein hat 1897 auch das Märchen von den beiden armen „Königskindern" dramatisiert, mit dessen Vertonung dann Engelbert Humperdinck, der Schöpfer der liebenswürdigen Märchenoper von „Hänsel und Gretel", seinen zweiten anhaltenden Bühnenerfolg errang. Aus der Enge des Gesellschaftsdramas strebte Rosmer in den Tragödien „Themistokles" (1897), „Nausikaa" (1906), „Achill" (1910) hinaus, wobei von ihr nur für die bereits von Goethe zur Liebestragödie ausgebildeten Motive der Odyssee an Stelle der Prosa der Blankvers gewählt wurde. Von den zahlreichen Lustspielen und Schauspielen, in denen Rosmers Gatte, der vielbegehrte Münchener Rechtsanwalt und geistreiche Kritiker Max Bernstein, seine Bühnenkenntnis erprobte, ist das mundartliche Schauspiel „D'Mali" (1901) wohl eines der gelungensten.

Wenn der ältere Münchener Dichterkreis zum Teil aus Norddeutschen bestand, die der Einladung König Maximilians II. nachgekommen waren (vgl. S. 175), so übte in der Folge die Stadt München mit ihrer frischen Lebensfülle selbst Anziehungskraft aus. Von ihr angelockt sind außer Max Halbe und Bierbaum auch die ungleichen Brüder Mann aus Lübeck, Thomas, der Verfasser des Romans „Die Buddenbrooks" und des Renaissancedialogs „Fiorenza" (1905) wie der als Novellen- und Romanverfasser äußerst fruchtbare, übermoderne Heinrich (s. unten) in München ansässig geworden. Ebenso müssen die beiden Balten Graf Eduard Keyserling, 1858—1918, und der Rigaer Korfiz Holm, geboren 1872, den Münchener Dichtern beigezählt werden. Graf Keyserling hat in den beiden sozialen Schauspielen „Der dumme Hans" (1901) und „Peter Hawel" (1903) wie in Erzählungen warmes Empfinden für die Schwachen und Unterdrückten mit der Fähigkeit, die Wirklichkeit poetisch im Drama widerzuspiegeln, vereinigt. Holm dagegen behandelte in dem von ungewöhnlicher

Innerlichkeit durchdrungenen dramatischen Gedicht „Die Könige" (1901) in antiker Gewandung den Kronenstreit des echten edlen Königssprossen und des Thronräubers. Das alte Motiv hat in dem in München aufgeführten Stücke neues Leben erlangt.

Auch im Kreise der Mitarbeiter des von München ausgehenden „Simplicissimus" haben Einheimische und Zugezogene sich zusammengefunden. Zum Teil aus den Mitarbeitern des so viel Anstoß gebenden Witzblattes, dem für die Ausbildung und Entartung der neueren Satire in Deutschland eine nicht zu bestreitende Bedeutung zukommt (vgl. S. 225), sind die „Elf Scharfrichter" hervorgegangen, die Wolzogens Überbrettl besondere Münchener Prägung zu geben verstanden. Innerhalb dieser vom „Simplicissimus" und „Bunten Theater" ausgehenden Boheme fand sich auch der Hannoveraner Frank Wedekind, 1864—1918, in München zu Hause. Als „Münchener Szenen" bezeichnete er die Schwindeleien, die er den Helden seines Schauspiels „Der Marquis von Keith" (1900) ausführen läßt.

Hat jemals ein Schriftsteller sich selbst darüber lustig gemacht, daß die Mitwelt seine nach Laune und des Erfolgs wegen erwählte Maske ernst nehme, so trifft dies bei dem nach allem Lüsternen und Pikanten haschenden Schauspieler Wedekind zu. Dem Überbrettl verwandte Bühnenscherze, wie die Schilderung der verschiedenen Zudringlichkeiten, deren ein eitler, vergötterter „Kammersänger" sich zu erwehren hat, weiß er ganz belustigend vorzugaukeln (1900). Unter der Einwirkung von Zolas „Nana" malt er das Leben einer immer tiefer in Gemeinheit versinkenden Dirne aus in dem widerlich pornographischen Doppeldrama „Der Erdgeist" — „Die Büchse der Pandora" (1895 und 1904). Als Gegenstück dazu endet „Franziska", die Heldin des nach ihr benannten „modernen Mysteriums" (1911), nachdem sie ihrem Teufelspakte mit einem Theateragenten gemäß alle Ausschweifungen einschließlich einer lesbischen Ehe ausgekostet hat, in gut bürgerlichem Ehehafen. Die 1903 ausgegangene Schrift „Mine-Haha" fordert für „die körperliche Erziehung der jungen Mädchen" vor allem Beseitigung jeglicher Scham und das Erlernen des Gehens auf den Händen mit nach oben gestreckten entblößten Beinen. Und in unmittelbarem Anschluß an diese Zukunftspädagogik gründet in dem Schauspiel „Hidallah" (1904) der häßliche Unternehmer, dessen Rolle der Schauspieler Wedekind mit Vorliebe selber mimte, einen Verein zur Züchtung schöner Menschen. Im „Totentanz" wird 1906 der Mädchenhandel verteidigt und dessen Bekämpfung verspottet; „Schloß Wetterstein" bringt eine besonders raffinierte Art des Lustmords auf die Bühne. „Musik" dialogisiert 1907 die zweimaligen Folgen der Verführung einer jungen Sängerin durch ihren Lehrer unter breitester Ausmalung hysterischer Anfälle.

Erst als Wedekind zu eigenem Erstaunen erlebte, daß man widerliche Ausgeburten des Zynismus wie die Lulu des „Erdgeist" auf der Bühne ertrug, scheuten er und Reinhardt nicht davor zurück, auch die bereits 1891 entstandene, aber lange zurückgehaltene Kindertragödie „Frühlingserwachen" herauszustellen. Die von Erziehern und Ärzten neuerdings mit Vorliebe behandelte Frage, ob und wie die Jugend über geschlechtliche Dinge und deren schwere Gefahren aufzuklären sei, wird von Wedekind in „Frühlingserwachen" unter Beiseitesetzung aller dramatischen Komposition in einer Reihenfolge kleiner Bildchen an den Beispielen zweier nach verschiedenen Grundsätzen, doch mit gleich üblem Erfolge verfahrender Elternpaare mit nichts verschweigender Satire beleuchtet. Daß der Urheber aller dieser Stücke nicht zum heroischen Drama berufen sein konnte, erwiesen sein „Simson", „Herakles", „Bismarck".

Den sensationellen Bühnensieg der Entblößung von Kinderkörpern und -seelen wie beinahe das ganze Schaffen Wedekinds kann man nur als trauriges Zeichen schlimmster künstlerischer und sittlicher Entartung bedauern und verurteilen. Wenn solche systematische seelische Brunnenvergiftung in der Reichshauptstadt durch Wedekind-Zyklen besonders gefeiert und dabei der Schädling durch einen Berliner Hochschullehrer als Führer der deutschen Jugend empfohlen wurde, so offenbarte dies nur, wie weit das Gift in unseren Volkskörper schon vor dem Kriege sich eingefressen hatte. Daß nach dessen Verlust Wedekind sich mit Strindberg in die Beherrschung des Spielplans teilt, entspricht völlig dem ungeheueren sittlichen Verfalle. Um um so gebieterischer drängt sich allen, die noch an

Schillers, Hebbels und Richard Wagners Geist glauben, die Pflicht auf, derartige Kunstschändung und Frevel gegen unser Volk nach Kräften zu bekämpfen.

Während die Anwendung des Simplicissimus-Stils bei Behandlung von Fragen der Sexual-Pädagogik als grober Unfug erscheint, ist sie dagegen harmlos erheiternd und vollständig an ihrem Platz bei Schwänken und satirischen Schilderungen wie solchen, mit denen Ludwig Thoma, geboren 1867 zu Oberammergau, er selber ein eifriger Mitarbeiter des Witzblattes, und der Münchener Joseph Ruederer (1861—1915) lachend bald die klingende Schelmenkappe schütteln, bald Geißelstreiche niedersausen lassen. Der eingeborene süddeutsche Humor ist doch ganz anderer Art als die hämische Verneinung Wedekindscher Prägung. Wie tief und warm der Satiriker Thoma empfindet und an seiner Heimat hängt, das haben 1919 seine „Erinnerungen" erfreulichst kundgetan.

Thomas Verspottung strebsamer Subalternbeamter in dem Schwank „Die Medaille" und des grundsatzlosen Gesinnungswechsels der ihre „Lokalbahn" begehrenden kleinen Gemeinde (1902), wie die Auffrischung des alten Tartüffthemas in der Komödie „Moral" (1908), in der auch der Sittlichkeitseifer der strengen Polizei beim Hereinspielen allerhöchster Einflüsse und Personen „windschaffen wie ein Ärmel" sich erweist, das alles sind erweiterte und dramatisierte Simplicissimuseinfälle. Als solche sind auch die Mehrzahl seiner bühnenwirksamen „Einakter" (1914/16) und „Lottchens Geburtstag", wie die lustige Dorfgeschichte vom „heiligen Hias" zu werten. Aber Thoma gibt mit urwüchsig guter Laune dabei sehr gute Späße und scharf sitzende Hiebe zum besten. Seine „Briefe eines bayrischen Landtagsabgeordneten" (1908) sind trotz ihrer bitteren Spitze gegen die damalige Mehrheitspartei in der bajuvarischen Volksvertretung so lustig, daß sie selbst der politische Gegner von Thoma nicht ohne Schmunzeln lesen kann. Der biderbe Ökonom und „Barlamendarier" Jozef Filser aus Mingharding hat, ob er 1910 in „Erster Klasse" fährt oder 1912 seinen „Briefwexel" fortsetzt, Anspruch, in die Reihe der fortlebenden komischen Gestalten als Gleichberechtigter einzutreten. Daß der Verfasser von „Grobheiten" (1901) und der an Wilhelm Busch gemahnenden „Lausbubengeschichten" (1905/07) die rücksichtslose Fehde gegen Auswüchse des Klerikalismus aber auch mit ernsten Waffen zu führen versteht, bewies er 1905 und wieder 1911 in seinen ganz vortrefflichen Bauernromanen „Andreas Vöst" und „Der Wittiber". Die Geschichte von dem brav und treu für die Gemeinde wie für den eigenen Hof sorgenden Bauern, der in dem ihm aufgedrungenen Kampf gegen den herrsch- und rachsüchtigen Pfarrer zugrunde geht, ist mit meisterhafter Wiedergabe scharf beobachteter Wirklichkeit erschütternd erzählt.

Ein Gegenstück zu Thomas Bauernroman bildet Ruederers Schilderung des Kampfes zwischen Lehrer und Pfarrer in dem Roman „Ein Verrückter" (1894). Die „Münchener Satiren" wie das Buch „München" (1906/07), die mit warmer Liebe zur Vaterstadt doch unbarmherzig Erscheinungen im politischen wie Kunstleben Isarathens, seine behäbigen Pfahlbürger und rührigen Drahtzieher verspotten, sind neben der ernsten Dorferzählung Ruederers beste Leistungen geblieben. Satire auf Personen und Verhältnisse der bayrischen Hauptstadt ist auch die „Münchener Geschichte vom Grab des Herrn Schafbeck" (1912), die einstweilen neueste Wandlung der uralten Erzählung von der treulosen Witwe von Ephesus. Ruederers dramatische Begabung, der schon in der „Fahnenweihe" 1894 nur ein arg plumpes Volksstück von stark satirischer Färbung gelungen war, versagte noch mehr, als er sich auf geschichtlichen Boden wagte und die Vertreibung von König Ludwigs I. Geliebten, der vielberufenen spanischen Tänzerin Lola Montez, 1904 in der „Morgenröte" zu einem Münchener Sittenbilde dramatisch gestalten wollte.

Vollends enttäuschte Ruederer hochgespannte Erwartungen, als er 1911 nach mehrjähriger Arbeit in München seine Tragödie „Der Schmied von Kochel" spielen ließ. Die Erhebung der treuen Oberländer zugunsten ihres von den Österreichern vertriebenen Kurfürsten Max Emanuel, des Belgradstürmers, die auf dem Kirchhof zu Sendling bei München ein blutiges, siegloses Ende nahm, ist bereits von einer ganzen Reihe bayrischer Dichter in Lied und Drama (vgl. S. 190 und 263) gefeiert worden. Ruederer wollte aus dem geschichtlichen Stoffe ein symbolistisches Drama, aus dem kraftvollen Helden der Volksüberlieferung einen Träumer und Schwärmer vom tausendjährigen Reiche machen. Gänzliches Versagen war die

naturgemäße Folge. Eine Satire größeren Stils, sowohl politisch in Ausfällen gegen die Sozialdemokratie wie in Kunstfragen gegen die Berliner Literaturpäpste, hat Ruederer 1908 auf das Künstlertheater der Münchener Ausstellung gebracht. Den übermütigen Sprung, den einstens Goethe mit Verpflanzung der aristophanischen „Vögel" von Athen nach Ettersburg gewagt hatte (vgl. II, 289), wiederholte Ruederer mit der Umgestaltung der „Vögel" in seine Komödiensatire „Wolkenkuckucksheim".

Die Uraufführung in München hatte heftigen Streit über das Werk selbst hervorgerufen, wobei nur der Vogelchor als beachtenswerte Leistung künstlerischer Gewandung widerspruchslos gerühmt wurde. Beim Lesen erweist sich die Komödiensatire als ebenso zweifellos mißlungen, wie die Vorstellung auf dem Deutschen Theater in Berlin ihre theatralische Unmöglichkeit offenbarte.

Das Münchener Künstlertheater selber hat trotz des lauten Rühmens seiner vorbildlichen Bedeutung als Reformbühne gerade künstlerisch vollständig versagt. Wenn in der Dekoration durch die Relief- und Rundbühne einige, vielleicht weiter zu entwickelnde technische Neuerungen gewonnen wurden, so machten doch die Aufführungen im Künstlertheater den Eindruck, daß dies durch Unterordnung des Dichters unter den Maler viel zu teuer erkauft sei. Das ausgegebene Schlagwort „Rethéâtraliser le théâtre!" ist als Ablehnung übertriebenen Ausstattungsprunkes berechtigt, aber dessen Verwirklichung im Ausstellungstheater war keineswegs immer künstlerisch. Und mit der Berufung des Berliner Bühnenleiters Reinhardt für die zweite Spielzeit des Münchener Künstlertheaters gab die süddeutsche Kunststadt eine Bankrotterklärung ab eben auf dem Gebiet, auf dem Betätigung kräftiger Stammeseigenart durchaus wünschenswert und für Gesamtdeutschland von Nutzen wäre. Eine entwickelungsfähige Neuerung hat, während Karl Freiherr von Perfall an der Spitze der Münchener Hofbühnen stand, sein Spielleiter Jocza Savits durchgesetzt. In Ausführung älterer Pläne Schinkels für eine Umgestaltung der Schaubühne wurde 1889 die sogenannte Münchener Shakespearebühne hergestellt. Diese Reformbühne für das rezitierende Drama ist zwar seitdem bis auf wenige Ausnahmen auf München beschränkt geblieben, hat sich aber am Münchener Hoftheater für verwandlungsreiche ältere wie neueste Schauspiele (Shakespeare, „Götz von Berlichingen", Martin Greif, Grabbes „Hannibal") dauernd bewährt und für weitere Verbesserungen geeignet erwiesen.

Eine selbständige Stellung gegenüber Berlin zeigte der Spielplan der zu fruchtbarer Einwirkung berufenen süddeutschen Hauptstadt nur durch Pflege der Oper der jüngstdeutschen Schule. Des liebenswürdigen Idealisten Alexander Ritter „Fauler Hans" (1885), des unermüdlich an Erneuerung einer deutschen heiteren Oper schaffenden Siegfried Wagner „Bärenhäuter" (1899) und „Herzog Wildfang", des jung verstorbenen Ludwig Thuilles „Theuerdank" und „Lobetanz" (1902), Max Schillings' „Ingwelde", „Pfeifertag", „Moloch" 1908 nach Hebbels unvollendetem Trauerspiel, Siegmund von Hauseggers „Zinnober", auf Hoffmanns Klein-Zaches-Märchen beruhend, Friedrich Kloses Fischermärchen von der ungenügsamen Frau „Ilsebill" (1905) sind keineswegs durchgehends gelungene, doch beachtenswerte Versuche, im Anschluß an Richard Wagner das deutsche Musikdrama weiterzubauen. Gerade der eigenartigste unter allen diesen Tonsetzern, Hans Pfitzner, hat in seiner Untersuchung „Zur Grundfrage der Operndichtung" 1909 bekannt: Richard Wagner bestätige „als Ahnherr einer neuen Kunstform die musikalisch-dramatische Dichtung", also was man früher das „Libretto" (Büchlein) nannte, als Basis der Oper. Das Suchen nach dieser Grundlage sei für den Tonsetzer von entscheidender Wichtigkeit. Und so hat Pfitzner,

dem es bei allen seinen Arbeiten heiliger künstlerischer Ernst ist, für seine musikalische Legende „Palestrina" (s. unten) sich selber die textliche Grundlage geschaffen, nachdem seine beiden vorangehenden Musikdramen „Der arme Heinrich" und die allzu phantastische „Rose vom Liebesgarten" (1904) sich eben wegen ihrer fehlerhaften dichterischen „Basis" auf der Bühne nicht zu halten vermocht hatten.

Dramen, die ohne den Gedanken an Vertonung geschaffen worden waren, ohne weiteres durchzukomponieren, hat Heinrich Zöllner 1887 mit dem ersten Teil von Goethes „Faust", Richard Strauß mit „Salome" und „Elektra" unternommen. Solches bereits von Wagner verurteilte Vorgehen entspringt mehr dem Wunsche, den Erfolg eines Stückes für die eigene Vertonung auszunutzen, als künstlerischer Achtung für das besondere Wesen des musikalischen Dramas. Aber in richtiger Erkenntnis der Wichtigkeit des Librettos" hat Strauß dann Hofmannsthal zur Dichtung besonderer „Komödien für Musik" („Ariadne auf Naxos"; „Die Frau ohne Schatten", 1912/19) herangezogen. Die Wiener Sittenkomödie „Der Rosenkavalier" (1911) läßt vermuten, daß die vereinigten Verfasser der Meinung sind, die komische Oper müsse, um zu wirken, mit der Frivolität ausgelassenster Operetten wetteifern.

Daß die Mehrzahl der angeführten Werke von München ausgehen oder dort doch besondere Pflege finden konnten, ist eine der Nachwirkungen, die München und Bayern dem einstens mit so sinnloser Leidenschaft bekämpften Eingreifen Ludwigs II., der Berufung Richard Wagners durch den König in seine Hauptstadt, verdankt, wie München für seine ganze Stellung als Kunststadt dem schönheitsfreudigen edlen Fürstenhause der Wittelsbacher verpflichtet auf alle Zeit bleibt.

In einer ungleich günstigeren Lage als die Münchener, denen auf dem Gebiete des Wortdramas keine fortwirkende örtliche Überlieferung aus vergangenen Tagen zu Hilfe kam, befanden sich die österreichischen Dramatiker in der alten Theaterstadt Wien. Es ist selbstverständlich gegen jede Wahrheit und Geschichte, ein gesondertes österreichisches Schrifttum dem deutschen entgegensetzen zu wollen. Hat doch der größte Dichter der Ostmark, Grillparzer, trotz seiner politisch scharf hervorgehobenen schwarzgelben Gesinnung, den Vorzug seiner Werke aus dem getreuen Anschluß an Schiller abgeleitet (vgl. S. 134). Conrad hat sich also auch hier in ritterlicher Verteidigung deutscher Kunstgemeinschaft bewährt, als er in seiner „Gesellschaft" den höchst absonderlichen Einfall von Geltendmachung eines selbständigen österreichischen Schrifttums, das sich nur zufällig der deutschen Sprache bediene, kräftigst zurückwies. Unter der Einwirkung der in Österreich lebenden deutschen Meister Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert steht die gesamte deutsche Musik. Von Wien, der Johann Straußischen Walzerstadt, her haben der aus dem Vollen herausschaffende, edle Symphoniker Anton Bruckner (1824—96) und der dichterisch empfindende Liedvertoner Hugo Wolf (1860—1903) uns ihre Werke geschenkt. Der Hamburger Johannes Brahms fand hier seine zweite Heimat. Die innerhalb der habsburgischen Grenzpfähle lebenden deutschen Schriftsteller folgten und folgen ihrerseits den vom Deutschen Reiche ausgehenden Anregungen. Die Wellen der geistigen Bewegung ließen sich schon seit der Mitte des 18. Jahrhunderts nicht mehr durch noch so despotisch ausgesonnene Dämme vom Herüber- und Hinüberfluten abhalten. Wohl ist es aber ganz natürlich und für die Allgemeinheit ersprießlich, wenn auch die deutsche Dichtung in der alten deutschen Ostmark die besondere heiter-sinnliche Stammesart des Österreichers ausgeprägt zeigt. Ihm wollte der zurückhaltende alemannische Dichter Gött „die öffentliche Liebeserklärung machen", er sei der liebenswürdigste deutsche Stamm, wobei man nur nicht an österreichische Politiker,

„seine elenden, ungeschickten Regierungen und seine tiefe Verpfaffung denken" dürfe. Aufs lebhafteste zu beklagen wäre es, wenn die Spuren der noch bei Anzengruber so deutlich wahrnehmbaren vielgerühmten österreichischen Volkskomödie (vgl. S. 138) sich verlieren würden. In der Tat haben die Neueren ja auch vielfach und zu allgemeinem Nutzen auf guten alten Grundmauern ihre Häuser und Häuschen errichtet. In solchem Sinne können auch wir den jüngsten Wiener Dichterkreis wieder als eine besondere Gruppe betrachten, obwohl Hauptmann, Sudermann, Fulda ebenso im Burgtheater wie anderseits Schnitzler, Hofmannsthal, Bahr, Schönherr, Wildgans auf fast allen reichsdeutschen Bühnen heimisch geworden sind. Hat ja der selber so schaffensfreudige, wandlungsreiche Bahr durch seine Sammlungen Wiener Premieren, Theaterrezensionen und „Glossen zum Wiener Theater" von 1900 bis 1907 die Übersicht solchen Austausches nord- und süddeutscher Dramen erleichtert.

Die Anläufe Hermann Bahrs, geboren 1869 zu Linz, im ernsten Drama, sowohl im geschichtlichen („Josephine", 1898) wie in modernen Problemstücken („Der Apostel", 1902; „Der Meister", 1903), sind nicht geglückt. Aber im satirisch gehaltenen Lustspiel verleugnet er nicht beste Wiener Überlieferungen, sei es, daß er Kulturbilder und Originale aus den Tagen der Wiener Klopstockbegeisterung („Der Krampus", 1901) ausgräbt, sei es, daß er das Leben gefeierter moderner weiblicher Bühnenberühmtheiten im „Star" (1899) verspottet oder in der „Gelben Nachtigall" (1907) weitere, unerquickliche Blicke hinter die Kulissen wirft (vgl. S. 276). Den größten Erfolg errang Bahr 1909 mit seiner belustigenden Vorführung des von einer seiner in ihn verliebten Schülerinnen müde zur anderen flatternden berühmten Virtuosen im „Konzert". Eine angekündigte Romanfolge, in der „alle in der bürgerlichen Welt des heutigen Europa vorkommenden Typen auf einige wenige von der Natur geschaffenen Urbilder" zurückgeführt werden sollen, wird durch das Liebesverhältnis eines jüdischen Gymnasiasten mit einer an luxuriöse Ansprüche gewöhnten Tragödin, „Die Rahl", 1909 wenig erbaulich eingeleitet. An Bahrs Versetzung der Molièreschen „Femmes savantes" in die Salons der Donaustadt („Wienerinnen", 1900) und am „Ringelspiel" (1907) hätte Bauernfeld seine Freude gehabt, wenn es auch fraglich bleibt, ob der ältere Wiener Lustspieldichter von dem nach seinem Tode üblich gewordenen grelleren Farbenauftrag erbaut gewesen wäre. Gewiß jedoch hätten Raimund und Anzengruber schmunzelnd C. Karlweis (Karl Weiß, 1850—1902) zugenickt, wie er, neueste Torheiten verspottend, 1896 im „Kleinen Mann" über das plumpe Umschmeicheln der Wähler, 1901 im „Groben Hemd" über das modische Spielen des reichen, aber schlecht erzogenen Bürgersohnes mit sozialistischen Ideen lachen machte. Beide geben sich als echte Volksstücke des geborenen Wieners.

Die Nachwirkung Anzengrubers kann man auch bei Philipp Langmann aus Brünn (geb. 1862) in seinen Dramen „Bartel Turaser" (1897) und „Korporal Stöhr" (1901) verspüren. Allein Anzengrubers sieghafter Frohsinn ist in der Bestechungs- und Meineidsgeschichte des Fabrikarbeiters Turaser düsterer Färbung gewichen, wie Langmann auch in dem Doppeldrama „Die Herzmarke" (1901) die trostlose Vergeblichkeit sozialer Versöhnung zwischen deutschen Arbeitern und Fabrikbesitzern gegenüber dem brutalen amerikanischen Wettbewerber vorführt. An das ältere Wiener Volksstück suchte Max Burckhard (geb. 1854 in Korneuburg, gest. 1918) in der „Bürgermeisterwahl" und „'s Katherle" (1898) Anschluß. Der Jurist Burckhard ist 1890 aus seinem Amtsbureau zur Leitung des Burgtheaters berufen worden, von dem er 1898 gerade wegen seiner unerwarteten Tüchtigkeit entfernt wurde. Der k. k. Hofrat erregte mit seiner dramatischen Schilderung der k. k. Protektionswirtschaft, der sich der ehrenhafte „Rat Schrimpf" (1905) vergebens zu widersetzen sucht, und „Im Paradies" (1907) mit dem Angriff auf die österreichischen Ehegesetze durch seinen Freimut Anstoß in den maßgebenden Kreisen. Die Einakter „Verflixte Frauenzimmer" (1909), welche die Sittenlosigkeit in aristokratischen Kreisen bloßstellen, zeigen den sonst dem Volksstück nahestehenden Burckhard als Nachahmer Schnitzlers. Die Gesinnung von Burckhards Stücken erscheint übrigens lobenswerter als deren dichterische Eigenschaften.

Innerhalb eines literarischen Wiener Kreises wird Karl Schönherr (s. Tafel „Neuere Dramatiker", bei S. 212), geboren 1868 zu Axams in Tirol, als der einzig lebende Dichter Österreichs — im Gegensatz zu den bloßen Schriftstellern — gerühmt. Der Tiroler kennt aufs

genaueste die Bauern seiner Gebirgsheimat und weiß sie in herber Wirklichkeit auf die Bühne zu stellen; auch die Vorliebe des aus seiner kraftvollen Heimat nach Wien übergesiedelten Arztes für brummige wackere Landdoktoren läßt man gerne gelten. Aber Schönherrs künstlerische Eigenschaften, wie rühmlich und anerkennenswert sie auch erscheinen, vermag eine von Parteirücksichten ungetrübte Betrachtung trotz „Glaube und Heimat" doch nicht ganz so hoch zu werten, wie seine Anhänger dies fordern. Den berechtigten, ja man darf sagen einzigen Erben Anzengrubers haben wir indessen zweifellos in Schönherr zu begrüßen.

So nahe es liegt, bei den neueren österreichischen Bauerndramen an dessen Meister zu denken, so hat auf Schönherrs Anfänge doch auch der Naturalismus des Kleinleutedramas mitbestimmend eingewirkt. Nicht bloß der Titel seines mit dem zweiten Schillerpreis geehrten Schauspiels „Erde" gemahnt an Zolas Roman „La Terre". Der alte, zähe Grutzenhofer und die Wirtschafterin Mona, die von Gier nach eigener Erdscholle wie von einem unwiderstehlichen Naturtrieb beherrscht werden, haben, mögen sie noch so echte Tiroler sein, doch etwas von der Art der Zolaschen Bauern, die, wenn es den Besitz ihres Bodens gilt, vor nichts zurückscheuen. Der Alte opfert den eigenen Sohn, weil er ihn nicht für stark und tauglich zu solchem Kampf um Feld und Wald hält. In dieser „Komödie des Lebens" behauptet nur der rücksichtslos Wollende seinen Platz. Das zeigt sich in der „Erde" im Gegensatz von Vater und Sohn wie in dem Einakter „Die Bildschnitzer" (1900) im ungleichen Kampf des kranken Mannes um seine eigene Frau mit dem gesunden Freunde. Eine Entgleisung war es, wenn der in Bauern- und Försterhäusern („Familie", 1906) Heimische sich an ein Märchendrama wagte. „Das Königreich" (1908) bleibt ebensoweit von Raimunds heiteren, glücklich endenden Spielen entfernt wie Schönherrs düster-quälende, aber handlungsarme Vorführungen aus dem Bauernleben von Anzengruber. Dem als Hofmusikus verkleideten Teufel gelingt es, die reinen Kinder des Hofnarren — Victor Hugos „Le roi s'amuse" (Verdis „Rigoletto") hat dabei bewußt oder unbewußt vorgeschwebt — zu verführen und dadurch den Fürsten selbst in seinen Krallen zu behalten.

Sobald Schönherr aus den ihm fremden romantischen Gebieten wieder zu seinen Bauern zurückkehrte, fiel 1910 seinem „Glaube und Heimat" der größte Bühnenerfolg des letzten Jahrzehnts zu, und zwar ein voll verdienter. „Die Tragödie eines Volkes" benannte er sein Stück aus den Zeiten der Gegenreformation in den österreichischen Alpenländern, sei es, daß wir dabei an die evangelischen Zillertaler denken oder an die noch im 18. Jahrhundert ausgetriebenen Salzburger, in deren Geschichte Goethe den Stoff zu „Hermann und Dorothea" (s. S. 16) gefunden hat. Der Philosoph Schelling hatte 1824 seinem Schüler Graf Platen vorgeschlagen, den Auszug der Salzburger Lutheraner als Drama zu bearbeiten. Der Dichter „müsse Partei nehmen, wenn er anregen wolle, und der Konflikt des Katholizismus und Protestantismus würde hierzu sehr passend sein". Ein deutscher Dichter wird dabei freilich immer Gefahr laufen, einem großen Teile seiner Zuhörer Ärgernis zu bereiten, wie auch Schönherr erfahren sollte. Es ist ein besonderes Verdienst seiner geschichtlichen Bauerntragödie, daß an deren Schlusse Verfolger und Verfolgte sich die Hand reichen auf Grund der Vorschrift des Evangeliums: „Verzeih deinem Feind". Marquis Posa mahnt König Philipp: „Der Bürger, den Sie verloren für den Glauben, war Ihr edelster." So sind es auch gerade die besten und treuesten Bauern, die ihre tiefeingewurzelte Liebe zum eigenen, schweißgetränkten Acker — das Leitmotiv aus dem Bauernstück „Erde" klingt wieder vor — niederkämpfen, um bei dem lauteren Worte des Evangeliums auszuharren.

In erster Freude über „Glaube und Heimat" ist der dramatische Wert des prächtigen Werkes wohl etwas überschätzt worden. Die Haupthandlung ist eigentlich am Schlusse des ersten Aufzuges mit Christoph Rotts Bekenntnis zur Bibel bereits abgeschlossen und erhält erst gegen Ende des dritten eine Steigerung durch die Trennung der Kinder von ihren ketzerischen Eltern. Alles Dazwischenliegende ist nur weitere Schilderung, und die Gegenüberstellung des verliebten Landstreicherpaares, das zugleich mit den sie verachtenden seßhaften Bauern die Heimat verlassen muß und in das ernste Gesamtbild einen heiteren Zug

bringen soll, ist auch von dem Verfasser selbst später als zu aufdringlich empfunden worden. Anderseits mußte man die Bauerntragödie von Ferdinand Exls Innsbrucker Tirolertruppe, der Schönherr selber seine Arbeit einstudiert hatte, spielen sehen, um sie ganz in der ihr innewohnenden Kraft und Wahrheit zu empfinden. Von den verschiedenen bayrisch-österreichischen Bauerntheatern ist es keinem so wie Exls hervorragender Gesellschaft gelungen, den Zwiespalt zwischen naturwüchsigen bäuerischen Darstellern und berufsmäßigem Schauspielerstand in stilvoller Einheit zu überwinden und ihre eigenartige Kunst in den Dienst von echten Meistern wie Anzengruber und Schönherr zu stellen.

Da der Urheber von „Glaube und Heimat" unter dem Eindrucke des erneuten welschen Ansturms auf das heilige Land Tirol 1915 sein Drama „Volk in Not" selber als „ein deutsches Heldenlied" bezeichnete, so durfte man hoffen, ein alle bisherigen Andreas-Hofer-Dichtungen übertreffendes Werk zu erhalten. Aber die Leser und noch mehr die Zuhörer der Uraufführung im Deutschen Volkstheater zu Berlin im Juli 1916 erlebten eine Enttäuschung. Schönherr hatte sich begnügt, die Skizze „Tiroler Bauern von 1809" aus seinem „Merkbuch" (1911) weiter auszuführen und diese mehr epische Schilderung des Kampfes am Iselberg durch zwei Aufzüge zu umrahmen, in denen der Sandwirt die widerwilligen Mannen zum nochmaligen Aufstand anfeuert und die Witwen, jede nach ihrer, manchmal nichts weniger als würdigen Weise den Verlust ihrer Männer und Söhne aufnehmen. Die erbittert verzweifelte Stimmung des Zusammenbruches im Schlußakte vermögen wir freilich in ihrem erschütternden Weh erst völlig nachzufühlen, seit wir selbst Ähnliches erlebt. Auch was Andreas Hofers Mitkämpfer und Landsleute bei Abführung und Aburteilung ihres Führers empfinden mußten, konnten wir bei der drohenden Auslieferung unserer Offiziere an die Rachsucht blindwütiger Feinde ermessen. Allein als Ganzes bot das „Heldenlied" keine Sühne dafür, daß Schönherr im ersten Kriegsjahr nichts Besseres als die in ermüdender Breite ausgesponnenen fünf Aufzüge „Der Weibsteufel", 1920 die peinliche „Kindertragödie", den Schmerz dreier Kinder über ihrer Mutter Ehebruch, zu bieten wußte.

Daß Schönherrs „Volk in Not" so wenig den hohen Erwartungen entsprach, ist um so verwunderlicher, da in letzter Zeit in Versuchen einer ganzen Reihe von Tirolern bereits eine Art Vorarbeiten geliefert waren, die Erhebung von 1809 dramatisch zu verwerten. So hat vor allen Karl Domanig aus Sterzing (1851—1913), der als Erzähler im Gegenwartsroman „Die Fremden" (1898), der Klostergeschichte „Der Abt von Fiecht" (1887) mit Liebe und Geschick für Kleinmalerei aus seiner Heimat zu erzählen wußte, in einer großen Trilogie zwischen 1895 und 1897 den „Tiroler Freiheitskampf" dramatisch zu gestalten versucht. Der „Meraner Volksschauspiele" wurde schon S. 263 gedacht. Außer Tirolern haben sich von Immermann (vgl. S. 102) und Berthold Auerbach (1850) an bis zu dem Württemberger Walter Lutz, der 1915 seinem Hoferdrama von 1912 auch eine besondere „Freilichtbühnenfassung" desselben nachfolgen ließ, zahlreiche Dichter bemüht, so daß man meinen sollte, der anziehende Stoff liege nun für die dramatische Bearbeitung bereits gesichtet vor.

Wenn Hans Pöhnl, geboren zu Wien 1849, der Schöpfer eines wildgenialen Catilina-Dramas, mit seinem Unternehmen, alte Sagenstoffe, wie den armen Heinrich, die schöne Magelone, Gismunda, den Ritter vom Staufenberg, in Hans Sachsischen Reimen und treuherziger Art für die moderne Bühne zu gewinnen, auch nicht den Erfolg auf seiner Seite hatte, so sind seine „Deutschen Volksbühnenspiele" (1887) doch als Reformversuche beachtenswert. Pöhnl hat dabei für das ernste Drama die gleiche Rückkehr zu Nürnbergs schlicht-deutscher Art angestrebt, wie sie der hauptsächlich durch seine journalistische Machtstellung als Chefredakteur der „Kölnischen Zeitung" zu unverdienten dramatischen Erfolgen

gelangte Heinrich Kruse aus Stralsund (1815—1902) in seinen „Fastnachtsspielen" (1887) empfahl. Pöhnl schwebte als schaffendem Dramatiker ein ähnliches Ziel vor, wie es die Begründer des Wormser Volksfestspielhauses (vgl. S. 263) durch ihren Theaterbau zu erreichen hofften. Aber Dichter und Bühne fanden sich nicht zusammen, und so scheiterten beide Teile, jeder für sich gesondert, mit ihren Plänen für eine doch so notwendig erscheinende Umgestaltung.

Steht Pöhnl unter den österreichischen Schriftstellern einsam da, so erscheinen als die anerkannten Führer zweier getrennter und in einzelnen Hauptwerken doch sich wieder berührender Gruppen Hugo von Hofmannsthal (Abb. 63) und Artur Schnitzler. Der 1874 in Wien geborene Neuromantiker Hofmannsthal gehört als Lyriker („Gesammelte Gedichte", 1907) dem Kreise derer um Stefan George an (vgl. S. 241), und dem Symbolismus ist er auch in mehreren seiner Dramen, wie dem 1900 in der „Insel" veröffentlichten „Der Kaiser und die Hexe", dem „Kleinen Welttheater" (1903) treu geblieben. Aber bei Hofmannsthal verdichten sich die unbestimmt schillernden symbolistischen Nebel zu leuchtender Farbenfülle. Als virtuoser Vertreter des Schönheitskultus und „Ästhetentums" („Der Tod

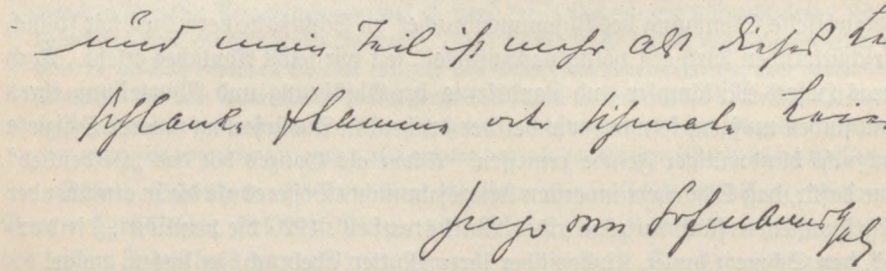


Abb. 63. Nach der Originalhandschrift des Dichters.

des Tizian", 1901) und Verkündiger schrankenlosen Rechtes individueller Augenblicksstimmung („Gestern", 1891; neue Aufl. 1904) steht Hofmannsthal dem Naturalismus mit dessen Vorliebe für alles Häßliche ablehnend gegenüber. Er erscheint in Vers wie Prosa als ein in Bilderpracht schwelgender Maler, sei es in der orientalischen Märchenstimmung der „Hochzeit der Sobeide" oder in Kunst und zügelloser Sinnlichkeit der Renaissance in dem auf Grundlage einer Erzählung d'Annunzios gestalteten Einakter „Die Frau im Fenster".

Wenn Hofmannsthal uns aber in den drei Stücken seines „Theaters in Versen" (1899) auch in Orient und Renaissance, in das begeistert geschaute, genußlüsterne Venedig Casanovas („Der Abenteurer und die Sängerin"), im „Bergwerk zu Falun" („Kleine Dramen", 1906) in das geheimnisvolle Reich der unterirdische Schätze hütenden Geister versetzt, so verleugnet er dabei keineswegs den ganz modernen Dichter. Drängt sich dessen zum Preziösentum abirrende gesuchte Stilisierung doch auch auf in zahlreichen Essays und Vorträgen über literarische Dinge und in Erzählungen, wie der unheimlich stimmungsvollen „Reitergeschichte" aus dem italienischen Kriege von 1859 („Das Märchen der 672. Nacht", 1905), bald anziehend, bald Widerspruch erregend. Der nervöse Zug der Menschen um die Jahrhundertwende, welche die unbedenkliche Lebenslust und Lebenskraft der von ihr vielgefeierten Renaissance verloren haben, ist dem Helden von Hofmannsthals tiefster Dichtung „Der Tor und der Tod" (1894) aufgeprägt. Der grübelnde Tor hat bei der Jagd nach dem Glücke nicht erkannt, nicht genossen, was das Leben an wertvollen Gaben ihm bot. Wie aber schon des jungen Goethe Prometheus den Tod gepriesen hat als den höchsten Augenblick, in dem sterbend „du in immer eigenstem Gefühl umfassest eine Welt", und der alte Goethe im Divan das bedeutsame „Stirb und werde!" ausgesprochen hat, so rühmt sich auch Hofmannsthals Tod, der als geheimnisvoller, von den blöden Erdenkindern zu Unrecht verkannter

und gefürchteter Geigenspieler auftritt, als dionysische Gottheit. In dem Einakter „Der Tor und der Tod" ist es Hofmannsthal so geglückt, den alten Bildern vom Totentanz ein neues aus der Schwäche und Stimmung der Gegenwart heraus anzureihen.

Ungleich bedenklicher erwies sich der überkühne Versuch, in der „Elektra" (1903) einen schon von den drei großen attischen Tragikern verschieden behandelten Vorgang griechischer Mythe neu zu gestalten. Hofmannsthal hat zwar auch damit starke Bühnenwirkungen erzielt, aber eine künstlerische Berechtigung der Neudichtung nicht zu erweisen vermocht. Die Hofmannsthalsche „Elektra" bestätigt dem Leser wie dem Zuschauer für diesen besonderen Fall Goethes, im allgemeinen freilich keineswegs zutreffenden, mißmutigen Ausspruch: das Klassische sei das Gesunde, das Moderne das Kranke. Das bei Sophokles' Elektra und Antigone natürliche und naive Sehnen nach Ehe und Kindern erscheint in Hofmannsthals Umformung zu hysterischer Lüsternheit verzerrt. Der Atreusenkelin von Göttergebot und Menschenrecht geheiligtes Verlangen nach Blutrache wurde zu einem widerlichen Gemisch wollüstig-grausamer Vorstellungen. Hofmannsthal ist durch des Engländers Oscar Wilde perverses „Salome"-Drama verführt worden, nach diesem Vorbild auch in seiner „Elektra" die narkotische Betäubung seiner Zuschauer statt erschütternder Tragik anzustreben. Es ist bezeichnend und verurteilend für Richard Strauß, daß er sein zu verblüffender Virtuosität gesteigertes musiktechnisches Können zur Vertonung gerade dieser beiden erotischen Schauerdramen (1905 und 1909) mißbrauchte. Hofmannsthal selbst dagegen hat die in der „Elektra" begonnene Erneuerung antiker Stoffe in der Tragödie „Ödipus und die Sphinx" (1906) fortgesetzt. Was Graf Platen 1829 zur Verspottung moderner Shakespearenachahmungen in seinem „Romantischen Ödipus" ersonnen hat, ist hier als ernste psychologische Frage aufgegriffen: Wie empfängt Ödipus den furchtbaren Orakelspruch, der ihn von der vermeintlichen Vaterstadt Korinth fernhält und nach der Gewalttat gegen den fremden Greis nach Theben und in sein Verhängnis treibt? Glänzende Bühnenbilder sind mit quälendster Seelenmarterung, besonders von Kreon und Jokaste, verbunden.

Um die Erneuerung eines alten Dramas, des Engländers Thomas Otway „Venice preserved" (1682), handelt es sich auch in Hofmannsthals Trauerspiel „Das gerettete Venedig". Die geschichtliche Grundlage, die Vereitelung des vom spanischen Gesandten Marquis von Bedemar 1618 angezettelten Planes einer Überrumpelung der mißtrauischen glorreichen Republik, hatte bereits Schillers lebhafte Teilnahme auf sich gezogen. In der Umdichtung machten sich Hofmannsthals Schwächen, das Schwelgen in Bildern und Tönen, das Überwuchern des Kolorits gegen die Zeichnung, auf das stärkste geltend.

So verheißungsvoll Hofmannsthals Begabung in jeder einzelnen Dichtung sich zeigte, so ist der Neuromantiker doch in nichts über sein erstes Werk fortgeschritten. Als Vertreter deutscher Dichter außerhalb Österreichs, die sich bisher Hofmannsthals Richtung angeschlossen haben, können erscheinen der in Italien lebende Karl Gustav Vollmöller (geb. 1878 zu Stuttgart) und Ernst Hardt (geb. 1876 zu Graudenz). Wie Hofmannsthal stehen auch Vollmöller und Hardt unter den Einwirkungen des schwungvollen italienischen Schönredners Gabriele d'Annunzio und Stefan Georges, in dessen „Blättern für Kunst" sie gleich Hofmannsthal Proben ihrer Lyrik (Vollmöller „Odysseus"; Hardt „Töne der Nacht") veröffentlichten.

Der als Übersetzer Beachtenswertes leistende Vollmöller hat 1903 seine eigenen Gedichte als „Die frühen Gärten" gesammelt und ihnen als „Prolog" dreizehn zu einem mystisch-verworrenen Epos sich aneinanderschließende Parcival-Romanzen beigesellt. Von seinen zwei Dramen „Katharina, Gräfin von Armagnac und ihre beiden Liebhaber" (1903) und „Assüs, Fitne und Sumurud" (1904) — das dritte, die Komödie „Der deutsche Graf" (1906), weist nur mehr Vollmöllers dramatische Schwächen ohne den glitzernden Sprachprunk auf — behandelt jedes das Thema von Frauenlaune und -grausamkeit, von todverachtender Leidenschaft eines reinen Jünglings. In dem zu Paris in den Tagen der Fronde um 1650 spielenden Drama verliebt sich die Gräfin in den selbstlosen Bewerber, den sie zur Rettung ihres begünstigten prinzlichen Freundes aufopfern will. Der königliche persische Findling Assüs — der Name soll wohl anklingen an jene Heineschen Asras, „welche sterben, wenn sie lieben" — geht unter in dem alles verzehrenden Liebeswahnsinn, wie nur der Sinnentaumel und die Poesie des Orients ihn kennen und preisen. In seinen Sturz reißt der Verblendete die in verschwiegener Neigung und Treue sich selbst aufopfernde Pflegeschwester Fitne mit hinein. Die äußere Umrahmung für diese wildbewegten Vorgänge, die hoffnungslos belagerte Stadt, wird von Vollmöller Schnitzlers „Schleier der Beatrice" nachgebildet.

Fast noch greller als bei seinem Vorgänger Hofmannsthal leuchtet das sinnenblendende Farbenspiel in Vollmöllers Versen. Aber in seiner Vorliebe für das Schauerliche, für die Mischung von Blut und Wollust überschreitet der Dichter dieser symbolistischen Sturm- und Drangdramen beide Male die Grenzen des auf dem Theater Erträglichen.

Während Vollmöller die Bühnenforderungen vernachlässigt oder nicht zu erfüllen vermag, hat der durch die Revolution zum Leiter des Weimarer Landestheaters beförderte Hardt schon in seinem zweiten Drama: „Der Kampf ums Rosenrote" (1903), das im Rahmen des Gesellschaftsstückes den Widerstreit zwischen nüchtern-praktischen Eltern und überschwenglicher Jugend behandelt, Bühnenwirkungen zu erzielen gewußt. Und diesen Vorzug starker theatralischer Eindrücke bewährten auch seine Dramen „Tantris der Narr" und „Gudrun" (1907 und 1911). Mit dem durchaus widerlichen „Tantris" gewann er sich 1908 sowohl den 1859 vom Prinzregenten von Preußen gestifteten und erstmalig 1863 Hebbel für seine „Nibelungen" erteilten Schillerpreis, wie den 1904 im Gegensatz zu jener fürstlichen Gunstbezeigung vom Goethe-Bund geschaffenen Volks-Schillerpreis. Infolgedessen lenkte er mit einem Schlage die allgemeine Aufmerksamkeit auf sich, nachdem seine schon 1898 einsetzende Novellendichtung, neben der er an Übersetzungen aus französischen Prosaikern (Voltaire, Balzac, Flaubert) arbeitete, unbeachtet geblieben war.

Hardt wählt aus der französischen Tristandichtung, besonders aus Josef Bédiers Neugestaltung des Romans von „Tristan et Iseult" (1900; verdeutscht 1901 von Julius Zeitler) zwei in Gottfrieds von Straßburg Dichtung (vgl. I, 135) nicht enthaltene Abenteuer, um daraus sein „Drama von der Untreue" zu gestalten. Hardts Isolde erkennt den einmal in der Verkleidung als Aussätziger, das andere Mal als Narr zu ihr kommenden Tristan nicht, weil er infolge seiner Heirat mit Isolde Weißhand von Arundel ihr innerlich fremd geworden ist und dadurch für sie die Maske entstellender Untreue trägt. Nun hat bereits Lessing in der „Hamburgischen Dramaturgie" erläutert, daß der Dramatiker wohl die überlieferte Geschichte, aber nicht die Charaktere wandeln dürfe. Tristan und Isolde, deren unbesiegbare Leidenschaft und Treue noch die aus den Gräbern der beiden emporblühende Rebe und Rose zur Verschlingung treibt, eignen sich ganz und gar nicht für ein Drama der Untreue, in dem Isoldens Liebe durch kleinliche Eifersucht erstickt wird. Berührt in der Erzählung schon die durch Zufall herbeigeführte Gefahr Isoldens, in die Gewalt von Aussätzigen zu fallen, allzu peinlich, so wird es geradezu ekelerregend, wenn Hardt nun in eigener Erfindung seinen sadistisch veranlagten König Marke aus Mißtrauen, ohne Schuldbeweise, seine Gattin nackt den Aussätzigen zur Schändung vorwerfen läßt. Nicht die nach Maeterlincks Muster angestrebte unheimliche Grundstimmung und Hofmannsthalsche Künstelei der bilderreichen Verse, noch der theatralische Effekt, die beide zudem wiederholt ohne jede Rücksicht auf Wahrscheinlichkeit und Möglichkeit in unwahre Theaterpose übergehen, vermögen diese schreienden Mängel wettzumachen. Die Preiskrönung muß als ein sachlich in keiner Weise zu rechtfertigendes Urteil gescholten werden.

Eine Umbildung hat Hardt auch mit der norddeutschen Sage von Gudrun vorgenommen, diesmal jedoch eine immerhin zu rechtfertigende. Daß die gefangene Königstochter keinen Widerwillen gegen ihren normannischen Entführer hegt, deutet schon die alte Dichtung an. Hardt bläst diesen leisen Funken zur Flamme an, die in Gudruns Innerem glüht. Aber ihr Stammesstolz wahrt dem Verlobten die Treue bis in den absichtlich herbeigeführten Tod. Ein Zug von Heldentrotz geht durch das ganze, geschickt aufgebaute Trauerspiel. Die Sage von der Doppelehe des Grafen Gleichen 1913 in das Scherzspiel „Schirin und Gertraude" zu verarbeiten, das dann 1920 auch als Operntext Verwendung fand, war ein übler Abfall von dem anziehenden Ernste des Gudrundramas.

Wie stark die Elemente des Sinnlichen und Grausamen mit dem neuesten Symbolismus verbunden sind, zeigen die Dichtungen Vollmöllers und Hardts wie anderer Gefolgsleute der Hofmannsthal-Maeterlinckschen Richtung. Als Beispiele solcher Nachahmungen können des Münchener Otto Falckenberg Drama „Der Sieger" (1901), Robert Heymanns 1902 aufgeführtes Alexanderdrama „Der Tod" und die in demselben Jahre folgende dramatische Verherrlichung geschlechtlicher Liebe in „Istar" gelten.

Ohne derartige Einmengung halb mystischer Züge hat dagegen Artur Schnitzler (Abb. 64), geboren 1862 in Wien, in den kecken Liebesspielen seines nach Abwechslung in rücksichtslosem Genießen jagenden „Anatol" 1893 Wiener Grisettenlaunen vorgeführt. Er tut es ein wenig nach dem Vorbild von Henry Murgers „Scènes de la Vie de Bohème", aber statt der Empfindsamkeit des französischen Romantikers durchgehends nur mit spottlustiger Laune. Der lebenskundige Arzt und Dichter Schnitzler liefert, jenseits von Gut und Böse stehend, satirische Beiträge zur Psychologie der „lieben süßen Mädel", wie Ernst von Wolzogens wohlklingende Namengebung für eine üble Erscheinung lautet. Immerhin deckt in den flott gezeichneten Skizzen der Anatolreihe und auch in dem novellistischen Prosamonolog „Leutnant Gustl" (1901) der leichtfertige Sinn und die frische Laune von „Wiener Blut", gepaart mit eindringender psychologischer Zergliederung, die skrupellose Frivolität. In den Dialogen „Reigen" von 1897 dagegen macht sich unverhüllter Zynismus sittlich wie künstlerisch gleich verletzend breit.

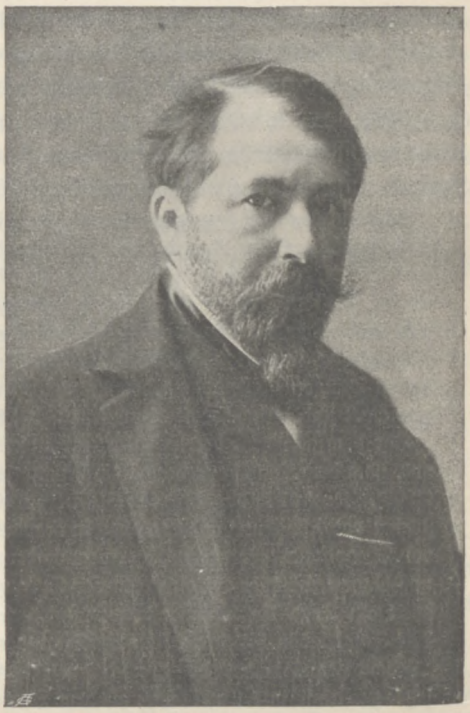


Abb. 64. Artur Schnitzler.
Nach Photographie von J. Loewy in Wien.

Die alten Germanen hatten einst im Weibe etwas Heiliges gesehen, und noch Goethe in seiner „Marienbader Elegie" hat solcher das Liebesgefühl weihenden und veredelnden Auffassung dichterisch verklärten Ausdruck gegeben. In Arbeiten wie „Elektra", Schnitzlers „Reigen" und ihren zahlreichen Nachbildungen, ja im größten Teile der modernsten Anforderungen entsprechenden Literatur ist dagegen das Grobsinnliche, das Tierische im Gattungstriebe und im Weibe auf Kosten des Geistigen und Gemütvollen in den Vordergrund gestellt. Es sind Ausgeburten der Entartung, die durch keinen Witz und Esprit und keine noch so geschickte Mache Daseinsberechtigung verlangen können.

Die im „Anatol" bekundete Vorliebe für Einakter hat Schnitzler dauernd beibehalten und in ihnen auch sein Bestes geleistet. Unter seinen größeren Dramen ist das bedeutendste „Der Schleier der Beatrice". Allerdings hat er auch in diesem poesievollen fünfaktigen Schauspiel in Jamben hinsichtlich des Verkehrs der Geschlechter die bedenkliche Freiheit Nietzschescher Herrenmoral walten lassen. Aber dank dem prächtigen, stimmungsvollen Renaissancerahmen wird hier doch das Ganze auf eine höhere Stufe gehoben. Der unverdiente, durch unglückliche Zufälle verursachte Mißerfolg der „Beatrice" auf der Bühne übte einen ungünstigen Rückschlag auf Schnitzlers Schaffen aus.

Der Schlußvers im „Schleier der Beatrice", der dem zum Kampfe gegen Cäsar Borgia ausziehenden Herzog in den Mund gelegt wird: „Das Leben ist die Fülle, nicht die Zeit", würde als Geleitspruch auch dem Sinne der beiden früher entstandenen Einakterreihen entsprechen. Gleichsam zur Bewährung des stolzen Fürstenwortes hat Schnitzler mit außerordentlicher technischer Gewandtheit und

absichtlich kühner Symbolik die buntbewegte Handlung seines Renaissancedramas in die einzige Nacht vor dem anscheinend unvermeidlichen Untergang des belagerten Bologna zusammengedrängt. Die beiden gegensätzlichen Naturen des in der Welt schrankenloser Einbildungskraft und heftigster Gemütserregungen schwankenden Dichters Filippo Loschi und des immer rasch entschlossenen, zu bestimmter Tat entschiedenen Herzogs Lionardo Bentivoglio treffen sich in der Leidenschaft für das seelenlos dahinträumende Kind Beatrice Nardi. Angesichts eines drohenden Weltuntergangs flammen in der kurzen Zeitspanne von der Abend- bis zur Morgendämmerung alle menschlichen Leidenschaften kraftvoller Übermenschen auf, die im Zwange von Wahn und Welt alles Höchste mit selbstverzehrendem Ungestüm fordern.

Der sonst den engeren Kreis des bürgerlichen Lebens der Gegenwart bevorzugende Schnitzler näherte sich im „Schleier der Beatrice" dem Symboliker Hofmannsthal, hat indessen mit der farbenglühenden Ausmalung der nach Leben und Lust lechzenden Renaissancezeit zugleich die Gestalten- und Handlungsfülle Shakespearescher Dramatik zu verbinden gesucht. Manche Motive aus dem Renaissancestück kehren 1910 wieder in der dramatischen Historie „Der junge Medardus", die während Österreichs Erhebung im Jahre 1809 spielt. Napoleon selbst bleibt im Hintergrunde, und den eigentlichen Inhalt der nur mit kurzem, kühlem patriotischen Auftakt einsetzenden pseudohistorischen Dichtung in Prosa bilden wieder Liebesgeschichten.

Schon in dem viel gegebenen Schauspiel „Liebelei" (1895) hatte die Vorführung seelenlos sinnlicher Liebespaare nach Art „Anatols" den Hintergrund für die ernste Schilderung der aus dem Spiele erwachsenden tieferen, das ganze Dasein der armen Musikers-Tochter vernichtenden Neigung gebildet. Im „Freiwild", das 1896 auch die Duellfrage mit einbezog, zeitigt die Schutzlosigkeit der ehrsam um ihren Lebensunterhalt ringenden Schauspielerin gegenüber der Brutalität des von Standesdünkel gestachelten Dragonerleutnants das Unglück für das verlobte Paar. Ungezwungen und in geschickter Steigerung entwickelt sich in beiden Dramen die Handlung, deren einzelne Träger wie ihre ganze Umwelt mit sicherem Wirklichkeitssinn gezeichnet sind. Eingewebter Humor verstärkt beidemal den Eindruck des erschütternden Ausganges.

Vor dem „Schleier der Beatrice" arbeitete Schnitzler 1899 die Einakterreihe „Der grüne Kakadu" aus, nach dem Renaissancedrama die Einakterfolgen „Lebendige Stunden" (1902), „Marionetten" (1906), „Komödie der Worte" (1915). In der ersten Gruppe hat Schnitzler geistreich das Ineinanderspielen von Täuschung und Wahrheit in dramatischen Bildern entfaltet: an einem hypnotischen Kunststück von Theophrastus Paracelsus, an einem modernen Ehebruch, an dem Zusammentreffen von Komödianten und blasierten Adligen in einer Pariser Spelunke. Das Endstück, von dem das Ganze den Namen trägt, spielt am Tage des Bastillensturmes und beleuchtet die unheilbare Frivolität der höfischen Lebewelt. Wie Schnitzler in den drei „Kakadu"-Dichtungen das Verweben von Sein und Schein, so hat er in den „Lebendigen Stunden" den Wert des voll erfaßten und genossenen Daseins und Augenblicks im Gegensatze zu Kunst und Einbildung, zu dem Trugwahn vom Lieben und Hassen behandelt. Mit Meisterschaft ist in der dramatischen Ausgestaltung der einzelnen Charaktere wie in der wechselnden Spiegelung der eine Grundgedanke durchgeführt, sowohl in der Tragik der beiden Mittelstücke wie in der ironischen Schilderung des hohlen Literatenpaares im heiteren Schlußdialog „Literatur". Diese Verspottung moderner Schriftsteller wird fortgeführt in der die „Marionetten" abrundenden Burleske „Zum großen Wurstl". Auf das lustigste erfolgt hier auf der Volksbühne im Wiener Prater die Verulkung neuerer Werke, Schnitzlers eigene mit einbezogen. In der jüngsten Einaktertrilogie werden das Komödiantentum, hinter dessen tönenden Phrasen Gemeinheit und Feigheit sich birgt, wie die unter freundlichen Worten weiterglimmende Abneigung der anscheinend in glücklicher Ehe lebenden Gatten mit scharfem Hohne bloßgestellt.

Die zwischen 1903 und 1912 entstandenen fünf größeren Schauspiele aus der Gegenwart lassen ähnliches Erschlaffen und Versagen erkennen, wie es in Sudermanns Arbeiten festzustellen ist. Noch weit übler aber ist es mit dem Roman „Der Weg ins Freie" (1908) bestellt. Die mehr als dürftige Verführungs- und Wochenbettgeschichte bietet nur den Vorwand, um in endlos sich wiederholenden Gesprächen Ansichten und Klagen über die Stellung der nach Herrschaft strebenden Juden in Österreich durch Zionisten, modisch-elegante und anarchistisch gesinnte Vertreter und Vertreterinnen des Judentums vorzubringen. Der gleichen Absicht dient die in Wiener medizinischen Kreisen spielende Komödie „Professor Bernhardi" (1912). Die Sitzung des ärztlichen Kuratoriums und die scharf treffende Satire auf parlamentarische Minister sind von starker Bühnenwirkung. In seinem Rasseneifer übersieht Schnitzler aber absichtlich,

daß ein christlicher Arzt, der den Geistlichen mit Gewalt von einem Sterbebette zurückhalten wollte, der gleichen Strafe verfallen wäre wie der jüdische Professor Bernhardi. Es wäre zu bedauern, wenn auch Schnitzler, wie schon Georg Hirschfeld zum Überdruß getan hat, das Schwergewicht auf Darstellung jüdischer Charaktere und Umgebung legen wollte. Noch mehr allerdings ist zu bedauern, wenn ein Schriftsteller von Schnitzlers Begabung diese an der Ergründung widernatürlicher Geschlechtstriebe vergeudet, wie 1913 in der Novelle „Frau Beate und ihr Sohn". Mit erfreulicheren Eindrücken von seiner reifen Kunst entläßt Schnitzler den Leser der 1912 als „Masken und Wunder" vereinigten Geschichten.

Es mußte schon verstimmen, daß Schnitzler während des Weltkriegs nichts anderes zu geben wußte als eine im alten, trüben Fahrwasser plätschernde „Komödie der Worte" und in „Fink und Fliederbusch" eine Verspottung des kleinlichen Treibens charakterloser Wiener Journalisten und blasierter aristokratischer Politiker. Nach dem Zusammenbruch fühlte Schnitzler aber vollends das Bedürfnis, sich selbst als Gegner jedes Patriotismus und seine Freundschaft für Engländer, russische Anarchisten und deren Nachäffer in Deutschland internationalem Wohlwollen zu empfehlen. Dem entsprach es denn auch, daß der Wiener Schriftsteller als seinen Beitrag zu Deutschösterreichs schwerster Notzeit 1919 das Lustspiel „Die Schwestern oder Casanova in Spa" veröffentlichte. Die bei dem jugendlichen Dichter des „Anatol" noch entschuldbare Frivolität der Lebens- und Liebesanschauung ist es nicht mehr, wenn der Altgewordene seinen Casanova in offenbarer Zustimmung zu dessen Grundsätzen triumphieren läßt:

Und was uns Heimat hieß, war's jemals mehr
Als Rast am Weg, so kurz, so lang sie währte?
Heimat und Fremde — Worte tauben Klangs
Für den, der nicht nach Bürgerart, bedrückt
Von Vorurteil, verschüchtert vom Gesetz
Und feig verstrickt vom Wirrsal des Gewissens,
Sich Ordnung lügt ins Chaos seiner Brust,
Der aufgetanen Sinns und freier Seele —
Gleich unsereinem aus dem Stegreif lebt.

Mit solchem Bekenntnisse scheiden sich denn doch die Wege des geistreichen Verfassers von dem „Weg ins Freie" scharf von allen sittlichen Grundsätzen, die wir nach wie vor von deutschen Dichtern zu erwarten berechtigt sind.

Dasselbe Thema von „Schein und Sein" wie Schnitzler hat gleichzeitig, doch unabhängig von ihm, auch ein anderer Wiener, der für Humor und Ernst begabte Theaterdichter Rudolf Lothar, geboren 1865 in Ofen-Pest, im besten seiner Lustspiele, „König Harlekin" (1900), behandelt. Den zur Herrschaft emporgestiegenen Gaukler und mit ihm die gespannt lauschenden Zuschauer läßt er bunte Bilder phantastischen Schicksalswechsels erleben. Dem Lustspiel Lothars verdankt wohl Fulda die Anregung zu seinem „Heimlichen König". Nach dem Vorbilde Schnitzlers dagegen hat der Wiener Kritiker und Novellendichter Felix Salten, geboren 1869 zu Ofen-Pest, seine drei Einakter „Vom andern Ufer" (1908) geschaffen. Wie durch Meere sind die Menschen durch Stand und Charakter voneinander geschieden, vergeblich werden sie von entgegengesetzten Ufern zueinander streben, und rasch vergessen sie den aus ihrem engsten Kreis Getretenen. Mit sicherer Bühnentechnik ist dieser Grundgedanke in Ernst und Scherz an völlig verschiedenen Menschen in verschiedensten Lebenslagen anschaulich gemacht. Ebenso kann der Wiener Feuilletonist Raoul Auernheimer (geb. 1876) in dem Lustspiel „Die große Leidenschaft" (1904) und dem stark an Schnitzlers „Literatur" gemahnenden Einakter „Koketterie" das Schnitzlersche Vorbild nicht verleugnen.

Als Satire, nicht ohne starken politischen Einschlag, verdient des Wieners Ludwig Bauer Scherzspiel, er selbst nennt es „Operette ohne Musik", Erwähnung: „Der Königstrust". Mit Übermut und frischer Laune wird hier ein guter Einfall witzig durchgeführt.

Einige amerikanische Milliardäre suchen sich unter „dem Auftrieb" europäischer Prätendenten den geeignetsten aus, um ihn als Fürsten einzusetzen, damit sie das Land des Scheinkönigs nach Lust

ausplündern können. Ist schon die Schlacht lustig, in der die Wünsche des Kinematographen berücksichtigt werden müssen und der Feldherr, aus Versehen mit dem Feinde telephonisch verbunden, diesem statt seinen Generalen den Kriegsplan mitteilt, so verlaufen auch nach Einsetzung der neuen Regierung die Dinge anders, als die amerikanischen Volksbeglücker es sich gedacht hatten. Die zur Königin bestimmte Dollarprinzessin geht mit dem smarten Sekretär ihres Vaters durch, und der junge Herrscher jagt auf Rat seiner neuen Mätresse, der Gesellschafterin seiner Exbraut, den ganzen Trust zum Lande hinaus.

Dem Kreise Schnitzlers war auch Hans Müller, 1882 zu Brünn geboren, nach seinen beiden Einakterreihen, der auf tragischen Grundton gestimmten „Das stärkere Leben" (1906) wie den „respektlosen" sieben Komödien „Gesinnung" (1912), zuzuzählen. Aber bereits in dem phantastischen Drama „Das Wunder des Beatus", das im Spanien des 13. Jahrhunderts spielt, hat er 1910 eigene Wege eingeschlagen. 1915 erschien in seinen „Königen" eine Neubearbeitung der Überlieferung von Kaiser Ludwigs des Bayern Aussöhnung mit seinem Gegner Friedrich dem Schönen von Österreich, deren Edelmut schon ein Distichon Schillers gefeiert hatte. Es war das einzige Drama aus der deutschen Geschichte, das während des Krieges erstmalig auf die reichsdeutschen Bühnen gekommen ist. Aber leider läßt sich nicht verkennen, daß Müllers korrektes, kühles Historiendrama in jeder Hinsicht zurückstehen muß hinter dem Trauerspiel von der Liebe der stolzen Königstochter von Kastilien zu dem armen Fremdling Beatus, der die Krone verschmäht, nachdem er die unter Hintansetzung seines Lebens gewonnene geliebte Prinzessin verloren hat.

Die Mahnung August Wilhelm Schlegels, historische Schauspiele zur Stärkung vaterländischen Sinnes zu schreiben (vgl. S. 45), hatten unsere Dichter mit Ausnahme von Wildenbruch und einigen wenigen, deren Stimmen nicht durchdrangen, nicht zu befolgen vermocht oder in der Mehrzahl nicht gewollt. Gerade in schriftstellerischen Kreisen schien man Goethes Mahnung völlig vergessen zu haben: „Jede Nationaldichtung muß schal sein oder schal werden, die nicht auf dem Menschlich-Ersten ruht, auf den Ereignissen der Völker und ihrer Hirten, wenn beide für Einen Mann stehen." Da kam er, von dem

Sie sagten alle, er lebe nicht mehr,
Da kam er blutrot von Osten her,
Der Krieg —

Und wog die Männer nach Waffenwert
Und scheuchte die Alten hinter den Herd
Und rief die Jugend ans Schwert.

So sang ein Vertreter dieser Jugend, der selber, wie es schon 1813 nach des Breslauer Professors Steffens zündender Rede geschehen war, 1914 mit so vielen Studenten, Bürgern und Arbeitern von ihrer Friedensarbeit weg aus den Hörsälen zu den Fahnen geeilt war.

Was aber war von seiten der Literatur in den unmittelbar vorangehenden letzten Friedensjahren, als die drohenden Wolken sich immer schwerer ballten, überhaupt geschehen, um unser Volk vorzubereiten auf die ihm bevorstehenden schweren Zeiten und hohen Aufgaben? wie verhielt sie sich während des Krieges selbst zu ihren Pflichten? Bewahrheitete sie nun, soweit es in ihrem Machtbereiche stand, die Worte Schillers, der im Gegensatz zum alles verflachenden Frieden, in dem der Mensch verkümmere, den ehrenreichen Krieg preist, als den „Beweger des Menschengeschicks"?

Der Krieg läßt die Kraft erscheinen,
Alles erhebt er zum Ungemeinen,
Selber dem Feigen erzeugt er den Mut.

IV. Vor Kriegsausbruch, in Weltkrieg und Umsturz.

„Das Reine, Starke ist schwer zu fassen, eben um seiner Reinheit, um seiner Stärke willen. Das Bizarre fesselt den Blick, das schwächlich Gefühlvolle zieht uns hinüber, das Übertriebene drängt sich auf, das Leere noch und das Gräßliche haben ihre Anziehung: das Reine, Starke auch nur gewahr zu werden, bedarf es der Aufmerksamkeit."

Dieses aus den Erfahrungen des Tages geschöpfte Urteil Hugo von Hofmannsthals über Schrifttum und Leser mag auch leiten für Sichtung der Erscheinungen, bei dem Ausblick auf die verschiedensten Strömungen und die von ihnen getragenen zahllosen literarischen Schiffe und Schifflein. Weltkrieg und Umsturz mußten viel engeren Zusammenhang und schrofferen feindlichen Gegensatz zwischen politisch-sozialen, völkisch-internationalen Forderungen und Zielen einerseits, der Literatur anderseits offenlegen, als dies für frühere Abschnitte unseres Schrifttums in Betracht kommt. Die einstens von dem politisch liberalen Geschichtschreiber der „Deutschen Dichtung", Gervinus, vertretene Ansicht, daß seinen Landsleuten der Eifer für künstlerische Dinge hinderlich gewesen sei für die Teilnahme an staatlichen Fragen und ihrer politischen Bildung im Wege gestanden habe, hat, so verkehrt sie auch tatsächlich ist, in unseren Tagen auf das neue Vertreter gefunden. Ungleich tiefer hat unser größter Historiker, den keine Parteibrille blendete, Leopold von Ranke, gesehen, wenn er den Ausspruch tat: „Die allgemeine Literatur, die poetische sowohl als die prosaische, hat den größten Anteil an der Entwickelung des Gesamtbewußtseins der Nation." Darum ist es aber auch Pflicht der Literaturgeschichte, in ihrer Darstellung diese Wechselwirkung stets im Auge zu behalten und gerade beim Durchschreiten politisch bewegter Zeiten sie weit mehr als sonst hervorzuheben.

Wie man vor der ersten französischen Umwälzung den Einfluß der Schriftsteller auf das öffentliche Leben und ebenso ihre Abhängigkeit von allgemeinen politischen Richtungen noch nicht nach ihrer wahren Stärke einzuschätzen vermochte, so erscheinen auch uns nach den im Anfang erhebenden, zuletzt so bitteren Erlebnissen des Krieges, dem unabsehbaren Unglück des Zusammenbruches viele Dichtungen nun in ganz anderem Lichte als früher. Wir gewahren jetzt zuvor nicht genügend beachtete gegenseitige Beziehungen.

In welchem Maße und welcher Ausbreitung erbitterte Abneigung gegen deutsches Wesen leitend war in Kreisen der deutschen Sprache sich bedienender Schriftsteller, die sich als die Vertreter der dem rückständigen Deutschland mangelnden und mit Gewalt aufzudrängenden westlichen Einrichtungen aufspielten, das mag man mit Überraschung, ja Schrecken ersehen aus der Kennzeichnung des „Zivilisations-Literaten" in dem überaus lehrreichen Buche von Thomas Mann: „Betrachtungen eines Unpolitischen" (1919). Hier erst wird uns verständlich, wie es denn möglich war und ist, daß galizisch-berlinerische Schriftsteller recht untergeordneten Grades zu führenden Rollen in der Revolution gelangen konnten. Sie lieferten

einen freilich ungeahnten Beweis für die dem Scherzwort Friedrichs des Großen zugrunde liegende ernste Wahrheit: Wenn er eine Provinz überhart strafen wollte, würde er einen Literaten mit deren Regierung betrauen.

Königin Marie Antoinette und der Prinz von Artois haben entgegen den Bedenken und Verboten Ludwigs XVI. die Aufführung von „Figaros Hochzeit" begünstigt, des satirischen Lustspiels, von dem Napoleon sagte: „Voilà la révolution mise en scène." So spielte man auch bei uns die Matrosenrevolution in Reinhard Görings „Seeschlacht" auf der Dresdner Hofbühne und zu Berlin im „Deutschen Theater", ehe sie in Kiel und Wilhelmshaven in häßlichster, verderblichster Wirklichkeit agiert wurde. Wir werden Adam Beyerleins Roman „Jena oder Sedan?" (vgl. S. 249), der 1903 bei seinem ersten Erscheinen als ungerechtes Zerrbild deutscher Heereszustände anmutete, heute nach dem unerwarteten, ja für unmöglich erachteten Niedersturze des scheinbar so festgefügten, stolzen Baues unserer alten Armee ganz anders, zutreffender beurteilen. Die Worte des Rittmeisters Graf Lehdenburg in Beyerleins überall gespieltem „Zapfenstreich" erweisen sich angesichts der nach Ende des Krieges erhobenen, freilich in empörend unbilliger Weise verallgemeinernden Anklagen gegen unser opfermutiges Offizierkorps doch — zu spät — als beherzigenswerte Mahnung: „Wenn hierorts weiter für gesorgt wird, daß Ulanenwachtmeister eskadronsweis' Ohnmachtsanfälle kriegen, dann werden die Franzosen drüben den Zeitpunkt der Revanche nachgerade bald für gekommen erachten!"

Als arge Übertreibung wurden im Frühjahr 1914 die „Bilder aus der deutschen Dämmerung" zurückgewiesen und verlacht, die noch in letzter Stunde der unter dem vielbedeutenden Decknamen des Dahnschen Gotengrafen Teja (vgl. S. 187) dichtende Warner in seinem Buche „Der Abgrund" entwarf: die alle Schranken und völkischen Rücksichten wegspülende Geld- und Vergnügungssucht der tonangebenden großstädtischen Gesellschaft, die slawische Gefahr und unversöhnliche Feindschaft der bereits in kerndeutschen Landesteilen des Westens sich ausdehnenden Polen. Wohl schien es bei Kriegsausbruch, als ob der Geist von 1813 und 1870 in alter Stärke noch im Volke lebendig wäre. Allein gerade bei der Jahrhundertfeier der Befreiungskriege hatte es sich gezeigt, bis zu welch gefährlicher Verblendung und unwürdigster Selbstentmannung weite Kreise bereits gedankenlosem, geschichtswidrigem Pazifismus verfallen waren.

Schon seit 1907 lag ein für die Feier der Befreiungskriege hervorragend geeignetes „vaterländisches Festspiel" vor in des schlesischen Dichters Eberhard König „Stein". In dramatisch wirkungsvollen Bildern, edler Sprache und fließenden Versen hat König Sturz und Harren, Hoffen und Sieg der Jahre von 1806 bis 1813 gestaltet. Er schließt seine Dichtung mit dem Aufbruch der Lützower aus ihrer Werbestätte im „Goldenen Zepter" zu Breslau (vgl. S. 63) zum heiligen Kampfe für die Befreiung des schwer bedrückten Vaterlandes. Nun stand eben in den Tagen der Jahrhundertfeier die längst schwebende Frage der unumgänglichen Verstärkung unserer Wehrmacht, zu deren Förderung der sorgenvoll weitblickende General Keim den „Wehrverein" gegründet hatte, im Reichstage zur Verhandlung. Der Vertreter des Generalstabs erklärte unumwunden, das Finis Germaniae, wie wir es nun wirklich schaudernd erleben müssen, werde hereinbrechen, wenn unsere Rüstung nicht in dem von Oberst Ludendorff geforderten Umfang erfolgen würde. Jetzt war für die Dichtung der Augenblick gegeben, im Sinne der Sänger und zugleich Helden von 1813 für die so dringend notwendige Verwirklichung der nur auf dem Papiere der Verfassung stehenden allgemeinen Wehrpflicht einzutreten. Der Breslauer Magistrat aber wählte für seine Feier nicht etwa Kleists gewaltige, mit fortreißende „Hermannsschlacht" oder des Schlesiers König Festdichtung, die wirklich vom

Geiste der rettenden Helden vor hundert Jahren durchglüht sind, sondern bestellte um hohen Preis ein hohles Ausstattungsstück bei dem Dichter der zum Klassenkampf aufreizenden „Weber".

Nun mag Gerhart Hauptmann durch eine Stelle im „Geist der Zeit", an welcher Arndt die Geschichte einem Puppenspiel, die Sippschaft der kleinen Weltbühne mit Harlekin und Hanswurst vergleicht, angeregt worden sein, die ihm gegen seine Neigung aufgedrängte Gelegenheitsdichtung als Puppenkomödie auszuführen. Für eine solche glaubte er dann als „deutsche Reime" den Knittelvers wählen zu müssen, behandelte ihn aber metrisch und sprachlich in absichtlich so geringschätziger Weise, daß jeder festliche Eindruck von vornherein ausgeschlossen bleiben mußte. Weit schlimmer aber war es, daß er in schroffstem Gegensatze nicht bloß zu Arndts „Geist der Zeit" und Eberhard Königs Drama, sondern auch zur Pflicht der nicht wiederkehrenden letzten Warnungsstunde seine Arbeit in pazifistischem Geiste gestaltete. Mit dem Einzug Deutschlands in den neuerrichteten Dom des allgemeinen ewigen Friedens und Völkerbundes ließ er seine Bilderreihe auslaufen, während der Völkerbund zur Einkreisung Deutschlands bereits des Signals zum Losschlagen gewärtig war. Wohl noch nie und nirgends hat eine Stadt die Gelegenheit einer Feier zum Ruhm eigener sieghafter kriegerischer Vergangenheit in ähnlicher Weise zu deren Verleugnung und Schmähung herabgewürdigt, wie es mit dieser Parodie einer Festdichtung seitens Breslaus geschehen ist. In die Rumpelkammer verwies Hauptmann unter dem parteiwütigen Beifall weiter Kreise den Feldmarschall Vorwärts und mit ihm alle, die in unseren aufgeklärten Tagen noch so rückständig „for Infantrie und Kavallrie" zu sprechen sich anmaßten. Gerade die Erinnerung an die von Breslau 1813 ausgehende Erhebung hätte doch die Gewissen dafür schärfen müssen, daß gleicher Wunsch nach Verbrüderung und tatenscheuer Friedensglaube zur Niederlage von Jena und zur Erniedrigung von Tilsit geführt, die großen Opfer der Befreiungskriege nötig gemacht hatten, weil vorher kleinere zum Schutze und Ausbau der eigenen Wehrmacht versäumt worden waren (vgl. S. 44). Durch die Nacht jener Trauerjahre von 1806 bis 1813 hatte stärkend „das Gestirn von Friedrichs Ehre", wie Immermann die Erinnerung an Preußens großen König nannte, gestrahlt. In Hauptmanns Vorführung wurde der Alte Fritz als Deutschfranzose dem Spotte preisgegeben, als gelte es, Lessings satirischen Auftritt Riccauts in seiner „Minna von Barnhelm" bissiger nachzuahmen. Die erhebenden Kriegs- und Siegestaten wurden verschwiegen, ja deren eine gelegentlich, dem Reime zuliebe, sogar in eine Niederlage Blüchers und seiner schlesischen Armee abgeändert.

Die von Ibsens Dr. Stockmann nach ihrem Werte gekennzeichnete „kompakte Majorität", die alle Bedenken gegen dieses seltsamste aller Weihestücke niederzuschimpfen suchte, hat dann wenigstens die Genugtuung erlebt, daß während des Krieges, als in Frankreich die gesamte deutsche Kunst und Wissenschaft endlich in ihrer Wertlosigkeit und Gemeinschädlichkeit durchschaut worden war, einzig zugunsten des Breslauer Festspiels eine Ausnahme gemacht und vom „Matin" Hauptmann für seine Feindschaft gegen die Hohenzollern und den preußischen Militarismus gerühmt wurde. Dem Verfasser einer die Franzosen so befriedigenden Dichtung über die deutsche Erhebung von 1813 konnte man sogar die paar matten, nichtssagenden Kriegslieder für 1914 verzeihen, die auch wirklich keinen Anlaß zum Vorwurfe kriegerischen Sinnes boten.

Der Geist der Breslauer Jahrhundertfeier war indessen in unserem Schrifttum schon vor dem Kriege weitverbreitet und hat dann während desselben, vor allem aber seit der Revolution wahre Orgien gefeiert. Anderseits hat es in Deutschland keineswegs an dichterischen Warnern gefehlt, die das Vertrauen Hauptmanns und seiner Gesinnungsgenossen zu dem nahen Einzug in den immerwährenden europäischen Friedenstempel keineswegs zu teilen

vermochten. Wer bei dem Ausblick in die Zukunft des Vaterlandes sich aus der deutschen Geschichte Rats erholte, der mußte seit langem und in immer sich steigerndem Bangen fühlen und erkennen, „aus der dumpfen grauen Ferne kündet leise wandelnd sich der Sturm an". Hermann Löns klagte schon 1910: „Unser Volk ist entartet und geht rasend bergab."

Am 15. Januar 1909 hat Ernst von Wildenbruch (vgl. S. 212) im alten Weimar die treuen Augen geschlossen. Sein nachgelassenes Drama, dessen Umgestaltung er noch erwog, war das Trauerspiel aus der gotischen Geschichte „Ermanarich der König": die Schuld eines Fürsten, der mit seinem Volke feindlicher Übermacht zum Opfer fällt, weil er dynastische Rücksichten über völkische Notwendigkeiten stellte. Erfahrungen und Besorgnisse, die den Enkel des Prinzen Louis Ferdinand 1890 bei der Entlassung des Fürsten Bismarck klagen hießen, Gott sei es anheimgestellt, was wir ohne den Werkmeister, durch den wir wurden, bleiben würden, haben ihn auch bei der Neugestaltung der uralten Volkstragödie geleitet. Und nicht minder läßt das letzte, von ihm selber noch veröffentlichte Schauspiel „Der deutsche König" den bereits todgeweihten Dichter als Wahrsager erscheinen, wenn der zur Rettungsschlacht gegen die Ungarnflut ausziehende König Heinrich I. seinen Streitern zuruft:

„Wir haben nicht Berge, nicht reißende Ströme; nicht des Meeres flutenden Gürtel, uns zu schirmen vor Gegners Einbruch; unsere Leiber sind unser Wall. Uns umlagert die Feindschaft der Menschen; um uns kriechen die schwarzen Schlangen, die Weltvergifter Neid und Haß. Was denn haben wir? Uns selber, eine Sache, an die wir glauben, einen Gott, auf den wir vertrauen, Kraft in den Gliedern, Furcht nicht vor Menschen; was noch brauchen wir — kommt zum Sieg!"

Der Wall unserer Leiber hat dann wirklich vier lange Jahre in West und Ost deutschen Boden vor Verwüstung geschirmt, genau so lange, wie wir selber an unsere Sache glaubten. Und Wildenbruch hat in nie rastender Sorge um sein Vaterland auch früh auf die Gefahren hingewiesen, die von innen heraus unsere Schutzwehr zu durchbrechen drohten. Bereits 1889 in den dem Deutschen Schulverein gewidmeten Strophen „Deutschland und die Welt", dann erneut in dem Gedichte „Deutsches Neujahr 1909" gab er mit Seherblick seiner bangen Sorge Ausdruck. Er hört rings um Deutschland die vielen Feinde mit bösen Reden raunen zu dessen Verderb, und anderseits erfüllt ihn das hohle Ästhetentum und die in Dichtung wie Leben um sich greifende zügellose Erotik mit bangem Zweifel über unsere sittliche Widerstandskraft.

Sind wir stark noch? Haben wir in unsern Gliedern
Mark und Stahl? In unsern Seelen Glut?
Nein, beim Taumelklang von dekadenten Liedern
Ging zu Elend unser deutsches Blut.

Wildenbruch hört die Schicksalsvögel um das rings vom Haß eingekreiste Deutschland krächzen. Er erinnert das gefügig-weich und schwach gewordene Volk an die Heldenzeit vor vierzig Jahren, da der eiserne Kanzler es in den Sattel gehoben. Statt um der Fremden Gunst zu buhlen, sollten wir lernen, Haß zu ertragen und aufflammen „mit des heil'gen Zornes Mächten. Schreib' dir selbst Gesetz und Lebenslauf!" In verwandtem Sinne, in dem Wildenbruch in diesen Versen die Gegner mahnte, mit Deutschland würden sie die Welt ihrer Seele berauben, schrieb Thomas Mann im April 1915 an das „Schwedische Tageblatt": „Deutschland darf nicht gedemütigt, es darf in seinem Innern nicht zerbrochen, im Glauben an sich selbst durch einen Triumph des westöstlichen Bündnisses nicht verwirrt und erschüttert werden. Das darf nicht sein, nicht nur um der deutschen, sondern um der europäischen Zukunft willen."

Zum gleichen Neujahr 1909 hatte auch Felix Dahn, der zusammen mit Wildenbruch und Emanuel Geibel gerade während des Weltkrieges als Vorkämpfer deutscher Gesinnung zu erneuter Bedeutung gelangt ist, in Bismarcks Namen zum Frieden im Innern ermahnt. Er schon warnte vorblickend:

Wer weiß, wie bald ringsum der Brandung Wogen
Des Reiches Schiff umbrausen: soll'n sie dann
In Hader und Gezänk den Führer und
Die Mannschaft treffen?

So haben treu deutschgesinnte Dichter früh gefürchtet, was uns dann in der Tat zugrunde gerichtet hat. Wildenbruch hoffte noch, ein Volk, das ertragen, was niemals einem anderen auferlegt worden, das einstens dreißig Jahre hindurch „die Geißel des Krieges zerschlug", werde auch in neuer, bevorstehender Notzeit im eigenen Herzen stark bleiben. Daß wir das durch die siegreichen, kurzen Feldzüge von 1864/66 und 1870/71 Erworbene noch in einem kommenden gewaltigeren Ringen gegen eine Übermacht verteidigen müßten, wie Friedrich der Große den Gewinn der beiden schlesischen Kriege in siebenjährigem Kampfe gegen den Zusammenschluß alter und neuer Feinde zu behaupten hatte, darauf war schon von Fürst Bismarck selber wiederholt hingewiesen worden. Moltkes Vorhersagung, der nächste Krieg möchte sieben, wenn nicht dreißig Jahre währen, wurde von Hermann Stegemann in der Einleitung zu seiner Geschichte des Weltkrieges, die man als das „hohe Lied deutschen Heldentums" gerühmt hat, ausdrücklich hervorgehoben. Da aber die Nationalökonomen in genauen Zahlen den wissenschaftlichen Beweis führten, ein neuzeitlicher Krieg, falls überhaupt der unwahrscheinliche Fall eines solchen eintreten würde, könne höchstens über ein Vierteljahr sich erstrecken, so dachte unter den Herrschenden wie den Beherrschten in Deutschland kaum jemand an die harte Aufgabe längeren Ausharrens, wodurch die Gefahr frühzeitigen Versagens natürlich gesteigert wurde. Und doch wäre auch in anderer Hinsicht Anlaß gewesen, sich an Äußerungen des greisen Feldmarschalls zu erinnern. Bewiesen denn nicht Englands Feldzüge zur Besetzung Ägyptens, zur Eroberung der Goldminen der Burenstaaten, Kubas „Befreiung" durch Amerika zur Genüge die Richtigkeit von Moltkes Behauptung:

„Die Börse hat in unseren Tagen einen Einfluß gewonnen, welcher die bewaffnete Macht für ihre Interessen ins Feld zu rufen vermag." Die zukünftige Art der Kriegsführung aber kennzeichnete der greise Feldmarschall in seiner knappen Weise: „Die Kriege der Gegenwart rufen die ganzen Völker zu den Waffen, kaum eine Familie, welche nicht in Mitleidenschaft gezogen würde. Die volle Finanzkraft des Staates wird in Anspruch genommen, und kein Jahreswechsel setzt dem rastlosen Handeln ein Ziel."

---

1. Erzählende Dichtung.

So hat der Schlachtendenker von 1866 und 1870/71 selber mit Anlaß gegeben, daß die Militärwissenschaft wie die Dichtung sich Schilderungen des Zukunftskrieges mit solchem Eifer angelegen sein ließ, daß allmählich eine eigene, ziemlich umfangreiche Literaturgattung entstand. Ungeachtet aller amtlichen Beschwichtigungsversuche und politischer Schlafmittelchen, trotz des mehr oder minder guten Glaubens der Pazifisten an die baldige Erfüllung ihrer neuen Völkerordnung verbreitete sich die Überzeugung, daß ein Zusammenstoß der ihre Wehrmacht ständig verstärkenden Staaten in absehbarer Zeit erfolgen müsse. Eine Folge davon war das Anwachsen dieser Schlachtendichtungen, vom literargeschichtlichen Standpunkte aus betrachtet eine Art neuzeitlicher Gegenstücke zu den II, 55 erwähnten Staatsromanen des 17. Jahrhunderts.

Karl Bleibtreu hatte seinen „Schlachtendichtungen" aus der Vergangenheit (vgl. S. 247) schon 1889 drei Bilder der „Entscheidungsschlachten" des kommenden europäischen Krieges, 1893 eine grausige Schilderung vom „Massenmord" der Zukunftsschlacht angereiht.

Allein erst von 1905 an lenkte F. Grautoffs großes Aufsehen erregender „Seestern ‚1906'" die allgemeine Teilnahme auf diese kriegerische Abart von Dichtung und Wahrheit. Zunächst war man vielfach geneigt, in ihr eine Übertragung Jules Vernescher Reisephantasien auf Kriegsvorgänge zu sehen, wenn von erstaunlichem Eingreifen von Luftschiffen, die in Kurd Laßwitz' Roman „Auf zwei Planeten" (1897) den Kampf zwischen Mars- und Erdbewohnern entscheiden, und von unter dem Wasser fahrenden Schiffen erzählt wurde. Und doch haben gerade die Flieger- und Unterseebootkämpfe sich dann in einer Heftigkeit und Ausdehnung entwickelt, daß durch die heldenhafte Wirklichkeit die erfundenen Taten von Seeleuten und Fliegern übertroffen wurden. Aber auch gar manche Warnungen, die bessere Beherzigung verdient hätten, als ihnen zuteil geworden ist, wurden in solchen Halbdichtungen über Zukunftskriege und -schlachten vorgetragen. Die Franzosen stellten auch diesen neuen Erzählungszweig selbstverständlich in den Dienst des in ihrem ganzen Schrifttum überall hervorbrechenden Revancheverlangens, das ja sogar in Rostands „Chantecler" (1910) in dem Zweikampfe des edlen französischen Hahns gegen den eisenbewehrten deutschen Gegner, den Pile blanc, seinen Triumph feiert. Aber auch Engländer und Japaner trugen zu dieser Literaturgattung bei, in der sich kommende Ereignisse solcher Weise wie in einem zweiten Gesicht vorspiegelten. Den deutschen Werken eigen war das Bestreben, die Notwendigkeit eines Ausbaues unserer Flotte und im besonderen die Bedeutung von Unterseebooten anschaulichst vorzuführen. Die auf fachmännischer Kenntnis beruhenden Bücher des Korvettenkapitäns Graf Hans Bernstorff, die „Phantasie Deutschlands Flotte im Kampf" (1910) und „Ran an den Feind" (1913), des Majors Hoppenstädt streng militärwissenschaftlich begründete „Schlacht der Zukunft" (1907) und des Generals Friedrich von Bernhardi Warnungsschriften „Deutschland und der nächste Krieg"; „Unsere Zukunft" (1912) können neben dem „Seestern" als Proben dieser Voraussagungen für See- und Landkrieg gelten. Hermann Löns (vgl. S. 317) wollte 1910 einen „grotesken Roman, der den Dreifrontenkrieg behandelt", schreiben. Für die anhaltende Beliebtheit dieser ganzen Schriftenart spricht, daß schon Ende 1919 wieder ein ähnliches Buch, diesmal gleich drei Kriege nächster Zukunft vorführend, herauskommen konnte.

Bemerkenswert ist es dabei, daß auch geheimnisvolle Sagen, wie jene im Salzburgischen und in Westfalen heimische Volksüberlieferung von dem letzten, blutigsten Streiten auf dem Walserfelde, zu dem Karl der Große oder Friedrich der Rotbart dem hohlen Berge entsteigen, in manchen Zügen der Ausmalung der gewaltigen Zukunftsschlacht anklingen.

Altes Sagengut verbindet mit einem Ausblick auf einen entscheidenden Zukunftskampf um die höchsten Güter der Menschheit auch ein hohes dichterisches Werk, dessen erstmalige Verdeutschung eben 1913 zu erscheinen begann, gleichzeitig mit dem Beginn von Ludwig Schemanns umfassender Gobineau-Biographie. Auf beide Werke ist in diesem Zusammenhange hinzuweisen, denn sie führen uns den französischen Edelmann, der gleich Fouqué sich nordgermanischer Abstammung rühmte, als wertvollen Mitstreiter auf deutscher Seite im Völkerringen zu.

Graf Gobineau selber hatte sein Amadis-Epos als dichterisches Gegenstück zu seiner wissenschaftlichen Hauptarbeit, dem „Versuch über die Ungleichheit der menschlichen Rassen" (vgl. S. 209) aufgefaßt und durchgeführt. In Amadis sieht er den Vertreter der höher gearteten weißen Rasse. Der Held hat sich mit den um ihn gescharten erprobten Rittern und reinen Frauen nach Kämpfen und Siegen auf hellenischen Boden zurückgezogen, von dem, wie Goethes Faust preist, ehemals die höchsten Kunstleistungen der Menschheit ausgegangen sind. Aber ränkespinnende Zauberer als Vertreter der niedriger stehenden gelben und schwarzen Rassen bereiten den Vernichtungskrieg gegen die arischen Heroen vor, wie um Deutschland der verderbliche Ring von tückischer Hinterlist geschmiedet worden ist. Auf den Katalaunischen Feldern war

bereits einmal ein Völkerstreit zwischen alter Kultur und anbrandender Barbarei in folgenreichem Ringen zu blutigem Austrag gebracht worden. Den ungeheuren Vorgang läßt die Sage, die Wilhelm von Kaulbachs Gemälde und Franz Liszts symphonische Dichtung „Die Hunnenschlacht" festgehalten haben, allnächtlich bis zum Weltuntergang sich als Geisterkampf erneuern, wie ähnliches nordische Mythen zu berichten wissen. Auf dem gleichen Schauplatze soll nun nach Gobineau auch der letzte Kampf, eine Art Götterdämmerung, sich abspielen, in welcher edelstes arisches Heldentum dem rohen Ansturm niedriger Barbarenmassen und deren Tücke erliegen muß.

Es ist merkwürdiger Zufall, daß dieses vor dem Rassenverfall warnende Heldenepos Gobineaus der deutschen Dichtung gerade unmittelbar vor Beginn des Krieges einverleibt worden ist, in dem der Zauber angelsächsischen Goldes die braunen, schwarzen, gelben Söldnermassen aller Weltteile zusammenscharte zu vernichtendem Ansturm auf die Germanen des Festlandes. Lebte doch gerade in deren kriegerischen Reihen allein seit den Tagen von Fehrbellin etwas fort vom besten Geiste jenes Rittertums, dessen letzter Hauch jetzt mit der Auflösung des alten preußischen Offizierkorps von der gemein und poesielos gewordenen Erde verschwinden soll. Gobineau kündete verwandte Gedanken, wie der niederdeutsche Dichter Fehrs (vgl. S. 166) sie einkleidete in die Bilder seines 1913 aufs neue gedruckten Gedichtes „Götterdämmerung". Nach der Vernichtung unserer gesamten Zivilisation durch die

Aus rußiger Werkstatt, aus der Fabrik,
Aus dumpfen Spelunken und Erdgeschossen
In die schimmernden Viertel der Weltstadt

Einbrechenden sieht der Dichter unabsehbare Reiterhorden zur allgemeinen Vernichtung im brausenden Sturm daherjagen.

Als eine der warnenden Dichtungen, wie Fehrs, Graf Teja, Gobineau, Burte, König sie geschrieben haben, ist ebenso „Eines Königs Tragödie" von dem durch dichterische Begabung wie Charakterstärke ausgezeichneten Hauptmann Waldemar Müller-Eberhard, auch sie 1913 erschienen, anzusehen.

Welch unheilvollen Zusammenbruch müssen Fürst und Volk erleiden, wenn der durch seine aus Schmeichlern zusammengesetzte Umgebung von der Wirklichkeit abgesperrte, vom Gefühl ererbter Macht berauschte Fürst, nicht achtend die Warnungen der edlen, feinfühligen Gemahlin, die drohenden Zeichen einer heraufsteigenden neuen Zeit verkennt und der blinde Hödur zur Macht gelangt, die er einzig zu allgemeinem Verderben zu mißbrauchen weiß! Erst seit dem November 1918 erfassen wir den prophetischen Ernst von Müller-Eberhards politischer Dichtung.

Mitten in alle die Ausmalungen von Zukunftsschlachten, mit deren erneutem Einsetzen zwischen Germanen- und Slawentum auf der alten Schicksalsstätte des Teutoburger Waldes auch Graf Tejas Dämmerungsbilder in einer bangen, offenen Frage nach dem voraussichtlichen Sieger ausklingen, fiel überraschend der nach Umfang wie künstlerischem Aufbau überragende Versuch, Kampf und Sieg der Jahre 1870/71 in der Form des modernen Epos, in einer umfassenden Romanfolge darzustellen. Zwischen 1911 und 1913 veröffentlichte der Rheinländer Walter Bloem, geboren 1868 zu Elberfeld, seine Romantrilogie, die trotz des häßlichen sittlichen Fleckens im Emser Vorspiel und mancher allzu romanhafter Einschlagsfäden in die Kriegsereignisse doch als die bis jetzt bedeutendste dichterische Behandlung jener großen Siegeszeit unseres Volkes zu rühmen bleibt. Ihren zeitlichen Abstand von den Ereignissen könnten wir mit Wilhelm von Scholz als Bestätigung ansehen für die in seiner anregenden Aufsatzreihe „Der Dichter" 1917 angestellte Betrachtung über das Verhältnis von „Dichtung und Krieg": jede Form des Lebens brauche Zeit, „um in der seltsam klingenden Erkenntnis und Gestaltung, welche Dichtung heißt, ihrer selbst bewußt zu werden". Die großen Leistungen

der Kriegsdichtungen hätten jederzeit nicht gegenwärtiges Geschehen gebracht, das naturnotwendig gewaltiger, zermalmender sein müsse als alle Dichtung, sondern sie riefen Vergangenes zurück, um es „in die veränderte Gegenwart der bloßen Vorstellung, des körperlosen, fließenden Daseins in Bildern und erregten Gefühlen zu verwandeln". Dies entspricht im besonderen Falle auch den Bedingungen, die Scholz im „Nachwort" zu seinen trefflichen „freien Nachdichtungen" mittelhochdeutschen Minnesangs für historische Gegenstände überhaupt aufstellt.

Ohne eine Spur von Ermattung, im Gegenteil mit jedem Bande seine Kunst vervollkommnend, hat Bloem in kluger Sichtung den gewaltigen Stoff gegliedert: „Das eiserne Jahr"; „Volk wider Volk"; „Die Schmiede der Zukunft". Nach seiner Teilnahme an den Kämpfen des Sommers 1914 hat der Hauptmann d. R. Bloem selber kleinlaut über die eigener Kriegserfahrung vorangehenden Schlachtenschilderungen geurteilt. Er hatte dazu eigentlich keinen Grund, denn manche Mitkämpfer würden ihm bezeugen, daß sie, selbst im Feuer ausharrend, die atembeklemmende Vorführung des erbitterten Ringens um den Kirchhof von Beaune la Rolande und das harte Streiten Mann gegen Mann um den Besitz der Schanze von Montrouge vor Paris als wahrheitsgetreu erprobt haben. Sehr geschickt werden wir auf die verschiedenen Kriegstheater geführt, wobei der Deutsche allerdings den Schlachten von Wörth und Sedan, die in Zolas „Débâcle" im Mittelpunkte stehen, wohl absichtlich ausweicht. Hat er die Leistungen bayerischer Truppen kaum erwähnt, so entschädigt er dafür durch den Besuch bei König Ludwig II. auf Hohenschwangau. Bloem hat das nicht oft anzutreffende richtige Gefühl für die Schwere des Opfers, das der von der Geschichte seines älteren Hauses erfüllte Wittelsbacher sich abringen mußte, indem er dem Nachkommen der Nürnberger Burggrafen die deutsche Kaiserkrone anbot. Ein tieftragischer Hauch liegt über dem wie durch einen Flor geschauten Vorgange auf einsamem Alpenschlosse, demgegenüber dann das bunte Treiben in Versailles, gipfelnd in der Kaiserproklamation in Ludwigs XIV. Spiegelgalerie, um so eindrucksvoller wirkt. Auf Grund von Moritz Buschs Aufzeichnungen wird uns der Reichsschmied Bismarck in geschichtlicher Größe und zugleich menschlich einfach und liebenswürdig nahe gebracht, eine Aufgabe, um deren Lösung sich nach Bloem ja auch Bleibtreu und Strobl in besonderen Bismarck-Romanen bemüht haben.

Bei Streifzügen durch das Elsaß hat Bloem das Bedürfnis empfunden, seiner Romantrilogie noch eine Ergänzung anzugliedern. Wie haben die Elsässer ihrerseits die Kriegsereignisse von 1870/71 aufgenommen? Wir, denen durch Goethes „Dichtung und Wahrheit", durch Rückerts „Klagen der deutschen Tanne des Wasgauwalds" und so zahllose andere Gedichte viele Jahrzehnte hindurch das Deutschtum des geraubten schönen Landes und die Pflicht seiner Rückgewinnung zum heiligen Glaubenssatze geworden war, erlebten 1871 freudig die Gutmachung unverjährbaren bitteren Unrechtes. Auf das entgegengesetzte Fühlen der Elsässer weist schon die Überschrift von Bloems Roman „Das verlorene Vaterland" hin.

Mit der Familie des letzten Maire von Straßburg machen wir die Schreckenstage der Belagerung durch, die ersten rauhen, und doch vom Wohlwollen der Sieger gemilderten Berührungen zwischen Eingesessenen und Einwandernden. Wir begleiten den Berliner Reserveoffizier, der an das mit einem französischen Kürassierkapitän verlobte Töchterlein des Maire sein Herz verlor, bis zu seinem Heldentode durch die aufregenden Wechsel der anschaulichst sich abspielenden Lisaine-Schlachttage und den pflichtgetreuen Maire selber als Abgeordneten Straßburgs in die Nationalversammlung zu Bordeaux. Bloems geschichtlich getreue Schilderung der die Elsässer tief verletzenden schnöden Weise, in welcher die Vertreter der Grande Nation damals das Scheiden der elsässisch-lothringischen Abgeordneten aus ihrer Mitte behandelten — freilich immerhin ungleich würdevoller als das traurige Gegenstück dazu, wie es sich 1919 in Weimar abspielte —, ist gerade den französischen Ansprüchen gegenüber besonders beachtenswert.

Es gewährt eigenen Reiz, Bloems vier Romane zusammenzustellen mit der schlichten und gerade dadurch so spannenden und ergreifenden Erzählung dessen, was er selber von den Mobilmachungstagen an bei dem Grenadierregiment Nr. 8 in Frankfurt a. O. bis zu seiner Verwundung in den Rückzugsgefechten nach der Marneschlacht erlebt und 1916 in „Vormarsch" erzählt hat. Nur darf man dabei nie außer acht lassen, daß „Vormarsch" wie das

1919 ihm folgende „Sturmsignal", das uns an den verlustreichen Kämpfen des Infanterieregiments Nr. 341 in Polen teilnehmen läßt, eben nicht kunstvoll gestaltete Romane sein sollen, sondern getreue Wiedergabe der Wirklichkeit. Man braucht Bloems Darstellung nur mit einem der vielen ähnlichen Berichte von Berufsschriftstellern aus ihrem Soldatenleben zu vergleichen, etwa mit Paul Oskar Höckers vielverbreitetem, selbstgefälligem und inhaltsarmen „An der Spitze meiner Kompanie" von 1914 oder selbst mit Ernst von Wolzogens ungleich besserem, kernfrischem Buche „Landsturm im Feuer" von 1915, um „Vormarsch" und „Sturmsignal" als vorbildliche Schilderungen anerkennen zu müssen.

Außerdem hat Bloem aber auch eine der auf dramatischem Gebiete bis jetzt höchst seltenen vollen Garben in die Scheune gebracht. Den zwei rührenden, düsteren Bildern aus Lazaretten, „Leben" der Blinden und „Tod" des liebeshungrigen jungen Leutnants, fügt sein „Dreiklang des Krieges" einen packenden Vorgang aus den Grabenkämpfen, „Unsterblichkeit", bei. Von diesem letzten der drei Einakter darf man mit Fug und Recht rühmen, er sei, wie der alte Ausspruch lautet, „vom Geiste des Ares" durchweht.

Liefert Bloem im Ausschnitte des Selbsterlebten Beiträge zur Geschichte des Krieges, der seinen klassischen Darsteller in Hermann Stegemann gefunden hat, so trifft er mit ihm noch näher in der Romandichtung zusammen. Bereits 1891 in einer Novellenreihe „Mein Elsaß", 1903 in dem Roman „Söhne des Reichslandes" hatte der in Bern lebende, aber zu Koblenz 1870 geborene Stegemann seine warme Teilnahme für das seiner neuen Schweizer Heimat mannigfach verbundene Nachbarland bekundet. 1913 griff er das von Bloem nur für die Kriegsjahre 1870/71 behandelte Problem auf, wie die französisch verbildeten Alemannen des Elsaß sich mit den über den Rhein zugezogenen Volksgenossen und den nach dem Frankfurter Frieden neu gestellten Aufgaben allmählich aussöhnen könnten und müßten.

Eine Tochter des alten Notabelngeschlechts „Die Krafft von Illzach", unter denen die Zorn von Bulach gemeint sind, ist vor Ausbruch des Völkerzwistes von 1870 die Gattin eines badischen Beamten geworden, der nun als Reserveoffizier gegen Frankreich zu Felde ziehen muß, während von seinen Schwägern der eine mit Mac Mahons Kürassieren den Todesritt von Reichshofen reitet, der andere aus der besetzten Heimat entflieht, um bei Bourbakis Durchbruchsversuch an der Lisaine mitzustreiten. So lassen Bloem und Stegemann in ihren Romanen uns an der hartnäckigen Abwehrschlacht teilnehmen, die wie ein frühestes Vorspiel der Stellungskämpfe der letzten Jahre anmutet Die im Roman erprobte Kunst der Schlachtenschilderung hat Stegemann dann in der Folge als der berufene Geschichtschreiber des Weltkriegs bewährt, indem er vor allem in Vorführung von Hindenburg-Ludendorffs Siegesgang in Ostpreußen und Polen zugleich militärwissenschaftliche und literarische Kunstwerke schuf. Seinen elsässischen Roman führt Stegemann zum Ziele, indem er die durch die politischen Ereignisse getrennten und einander entfremdeten Gatten sich wieder versöhnen läßt. Der Stammhalter der Kraffts aber schwört Kaiser Wilhelm den Treueid, um als dessen Beamter auch unter den neuen Verhältnissen in alter Treue seiner Heimat, dem geliebten, vielgeprüften Grenzlande Dienste leisten zu können.

Aus dem deutsches Reichsland gewordenem Elsaß hat Christiane Ratzel, die ihre ersten Dichtungen unter dem Decknamen Carmen Teja herausgab, in mehreren ihrer Romane („Ich hatt' einen Kameraden", 1912; „O Straßburg", 1913; „Die deutsche Seele", 1918) mit großem Geschick und warmem deutschen Fühlen anschauliche Bilder entworfen. Als Frau eines in Straßburg stehenden Offiziers ward ihr Gelegenheit, den offen wie noch mehr im stillen fortgesetzt geführten Krieg zwischen den Eingewanderten und Altelsässern, das Leben in deutschen Beamten- und Offizierskreisen nach seinen guten Seiten wie in gelegentlichen Auswüchsen, fördernde Leistungen und Mißgriffe zu beobachten. Und zugleich betätigte sie ihre erfreuliche Begabung, empfangene Eindrücke in anschaulich lebhaften Erzählungen festzuhalten.

Wer hätte vor kurzem noch gedacht, daß alle derartigen Mitteilungen aus dem elsässischen Kaiserpalast, der deutschen Universität und Garnison Straßburg Vorgänge aus einer uns

versunkenen Welt bewahren! Noch 1918 hatte Gerhard Tischer in den lebhaft bewegten dramatischen Bildern seines „Weihespiels" dem deutschen Volke den ersten Verlust des „Edelsaß" im 17. Jahrhundert vor Augen gestellt. Und schon nach Jahresfrist mußte Lienhard tiefbewegt in einem Roman berichten, wie die „Westmark" ein zweites Mal durch das alte deutsche Erbübel innerer Uneinigkeit verlorenging! Was aber Land und Leute dieser umstrittenen deutschen Westmark für das geistige Leben Gesamtdeutschlands bedeuten, dafür ist der Elsässer Friedrich Lienhard selber ein lebendiges Beispiel. Gehört er doch gleich dem Schlesier Eberhard König und dem Niedersachsen Hermann Löns zu den nicht eben zahlreichen Erscheinungen im Schrifttum der Gegenwart, die modischer Entartung gegenüber uns die tröstliche Zuversicht stärken, daß neben den vergiftenden und niederreißenden internationalen Strömungen auch die alten wirklich deutschen Kräfte in der Dichtung nicht völlig versiegt sind.

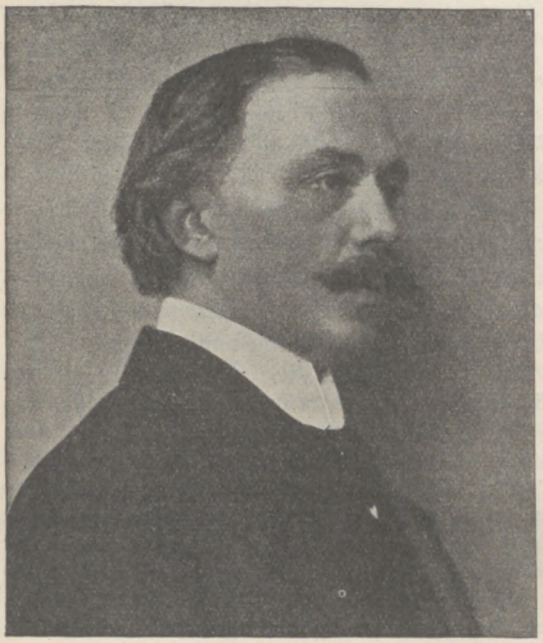


Abb. 65. Friedrich Lienhard. Nach Photographie.

Gerade während des Krieges ist dem am 4. Oktober 1865 im elsässischen Dorfe Rotbach geborenen Lienhard zur Feier seines 50. Geburtstages in einer von mehr als sechzig Freunden seines Schaffens dargebrachten Festschrift als „dem deutschen Dichter" gehuldigt und damit Anrecht auf eine führende literarische Stellung zugesprochen worden. Als Verfechter gesunder Heimatkunst hat Lienhard schon seit 1900 uneingeschüchtert „die Vorherrschaft Berlins" bestritten, mit dessen Treiben er, wie 1917 die „Erinnerungen" seiner „Jugendjahre" erzählten, in Lern- und Lehrerjahren genügende Bekanntschaft gemacht hatte. Die Verbindung mit der jüngstdeutschen Bewegung, von deren Führern der bedeutendste, Karl Bleibtreu, seinen ersten Werken freundliche Teilnahme zeigte, konnte naturgemäß nur eine vorübergehende sein. Es mußte sich ein bewußter Gegensatz herausstellen, sobald Lienhard wieder heimatlichen Boden berührt hatte, von dem aus er 1895 seine „Wasgaufahrten" sang, für dessen Deutschtum er 1916 in einem der kleinen „Schützengrabenbücher" mit dem geschichtlichen Rück- und Ausblick „Weltkrieg und Elsaß-Lothringen" zeugte. In der „wunderschönen Stadt" Erwins von Steinbach und den heimischen Vogesen spielt denn auch sein warm empfundenes und wirksam aufgebautes Künstlerdrama „Gottfried von Straßburg" (1897), den er nach Enttäuschungen jugendlichen Liebens mit Kaiser Rotbart ins Heilige Land ziehen läßt. Elsässische fromme Legende, die schon dem Straßburger Studenten Goethe so sehr ans Herz gewachsen war, daß noch der Schöpfer der „Wahlverwandtschaften" (vgl. S. 19) durch ihre Züge den Ausgang seiner Lieblingsheldin Ottilie verklärte, hat Lienhards „Odilia" dramatisiert. Wie selbst während der Revolutionsstürme, welche zuerst den Anschluß der Elsässer an das von ihnen bis dahin mit gesundem Sinne als wesensfremd empfundene Frankreich herbeiführten, noch immer deutsche

Art auf Adelssitzen, in Bürger- und Pfarrhäusern und in des lehrhaften Fabeldichters Pfeffel (vgl. II, 120) berühmter Lehranstalt zu Kolmar, dem elsässischen Nürnberg, liebreiche Pflege fand: das alles leuchtet aus den klar geschauten Vorgängen des geschichtlichen Erziehungsromans „Oberlin" hervor. Es ist derselbe Pfarrer, bei dem der geistig erkrankte Dichter Lenz (vgl. II, 277) eine bereits in Georg Büchners (s. S. 110) „Novellen-Fragment Lenz" geschilderte einsichtsvolle Aufnahme gefunden hat.

Erst 1917 ist Lienhard aus seinem Geburtslande, von dem er schmerzbewegt in dem „Roman aus dem gegenwärtigen Elsaß, Westmark" Abschied nimmt, nach Weimar übergesiedelt, wohin schon früh sich seine ehrfurchtsvoll sehnsüchtigen Blicke richteten. Das „Thüringer Tagebuch" ging mit seinen mannigfaltig anregenden, frischen 21 Prosakapiteln der 1906 vollendeten „Wartburgtrilogie" voraus. Deren dramatische Helden Heinrich von Ofterdingen, die heilige Elisabeth, Luther sind „voll Geistesbildung der Zeit und halten sich gleichwohl zum Volke. In allen drei ist diese sich opfernde Liebe zur Seele des Volkes ein wesentliches Motiv. So stellen sie die Verbindung zwischen Höhenkultur und Volksseele dar."

Solchem Ziele wollte Lienhard durch die von 1905—08 ausgehenden Monatsblätter „Wege nach Weimar" zuführen, wie seit Oktober 1918 seine Vierteljahrshefte „Der Meister der Menschheit", deren erstes bezeichnenderweise als Titelschmuck Hans Thomas an Dürer gemahnendes Bild „Der einsame Ritt" ziert, Ähnliches unter stärkerer Betonung des Religiösen bezwecken. Diese neue Zeitschrift Lienhards „zur Beseelung der Gegenwart" weist in die gleiche christliche Richtung, in welcher der warmherzige Aufruf des Hebbel-Forschers Ernst August Georgy für „Die Wiedergeburt des deutschen Volkes" (1920) mit heiligem Eifer wirbt und kämpft. Wie Lienhard aber sich die Wirkung des Christentums denkt, das lehrt sein wandernder Parsifal (vgl. S. 241), der des Büßers Anrufen von des Heilands Blut „Ich suche Christus und in ihm den Tod" mit dem lebensstarken Bekenntnis erwidert: „Ich suche Christus und in ihm ein Siegen!" Aus allen Irren und Wirren, dem unsteten Hasten unserer Tage heraus möchte der zielbewußte Dichter Kräfte erzeugen, wie sie aus germanischen Runen sprechen, auf der Wartburg, in Weimar, Sanssouci, Hellas lebendig gewesen, wie die Christusgüte des auf Golgatha für uns leidenden Meisters die Welt erleuchtet und beseelt. Es erscheint wie ein überzeugendes Beispiel für diese Gedanken, wenn der Lehrer Hans-Christoph Kärgel aus Weißwasser in der Oberlausitz, der als Vortragskünstler erfolgreich für Verbreitung und Anerkennung von Lienhards und Königs Dichtungen wirkt, in der Sammlung „Neue christliche Erzähler", die 1920 auch seinen Novellenkreis „Der Hellseher" brachte, 1919 die leidvolle Entwickelung eines Gottsuchers begleitet in seiner ergreifenden „Geschichte aus der Heide": „Des Heilands zweites Gesicht".

Die Heuchelei seines frömmelnden Vaters hat in dem Knaben Matthäus Stein früh den Zweifel an Christus geweckt, der dann dem selbstquälerischen Grübler zu wildem Unglauben verhärtet, seinen Herzensfreund in den Tod, ihn selbst aus dem Lehrerseminar treibt. Die fromme, all ihr Leid in wahrhaft christlicher Ergebung tragende Mutter lehrt aber den unschuldig des Vatermordes bezichtigten und von seinen Dorfgenossen lebenslang verfolgten Sohn des Heilands wahres Gesicht kennen, nach seinem Dulderbeispiel zu schweigen und zu handeln. Mit lebensvoller Vorführung der Menschen eint der hinsichtlich Sprache und Schilderung zu rühmende junge Dichter stimmungsvolle Beseelung der ihm vertrauten Heide.

„Große deutsche Vergangenheit" will Lienhard von der Bühne herab in den Wartburgdramen, wie in seinen Dichtungen und Mahnschriften uns vor Augen stellen. Was er selber so wünscht und anstrebt, das hat er 1913 übertragen auf den Helden seines Gegenwartsromans, den er dann auch im letzten Kampf um die „Westmark" als preußischen Offizier wieder auftreten läßt: „Der Spielmann".

Lienhards Bilder aus Geschichte und Sage, die er „Helden" überschrieb, lassen deutlich den Anschluß an Heinrich von Steins tiefsinnige Dialoge erkennen. Und so ist auch für den Träger der Romanhandlung Ingo von Stein, der so früh verstorbene Denker und Dichter Heinrich von Stein, wie er schon S. 208 als Wahnfrieds edelster Jünger uns entgegengetreten, Vorbild gewesen. Wie in Arnims „Kronenwächtern" (vgl. S. 54) die alte ruhmvolle Hohenstaufenkrone sich in einen geistigen Hort verwandelt hat, so strebt auch der neue Gralsucher, der zum spanischen Gralskloster Monserrat gepilgert war, für Deutschland höchste Vollendung sittlich-künstlerischer Bildung an. Und findet Ingo von Stein in den verschiedenen Gesellschaftskreisen dafür auch kein Verständnis, so vertraut er doch fest darauf, bei dem deutschen Kaiser einen Widerhall wecken zu können. Auf der Wartburg wird ihm die ersehnte Aussprache mit Wilhelm II. endlich gewährt, bei welcher er ebenso, wie ehemals Richard Wagner gegenüber anderen Vertretern der Staatsgewalt es erfahren mußte, die niederschmetternde Gewißheit erlangt, daß eine Verständigung über die Bedeutung der Kunst und insbesondere des Theaters für völkische Kultur unmöglich bleiben müsse, weil für die Regierenden die Künste nur in das Gebiet der Belustigung und Prunkfeste gehören.

Der wahren Empfindung entspricht in Lienhards Gedichten (vgl. S. 241), ob sie von der „Heimat" oder aus der „Weltstadt" melden, aus Geschichte und Sage schöpfen oder sich Tagesfragen zuwenden, überall die sichere Formbeherrschung, den gereiften Gedanken, die stets einem „Hoch"- und „Lichtland" des Geistes zustreben, die klare, schöne Dichtersprache.

Weit schwerer, als in Roman und Lyrik Erfolge zu erringen, ist, wie dies ja auch der für das Drama entschieden stärker veranlagte Eberhard König erfahren mußte, für einen abseits der Parteien stehenden Dichter die Behauptung auf der Bühne.

Mit Dramatisierung der Wielandsage, in der Lienhard und König zusammentrafen, ist ersterer auf dem Harzer Bergtheater (vgl. S. 263) durchgedrungen, und auch sein 1914 umgearbeitetes Lustspiel „Münchhausen" erwies sich bühnenfähig. Dagegen blieben gerade einer seiner reifsten und besten Arbeiten, dem „Odysseus auf Ithaka", infolge der Bevorzugung des von Mode und Parteisucht begünstigten Hauptmannschen Odysseus trotz Erfolges in Straßburg und im Harz weitere Aufführungen bis jetzt versagt. Mit berechtigtem Selbstgefühl lehnte sich Lienhard 1914 bei der zweiten Buchauflage seines homerischen Dramas gegen solche Zurücksetzung auf:

Stolz zu schweigen und würdig zu warten, ich übte mich lange ...
Doch jetzt ist nicht die Zeit, sich einzuzäunen im Wasgau.
Jetzt ist die herrliche Stunde, ein Schloß des Geistes zu bauen
Mitten im Herzen Europas, in Deutschlands heiligem Haine,
Und von der Sendung zu singen des künftigen Königs in Geistland.

Daß Lienhard dieses neue Königreich des Geistes nicht auf den Wegen sucht, auf denen die Vertreter der Modeliteratur wandeln, würde jede Zeile seiner Dichtungen erhärten, auch wenn er dies nicht schon 1908 in einer Betrachtung über „Wesen und Würde der Dichtkunst", 1914 in der Flugschrift „Deutschlands europäische Sendung" und 1917 in seinem Buche über geschichtliche Grundzüge deutscher Dichtung noch eigens festgelegt hätte. In Prosa und Versen hat der elsässische Dichter, dem die Revolution seine Heimat geraubt hat, den alten völkischen Hochzielen die Treue bewahrt. Aber sein „Spielmann" bekundet auch unzweideutig, daß Lienhard zu jenen Deutschen gehört, die sich bereits vor dem Kriege klar geworden waren über die Zeichen geistigen und sittlichen Verfalls in unserem Volke und die Notwendigkeit einer Erneuerung, wie schon Richard Wagner in seinen Beiträgen zu den „Bayreuther Blättern", vor allem den tiefgreifenden Untersuchungen „Religion und Kunst", „Was ist deutsch?", sie machtvoll gepredigt und gefordert hatte.

Die lange, vielgestaltige Reihe der Erziehungsromane (vgl. S. 17) erstreckt sich von Wielands „Agathon" (vgl. II, 195) über Stifters „Nachsommer" bis zu Frenssens „Jörn Uhl" (S. 250). Otto Ernsts „Asmus Semper", Lienhards „Oberlin" und „Spielmann",

Königs „Fridolin Einsam", Weigands „Die Löffelstelze" (1919). Ist doch auch gerade die Frage, wie bildet sich jeder gesondert für die seiner Natur entsprechende Lebensaufgabe, deren Erkenntnis er oft erst auf Irrwegen lange suchen muß, eine der für die Seelenkunde anziehendsten. Schon „Wilhelm Meisters Wanderjahre", für deren bessere Würdigung jetzt endlich auch die Zeit gekommen zu sein scheint, lassen jedoch aus der Bildungsfrage für den einzelnen die weitere erstehen, wie nun diese individualistisch gewonnene Kraft und Freiheit im Rahmen der Gesellschaft für das Gemeinwohl fruchtbar gemacht werden können. Und die „Wanderjahre" verbinden, gemäß der bei Goethe seit Jugendtagen immer wieder hervorbrechenden Teilnahme an allem Pädagogischen, damit allgemeine Erziehungspläne für die Heranwachsenden, eingekleidet in den Besuch einer als bereits bestehend angenommenen pädagogischen Provinz. Es ist bemerkenswert, wie gerade seit dem Zusammenbruch immer erneut auf die Lehre der Vorsteher jener Goetheschen Provinz von den der Jugend als das Allernotwendigste einzuprägenden drei Ehrfurchten als ein Heilmittel gegen die Schäden der Gegenwart hingewiesen wird. Und wie Fichte die Erziehung des die Zukunft bestimmenden Geschlechts als die wichtigste Aufgabe ansah, so drängen sich auch jetzt wieder die bereits seit langem erörterten Forderungen nach Umgestaltung der Ausbildung und deren Ausdehnung auf weitere Volkskreise stürmisch hervor. Auch von gründlichen Kennern unseres Unterrichtswesens wurde, wie von Joh. Georg Sprengel in Frankfurt, „Die Erneuerung der höheren Schule aus deutschem Geiste" gefordert (1917). Aus dem Schlesischen Provinzialschulkollegium ging 1915 Hermann Jantzens ebenso tatsächliche Verhältnisse und Hemmnisse berücksichtigendes wie von wärmster Vaterlandsliebe durchwehtes Buch „Von deutscher Schule und Erziehung" hervor.

Wenn über die Notwendigkeit einer Änderung ziemlich Einstimmigkeit herrscht, so macht sich dagegen bei der Frage nach Durchführung der allseitig geforderten Verjüngung der alles beherrschende Gegensatz völkischer und internationaler Auffassung auf diesem Gebiete ganz besonders scharf geltend.

Fällt in der Erziehung Wilhelm Meisters und den Auswanderungsplänen der „Wanderjahre" den nach Art der Geheimgesellschaften des 18. Jahrhunderts wirkenden Mächten des Turms eine leitende Rolle zu, so hat auch Graf Teja in seinen „Bildern aus der deutschen Dämmerung" die Aufgabe nationaler Erneuerung der im geheimen heilsam wirkenden völkischen Urdaloge zugewiesen, die dafür von der im Feldmarschall und Reichskanzler von Goldstein verkörperten Staatsgewalt verfolgt wird. Auch Ernst Wachler, der verdienstvolle Begründer und Leiter des Harzer Bergtheaters, der als Mitkämpfer des heldenhaften „Durchbruchs von Brzezany" in vorbildlicher Weise diese seine prächtige Schlachtenerinnerung erzählt und eine Sammlung lyrischer Gedichte 1915 als „Kriegsbeute" nach Hause gebracht hat, läßt in seinem Erziehungsroman „Osning" eine Geheimgesellschaft auf den Helden seiner deutlich an Goethes „Lehrjahre" sich anlehnenden Erzählung wirken. Alte Erziehungsvorschläge von Ernst Moritz Arndt tauchen dabei wieder auf.

Wie Wachler selber schon seit 1908 mit einer Schriftenreihe „Deutsche Wiedergeburt" hervorgetreten ist, so führt sein Roman den von einem geheimnisvollen Alten in einer Höhle des Teutoburger Waldes, dem Osninggebiet, geleiteten Geheimbund für die Erneuerung und Vertiefung deutschen Wesens vor. An Ernst von Bandels Hermannsdenkmal erzählt der im Kolonialkriege Südwestafrikas erprobte preußische Offizier den versammelten Scharen Jungdeutschlands aus der „Edda", die als „germanische Bibel" in jedem Hause sein sollte, aus der Geschichte der Römerkriege und die auf Arminius gedeutete Siegfriedsage. Und auf diesem durch die deutsche Urgeschichte geweihten Boden des westfälischen „Osning" wird eine großangelegte Erziehungsanstalt errichtet, in der die Jugend wehrhaft und in deutschem Geiste zu

einem tatenfrohen, starken Geschlechte völkischen Sinnes herangebildet werden soll. Mit Errichtung einer Erziehungsanstalt nach neuen Grundsätzen schließt auch Johannes Schubert 1918 seinen Roman „Höchstes Glück der Erdenkinder". Aber wie sein lauteschlagender Zukunftssucher, zurückgescheucht von der Unfreiheit des preußischen Polizeistaates, in dem lebensfreudigen Italien seiner Ausbildung nachgegangen war, so lehnt Schubert auch für sein in der Nähe Berlins gegründetes internationales Jugendheim jede Berücksichtigung völkischer Forderungen polemisch ab.

Und doch mußte angesichts deren bisheriger Vernachlässigung ein gewiß nicht des Nationalismus verdächtiger Historiker wie Lamprecht klagen: „Die Heranziehung unserer eigenen Vergangenheit zum akademischen Unterricht und zur Forschung überlassen wir Fremden." Hermann Löns aber beschwerte sich 1903 seiner scharfen Art gemäß: „Wie bei einem Emporkömmling, der aus dem Nichts entstand, keine Familienerinnerungen und keine Erbtümer seines Geschlechtes besitzt, sieht es im deutschen Volke, dem ersten, stärksten, gebildetsten der Welt, aus; von Rom und Athen, Jerusalem und Paris, und von wer weiß wo noch her ließen wir uns den geistigen Hausrat und Wandschmuck aufschwatzen und sind womöglich noch stolz auf unsere charakterlose Volksvergessenheit, auf die wir stoßen, wohin unsere Augen treffen, in Sprache, Sitte, Kleidung, in Hausbau und Kunst, in Münzwesen, Maß und Gewicht, in Heer und Flotte, in Schrifttum, Schaubühne und Schule. Kein Volk der Welt ist so arm an äußerer Eigenart, so weltbürgerlich verwurstelt, so um sein ureigenes Angesicht gebracht wie wir. Wir sind so arm geworden, daß wir es gar nicht mehr merken." Das ist dieselbe Feststellung, wie der Alte in Wachlers „Osning" sie ausspricht, um demgegenüber die heilige Pflicht der Betonung des Deutschtums in Erziehung und Leben, Erneuerung unseres fast völlig verlorenen alten völkischen Bewußtseins und dessen ernsteste hingebende Pflege zu fordern.

Künstlerisch bleibt Wachlers wie Schuberts Buch weit hinter Lienhards „Spielmann" zurück. Aber in dem so verschiedenartig ausgeführten Grundgedanken, daß der selber durch Lehre und Leben gereifte Held der Erzählung seinerseits zum Volks- und Jugendbildner werden soll, erscheinen die drei Werke als neueste Beispiele des alten Erziehungsromans miteinander verbunden.

Sind Gesundheit und ungebrochene Kraft, wie sie der die alten Germanengötter ehrende Osningbund unserer Jugend erhalten und wiedergewinnen will, Vorbedingung aller körperlichen und geistigen Tätigkeit bei dem einzelnen wie bei ganzen Völkern, so gehört der Kampf für diese Volksgüter auch zu den wichtigsten Erziehungszielen. Und der Versuch, solche Aufgaben in mehr oder minder künstlerischer Einkleidung eindringlich zu Gemüt zu führen, verdient deshalb auch innerhalb der literargeschichtlichen Betrachtung besondere Wertung, wie sie des Hamburger Amtsrichters Hermann Popert „Geschichte aus unserer Zeit Helmut Harringa" (1910) bereits durch den Dürerbund mit Fug und Recht zuteil geworden ist. Nur muß man mit der Anerkennung der in fesselnder Darstellung vorgetragenen Grundgedanken auch zugleich das lebhafteste Bedauern verbinden, daß Popert in seinem Eifer gegen die alteingewurzelte „teutsche National-Neigung zum Trunke", deren Geschichte Schillers Jugendgenosse Petersen schon 1782 geschrieben hat, sich zu höchst ungerechten, selber wieder schädlich wirkenden Übertreibungen hinreißen ließ. In dem von Popert zum gehässigen Zerrbild entstellten studentischen Verbindungswesen, das wir ganz im Gegensatze zu ihm als das feste Rückgrat der gesamten Studentenschaft stärken und erhalten müssen, überwiegen die guten, gesunden Grundlagen zweifellos bei weitem etwaige Auswüchse. Man kann nicht scharf genug betonen, daß gerade auf dem geschichtlich gewordenen und immer wieder für mannigfaltigste Neugruppierungen Raum bietenden Boden des korporativen Zusammenstehens sichere Vorbereitung für

den späteren Beruf gedeiht, wie ihm die frische, köstliche Poesie des Studentenlebens entsprießt. Wer möchte Viktor Scheffels feuchtfröhliche Lieder missen? Aber wie Bloem in seiner dritten Kriegsszene die Einheit des deutschen Waffen-Studententums in Not und Tod des Grabensturms feiert, so hat im August 1919 die Gründung des „Allgemeinen deutschen Waffenrings" (A. D. W.) auf das neue die zeitgemäße Fortbildung und Entwicklungsfähigkeit der alten studentischen Korporationen erwiesen. Anderseits hat die Berechtigung von Poperts Warnungen vor der Trunksucht mit den ihr folgenden Gefahren der Gewalttat und Unzucht bedeutsamste Anerkennung gefunden gerade in den herrlichen Tagen der Mobilmachung, in denen die Heeresleitung allen Alkoholgenuß grundsätzlich auf das strengste ausschaltete. Es beleuchtet die Unwahrheit und Phrasenhaftigkeit eines Teiles unserer Kriegslyrik, wenn reklamehaft angepriesene Kriegsgedichte ungeachtet jenes militärischen Verbotes unsere ausziehenden Soldaten auf der Fahrt durch die Heimatsgaue mit Feldbechern aus Eimern den Wein schöpfen, die Pferde mit Pfirsichen füttern lassen!

Dagegen bewegt Popert sich auf dem Boden ernster Wirklichkeit, wenn der Hamburger Richter Harringa, altem Friesengeschlecht entsprossen, mutig nach den verschiedensten Seiten den Kampf für seine Überzeugung gegen stumpfe Gewohnheit und im Dunkeln tyrannisierende Geldmächte führt. Schon in den einleitenden Vorgängen der Gerichtssitzung wird eine der schlimmsten Wunden in unserem öffentlichen Leben, deren Berührung man als für den Warner besonders gefährlich zu scheuen pflegt, mutig aufgedeckt. Wie hierbei die Erinnerung an Eugène Brieux' Gerichtsstück „Die rote Robe" (vgl. S. 276) auftaucht, so werden wir bei Poperts Vorführung der unglücklichen Ehe der reichen Hamburger Konsulstochter mit einem durch Ausschweifung erkrankten Manne an des Franzosen „Schiffbrüchige" (1901) gemahnt, die nicht wie sonst Stücke unserer schlimmen Nachbarn zur Unterhaltung, sondern auf Betreiben von Ärzten zur Warnung auf die Bühne gebracht worden sind. Popert stellt die befreiende Natur und den schwülen, einengenden Druck der Großstadt, in der es zum wilden Aufruhr und Straßenkampf arbeitsscheuer Trunkenbolde mit den pflichttreuen blauen Schutzleuten kommt, einander gegenüber. Sein Roman wie Burtes „Wiltfeber" treffen damit das gleiche Übel, dem der Tiroler Artur von Wallpach sich entgegenstemmt mit seinem Haßlied wider die Großstädte, in deren Unrat und Unrast die Fabriken „unserer Felder Blühen, unseres Volkes Erstlinge fressen". Alles städtische Wesen wird auch von Löns als ein Notstand des zum wahrhaft Natürlichen, zu der Bauernarbeit nicht mehr tauglichen, unfrei gewordenen Menschen verurteilt. Nicht einzelne Ausartungen, sondern eine Erkrankung unseres gesamten Volkslebens vom Träger der Krone, der vom pflichtgemäß Führenden zum blind Gegängelten herabgesunken sei, bis zu den Bauernknechten, die, von sozialistischen Irrlehren betört, die Grundlage und letzte Kraft des Landes zerstören, findet Wiltfeber vor, wenn er von Fahrten zur eigenen Bildung ins Weite in sein alemannisches Heimatsdorf zurückkehrt. „Die Geschichte eines Heimatsuchers" hat denn auch Hermann Burte, unter welchem Namen der Badenser Hermann Strübe schreibt, seinen Roman „Wiltfeber, der ewige Deutsche" benannt.

Zwischen 1904 und 1909 hatte Artur Möller van den Bruck in lehrreicher Weise den großzügigen Versuch unternommen, in acht Bänden eine deutsche „Menschengeschichte" auszuführen, indem er als bezeichnende Vertreter aufstellte: verirrte, verschwärmte, entscheidende, gestaltende, scheiternde, lachende Deutsche. Etwas vom verirrten und verschwärmten, vor allem aber von dem vaterländische Ziele ersehnenden und suchenden Deutschen hat Wiltfeber an sich. War das „eigenartige Buch voll urwüchsiger Kraft und dichterischer Kühnheit" schon bei seinem ersten Erscheinen 1912 in völkischen Kreisen freudig begrüßt worden, so hat die damals manchen

wohl zu pessimistisch dünkende Schilderung jetzt erst recht an unzweifelhaftem Wahrheitswert und an Bedeutung gewonnen. Burte steht unter der Einwirkung Gobineauscher Auffassung. Seinem Helden Wiltfeber offenbaren sich denn auch überall, wo er im Kreise der Volksgenossen nach dem Echten und Gesunden sucht, Wahrzeichen des Verfalls und der Entartung.

In der Staatskirche wie bei den Sektierern, die er freilich durch den verletzenden Vergleich zwischen Jesus' und Nietzsches Leben und Lehre gegen sich aufbringen muß, bei den Turnern und Schulmännern, bei hoch und nieder herrscht engherzig-ängstliche Unduldsamkeit und selbstgerecht-heuchlerische Bequemlichkeit. Die Grundlage unseres Volkes aber, das seßhafte Bauerntum, wird von kommunistischen Wahnideen wie der Boden von Ratten unterwühlt. Anderseits lebt auch in Wiltfeber selber trotz klarer Einsicht in das Kranke nicht die Kraft, den Weg zur Gesundung, der in der Rückkehr zur Bebauung der heimischen Scholle liegt, einzuschlagen. Vom Lande seien „die Leute weggezogen in die steinerne Verwesungsstätte, in die zementene Menschenschlingmaschine. Da leben sie, weiße Sklaven; verhockt, verschweißt, vergiftet; erfüllt von einem wütenden Wunsch nach Rache an irgendeinem für irgendwas." Nach dem Scheitern von Hoffnung und Glauben ist der Tod für Wiltfeber selber eine Erlösung. Daß er durch den Zufall eines Gewitters erfolgt, ist ein Fehler des Dichters.

Erregt Burte schon in seinem zu strenger Selbsterforschung führenden Romane Bedenken durch den stark erotischen Einschlag, so gewinnt dies unerfreuliche Tageselement bedauerlicherweise volle Herrschaft in zweien seiner Schauspiele. Daß die Jugendgeschichte des aus Hauffs „Lichtenstein" auch außer seinen württembergischen Landesgrenzen bekannten Herzogs Ulrich den Dichter des „Wiltfeber" 1913 zu einer quälenden psychologisch-dramatischen Studie „Herzog Utz" verführte, läßt sich noch entschuldigen. Die auf Burte als einen Dichter des Deutschtums gesetzten Hoffnungen schwinden jedoch, wenn er, wie kurz vorher Wedekind getan, aus alttestamentlichen Gegenständen, die nach Goethes Brief vom 12. Mai 1812 an Zelter bei ihm nur verstimmende „Uneignung" erregten, 1917 in seinem „Simson" die „ganz bestialische Leidenschaft eines solchen Bullen" in undramatischer ermüdender Breite mit brutaler Sinnlichkeit ausmalt. Der völkische Heimatsucher liefert damit selber einen Beitrag zu jener erotischen Modedichtung, die sein Wiltfeber als Verfallserscheinung bekämpfen müßte. Erfreulich aber steht beiden genannten Stücken Burtes großzügige Tragödie „Katte" (1914) aus des Kronprinzen Friedrich düstersten Jugendtagen gegenüber, deren Aufführung in Elberfeld 1919 die Zuhörer sogar zur Anstimmung des Preußenliedes begeistert hat.

An Wiltfeber tritt die von ihm abgelehnte Aufforderung heran, als Reichsleiter unter Wilhelm II. die selbst vom Fürsten Bismarck nicht bewältigte, immer dringender werdende Aufgabe einer Erneuerung des deutschen Volkes von innen heraus in Angriff zu nehmen. Wie ist jener gewaltige „entscheidende Deutsche", den der Schlußband der Bloemschen Romantrilogie auf dem siegreichen Höhepunkt seines Wirkens als „Reichsschmied" vorführt, unter den besonderen Verhältnissen seiner Zeit als Mensch und Staatsmann zu und an seiner Aufgabe herangewachsen? Die Einblicke, welche des jungen Otto von Bismarck Briefe (vgl. S. 196) in seine schwere stürmische Entwicklung, vor allem in sein religiöses Seelenleben gestatten, mochten wie den Historiker zur Untersuchung, so den Dichter zu einer Art Erziehungsroman anreizen.

Dem Unterfangen eines Frank Wedekind, sich zur Lösung dieser Aufgabe heranzudrängen, braucht man nur das Abwehrwort gegen Mephistos Übergriffe entgegenzuhalten: „Was Euch nicht angehört, müsset Ihr meiden!" Aber die Tatsache, daß der Verfasser des „Erdgeist" und der „Franziska" während des Krieges seine erotischen Paradoxien unterbrochen hat, um neben einem Simson- und Heraklesdrama 1916 auch ein „historisches Schauspiel Bismarck" loszulassen, zeigt, wie sehr das Problem von Bismarckdichtungen in der Luft lag. Mit Wedekinds nachlässiger Dialogisierung einzelner Abschnitte aus den „Gedanken und Erinnerungen" unter Heranziehung von Anekdoten ist es freilich nicht getan. Wohl aber durfte man von Gustav Frenssen erwarten, daß er mit einer „epischen Erzählung Bismarck" sich der bedeutenden Aufgabe gewachsen erweisen würde.

Das 1914 ausgegebene dicke Buch ist inzwischen aus dem Handel zurückgezogen worden. Allein man kommt doch nicht über die Frage hinweg, wie es nur möglich war, daß ein ernst zu nehmender Schriftsteller von Frenssens Ansehen, und dazu noch im schärfsten Gegensatze zu der gehobenen Stimmung des ersten Kriegsjahrs, sich zu einer derartigen geradezu unglaublichen Versündigung an Kunst und allem vaterländischen Fühlen verirren konnte. Unmöglichen holprigen Pseudohexametern entspricht die Auffassung des epischen Helden als einer verbrecherischen Macbeth-Natur, die nur eigenem Ehrgeiz fröne. Als diese Selbstsucht von dem jungen Kaiser Wilhelm II. verdientermaßen ausgeschaltet wird, strebt Frenssens Bismarck danach, seine durch Meineid, List und Trug zusammengebrachte Reichsschöpfung selber wieder zu vernichten. Auch die nach überlebtem Renaissancemuster durchgeführte epische Maschinerie, zu welcher die auf dem Brocken hausende Mutter Deutschland herhalten muß, ist so völlig verunglückt wie das ganze Epos.

Im Gegensatze zu diesem unerquicklichen Bismarck in Drama und Epos gehören Karl Bleibtreus und des Österreichers Karl Hans Strobl Bismarckwerke (1915—18), wenn auch beide noch unvollendet, zu den beachtenswertesten Erscheinungen der freilich unübersehbaren jüngsten Romandichtung.

Ist es Strobl, der 1907 ein wohlabgerundetes Festspiel „Die Nibelungen an der Donau" für Herrn Rüdigers Heimat Bechelarn geschaffen hat, auch nicht gelungen, Bismarcksche Kraft und Tiefe voll lebendig werden zu lassen, so hat er doch in sorgfältig verständiger Quellenbenützung ein anschauliches Bild der wechselnden Umgebung gezeichnet, in welcher der wilde Junker, der in Frankfurt reifende Staatsmann, der allen überlegene Leiter der preußisch-deutschen Geschicke in fortwährendem Streite gegen kurzsichtige Gegner und die englisch gesinnte Kronprinzessin sich auslebte und wirkte. Warme Verehrung für seinen Helden durchzieht Strobls ganzes Werk ebenso wie das ungleich bedeutendere Bleibtreus, der auch hier seine stets eifervoll gepflegte Heldenverehrung betätigt. Prägt Bleibtreu für Bismarck doch das kühne Wort: „Das Genie ist Rasse für sich", ohne daß er indessen darüber die urgermanischen Grundzüge in des Gewaltigen Wesen vernachlässigt. Bleibtreu verfährt in diesem „Weltroman", der nach dem ursprünglichen Plane die „Feuerprobe von Bismarcks Erbe im Weltkrieg" vor Augen führen sollte, ähnlich wie in seinen „Schlachtendichtungen" (vgl. S. 246), die ja auch kritisch gesichtete Tatsachen als individualisierende Augenblickshandlungen „impressionistisch" zur Wirkung bringen. Einem etwa aufsteigenden Vorwurf, er gebe mehr „geschichtliche Rhapsodie als Dichtung", tritt Bleibtreu entgegen, indem er seinen Bismarck selber über des englischen Ministers Disraeli Byron-Roman urteilen läßt:

„Wie drollig, die Wirklichkeit romantisch färben zu wollen! Byrons wirkliches Leben hatte ja zehnmal mehr Anziehungskraft als jede fälschlichende Ausschmückung, wo Dichtung und Wahrheit zu unkenntlichem Knäuel verschlungen sind." In den beiden ersten Bänden Bleibtreus waltet eine begeisternde Frische. Für die Schilderungen des dritten hat er vertrauliche Mitteilungen seines Vaters, des 1870/71 im Großen Hauptquartier weilenden Schlachtenmalers, verwertet und läßt sich dadurch zu höchst störenden Auseinandersetzungen mit anderen Überlieferungen verleiten.

Wenn Goethes „Iphigenie" bei dem Rückblick auf ihre eigenen Ahnen daran erinnert, es erzeuge „nicht gleich ein Haus den Halbgott noch das Ungeheuer", erst aus einer Reihe Böser oder Guter gehe endlich das Entsetzen oder die Freude der Welt hervor, so richtet sich auch vom „treuen Diener Kaiser Wilhelms I." der Blick auf seine Ahnen. Der Gymnasialprofessor Rudolf Flex in Eisenach hatte 1900 in einem Bismarck-Festspiel, dem er 1915 ein Bändchen Bismarck-Gedichte folgen ließ, den „Helden des Jahrhunderts" gefeiert. Von seinen drei Söhnen, die im Weltkriege dem Vaterland ihr Leben opferten, hat der auf Oesel gefallene Walter Flex, geboren 1887, das Glück gehabt, als Erzieher von Otto von Bismarcks Enkel der Familie des Fürsten näherzustehen. So kam es, daß der zu geschichtlichen

Betrachtungen geneigte junge Dichter in die Vergangenheit des Bismarckschen Geschlechtes sich vertiefte. Der Novelle „Zwölf Bismarcks" ließ er 1914 die auch als „Eine Kanzlertragödie" dramatisierte Erzählung von dem Heldenleben und Opfertode „Klaus' von Bismarck" folgen, des treuen Beraters des brandenburgischen Markgrafen Ludwig von Wittelsbach in dessen Kampfe mit dem tückischen Kaiser Karl aus dem Luxemburger Hause. Wenn Flex sich dabei stofflich mit Alexis' Roman vom falschen Waldemar berührt, so darf man dem jüngeren nachrühmen, daß er bei einem Vergleich mit dem berühmten älteren Dichter der Geschichte der Mark (vgl. S. 88) wohl zu bestehen vermag. Seltene Kunst im Entwerfen von Bildern aus wildbewegter Vergangenheit bewähren auch seine Charakterstudien „Wallensteins Antlitz. Gesichte und Geschichten vom Dreißigjährigen Krieg". Ebenso vermag sich sein „Demetrius" (1910) in der langen, von ihm selbst durchforschten Dramenreihe, in denen die Entwickelung des tragischen Demetriusproblems sich vollzieht, mit Ehren zu behaupten.

Gorch Fock trug in sein Kriegstagebuch den Wahlspruch ein: „Mit Gott und Bismarck." Lienhard singt in einem seiner Kriegsgedichte: vor den grauen Regimentern „riesenhaft steht Bismarck neben Friedrich". Zu beiden, deren Überlieferung vom Großadmiral Tirpitz der Schutzengel des deutschen Volkes genannt wird, „mußte naturgemäß während der Kriegszeit immer wieder unser Blick sich emporrichten, an ihrem Andenken sich stärken". Nach Jena und seinem ersten Verweilen in Berlin schrieb Ernst Moritz Arndt, der als Pommer früher dem Preußentume fremd gegenübergestanden hatte: „Kaum seit einem Menschenalter können wir begreifen, was ein König von Friedrichs Art für die Stärke und den Ruhm des ganzen Deutschland in seinen Tagen bedeutet hat und in künftigen Tagen noch weit mehr bedeuten wird als heute." Und im gleichen Sinne hat Bleibtreu 1905 in der kongenialsten neueren Dichtung über den königlichen Helden und Denker, den beiden prächtigen, lebensvollen Bänden „Vivat Fridericus!", von dem „Größten aller Deutschen" gerühmt, er sei „längst kein König von Preußen mehr, sondern Nationalheld und heimlicher Kaiser aller Deutschen geworden". Wie in der Napoleonischen Zeit, hat sich Arndts Ausspruch auch in der Gegenwart als zutreffend erwiesen. Erklärt doch Thomas Mann, der schon 1915 unter dem frischen Eindrucke des Ausbruchs des Weltkriegs sein Buch „Friedrich der Große und die große Koalition" als einen „Abriß für den Tag und die Stunde" dem Publikum übergeben hatte, noch 1919: „Zum Lachen genau sah ich in der Entstehungsgeschichte unseres Krieges Friedrichs Geschichte sich wiederholen. Ich schrieb sie auf, die eine zugleich mit der andern." Er meinte aber auch, Deutschland würde mutmaßlich überhaupt nicht entstanden sein, „wenn Friedrich nicht in Sachsen eingerückt wäre, und daß es heute vielleicht nicht mehr in der Lage wäre, sich seiner unsterblichen Seele zu erfreuen, wenn es August 1914 nicht ähnlich gehandelt hätte". Wie Friedrich der Große nach der Einnahme von Dresden dort die zu seinem Untergange geschmiedeten Geheimpläne vorfand, welche seinen durch den Einfall in Sachsen im August 1756 vollzogenen scheinbaren Friedensbruch rechtfertigten, so erhielten wir in Brüssels Archiven die Beweise für Belgiens Entschlossenheit, trotz seiner „verbrieften Neutralität" an dem Vernichtungskriege gegen uns teilzunehmen. Es hatte also seinerseits Recht und Vertrag gebrochen, indessen wir nur die durch alle Naturgesetze und Menschenrechte erlaubte und gebotene Pflicht heiliger Notwehr mit unserem Einmarsch ausübten. Als Unterschied erscheint, wenn das Ergebnis von Manns Vergleichung gezogen wird, eigentlich nur, daß unsere philosophische Regierung nicht verstanden hat, diese Funde als Schutzwaffe gegen die Lügen und Verleumdungen zu gebrauchen, wie der tatkräftige Philosoph von Sanssouci es getan hat.

Das Entstehen neuer Friedrich-Dichtungen neben den Bismarck-Romanen während des Krieges mußte so aus der Ähnlichkeit der Lage sich ganz von selbst ergeben.

Noch vor der Buchausgabe seines Novellenkranzes „Ruhm" ist der junge Schlesier Ernst Schubert 1915 gefallen. Von der Hinrichtung Kattes bis in die letzten Arbeitstage, ehe der unermüdlich sinnende und schaffende Alte Fritz zur Ruhe ging, erstrecken sich die lebensvollen einzelnen Bilder, in welchen Schubert den siegreichen Feldherrn dreier Kriege wie den an Voltaires Geist sich erfreuenden königlichen Schriftsteller in wechselnder Tätigkeit vorführt. Von der Begeisterung der Umgebung fällt verklärendes Licht auf den pflichteifrigen Herrscher selbst, für den sie alle, Junge wie Alte, freudig in den Tod gehen. Und wenn wir mit Friedrichs Siegesboten von Hohenfriedeberg an den üppig-frivolen Hof des Bayreuther Markgrafen kommen, so dient auch solcher Gegensatz nur dazu, Friedrich erst recht in seiner einsamen Fürstengröße hervortreten zu lassen. In knapper Zeiteinheit dagegen an die alte französische Tragödie gemahnend, hat 1918 Walter von Molo, geboren 1880 zu Sternberg in Mähren, als ersten Band seiner Romantrilogie „Ein Volk wacht auf", die er nun seinem dreiteiligen Schiller-Roman (1912—14) folgen läßt, alle Schrecken des Siebenjährigen Krieges zusammengedrängt, um die unbeugbare Seelenstärke und Geisteskraft des hartbedrängten Kriegsfürsten und gequälten Menschen um so heller erstrahlen zu lassen, ein leider von seinem Nachfahren auf dem preußischen Throne in nichts befolgtes leuchtendes Vorbild eisernen Willens, der allein zum Siege zu führen vermag. Dem „Fridericus" reihte sich als zweiter Band der Trilogie 1919 der Roman „Luise" an. In Schilderung der Jahre vor Jena bis zu dem Frieden von Tilsit tritt noch handgreiflicher überall die Beziehung auf die Gegenwart hervor. Friedrich Wilhelms III. um die Zukunft unbekümmerte Friedensliebe und Abneigung gegen die notwendigsten Neuerungen, das Drängen der allem Nationalen abholden Diplomatenpartei zur Annahme der entehrendsten Bedingungen, um nur Aufnahme in Napoleons Völkerbund, der damals den Namen Rheinbund führte, zu erlangen: das alles erinnert nur zu sehr an von uns Miterlebtes. Als Ersatz für den noch ausstehenden dritten Band Molos, der die Bezeichnung der ganzen Romantrilogie erst rechtfertigen muß, mag des Lübeckers Julius Havemann schon 1913 erschienener Roman gelten „Der Ruf des Lebens". Er sucht Handlung und Helden in Lützows Heldenschar. Als der Dichter freiwillig mit ins Feld zog als einer „derer, die noch Ideale haben, gegen die, die nur durch ihren Götzen entflammt sind", bewährte er, daß es ihm Ernst gewesen, wenn er den jungen Lützower ausrufen ließ: „An den ist der Ruf des Lebens erst voll ergangen, der auch den Ruf des Todes darin vernommen hat." Es ist die alte Mahnung aus Schillers unveraltendem Reiterlied:

Und setzet ihr nicht das Leben ein,
Nie wird euch das Leben gewonnen sein.

Wie aber ein kurzer, frischer und offener Krieg leichter zu führen ist als das durch Jahre fortgesetzte stille, verbissene Ringen feindlicher Rassen im kleinlichen Alltagsleben, so ist auch für den Dichter die Aufgabe, diesen Nationalitätenkampf zu schildern, die ungleich schwierigere, und noch schwieriger ist es, dafür die Gunst der Leser zu gewinnen. Nur verzweifelt langsam ist das Verständnis für die alldeutschen Zukunftsaufgaben, tatbereite Teilnahme für die Schicksale der Auslandsdeutschen, mit denen unser eigenes Wohl und Wehe so unlösbar verbunden ist, herangewachsen. Klagt doch Alfred von Tirpitz, seit Treitschkes zu frühem Tode hätten es selbst unsere Historiker in der Mehrzahl nicht so klar wie die Nationalökonomen begriffen, daß nach der Lösung der Einheitsbestrebungen sich mit voller Gewalt die Frage einstellen mußte,

„ob wir im Rahmen der Menschheit etwas bedeuten sollten" (vgl. S. 341). Wohl mahnte schon seit Jahren das Lied einer treuen Deutschösterreicherin, der Gräfin Wilhelmine Wickenburg:

Durch die Lüfte rauscht ein Mahnen,
immer lauter dringt's herein:
Reicht die Hände euch, Germanen,
an der Donau und dem Rhein.

Aber so wenig die unmittelbar bedrohten Deutschen innerhalb der schwarzgelben Grenzschranken ungeachtet der immer drohenderen Gefahren sich zu der allein Rettung verheißenden Einigung aufzuraffen vermochten, so wenig hat man im Reiche, überbeschäftigt mit Parteitheorien und -streitigkeiten, die Erkenntnis geschöpft oder zum mindesten sie nicht betätigt, daß es sich bei Unterdrückung des auch für unser ganzes Schrifttum so unendlich wichtigen und ertragsreichen österreichischen Deutschtums zugleich um unser eigenes Sein oder Nichtsein in nicht allzuferner Zukunft handle. Bloß in einzelnen lyrischen Gedichten, wie in des wackeren Karl Pröll Sammlung „Auf ferner Wacht" (1902), in Heinrich Gutberlets Kampfliedern aus der Ostmark „Böhmerland — Deutsches Land" und „Trutzfanfaren" (1914), in Saars schönem Idyll „Hermann und Dorothea" zur Empfehlung des Deutschen Schulvereins, für den ja auch Dahn und Wildenbruch mit manchem Gedicht eintraten, vor allem in Roseggers kräftigen Mahnungen (vgl. S. 171), kräuselte der gefährliche Sturm die Wellenoberfläche unserer Dichtung. Erst in Adam Müller, 1852 zu Guttenbrunn im Banat geboren, ist den Volksgenossen in Österreich-Ungarn, die „vor des Reiches festem Walle" als kampfumtobtes Aufgebot ihr und damit auch unser Deutschtum zu wahren haben, ein wirkungsvoller Vorstreiter entstanden. Wie Lienhard aus der Westmark, so hat Müller-Guttenbrunn im Südosten aus der deutschen Vergangenheit und bedrohten Gegenwart seiner Heimat eindrucksvoll zu erzählen verstanden. In einer ganzen Reihe von Schriften zeichnete er lebensvoll ergreifende Bilder von dem Tun und Leiden der „Schwaben im Osten", von ihrer Einwanderung, von ihrem treuen Festhalten an Glauben, Sprache, Sitte der alten Heimat auf dem in ehrlich harter Arbeit mit Pflug und Handwerk erworbenen Neuland. Daß aber diese Banater Schwaben, denen Nikolaus Lenau von Mutterseite her entstammt — sein Jugendleben in Ungarn schilderte 1919 Müllers Roman „Sein Vaterhaus" —, schon seit ihrer Einwanderung unter Maria Theresia fortgesetzt eigenartige und vollwertige Gaben zum deutschen Schrifttum beizusteuern vermochten, dafür erbrachte 1911 Müller-Guttenbrunns „Deutsches Dichterbuch aus Ungarn" einen durch seine Fülle überraschenden Beweis.

Der tatkräftige Wiener Bürgermeister Karl A. Lueger hat das bitterböse Schlagwort von den Judäo-Magyaren geprägt. Die grausame Unterdrückung der Rumänen durch die Magyaren, die Rumäniens Eintritt in die Reihen unserer Feinde zeitigen mußte, hatte Bleibtreu schon 1896 in seinem erschütternden kulturgeschichtlichen Roman „Ein Freiheitskampf in Siebenbürgen" vor Augen gestellt. Wie die Tyrannei des von Lueger gekennzeichneten ungarischen Regierungsklüngels von beutesüchtigen Geschäftspolitikern, die ohne zu pflügen und zu säen doch zu ernten verstehen, auf der nicht judäo-magyarischen Landesmehrheit drückend lastet und jeden wirklichen Fortschritt behindert, führt Müller-Guttenbrunns Romanfolge vor: „Götzendämmerung"; „Es war einmal ein Bischof"; „Die Glocken der Heimat" (1908—12). Die wirklichkeitsgetreue Ausmalung der Erlebnisse eines aus Amerika in seine Banater Heimat zurückgekehrten und wegen seines Auftretens zum Schutze der mißhandelten deutschen Rechte schließlich wieder vertriebenen deutschen Ingenieurs in „Götzendämmerung" war der magyarischen Parteiregierung, die ihre Willkürakte gerne unter liberaler Schönfärberei verdeckte, so peinlich, daß sie gegen die Verbreiter des Wahrheitsbuches mit schärfsten Strafen vorging und dadurch selber dessen Bedeutung erst recht bezeugte.

Den Kampfromanen zugunsten des ungarländischen Deutschtums ließ Müller-Guttenbrunn zwischen

1913 und 1916 die geschichtliche Romantrilogie folgen: „Der große Schwabenzug"; „Barmherziger Kaiser"; „Josef der Deutsche". In dem aufgeklärten Sohne Maria Theresias schildert Müller den edlen, doch allzu ungestümen Neuerer ganz im Sinne von Grillparzers berühmtem Gedichte (vgl. S. 136), das den Kaiser feierte, der zu seinen „Völkern vieler Zungen den Spiegel deutscher Lehr' in Kunst und Wirken" tragen wollte, damit er durch ihn „vereine, was sich töricht selbst genug".

Zu Müller-Guttenbrunn gesellt sich als Kampfgenosse für die seit langem durch die Wühlarbeit eines deutschfeindlichen Klerus erschütterte, auch nach dem Zusammenbruch des alten Kaiserstaates gegen den offenen, grausamen Ansturm der Südslawen sich noch mannhaft wehrende Steiermark Rudolf Bartsch mit seinem Roman „Das deutsche Leid" (vgl. S. 255).

Auf die slawische Gefahr in Österreich war schon von Grillparzer und Hebbel warnend hingewiesen worden, wie es in Deutschland noch zur Zeit blinder Polenschwärmerei der alte treue Arndt, im Frankfurter Parlament Jordan, in seinem schlesischen Roman „Soll und Haben" Freytag, in „Vor dem Sturm" Fontane getan haben. Klara Viebig erwarb sich das Verdienst, 1904 in ihrem Roman „Das schlafende Heer" den Blick auf die innerhalb unserer Reichsgrenzen anschwellende Bedrohung durch das unersättliche Polentum zu lenken, und Alfred Knobloch hat 1919 in seinem Roman „Heimat" die im Süden und Westen leider so wenig bekannten Verhältnisse des unterwühlten deutschen Ostens geschildert. Wie berechtigt die Warnung, wie riesengroß die leichtherzig unterschätzte Gefahr gewesen ist, haben die Ereignisse von 1919/20 nur allzu bitter gelehrt. Im Gegensatze zu dem von Klara Viebig und Knobloch angeschlagenen völkischen Tone hat die streng katholische Nanny Lambrecht in ihrem Roman „Die Statuendame" (1908) für das harte Ringen der germanischen Flamen gegen wallonische Überhebung und Unduldsamkeit einen Mangel an Empfinden an den Tag gelegt, der um so mehr verletzte, nachdem der Kampf um Belgien die Augen öffnen mußte oder doch jedem geschichtlich Denkenden hätte öffnen sollen für die ungeheure Tragweite jenes alten Rassenstreites auf dem durch Jahrhunderte blutgetränkten Boden des seit der frühen Tierdichtung und Heinrich von Veldeke (vgl. I, 98 und 105) für die deutsche Dichtung so einflußreichen Grenzlandes germanischen und romanischen Wesens.

Nur allzulange hatten wir, obwohl bereits Hoffmann von Fallersleben in Deutschland um Teilnahme für die flämischen Stammesgenossen geworben hatte, uns um deren Schaffen kaum gekümmert. Als Vertreter belgischen Schrifttums lernten wir nur Französlinge kennen, die bei ihren eigenen Landsleuten als Renegaten verhaßt waren. Den Dank für die überschwengliche Aufnahme haben Maeterlinck (vgl. S. 232) und Verhaeren dann durch wütenden Deutschenhaß und Verleumdungen abgetragen. Daß Maeterlinck gefordert hat, Berlin, Hamburg und Nürnberg dem Erdboden gleichzumachen, sollte doch nicht so schnell vergessen werden. Als ein dauernder Kriegsgewinn aber ist zu verzeichnen, daß eine ganze Reihe national flämischer Erzeugnisse, welche unsere sonst so eifrigen Übersetzer bisher außer acht gelassen hatten, nunmehr in hochdeutschen Übertragungen Verbreitung fanden und dadurch eine Lücke in unserer ausgedehnten Übersetzungsliteratur ausgefüllt wurde. Die neuere, naturalistische Richtung, wie sie in dem 1918 von Markus Huebner verdeutschten „Flämischen Novellenbuch" vertreten erscheint, bietet freilich meist Unerquickliches; mannigfaltiger ist die Auswahl flämischer Dichtungen in den kleinen verdienstvollen Bändchen der Insel-Bücherei. Vollends aber Karl de Costers „Ulenspiegel" und Hendrik Consciences „Der Löwe von Flandern" (deutsch 1916) nehmen wir, das eine als echte flämische Volksdichtung, den historischen Roman als eine hinter keiner der berühmten „Waverley Novels" zurückstehende künstlerische Meisterleistung gerne in den festen Bestand der von Goethe gewünschten „Weltliteratur in deutscher Sprache" auf.

Diese erfuhr auch eine äußerst wichtige Bereicherung durch die 1914 eröffnete Sammlung „Thule". In ihren 24 Bänden soll der besonders für die Kenntnis germanischer Rechtsaltertümer unerschöpfliche Schatz der mit den Götter- und Heldendichtungen der „Edda" (vgl. S. 307) anhebenden „altnordischen Dichtung und Prosa", jener isländischen Sagas und Familiengeschichten, aus denen Ibsen den Stoff seiner „Nordischen Heerfahrt" entnommen hat, von denen aber bei uns bisher nur die germanistischen Fachgelehrten Näheres wußten, nunmehr dem ganzen deutschen Volke erschlossen werden.

Wenn dichterische Bestrebungen zugunsten der uns so dringend nötigen Stärkung völkischen Sinnes freudig zu begrüßen sind, so muß man doch auch auf diesem Gebiete streng darauf achten, daß die Flagge nicht zur Deckung minderwertiger Ladung mißbraucht wird. Das ist aber z. B. entschieden geschehen in Werner Jansens Nibelungen- und Gudrunroman (1916 und 1919). Hat man doch nicht davor zurückgeschreckt, den unter Einfügung höchst fragwürdigen neuen Materials ausgeführten und „Das Buch der Treue" benannten Neubau der Nibelungen, in dem Hagen als „eiserner Kanzler" von Burgund gefeiert wird, als das „deutscheste Buch unserer Zeit" und würdigste Wiedergeburt des Epos anzupreisen, ein Lob, das für erneute Zusammenschmelzung der Trümmer des einstens so gewaltigen deutschen Sagenhortes doch wohl mit bedeutend größerem Rechte Simrocks Amelungenlied gebührte. Ungleich künstlerischer als der mit bedenklicher Reklame gepriesene Jansen verfuhr Rudolf Herzog (vgl. S. 248), der nicht bloß in seinen erfolgreichsten Romanen „Nur eine Schauspielerin" (1893) und „Die Wiskottens" (1905), sondern auch in seinem zur Feier der Befreiungskriege abgefaßten Werke „Preußens Geschichte" und in Neugestaltung der Sagen von „Siegfried dem Helden" und „Der Nibelungen Fahrt ins Hunnenland" (1912/13) sich als gestaltungskräftiger, farbenreicher Erzähler bewährte. Die Frage, unter welchen Eindrücken der mittelhochdeutsche Epiker die alten überlieferten Mären aufs neue zusammenfaßte, hatte ja bereits früher Novalis, später Scheffel und Bleibtreu angereizt (vgl. S. 247). Albert Ritter suchte sie 1912 in einem Kulturroman aus den wildbewegten Tagen der ausgehenden Hohenstaufenzeit, „Das Nibelungenjahr", zu behandeln.

Obgleich die herrschende Tagesströmung weit mehr Gegenwartsstoffe als aus der Vergangenheit geschöpfte begünstigt, so findet der historische Roman nach Ablauf der naturalistischen Springflut doch wieder liebevolle Pflege, auch von seiten der Vertreter neuester Richtung. Von ihnen hat der Prager Max Brod, geboren 1884, in dem unter Kaiser Rudolf II. und teilweise an seinem uns aus Spindlers „Bastard" und durch Grillparzers „Bruderzwist" vertrauten Hofe spielenden Roman „Tycho Brahes Weg zu Gott" 1913 nicht bloß eine kulturgeschichtlich anziehende, anschauliche Schilderung entworfen, sondern in der Gegenüberstellung des verschwärmt suchenden Talentes und des unbeirrbar das Rechte findenden Genies, Brahes und Keplers, auch einen psychologischen Beitrag zur Gelehrtengeschichte herausgearbeitet.

Ein ähnlicher Gegensatz taucht auf in des Wieners Erwin Kolbenheyer Roman „Meister Joachim Pausewang", der gleich seinem Spinoza-Roman „Amor Dei" in das 17. Jahrhundert führt, während der mit feinster Seelenkunde schildernde Roman „Die Kindheit des [Theophrastus] Parazelsus" (1918) den Ausklang des Humanisten- und Beginn des Reformationszeitalters zum vielgestaltigen, anziehenden Hintergrunde hat.

Der Breslauer Schuhmacher Pausewang zeigt, wenn wir Möller van den Brucks S. 309 angeführte Einteilung uns hier aneignen wollen, im Gegensatze zu seinem wild-soldatischen Vater die Art des „verträumten Deutschen". Pausewangs „Sinnieren" bleibt aber ein unfruchtbares, sein Leben verläuft nach kurzem

Anlaufe spurlos im engsten Kreise, während sein ihm befreundeter, geistesverwandter Handwerksgenosse Jakob Böhme geistige Dauerwerte schafft. Ein eigentümlicher, traulicher Reiz geht von dem absichtlich etwas altväterisch gehaltenen Roman aus, der unter sorgfältiger Wahrung von Sitte und Sprache schlesisches Bürgerleben in den Tagen von Martin Opitz und Hofmanswaldau schildert. Das Werben der ungleichen Schustergesellen um des Breslauer Meisters Tochter erinnert dagegen deutlich an Hoffmanns berühmte Nürnberger Novelle von „Meister Martin und seinen Gesellen".

Braust in Kolbenheyers Roman der verheerende Sturm des Dreißigjährigen Krieges nur im Hintergrunde, so weht er uns aufregend wild entgegen aus jedem Blatte von Hermann Löns' Roman „Der Wehrwolf" (1910).

Mehr als ein deutscher Dichter, von dem sein Freundeskreis noch Bedeutendes erwartete, wie etwa von dem 1916 in Rumänien gefallenen Gustav Sack, aus dessen Nachlaß der Roman „Ein verbummelter Student" veröffentlicht wurde, hatte das Glück des „Opfertodes für die Freiheit und die Ehre seiner Nation", für den nach des Freiheitssängers Theodor Körner Ausruf „keiner zu gut, wohl aber viele zu schlecht sind". Neben Walter Flex sind vor allen Gorch Fock und Hermann Löns, von denen der erstere in dem deutschen Seesieg vor dem Skagerrak den von ihm gefeierten Seemannstod starb, der andere am 26. September 1916 im Graben bei Loivre gefallen ist, als eigenartig und mit innerer Notwendigkeit schaffende Dichter zu rühmen.

Hans Kinau, wie Fock im bürgerlichen Leben hieß, hat den Namen seines Heimatsortes Finkenwärder (bei Hamburg), in dem er 1860 geboren ward, in lustigen und ernsten Geschichten so zu Ehren gebracht, daß die kaiserliche Marine zum Gedächtnis des Schilderers deutschen Seemannstums vier Flottenhilfsschiffe nach ihm und seinen Werken — Gorch Fock, Heinz Godewind, Finkenwärder, Seefahrt ist not — benannte. Dem Naturschutzgebiet in der Lüneburger Heide aber will man die Bezeichnung „Die Lönsheide" geben zur Erinnerung an den Dichter und Jäger, der sich „der Heide angeschworen" fühlte, ihre Pflanzen- und Tierwelt, Moor und Wald, wie das starke, zähe Geschlecht der Heidebauern mit tiefer Liebe und höchster „Lebenswirklichkeit" geschildert hat. Der Vorzug des Land- wie Seedichters ist es, daß aus ihren Fahrten und Wanderungen, Selbstgeschautem und Empfundenem scharf gezeichnete farbensatte Bilder und dann auf Grund der örtlichen, getreuen Beobachtungen schließlich die größeren Erzählungen erwachsen.

Gorch Focks launigen Finkenwärder-Geschichten von derben, treuherzigen Fischern reihte sich 1912 das düstere Bild an von dem bei den echten Hamburgern unvergessenen Seeräuber „Klaus Störtebeker", dessen Namen dann 1916 der jugendliche Held des Romans „Seefahrt ist not!" erbte. Wie Herzeleide nach dem Verluste des Gatten „vor gleichem frühen Heldentod den Sohn waffenfremd zu wahren" strebt, so will die aus dem Binnenlande stammende Frau des Finkenwärder Fischers ihrem einzigen Kinde einen seßhaften Beruf aufzwingen. Aber mächtiger ist in dem mit allen Fasern seines Wesens an dem Vater hängenden Jungen das Seemannsblut. Das ungestüme Verlangen des Knaben wie die todbringenden Sturmnöte werden gleich ergreifend geschildert von dem Dichter, der als echter Sohn der Wasserkante selber durchdrungen ist von der Wahrheit des uralten Spruches am Bremer Schifferhause: „Seefahrt ist not, leben ist es nicht." Dem Romane Focks folgten 1917 aus seinem Nachlasse noch die von Auszügen aus Kriegstagebüchern und -briefen begleiteten Sammelbände: „Nordsee" und „Sterne überm Meer".

Nicht bloß dem Umfange nach hat Löns eine ungleich reichere Lebensernte hinterlassen. Zur Welt gekommen ist er zufällig im westpreußischen Kulm im Kriegsjahr 1866, aber sein stark entwickeltes „Stammesbewußtsein" verband ihn mit der niedersächsischen Heimat seiner Eltern und Voreltern. Erst auf dem Boden der roten Erde entwickelte sich neben dem von Kindheit an ihn beherrschenden Naturgefühl die aus erlangter Geschichtskunde sprossende Liebe zur

deutschen Vergangenheit. Eine „Unmenge westfälischer Geschichte" hat er sich gierig angeeignet. Als Westfale fühlte er mit Widukinds heidnischen Kämpfern und zürnte, wie vor ihm es Klopstock getan hatte, dem blutigen Sachsenschlächter Karl. Von ihm erzählte er 1906 in den Heidebildern des „braunen Buches", wie er 1901 im „goldenen" aus seinen ernsten Gedichten, im „blauen" aber 1909 aus seinen prächtigen Balladen eine Auswahl sichtete. Turgeniews „Memoiren eines Jägers" zu kennen, fühlt sich jeder gebildete Deutsche verpflichtet. Es lohnte sich wohl, die gleiche Teilnahme aufzubringen für Löns Jagd- und Heideschilderungen in seinem „grünen" und „braunen Buch", für die mit ebensoviel sinniger Liebe wie einem neben Brehm wohlbestehenden Verständnisse des Zoologen durchgeführten Beobachtungen in seinen „Tierbüchern", vor allem in „Mümmelmann", 1909. Löns selber, der in einer ihn unbefriedigenden Journalistenfrone sein Brot verdienen mußte, rühmte sich seiner systematischen Kenntnisse in Naturwissenschaften. Aber gerade sein inniges Verhältnis zur Natur machte ihn, der sich als „ein ganz altmodischer Mensch, der romantische Balladen schrieb", fühlte, zum Gegner der modernen Literaturbewegung. „Der ganze hochgepriesene naturalistische Quark war mir in der Seele zuwider; mein Herz war bei Annette von Droste-Hülshoff und nachher bei Liliencron." An die westfälische Dichterin (s. S. 151) erinnert der Schilderer der Heide, an Liliencrons frische Soldatenlieder manches seiner Gedichte. Aber auch in sprühender Laune nimmt Löns es mit dem Dichter von „Poggfred" (vgl. S. 238) auf. Es ist ein etwas derber und stark sinnlicher Ton, den Löns in den singbaren und neuerdings auch viel vertonten Liedern des „kleinen Rosengartens" (1911) anschlägt. Aber es dürfte schwerlich im 20. Jahrhundert irgendeinem anderen deutschen Dichter gelungen sein, in solcher kraftvollen Echtheit das Volkslied des 16. wieder erklingen zu lassen (s. S. 355). Und mit welch „ungeheuerer Lebenswahrheit und greifbaren Anschaulichkeit" Löns auch in epischer Breite und Mannigfaltigkeit, in Sprache und Empfinden sich in vergangene Zeiten zu versetzen weiß, das offenbart in bewundernswerter Weise sein bestes Werk, die Bauernchronik „Der Wehrwolf".

Soldat sein und ackern hat Löns, wie er bei Kriegsausbruch schrieb, sich immer als die einzigen manneswerten Beschäftigungen gewünscht. Bei dem Führer der Heidebauern Wulf und seiner Schar ist beides vereinigt. In den Bedrängnissen des Dreißigjährigen Krieges, der verheerend über Städte und Dörfer, Bürger und Bauern dahinrollt, greifen die Männer vom Wulfshof, wie sie sich einstens der Römer erwehrten und später den Franzosen trotzten, wieder zu Beil und Knüppel, um als freie Waldgemeinde in erbarmungsloser Abwehr und Vergeltung sich Marodebrüder, Kaiserliche wie Schweden, vom Leibe zu halten. Der geschichtliche Bauernroman, von dem Paul Burgs „Die Wetterstädter. Ein Vierteljahrtausend deutschen Bauernstammes" 1917 ein prächtiges Muster aufstellten, wird bei Löns zu einem hohen Lied über das alte Grundthema: Hilf dir selbst, dann hilft Gott dem Unverzagten. Dieselbe Liebe zu bodenständigem starken Bauerntum wie im „Wehrwolf" spricht auch aus Löns' beiden anderen Bauernromanen, „Der letzte Hansbur" und „Dahinten in der Heide" (1909/10). „Das zweite Gesicht" (1911), in das persönliche Schicksale und unerfreuliche Ehewirren verarbeitet sind, hat von dem Dichter selbst den Untertitel „Liebesgeschichte" erhalten. „Nur das Bauerntum in seiner alten guten Art" erscheint dem Dichter als das wahrhaft Menschliche. Rudolf Löns nennt die „Heiligsprechung des Bauerntums" den durch alle Arbeiten seines Bruders gehenden Grundzug.

So dürfen wir in Anwendung von Hofmannsthals Gliederung Löns' Werke in ihrer Mehrheit wohl zu dem „Reinen, Starken" in unserem neuesten Schrifttum rechnen. Zu dem „schwächlich Gefühlvollen" aber lassen wir uns gerne hinüberziehen, wenn es wie in Agnes Günther-Breunings Roman „Die Heilige und ihr Narr" gestaltet erscheint. Die im Mai 1913 ausgegebenen zwei Bände wurden zur erfolgreichsten Dichtung der ganzen Kriegszeit. Der darin liegende Widerspruch erklärt sich unschwer aus dem Bedürfnisse, ge-

rade aus der grausamen Wirklichkeit für Augenblicke in eine friedliche Schönheitswelt, aus der widerlichen Alltäglichkeit und dem Schmutz unserer Modeliteratur in die reine Luft der so oft totgesagten und immer wieder auflebenden Romantik zu flüchten. Der jugendliche Kritiker der „Frankfurter gelehrten Anzeigen", Goethe, hat 1772 von Sofiens von Laroche „Geschichte des Fräuleins von Sternheim" gerühmt, sie sei kein Buch, sondern eine Menschenseele. Dieses seltene Lob trifft völlig zu bei der „Geschichte von der Reinigung der Seele" der 1863 zu Stuttgart geborenen, 1911 zu Marburg i. H. als Gattin des Theologen Rudolf Günther gestorbenen Dichterin.

Wir begleiten den Lebensgang der letzten Erbtochter des ahnenstolzen Fürstengeschlechts der Braunecker von dem stimmungsvollen Weihnachtsabend im tiefverschneiten Walde, in den das Seelchen ausging, das Christkind zu suchen, eine unverkennbar an Selma Lagerlöfs Weihnachtsmärchen erinnernde Schilderung, bis zu ihrem seligen Tode in Liebe und Schönheit, den die weihevollen Töne des neuerstandenen Oratoriums eines ihrer Vorfahren verklären. Als einheitliches Grundmotiv durchzieht die lautere Liebe zum Heiland und der Wunsch, ihm an tätigem Mitleid und sich selbst überwindender Feindesliebe nachzueifern, das gesamte Dasein der schönheitsfreudigen, kunstbegabten Prinzessin Rosmarie. Das Werk trägt persönliches, im besten Sinne echt weibliches Gepräge. Ist es gleich die alte, ewig sich wiederholende Geschichte von den durch Rang und Stand getrennten Liebenden, die noch dazu wie im Märchen von einer bitterbösen Stiefmutter bedroht werden, so empfinden wir doch die ganze Art eigen-, ja fast möchte man sagen einzigartig. Das tiefe Einfühlen der wahrhaft frommen, zartbesaiteten Dichterin in Natur und bildende Kunst, ihre innige Heimatliebe und der träumerisch-hellsehende Glaube an das Fortleben von Eigenschaften und Schicksalen der Vorfahren in fernen Enkeln lassen wunderbare, nordische wie südliche Landschaftsbilder und Stimmungen entstehen. So fein die Fäden zu dem entzückenden Gespinste, in das einzig die an einen Vorgang in Zolas „L'œuvre" erinnernde Modellszene einen störend fremden Einschlag bringt, auch gewoben sind, so zerflattern sie doch nicht in reiner Höhenluft, sondern halten der Wirklichkeitsprüfung ganz gut stand. Für den größeren Teil der heutigen Leserwelt überströmt allerdings die Empfindsamkeit, in welcher Werthers Zeitgenossen zu schwelgen liebten, die gewohnten und geforderten Grenzen des Romans. Die christliche Demütigung der schuldlos geopferten, so schwer von der sonnigbunten Gotteswelt scheidenden jungen Gattin und Mutter vor ihrer herzlosen Stiefmutter und Mörderin wird vielen zu weit getrieben erscheinen. Aber gerade dadurch rundet sich das mit der Suche nach dem Christkind beginnende Leben Rosmaries einheitlich ab; nun hat sie den friedespendenden Erlöser wirklich gefunden. Wenn ihr in allen Künsten erfahrener Gatte auf ihrem Waldgrabe das „Bildwerk Jesus am Kreuz" aus pentelischem Marmor aufrichten wird, so setzt er zugleich der ganzen Sinnesart der früh Geschiedenen ein Denkmal.

Der durch ersten großen Erfolg oft erwachsenden Gefahr, die eigene Art als Manier zu wiederholen, der Enrica von Handel-Mazzetti leider erlegen ist, entging die eine solche Fülle von Poesie in sich hegende Agnes Günther durch frühen Tod. Der dürftige Versuch, die im Roman in absichtlichem Halbdunkel gehaltenen Geschicke Giselas in einem Schauspiel „Die Hexe" und Dialogen „Von der Hexe, die eine Heilige war" selbständig zu behandeln, hat gegenüber der größeren Dichtung nichts Neues zutage gefördert.

Von einem religiösen Grundmotive geht auch der treffliche Vertreter des „schlesischen Heimatsromans" aus, der 1864 zu Hohenfriedeberg geborene Fedor Sommer in seiner schon im Gesamttitel an Schönherrs Drama (vgl. S. 286) gemahnenden Romantrilogie „Um Glauben und Heimat": „Die Schwenckfelder"; „Das Waldgeschrei"; „Die Zillertaler" (1911—20). Wie hier aus der Sekten- und Einwanderungsgeschichte seines engeren Vaterlandes, so führte der Striegauer Dichter 1912 aus dessen Vergangenheit lebhaft bewegte Bilder vor „Bei den Lützowern und an der Katzbach", 1918 die Schicksale einer schlesischen Gutsbesitzerfamilie während der letzten Kriegszeit in „Luise Eberhard".

Im Kreise der von der Mode begünstigten Romane erscheint Günthers „Heilige" wirklich wie „das Mädchen aus der Fremde", denn auf dem öffentlichen Markte „drängt sich das

Übertriebene auf". Nicht bloß das Leere, wie Hofmannsthal klagt, übt Anziehung aus, sondern eine Überfüllung der geschickt, zum Teil virtuos gehandhabten einmal ausgebildeten Formen der Erzählungskunst trübt und verwirrt jedes gesunde Urteil. Weit schlimmer und vergiftender als die von Harringa bekämpften Schäden des Alkohols sind für unser Volk manche der in unserem Schrifttum anschwellenden Strömungen. Unter höhnischer Abweisung alles vaterländischen Empfindens und mit herausfordernder Anpreisung des „Immoralismus" wird durch jene von Thomas Mann gekennzeichneten „Zivilisations-Literaten" unter unwürdigster Nachäffung ausländischer Verderbtheit alles auf die niedrigsten erotischen Triebe eingestellt. Das Perverse ist Trumpf. Man sollte es kaum für möglich halten, daß selbst während der bitter ernsten Kriegszeit ein so widerlicher Dirnenroman wie Heinrich Manns „Die Jagd nach Liebe" von 1903/04 in Deutschland noch andauernd Leser, ja sogar Verteidiger finden konnte. Aber er setzte ja bloß die in Manns Romantrilogie „Die Göttinnen oder die drei Romane der Herzogin von Assy" (Diana, Minerva, Venus) begonnene pornographische Richtung fort. Nur aus solchem Sumpfe konnte dann auch ein politisches Roman-Pamphlet emporwuchern wie Heinrich Manns Roman „Der Untertan", dessen in der Verulkung von Wagners „Lohengrin" gipfelnde Geschmacklosigkeiten der bodenlos niedrigen Gesinnung des langweiligen Buches entsprechen.

Wie Wollust und Grausamkeit von alters her Weggenossen sind, so übt auch in der Tagesmode neben der sittlichen Fäulnis das gemäß Hofmannsthals Einteilung mit dem Leeren gepaarte „Gräßliche" seine Anziehungskraft aus. Gustav Meyrinks „Der Golem" und „Das grüne Gesicht", beide von 1916, sind dafür unerquicklichste Beispiele. Wohl ist die nihilistische Richtung der alles herabziehenden Schriften Meyrinks, geboren 1868 zu Wien, in ihrer Gemeinschädlichkeit unwiderleglich gekennzeichnet worden; das hat aber der Verbreitung der beiden Schauerromane, die man sogar in allen Feldbüchereien finden mußte, durchaus keinen Abbruch getan. Die Zeichen der schweren geistig-sittlichen Erkrankung unseres ganzen Volkslebens haben sich eben seit längerer Zeit gemehrt und hervorgedrängt, bis dann die Krisis mit vernichtender Heftigkeit ausbrach. Wenn aber der Literaturgeschichte auch die Aufgabe nicht erspart bleibt, auf solche Zeichen der Zersetzung hinzuweisen, so genügt doch die Nennung einzelner Beispiele, ohne daß auf deren Masse näher eingegangen zu werden braucht. Den sittlich Toten und nach eigenem Wunsch und Willen Vaterlandslosen möge das künstlerisch Tote überlassen bleiben.

---

2. Richtungen im Drama.

Eine Einteilung nach den Gattungen von lyrischer, erzählender, dramatischer Dichtung, wie ältere Literaturgeschichten, z. B. die für Unterrichtszwecke noch immer recht nützliche von Heinrich Kurz, sie getroffen haben, gerät leicht in Gefahr, über der Betrachtung des auf jedem Sondergebiet Entstandenen den Ausblick auf die fortlaufende Entwickelung zu verlieren. Wir haben nicht wenige Dichter, welche in richtiger Erkenntnis der Grenzen ihrer Begabung eine oder die andere Form der Poesie nicht pflegten, wie etwa Otto Ludwig der Lyrik, Mörike dem Drama, Geibel dem Roman fernblieb, Thomas Mann sich als „entschiedenen Nichtdramatiker" und seine „Fiorenza" als „dramatische Novelle" bezeichnete. Anderseits hat weitaus die Mehrzahl aller bedeutenderen Schriftsteller, wenigstens in Deutschland, in den letzten Jahrhunderten sich auf den verschiedenen Gebieten versucht. Ein Zerreißen der Lebensleistung nach den poetischen Gattungen würde daher die unerläßliche Forderung, uns das Wirken der Gesamtpersönlichkeit vor Augen zu stellen, unerfüllt lassen. Wohl aber kann dagegen die Gesamttätigkeit des

Einzelnen innerhalb der Behandlung jenes Gebietes eingereiht werden, auf welchem die für seine geschichtliche Stellung und Wirkung maßgebende Lebensarbeit erfolgt ist. So werden wir z. B. Kleist und Hebbel unbeschadet ihrer Lyrik und Epik stets in erster Reihe im Zusammenhang mit der Entwickelung des Dramas, Heyse nach seiner Bedeutung für die Kunst der Erzählung eingliedern. Bei mehr als einem Dramatiker wird man dabei festzustellen haben, daß der Dauerwert ihrer Werke und deren Bühnengeschicke während der Lebenszeit ihrer Schöpfer in einem für ihre Zeitgenossen höchst beschämenden Mißverhältnis stehen. Hier noch mehr als sonst in der Kunstgeschichte hat Martin Greifs Wort Geltung:

Ich steh' im Schatten meiner Zeit
Und warte auf Unsterblichkeit.

Die Sonne des Bühnenglückes leuchtet dagegen den von der Tagesmode Bevorzugten meistens auch nur einen kurzen Tag. Wollte die Literaturgeschichte „aktuell" bleiben, so müßte sie gerade auf dem Gebiete dramatischen Schaffens nach „Saison"-Erfolgen gruppieren. Das warnende Bibelwort von den falschen Propheten, die da und dort auftauchen und deren aufdringlichen Verkündigern wir nicht Glauben schenken sollen, kann angesichts des modernen Literaturbetriebs im allgemeinen, und für Drama und Theater im besonderen, gar nicht genug beherzigt werden. Ein kleiner, doch um so rührigerer Kreis schart sich um den jeweiligen dramatischen Messias, in dem wieder andere eher den leibhaftigen Antichrist zu sehen geneigt sind.

Etwas Überschätzung zur Sühne für die Vernachlässigung des Lebenden mag auch bei der Schilderhebung des 1908 verstorbenen Emil Gött mitspielen. Allein in der Hauptsache handelt es sich bei dieser Huldigung für den zu früh Geschiedenen, wie bei der wachsenden Anerkennung, die Lienhard und König als erfreulich noch in voller Schaffenskraft unter uns Lebende neuerdings finden, einmal ausnahmsweise um wirkliche Verkünder echter Kunst.

Für Götts Stellung ist es bezeichnend, daß Burte in ihm einen Verwandten seines „Wiltfeber" (vgl. S. 309) zu erkennen glaubte und an dem Hause, das der 1864 zu Jechtingen im Schwarzwald Geborene von 1894 an während seiner Versuchszeit als Landmann in Zähringen bewohnt hat, die Inschrift anbrachte: hier habe Gött gelebt,

Ein Sucher, Bauer, Dichter.
Gemeinen ein Gespött,
Den Reinen eins der Lichter,
Die brennend sich verschwenden,
Den Menschen zu vollenden.

Künstlerische Begabung hat Gött von seiner Mutter Maria geerbt, die ebenso wie später ihr Sohn launige Kalendergeschichten schrieb. Die humorvollste dieser Erzählungen, die in bösem Unfrieden endende fromme Wallfahrt der beiden Dorfhexen, erinnert etwas an die „Heiterethei" Otto Ludwigs, dem der badische Dichter in der selbstquälerischen Unzufriedenheit ähnelt, die ihn antrieb, seine dramatischen Pläne immer aufs neue umzugestalten, so daß auch er niemals fertig wurde. Gerade sein innig gehegtes Hauptwerk „Fortunatas Biß", das ein umfassendes Selbstbekenntnis werden sollte, ist auf diese Weise trotz jahrelanger Arbeit unvollendet geblieben; die weitausgesponnenen Seelenenthüllungen sind dabei mehr Selbstgespräche als ein aneinander gerichteter Dialog geworden.

Äußerlich mag Fortunata, die heißgeliebte Braut des edlen jungen Grafen, an Ibsens „Frau vom Meere" gemahnen. Gleich dieser harrt sie in halb krankhafter Sehnsucht, daß der ein einziges Mal gesehene Fremde, dessen Name Erdmann selbstverständlich symbolische Bedeutung hat, sie abhole. Für Gött aber verkörpert sich in Fortunata sein eigener Glaube an ein Wunderbares, das aus seinen Träumen

ins Leben treten sollte. Ganz ähnlich wie Heinrich von Kleist wollte auch Gött drei Dinge erreichen: „Einen Fleck der mütterlichen Erde auf das menschensinnig schönste bebauen; ein vollendetes geistiges Kunstwerk schaffen, stark, tief und schön, und dem Auge der Frau begegnen, die beides versteht, und mich um beides ehrt und liebt, und sich in mir sieht und darum mit Notwendigkeit die meine ist." Wie Erdmann in einem der verschiedenen Pläne, so wollte auch Gött selber am Burenkriege teilnehmen. Der weltfremde Dichter hat sich zeitlebens um Erfindung ganz nüchtern praktischer Dinge abgemüht und dadurch Frau Sorge als Dauergast in sein Häuschen geladen.

Von den beiden Lustspielen „Der Schwarzkünstler" und „Mauserung" ist das spätere, der Sieg der alle Standesvorurteile überwindenden Liebe der jungverwitweten Gräfin zu ihrem leichtfertigen Schreiber, aus einer Komödie des „monströsesten der Dichtergeister", Lopes de Vega, aufgebaut. „Der Schwarzkünstler", der zwischen 1894 und 1905 wiederholt in einer von Gött nicht gebilligten Bühnenbearbeitung als „Verbotene Früchte" auf verschiedenen Theatern gegeben worden ist, erneuert ein schon in alten, wie dann in Heinrich Kruses neuen Fastnachtspielen beliebtes Schwankmotiv von dem Übermut eines fahrenden Schülers gegen eine ungetreue Ehefrau. Von Götts vollendeten Arbeiten ist jedoch die weitaus bedeutendste, das dramatische Gedicht „Edelwild", zwischen 1894 und 1901 entstanden, doch erst nach des langsam arbeitenden Verfassers Tod zur Aufführung zugelassen.

Die frei erfundenen Vorgänge der „Kinder von Balsora", wie das Werk ursprünglich hieß, verbindet mit Hofmannsthalschem Farbenreiz dramatische Spannung und Entwickelung. Harun al Raschid lernt auf einer seiner aus „Tausendundeiner Nacht" berühmten nächtlichen Wanderungen durch Bagdad den Sohn des gefallenen Emirs von Basra, Ali, und dessen Geliebte Suleika kennen, die für den Harem des Kalifen bestimmt, von Ali jedoch entführt worden war. Im Reuegefühl über dieses Vergehen und den Tod seines Vaters beichtet Ali in verworrener Nacht seine Schuld dem unerkannten Kalifen, der nach schwerem Seelenkampfe großmütig verzeiht. Mit Geist und Kraft, auch nicht ohne Beimischung liebenswürdiger Laune ist die einfache und doch erregende Handlung durchgeführt, sind die Charaktere des jugendlichen Übermenschen und seiner liebesstolzen Suleika entworfen.

Es ist nicht zufällig, daß auf Ali die Bezeichnung Übermensch zutrifft. Gött hatte zwar an Nietzsche viel auszusetzen, hat im besonderen in dessen Streit gegen Wagner für den Bayreuther Meister und dessen „ehrwürdiges Problem der Erlösung" Partei ergriffen. Als Bewunderer Bismarcks, dessen gesunder Kraft er „eine Säule unter den kühnsten und größten Revolutionären, Emporwirkern der Menschheit, die irgendwo zu verehren sind", setzen wollte, nahm er heftigen Anstoß an „Nietzsches Verhältnis zum Vaterlande, seines wahren Kinderlandes" als an „einem Flecken der Schwäche". Nichtsdestoweniger hat Nietzsche stark auf den Dichter und Denker Gött gewirkt. Seine beiden Sammlungen „Sprüche" und „Im Selbstgespräch" stehen unverkennbar unter dem Einfluß von Nietzsches „Aphorismen". Diese Aufzeichnungen, die Tagebücher und Briefe, wie sorgende Freundeshand sie in reicher Auslese zusammengestellt hat, muß man nicht minder wie die Dichtungen selbst ins Auge fassen, um die Gesamterscheinung Götts zu würdigen, der ungeachtet seiner scheuen Zurückgezogenheit „an allem, was sein Volk betraf, mit ganzer Seele dabei war". Wird man seiner Bedeutung doch nur gerecht unter Anwendung von Schillers Wort, daß edle Naturen nicht mit ihrem Tun zahlten, sondern „mit dem, was sie sind". Aber freilich wäre es anderseits übel um Leben und Kunst bestellt, wenn nicht auch „die wenigen Edlen" schaffend, nicht bloß wollend dem Guten und Schönen zum Siege zu verhelfen vermöchten. Lessings vielumstrittenes, scharf zugespitztes Epigramm, Raffael würde auch ohne Hände der größte Maler geworden sein, bleibt selbst im besten Falle nur eine Halbwahrheit. Von einem, der den in der Geschichte Fortlebenden zur Seite treten soll, wird auf allen Gebieten neben dem an sich noch so rühmlichen Wollen

und Streben auch ein Können und Vollbringen gefordert. Gött aber gehört zu jenen unserer wärmsten Anteilnahme würdigen verschwärmten und suchenden, nicht zu den mächtig gestaltenden Deutschen.

Das „Erdewallen" des über Lebensfragen grübelnden, einsamen Gött bietet einen neuen Beitrag zu den oft und von den verschiedensten Standpunkten ausgehenden Betrachtungen über des Künstlers Stellung zur Welt und die nach seinem Tode einsetzende „Apotheose". Das in Goethes „Torquato Tasso" und Grillparzers „Sappho" wie in Wagners Hans Sachs-Gestalt und Pfitzners „Palestrina" gipfelnde Künstlerdrama hat daher seit langem besonderen Anreiz auf Dichter wie Publikum ausgeübt. Und auch an neuesten Beiträgen zu den Versuchen, Schicksale und Entwickelung von Dichtern, Musikern, Malern in Drama und Roman darzustellen, ist kein Mangel; es sei nur an Lienhards „Gottfried"- und Königs „Filippo Lippi"-Drama, an die vielgelesene Verdeutschung von Romain Rollands „Johann Christoph", an Wassermanns „Gänsemännchen" (S. 248) erinnert.

So haben auch der Elsässer Timm Klein und Walter Harlan aus Dresden das Künstlerdrama um zwei wohlgefugte frische Glieder bereichert mit den Schauspielen „Veit Stoß" (1912) und „Das Nürnbergisch Ei" (1913), beide im glücklich gewählten Rahmen von Nürnberger Kulturbildern aus Albrecht Dürers Tagen.

Harlan mischt dem Streite Peter Heinleins, des Erfinders der als Ei geformten frühesten Taschenuhr, mit seiner Familie heitere Züge ein, wenn er auch seinen Helden das Leben opfern läßt, um seine bedrohte Arbeit zu vollenden. Bei Kleins Drama verlohnt es sich, seine Auffassung des jähzornigen Holzschnitzers Stoß und die Beschreibung von dessen berühmtem englischen Gruß in St. Lorenz mit der Schilderung von Werk und Schöpfer in August Hagens „Nürnbergischen Novellen aus alter Zeit" („Norika"), 1829, zu vergleichen. Der romantische Kunsthistoriker sieht alles in hellstem Lichte, wo der neuere Dramatiker den Meister zugrunde gehen läßt an dem unversöhnlichen Gegensatze zwischen bürgerlicher Ordnung und dem Rechte des Übermenschen, das der selbstbewußte Künstler für sich trotzig in Anspruch nimmt. Hagens liebevoll geschildertes Verhältnis von Stoß' holdseliger Pflegetochter zu dem erblindeten, frommen Meister wandelt sich bei Klein zur leidenschaftlichsten Selbstsucht, mit der Stoß in seiner Tochter nur das ihm unentbehrliche, ihn begeisternde Modell erblickt, dem er Anrecht auf eigenes Lebens- und Eheglück verwehrt und dadurch sich selbst und das junge Liebespaar zugrunde richtet.

Noch ein drittes und weit bedeutenderes Künstlerdrama ist, während „der Wilde an den Mauern tobte", zu erfreulichster Vollendung herangereift. Hans Pfitzners „Musikalische Legende Palestrina" erlebte 1917 im Münchener Prinzregenten-Theater ihre Uraufführung. In einem der anregenden Aufsätze seines Buches „Vom musikalischen Drama" hat Pfitzner, 1869 von deutschen Eltern zu Moskau geboren, 1915 auch über die textlichen Grundlagen seiner vorangehenden Opern „Der arme Heinrich" und die Symbolik in der „Rose vom Liebesgarten" (vgl. S. 283/4) sich geäußert und dabei die Forderung aufgestellt: „Wahr und symbolisch! In der Kunst fließen diese Begriffe ineinander". Davon ausgehend schuf der durchaus der Romantik angehörende Meister sich für seine folgenden Werke „Das Christelflein" und „Palestrina" die dichterische Unterlage selber. Bei den meisten Künstlerdramen liegt, wie Wilhelm von Scholz 1915 in seinem Aufsatze „Vom Künstlerdrama" ausführte, eine Schwierigkeit darin, daß es nicht möglich ist, die Größe des Helden uns innerhalb des dramatischen Rahmens selbst überzeugend vorzuführen, und wir immer unser kunstgeschichtliches Wissen zu Hilfe nehmen müssen, um auf dessen Grunde die Bedeutung des Mannes zu glauben, statt sie ohne weiteres aus der Bühnenhandlung zu ersehen. Demgegenüber bietet die Geschichte Palestrinas für den Musiker den großen Vorteil, daß er die entscheidende Leistung seines Helden im Drama selbst vorzuführen vermag, wie dies Hebbel in seinem „Michel Angelo" gelungen ist, wie Goethes Tasso

in seinen Gesprächen selber Beispiele liefert für die Macht der ihn auf die Höhen der Dichtkunst tragenden, aber auch mit den Anforderungen des Lebens entzweienden Einbildungskraft.

Der Überlieferung gemäß soll die Forderung der strengst Gesinnten auf völlige Ausschließung der Musik aus dem katholischen Gottesdienste gegangen, von Papst Marcellus aber abgewiesen worden sein, als er Palestrinas neueste Messe hörte. Dieser Vorgang wird von Pfitzner vertieft zum Gegensatze zwischen der lauteren Frömmigkeit von Kunst und Künstler einerseits, dem weltlichen Treiben der Vertreter kirchlicher Politik anderseits auf dem Trientiner Konzil. Nicht das lärmende, unfruchtbare Wortgefecht der siebenmal klugen Kampfhähne in Trient, sondern die freie Tat des in weihevoller Sammlung schaffenden Musikers bringt den Entscheid. Nicht der drohende Befehl des befreundeten Kardinals konnte den um den Tod seiner Gattin trauernden Meister zu neuer Arbeit bewegen. Erst dem einsam Sinnenden erklingen aus Engelmund die Töne, aus denen das Wunderwerk seiner hohen Messe entsteht. Und wieder berühren ihn, wie vorher das Drängen Carlo Borromeos, so nach der jeden Widerspruch überwältigenden Aufführung seines Werkes kaum der Undank seines Lieblingsschülers, alle weltlichen Huldigungen, sondern nach deren Erledigung drängt es ihn, sich ruhig-bescheiden an die Orgel zu setzen, um auf seine Weise in Tönen Zwiesprache mit der geliebten Abgeschiedenen zu halten.

Abb. 66. Nach Photographie des Ateliers Hanni Schwarz, Berlin.

Der Sinn ist's, höher als die Welt, der den Künstler beseelt und erhebt. Mitten in dem vom Hasse umtobten „Barbarenvolke" feiert ein reiner Schöpferwille den Sieg der ewiglebenden Kunst, die nicht mitzuhassen, sondern mitzulieben, im Geiste von Richard Wagners „Parsifal" zu erlösen als ihre Aufgabe betrachtet. Allein eben weil Pfitzner ein so echter, tiefempfindender Schaffender ist, konnte er auch nicht kühl ästhetisch abseits stehen von dem Ringen und den Nöten seines Volkes. Dem Großadmiral von Tirpitz als dem Begründer der „Vaterlandspartei" hat er seinen „Palestrina" gewidmet. In den kraftvoll leidenschaftlichen Streitschriften gegen „Futuristengefahr" (1917) und „Die neue Ästhetik der musikalischen Impotenz" (1920) fordert Pfitzner reinliche Scheidung zwischen den Streitern und Warnern einerseits und jenen, die „dem kämpfenden Deutschland die Hände banden und so den Fall verschuldend" den widerlichsten Typus des pazifistischen Hochverräters verkörperten. Nationales Leben bedeute das Leben überhaupt. Wenn das Aufdecken der tiefsten Mysterien des nationalen Seelenlebens die Hauptmission von Beethoven, Weber, Schubert, Schumann, Wagner, dieses wahrsten Nachfolgers Beethovens, gewesen sei, so drohe der durch die Revolution eingerissene „Tiefpunkt des Geschmacks und die pöbelhafte Gemeinheit, wie sie wohl noch nie ein großes Volk aufzuweisen hatte", auch die deutsche Musik zu vernichten.

Dem idyllischen Charakter von Pfitzners musikalischer Legende stehen nun natürlich auch völlig anders geartete Künstlergestalten gegenüber. So behandelt das früheste Drama Eberhard Königs (Abb. 66) von 1899 den tragischen Zwiespalt, in dem die ungezügelte Kraftnatur des Florentiners „Fra Filippo Lippi", die schon wiederholt Dramatiker zur Behandlung angereizt hat, zwischen der Priesterpflicht des Karmelitermönches und dem Schönheits- und Liebesverlangen des berühmten gefeierten Malers zugrunde geht: ein vollblütiges Renaissancestück. Das S. 132 hervorgehobene Leitmotiv der Grillparzerschen „Sappho" von dem Fluche, der auf dem der höchsten Kunst Geweihten laste, hat den selber so schwer ringenden König besonders angezogen. Außer in der Lippi-Tragödie behandelte er es 1910 in der poesieerfüllten „Geschichte von der silberfarbenen Wolkensaumweise", 1920 in der auf den Tiroler Minnesänger Oswald von Wolkenstein (vgl. I, 273) übertragenen, mit Zügen der Melusinensage ausgestatteten Legende „Ritter Eisenfaust". Und wieder ist es ein vorzeitig endendes Künstlerleben, das 1917 seine ergreifend schlichte „Geschichte einer Jugend" von dem Tiroler Bauernknaben „Fridolin Einsam" vorführt. Den Sohn des sinnigen Grüblers und Dorfschusters erziehen die alten Sagen von den Rosengarten-Kämpfen Dietrichs von Bern zusammen mit den gewaltigen Eindrücken der geliebten heimatlichen Bergwelt zum Sänger einer neuen epischen Heldendichtung im Volkston, die beim Zusammenbruche von Andreas Hofers letzter Erhebung gleich ihrem tapfer mitstreitenden Dichter spurlos verweht.

In dieser durch anschauliche Schilderung des Hochgebirges wie seelische Entwickelung fesselnden Erzählung hat der am 18. Januar 1871 zu Grünberg in Schlesien geborene Dichter zugleich von eigenem Ringen um Gestaltung germanischer Heldensage gebeichtet, für die er im Gegensatze zu seinem Fridolin die dramatische Form wählte. In König, wie er langsam und aus eigener Kraft sich durchgerungen hat, dürfen wir jetzt eine Stütze und Hoffnung gesunder völkischer Dichtkunst im Gegensatze zu undeutscher Tagesmode begrüßen. Als feinfühlig formgewandter Übersetzer hat er zum ersten Male glänzend die äußerst schwierige Aufgabe gelöst, sämtliche Dichtungen Friedrichs des Großen, einschließlich der umfangreichen satirischen Epen in deutsche Reime zu bringen. Und diese Vertrautheit mit dem Genius des Philosophen von Sanssouci, der heldenhaft jederzeit harte Staatsnotwendigkeiten zu erfüllen wußte, mag König auch gestärkt haben, den Schatten des großen Theoderich, den Sagenhelden „Dietrich von Bern" zu beschwören. Schon Uhland hatte in den Gestalten des mittelhochdeutschen Spielmannsepos „Dietrichs Flucht" den Gegensatz von Treue und Untreue verkörpert gesehen. Gerade in den entsetzlichen Tagen unseres Zusammenbruches fand König Mut und Kraft, um sich und uns zum Trost und Zukunftspfande den ersten und zweiten Teil seiner mit der „Rabenschlacht" abschließenden Trilogie „Sibich" und „Herrat" als das erschütternde Drama von Treue und Untreue auszuführen.

Mag heute wieder wie in den Tagen von des tückischen Kaisers Ermanerich Macht Verrat und Gold die Welt beherrschen, um so heller will der schlesische Dichter allen wirklich Deutschen das Lied von opferbereiter Hingebung und reinem Heldentum erklingen lassen. Ermanerichs Schandtat gegen die Frau seines Kanzlers hat den bis dahin getreuen Sibich dahin gebracht, daß er als Rächer seiner Ehre durch falschen Rat den Kaiser zum Wüten gegen sein eigenes Geschlecht verleitet. Im offenen Kampf bleibt Dietrich Sieger. Um aber seine gefangenen Dienstmannen zu lösen — unwillkürlich muß man dabei an unsere eigenen so lange leidenden Kriegsgefangenen denken —, tritt er sein Erbreich an Ermanerich ab und zieht mit jenen seiner Helden, die Ermanerich durch keinen Sold ihm abspenstig machen konnte, in das Elend, an des Hunnenkönigs Etzels Hof. Da aber überkommt ihn in langen Jahren der Verbannung, während derer er das harte Brot der Fremde und Dienstbarkeit essen muß, der nagende Vorwurf, ob er mit seinem Opfer denn auch recht getan. Wie Wolframs Parzival wird er vom Zweifel ergriffen (vgl. I,

123/26). Erst durch die milde Liebe seiner treuen Pflegerin, der jungen Herrat und den als Gottesurteil aufgefaßten Sieg, den er, der schwertwunde, kranke Mann, über einen meineidigen Gegner erficht, gewinnt er die „staete", den Glauben an Gottes Walten wieder. So gelingt König ein dramatisches Gegenstück zu Simrocks Epos (s. S. 156). Es wäre nur zu wünschen, daß diese tiefstes deutsches Wesen verherrlichende dreigliederige „Bühnendichtung" von seiten unserer Bühnen auch die verdiente Beachtung fände.

In gleich fromm-heldischem Sinne wie aus der alten germanischen Sage Dietrich und früher den Schmied „Wielant" hat König 1911 aus der märkischen Geschichte das Festspiel „Albrecht der Bär", 1907 aus den näheren Tagen der Franzosennot und Befreiung von 1806 bis 1813 sein vaterländisches Festspiel „Stein" (vgl. S. 296) gestaltungskräftig geschaffen.

Auf der Bühne erprobte sich wiederholt Königs poesievoll vertiefte Dramatisierung des alten „Volksmärchens von der Menschheit Gevatter Tod", dessen schlichten Helden der Dichter ins Heroische erhob. Der zweiten Auflage der „Legenden von dieser und jener Welt", die das rührende Leiden des nach Menschwerdung sich sehnenden und von Menschenroheit vernichteten „Waldschrat" enthalten, konnte der in Prosa wie in Versen gleich feinen Formensinn bekundende, hochgemute Dichter 1917 seine epische Neugestaltung einfügen von dem zur Lösung Baldurs kühn unternommenen Höllenritte des furchtlos treuen Odhinsohnes „Hermoder". In der mit Klopstock anhebenden Reihe der Bestrebungen, den versunkenen Hort germanischer Mythologie späten Nachkommen wieder zum lebendigen Gut zu erwerben, gebührt Königs düsterem, gewaltigem Stimmungsbild ein besonderer Ehrenplatz.

Die Götter- und Heldenlieder der „Edda" hat Felix Genzmer 1914 und 1920 als einleitende Bände der S. 316 erwähnten Sammlung „Thule" aufs neue in streng getreuer Übertragung, Leopold Weber 1919 „Die Götter der Edda" in freier Nachdichtung der alten Stabreimweisen vorgeführt. Hans von Wolzogen hat die Sagen 1919 in leichtverständlicher Prosa nacherzählt mit Unterstützung von Franz Stassens echt deutscher Zeichenkunst, die sich auch in bildnerischem Nachschaffen von Wagners Nibelungenring so glänzend bewährte. Aus diesem unversiegbaren Eddaquell schöpfte nun wie so viele vor und hoffentlich noch unzählige nach ihm auch König die fruchtbare Anregung für seinen einzelnen epischen Gesang, wie aus den mittelhochdeutschen Nachklängen der gotischen Heldensage für seine Trilogie. Nicht minder kunst- und kraftvoll wußte er aber in seiner Tragödie „Klytaimnestra" und dem Schauspiel „Teukros" (1905 und 1915) hellenische Stoffe neu zu formen, die ja trotz alles Ankämpfens gegen die Begünstigung der Antike auch für die Gegenwart — sogar Wedekind schrieb zuletzt einen „Herakles" — und wohl noch auf eine unabsehbare Zukunft hinaus unentbehrlich erscheinen. König versteht es, dem unerschöpflichen Stoffe, den übermenschlich hohen und doch menschlich ergreifenden Heroengestalten uns unmittelbar berührende Motive abzugewinnen, ohne dabei das zu schonende Eigenleben der alten Mythen verletzend zu modernisieren, wovon ja Hofmannsthals „Elektra" und „Ödipus" unerfreuliche Beispiele bieten. Daß König aber wie bei den antiken Tragikern so nicht minder auch bei dem ungezogenen Liebling der Grazien, Aristophanes, erfolgreich in die Schule gegangen ist, bewies er durch das bereits 1910 aufgeführte, 1920 auf das neue gedruckte „Mythologische Schelmenspiel Alkestis".

Faßt König, einer Anregung von Wilamowitz-Möllendorff folgend, die Euripideische Dichtung als antikes Lustspiel auf, unter stärkster Betonung von Alkestis' derbem Lebensverlangen, so ließ Robert Prechtl in höchst beachtenswerter Weise in seiner „Alkestis" der Sage eine uns ergreifende, der hellenischen Freude am Sonnenlichte fremde Umbildung angedeihen.

In doppelter Hinsicht nennt Prechtl seinen an lyrischen Schönheiten reichen, im dramatischen Aufbau dagegen weniger gelungenen Versuch, die von Gluck und Wieland zum Musikdrama umgestaltete Euripideische

Dichtung in ernstem Sinne zu erneuern, „die Tragödie des Lebens". Ob seine Alkestis sich in dem über Admetos' Krankheit entscheidenden Augenblicke auch in überströmender Liebe zum Opfer bereit erklärte, mächtig ergreift sie doch bei Einlösung ihres Gelübdes noch einmal die Lust an der Schönheit des Daseins. Als aber Admetos, unter Herakles' Leitung in den Hades eingedrungen, sie wieder auf die Oberwelt zurückführen will, da weigert sie sich, den dumpfen Traum des Erdenlebens mit seinen Freuden und Schmerzen noch einmal zu träumen. Freiwillig bleibt sie auf den lichtbeglänzten Asphodeloswiesen, was seinen Gestalten anzusinnen einem attischen Dramatiker wohl durchaus ferne gelegen wäre.

Richard Wagners Erfolge in Verwertung germanisch-keltischen Sagengutes hätten auch ohne den schon von Lessing den deutschen Schriftstellern vorgeworfenen üblen Nachahmungseifer auf dieses Gebiet locken müssen. Vor allem reizte Wagners stolzer Entwurf eines „Wieland der Schmied" zur Ausführung. Außer Lienhard und König haben noch eine ganze Reihe Musiker und Dichter, so noch 1912 Otto W. Lange, 1913 Kurt Hösel, 1916 Wilhelm Eichbaum-Lange den gefährlichen Wettbewerb gewagt. Gefährlich, denn Wagner selber hat wiederholt gewarnt, daß es mit der Ausnutzung altgermanischer Fundgruben an sich nicht getan sei. Er müsse bedauern, mit seiner Arbeit nicht auch den Sinn angeregt zu haben, „in welchem einzig jene Altertümer uns mit dem Werte des nah' befreundeten rein Menschlichen, nicht aber in dem Lichte von Kuriositäten vorgeführt werden sollen." Mit diesem Sinne hängt auch Wagners Kunst der Vereinfachung zusammen, in welcher er das Gewirre der Quellen mit ihrer Masse von Personen unter Ausscheidung aller Beitaten auf einfachst klare Grundlinien zurückführt. Dies aber ist geradezu die Vorbedingung für das Drama, ein von den meisten nicht beachteter Unterschied von epischer und dramatischer Notwendigkeit. Die Vereinfachung allein erzeugt freilich auch noch nicht den läuternden antiktragischen Geist, den Gottfried Keller schon 1856 an Wagners Nibelungenring zu rühmen fand. Sonst müßte Paul Ernst, geboren 1866 zu Elbingerode im Harz, wirklich der Bahnbrecher einer neuen dramatischen Form sein, die er nach Meinung seiner Anhänger geschaffen haben soll, und zu deren Vollendung er sowohl antike wie mittelalterliche Stoffe wählte. Aber Vertreter einer klassizistischen Richtung im Drama ist er in der Tat.

So verlegte Ernst 1905 das Schillersche Motiv des selber getäuschten falschen Thronprätendenten „Demetrios" nach Sparta, wagte 1914 den Wettbewerb mit dem alten, einst auf allen deutschen Bühnen gern gesehenen Monodrama Bendas „Ariadne auf Naxos" und gegen Strauß-Hofmannsthals gleichnamige Modeoper. Das an die „Braut von Messina" erinnernde Schauspiel vom Brudermord „Manfred und Beatrice" 1913 verlegte er ins Mittelalter und sonderte 1909 aus dem Nibelungenkreise ein Trauerspiel „Brunhild" ab. In den beiden letzteren Stücken kommt er mit fünf Hauptpersonen aus unter strengster Wahrung der im 18. Jahrhundert geforderten drei Einheiten. Auf Kosten der äußeren Handlung will er inneres Erlebnis zur Herrschaft bringen. Im Gegensatze zu den meisten, die in Deutschland Dramen schreiben, genießt Ernst den Vorzug, daß seine Dramen auch zur Aufführung kommen. Den Leser gewinnen sie durch die Schönheit der Sprache; dramatisches Leben fehlt der zum größeren Teile doch sehr gesuchten Durchführung psychologischer Probleme. Immerhin verdient Ernsts antikisierende „Brunhild", bei der wir etwas an Geibels gleichnamige Tragödie erinnert werden, weitaus den — freilich bei der Wertlosigkeit des zum Vergleich herangezogenen nicht viel bedeutenden — Vorzug vor Fritz Löhnerts personenreichem, aber poetisch armem „Siegfried" und Karl Alberts „Brunhilde", beide von 1910, die Götter und Zwerge bemühen, sowie vor Samuel Lublinskis „Gunther und Brunhild" (1908), die, als historische Tragödie gehalten, burgundische Ritter, Römer und Goten auf den Plan ruft, oder vor Karl Arnold Bergmanns „Hagen"-Drama (1916).

Wenn in der Blütezeit des attischen Dramas die gleichen Vorgänge und Heroen von jedem der drei Großen auf die Bühne gebracht wurden, so lag ihren Werken auch ein verschiedenes Verhältnis zum Mythus zugrunde, nicht bloß durch die Persönlichkeiten der Dichter, sondern auch infolge der rasch sich verändernden Stellung des Volkes selbst zu Göttern

und Lebensauffassung. Die Gegenüberstellung von Äschylos und Euripides in den „Fröschen" des Aristophanes zeigt dies zur Genüge. In unseren Tagen dagegen wurde noch durch keines der neuesten Nibelungen- oder Tristandramen der Beweis erbracht, daß deren Verfasser etwas Tieferes oder auch bloß Neues gegenüber ihren Vorgängern zu sagen hätten. Bei anderen Sagenstoffen wird zu oft außer acht gelassen, daß nur solche äußere Geschehnisse sich zur Dramatisierung eignen, denen zugleich höhere Bedeutung zugrunde liegt, in deren Helden sich seelische Kämpfe abspielen, die in unserem eigenen Innern einen Widerhall wecken.

Wenn bei Sagenstoffen das Wunder schon nicht zu vermeiden bleibt — und das Drama hat von der hellenischen Tragödie bis zur Gralstaube niemals völlig auf das Eingreifen der Götter verzichtet —, so muß doch das Übernatürliche, wie der Jungfrau von Orleans Brechen der „zentnerschweren Bande", wie die Überwindung siegreich drohenden heidnischen Zaubers bei Lohengrins Abschied, mit zwingender Notwendigkeit aus dem ganzen Verlaufe der dramatischen Handlung hervorgehen. Das nach Naturgesetz Unbegreifliche muß als sittliche Notwendigkeit erscheinen, wenn wir es gläubig hinnehmen sollen. Nicht aber darf die ganze Handlung von vornherein in einer Weise auf dem Unnatürlichen, Wunderhaften aufgebaut sein, wie dies etwa in Eduard Stuckens Dramenfolge „Der Gral" (1902—16) der Fall ist.

Der 1865 in Moskau geborene, in Berlin lebende Verfasser der fünf Gralsdramen hat sich neuerdings auch als ein gewandter Erzähler erwiesen, der durch Schilderungen von fremden Ländern und Menschen, wilden Kämpfen, Haß und Liebe Spannung und Lösung zu erregen weiß. Auf Grund von des Engländers William Prescott berühmter „Geschichte der Eroberung von Mexiko" hat Stucken 1918, wie vor ihm schon der fruchtbare Breslauer Romandichter Franz van der Velde 1820 in seinem „historisch-romantischen Gemälde aus dem ersten Viertel des 16. Jahrhunderts", das welthistorische Abenteuer von Ferdinand Cortez' tollkühnem Zuge als Romantrilogie „Die weißen Götter" auszuführen begonnen. Wahrscheinlich gab er damit den Anstoß zu Hauptmanns beiden exotischen Schauspielen „Indipodhi" und „Der weiße Heiland" (vgl. S. 269). Aus isländischen Sagas hat er 1913 eine „Astrid" geschöpft, die das alte Brunhildenmotiv von dem todbringenden weiblichen Hasse aus verletzter Liebe aufgreift, vielleicht sein bestes Drama. Mit den niederländischen Bildern von der „Hochzeit Adrian Brouwers" ist er 1914 auch in den Kreis des bürgerlichen Dramas eingetreten und hat dabei sich ausnahmsweise der Prosa bedient. Allein innerhalb der zeitgenössischen Dichtung bleibt die Stellung Stuckens, der auch als Lyriker durch eine Sammlung „Balladen", 1898, und „Das Buch der Träume", 1916, hohen Flug der Einbildungskraft und Streben nach eigenartig poetischem Ausdruck bekundet hat, doch durch seine, wenigstens zum Teil auch bei der Aufführung eindrucksvollen Gralsdramen bestimmt.

Das sie einleitende, theatralisch höchst wirksame Mysterium „Gawân" hat seinem Dichter 1912 den Zugang zur Bühne erschlossen. Künstlerisch reicher ist die in „Lanval" gestaltete keltische Fassung einer Melusinentragödie an Artus' Hof, der in der ganzen Dramenreihe ja weit mehr als die Gralsburg selbst im Mittelpunkte steht. Sogar im eigentlichen Gralsdrama „Lanzelot" geht dem Helden die ihm bestimmte Gralskrone und Gattin, des leidenden Anfortas Tochter Elaine, verloren durch seine sündige Liebe zu Königin Ginover, Artus' untreue Gemahlin. „Merlins Geburt" fordert nicht bloß den Vergleich mit dem alten englischen Drama heraus, sondern auch mit Immermanns Mysterium (vgl. S. 105) und Lienhards Trauerspiel „König Artur" (1900). Lienhard bringt den Untergang von der Tafelrunde Herrlichkeit durch innere Untreue und der Sachsen ungebrochene Naturkraft menschlich ergreifend nahe, wo Stucken alles in Wundernebel hüllt. Gemessen an Richard von Kraliks im Lyrischen zerfließendem Trauerspiel „Merlin" und unfreier dramatischer Dichtung „Der heilige Gral" (1912) dagegen zeigt sich Stucken als der weit Überlegene. Die Wunder des Grals verjüngt erstrahlen zu lassen, vermag eben

nicht unselbständiger Anschluß an das alte Epos, wie Henzen, Stucken, Kralik sich im Wettkaupf mit dessen Schilderungen wirkungslos abmühten, sondern nur wirklich dramatische Neuschöpfung.

Am übelsten zeigt sich diese Abhängigkeit freilich in allen Wagner folgenden Tristandichtungen, deren lange Reihe Stucken 1916 um ein Drama „Tristram und Ysolt", Hermann Heubner 1918 durch ein grobes und unglaublich flaches Schauspiel „König Marke" vermehrte, nicht bereicherte. Um Tristram seinen Gralsdramen äußerlich eingliedern zu können, läßt Stucken seinen Helden zum Grale treten und vor dem Sünder des Heiligtumes Schein verlöschen. Aber die Willkür des neueren Dichters beweist, daß er eine innere Verbindung der Gralsmythe mit dem Tristanroman nicht herzustellen vermochte.

Die Zerrbilder König Markes wie das Herumirren um den Gral können nur dazu dienen, die wunderbare Reinheit und Tiefe der Wagnerschen Gestalten und deren Verinnerlichung, die dramatische Gewalt und Leuchtkraft seiner Bühnenbilder, die großzügige, einfach-klare Führung seiner Handlung in hellstes Licht zu setzen. Wenn nach der formalen Seite hin Stuckens Sprache und unrhythmisch gespaltene, reimende Langzeilen als eine poetische Neuerung im Drama gepriesen wurden, so bringt ihr Gegensatz zwischen Vers- und Satzbau keineswegs die an den höfischen Epikern des Mittelalters gerühmte Kunst des „rime brechen", sondern wirkt in dem Schwanken zwischen Schwulst und platten Reimen unnatürlich und gezwungen, bezeichnend für diese ganze Art der von der Woge der Tagesgunst gehobenen und mit ihr rasch versinkenden willkürlichen Sagenbehandlung. Nur wenn innere Notwendigkeit den Dichter zu den alten Stoffen zwingt, daß er in ihnen ein machtvoll Selbsterlebtes empfindet, vermag er sie dem späteren Geschlechte wieder zum lebendigen Eigen zu machen

Als lehrreiches Beispiel der Schwierigkeiten, welche die Dramatisierung germanischer Sagenstoffe auch dem erfahrenen und dichterisch außergewöhnlich begabten Bearbeiter entgegengesetzt, kann des Stuttgarters Heinrich Lilienfein „Hildebrand" (1917) gelten. Bereits 1869 und 1906 hatten Adolf Wechsler und Olga Berndt den Kampf zwischen Vater und Sohn, wie das berühmte Bruchstück des althochdeutschen Liedes (vgl. I, 30) ihn erzählt, zum Höhepunkt eines Dramas ausersehen. Die Gegenüberstellung des leidenschaftlich seinen Vater ersehnenden jungen Hadubrands und des erfahrenen greisen Recken ist Lilienfein in guter Zeichnung gelungen. Seine Dichtung scheitert aber an der sagenwidrigen Verzerrung der treuen Frau Ute zu einer aus Sinnlichkeit sich einen Buhlen wählenden untreuen Witwe, die erst durch ihre schnöde Verleugnung des heimkehrenden greisen Gatten den Sohn in den tödlichen Zweikampf treibt. In der Hamburgischen Dramaturgie steht die schon S. 290 gelegentlich von Hardts bedenklichem „Tantris" angeführte Warnung, der Dichter dürfe die durch die Jahrhunderte feststehenden Charaktere nicht ändern. Auch Lilienfein hat ähnlich seine Frau Ute, wie Hardt die blonde Isolde, in das gerade Gegenteil der von der Sage ihnen als ihr recht eigentliches Lebenselement aufgegeprägten Eigenart verwandelt. Die Gestalten der Volksüberlieferung vertragen solche willkürlichen Abänderungen ihrer ein für allemal feststehenden Eigenschaften noch weniger als die in der Geschichte ohnehin „von der Parteien Gunst und Haß verwirrt" schwankenden. Ja, für historische Dichtungen kann der Verfasser fast leichter neben jenen der Wirklichkeit frei erfundene einschieben, um in ihnen bestimmte Richtungen und Ziele zu verkörpern, wie etwa Dahn im „Kampf um Rom" in Cethegus einen letzten Vertreter des aussterbenden Römertums den Germanen und Byzantinern gegenüberstellte oder Hermann Kurz in seinem schwäbischen Schillerroman bei sonst strengster Wahrung örtlicher und zeitlicher Treue doch einen geschichtlich nicht nachweisbaren Haupthelden erwählte.

So hat denn auch Karl Friedrich Wiegand, der 1877 zu Fulda geboren, aber ähnlich wie Stegemann und Widmann in der Schweiz heimisch geworden ist, in einem der kraftvollsten

neueren geschichtlichen Trauerspiele „Marignano", 1911, umgearbeitet 1915, mit dem bitteren Sonderschicksale eines jener finsteren, gewalttätigen Reisläufer, wie des Schweizers Ferdinand Hodler berühmtes Bild sie gruppiert, Vorgänge verbunden, die einen Wendepunkt in der helvetischen Geschichte bedeuten.

Im Schweizer Volke ist schmerzlichstolze Erinnerung an die blutigen Niederlagen von St. Jakob und Marignano lebendiger geblieben als die an so manche Siegesschlachten. Kurze Zeit vor Wiegands Drama hat der Berner Gymnasiallehrer Johannes Jägerlehner einen Roman „Marignano" zur Verherrlichung jener wildbrausenden Zeiten geschrieben. Gerade an der tüchtigen Erzählung vermögen wir den Wert von Wiegands Drama zu ermessen. Wäre es auch nur um die Landestagung von Schwyz zu tun, in welcher der beredte Legat des Papstes gegen den Rat des ehrenfesten Altlandammanns den unheilsträchtigen Kriegszug durchsetzt, so würde schon die geschichtliche Echtheit und Kraft in der Wiedergabe dieser stürmischen Volksberatung zu rühmen sein.

Neben „Marignano" erscheint von Wiegands Dramen noch der Einakter „Der Korse" von 1909 besonders beachtenswert, Napoleons moralische Niederlage vor seinem Gefangenen, Papst Pius VIII., im Sommer 1811 zu Fontainebleau. Als Erzähler hat sich Wiegand in der Sammlung seiner sieben Novellen „Die Herrlichkeit des Cyriakus Kopp" in Ernst und Laune bewährt. Seine 1919 vermehrt erschienenen „Niederländischen Balladen" haben schon 1908 Liliencron freudige Zustimmung entlockt. Auch in der Lyrik, „Stille und Sturm", 1911, findet Wiegand für reines, tiefes Empfinden echte Töne und beherrscht fein ausgebildete Kunstform. Zu der noch im Zusammenhang zu besprechenden Kriegsdichtung hat er als Mitkämpfer 1918 mit dem „Totentanz" (vgl. S. 361) einen der eigenartigsten Beiträge beigesteuert und 1919 gegen die um sich greifende Pest des Erschwindelns von Renten durch Vorspiegeln nicht erlittener Beschädigungen eine Komödie „Die Simulanten" gerichtet.

Der reichsdeutsche Wiegand ist nur durch seinen Wohnort Zürich und den Stoff von „Marignano" den Schweizern zuzuzählen. Der 1874 zu Berlin geborene Wilhelm von Scholz, der, ehe er die Leitung des Stuttgarter Landestheaters übernahm, eine Reihe wirkungsvoller Dramen („Der Jude von Konstanz", 1905; „Der Gast"; „Der Friede", 1918) gedichtet, 1905 und in „Neuer Folge" 1915 seine „Gedanken zum Drama" veröffentlicht hat und jetzt durch die 1919 begonnene Sammlung seiner „Werke" einen erfreulichen Überblick seines mannigfaltigen Schaffens und Sinnens eröffnet, meinte, die Schweiz selbst habe seit dem Reformationsdichter Niklaus Manuel (vgl. I, 314) keinen nennenswerten Dramatiker mehr hervorgebracht. Aber neuerdings regt sich doch auch in der „Heimat der Idylle" Lust und Begabung für dramatisches Gestalten. So hat der Baseler Karl Albrecht Bernoulli, geboren 1868, viel genannt als Herausgeber von Nietzsches Briefwechsel mit seinem Baseler Amtsgenossen, dem Kirchenhistoriker Overbeck, ein Hohenzollerndrama „Der Ritt von Fehrbellin", zunächst 1908 als Lesedrama, 1915 in Bearbeitung für die Bühne veröffentlicht. Doch verläßt er dabei nur scheinbar heimische Kreise, denn den Mittelpunkt des Trauerspiels bildet die Verherrlichung des berühmten Opfertodes des aus Basel stammenden Stallmeisters Froben. Die vierhundertjährige Feier von „Ulrich Zwinglis" Amtsantritt brachte neben manch anderen Zwinglidichtungen auch Bernoullis bereits 1905 erschienenes Schauspiel vom Leben und Tode des hochherzigen Züricher Reformators und bis in den Tod getreuen Bürgers erneut zu verdienten Ehren. In beiden Dramen erfreut die gesunde kräftige Handhabung etwas schweizerisch gefärbter Prosa. In den Tagen der Schweizer Kirchenerneuerung fand

auch der Berner Germanist Ferdinand Vetter Anregung für ein Schauspiel von dem kunstfreundlichen, milden „Abt David", der sein geliebtes Kloster St. Georgen zu Stein vor den Bilderstürmern nicht zu schützen vermochte. So überzeugend lebensvoll dieses dramatische Geschichtsbild wirkt, so wenig reichte Vetters dichterisches Vermögen aus für eine Mysterien-Trilogie: Balder, Jesus, Weltgericht als „Die Weltalter" von Macht, Liebe, Recht.

Der Züricher Robert Faesi ließ seinem 1911 unternommenen Versuche, Goethes Bruchstücke der „Nausikaa" (vgl. II, 295) zu einem Trauerspiele „Odysseus und Nausikaa" auszudichten, woran schon vor ihm gar manche sich gewagt hatten, Lustspiele folgen, von denen „Die Fassade" 1919 in Zürich die Bühnenprobe bestand. Als Vertreter der Schweizer Jugend kam im Herbst 1919 Hermann Keßner mit der Tragikomödie „Summa Summarum", einer Abrechnung zwischen Vertretern der alten und neuen Zeit, auf einer Berliner Bühne zu Wort. Emil Hügli in Chur hat 1911 eine in Venedig spielende Liebes- und Künstlertragödie aus Renaissancetagen „Rita Roselli", das tragisch endende Ringen zweier Schwestern um die Liebe des Malers Roselli, mit technischem Geschick und Leidenschaft gestaltet. Als der verheißungsvollste unter den schweizerischen Dramatikern aber erscheint Karl Frey, geboren 1880 zu Aarau, der als Konrad Falke durch seine Leitung der Rascherschen Jahrbücher (s. S. 365) auch sonst für das geistige Leben der Schweiz von besonderer Bedeutung ist.

In Falkes „Carmina Burana" von 1910 gewahrt man beim ersten Einblick die starke Einwirkung von Goethes „Römischen Elegien". Doch ersieht man auch alsbald, daß nicht unselbständige Nachahmung vorliegt, sondern eigener Aufenthalt in der Tiberstadt dem an Goethe und den alten römischen Elegikern herangebildeten Besucher Anlaß war, seine Eindrücke in trefflich gebauten Distichen festzuhalten. Und auch als Dramatiker versenkt er sich in römische Geschichte. Die Tragödie „Cäsar Imperator" von 1911, gleichsam als Vorspiel von Shakespeares „Julius Cäsar" gedacht, erinnert in der Ausführung allerdings mehr an Shaws Tragikomödie von „Cäsar und Kleopatra". Einen Fortschritt gegen das altrömische Drama zeigt die 1912 folgende Renaissancetragödie „Astorre", für welche, ähnlich wie in Wilhelm Weigands „Gürtel der Venus" (s. S. 279), die mit dem Untergange von Perugias Freiheit endenden Parteikämpfe den Hintergrund bilden. Ein anderer Hamlet, leidet Astorre als Sprosse eines der zur Beherrschung seiner hochragenden Vaterstadt berufenen Geschlechter unter dem Ehebruch seiner Mutter, die ihren Mann vergiftet hat und Meuchelmörder aussendet gegen den eigenen Sohn, der seinerseits in der Gattin seines Kanzlers die Geliebte seiner Seele gefunden hat. Das Ganze ist stark in Grabbeschem Kraftstil gehalten, besonders gelungen sind die Volksauftritte. Noch etwas gärender Most sind die drei Einakter, aus denen sich „Die ewige Tragödie" zusammensetzt. In deren mittlerer Gruppe wohnt Dante als Augenzeuge der Ermordung des durch ihn unsterblich gewordenen Liebespaares Franzeska und Paolo bei, in den anderen Stücken stehen der sterbende Michel Angelo und Giordano Bruno vor seiner Gefangennahme in Venedig im Mittelpunkt.

Giordano Bruno, den Heinrich von Stein in einem seiner S. 209 gerühmten gehaltvollen Dialoge als Denker mit dem Dichter Shakespeare in einer Londoner Winkelschenke zusammentreffen läßt, ist auch von Otto Borngräber, der, 1874 zu Stendal geboren, sich aus dem städtischen Treiben an den oberbayerischen Chiemsee zurückgezogen hat, zum Helden seiner Tragödie „Das neue Jahrhundert" gewählt worden. Daß Ernst Haeckel zur zweiten, aus Rücksichten auf die Bühne abgeänderten Auflage — Borngräber erfreut sich des Vorzugs, daß eine rührige Anhängergemeinde erfolgreich für Aufführung seiner Stücke tätig ist — 1901 ein Vorwort geschrieben hat, lehrt schon, daß der philosophische Gedankengang, um nicht zu sagen die freisinnige Tendenz dem grüblerischen Dichter mehr noch als die rein künstlerische Aufgabe am Herzen gelegen. Auch in seinen folgenden Werken, von dem „germanischen Trauerspiel König Friedewahn", 1905, bis zu dem „Weltfriedensdrama", 1915, ist es Borngräber durchaus um die Veranschaulichung religiös-philosophischer Fragen zu tun.

Die in Hebbels „Moloch" angestrebte Darstellung des Aufkommens des Gottesbegriffes in den Urzeiten der Völker bildet den Inhalt der Tragödie „Moses", 1907, dessen gewaltige Gestalt gleichzeitig auch Karl Hauptmann und Viktor Hahn zu Dramen, wie vorher Heinrich Hart zu seinem epischen „Lied der Menschheit" (vgl. S. 222), angeregt hat. Auch in seinem „erotischen Mysterium Die ersten Menschen" hat Borngräber 1908 ein in den letzten Jahren wieder vielfach, wie ehemals schon in Lord Byrons Kain-Mysterium dramatisiertes Problem aufgegriffen. Erst nach längerem Kampfe mit der Zensur ist diese Darstellung des unzähmbaren Erwachens geschlechtlichen Verlangens bei den Kindern des ersten Menschenpaares auf die Bühne zugelassen worden. Wenn man indessen der früheren Zensur auch vorwerfen muß, daß sie für die frech geschürzte Aftermuse und schamloseste Auslandsware voll Nachsicht und nur gegen ernst gemeinte Werke abweisend war, so darf man doch Zensurverbote noch lange nicht allgemein als Gewähr für die Güte einer Dichtung ansehen. Das eifersüchtige Buhlen Kains und Abels um das Weib Eva, die eigene Mutter, wirkt auf der Bühne nur widerlich abstoßend. Aber auch das Gegenstück zu der tierischen Brunst der ersten Menschen, „die Tragödie der Reinheit, Althäa und ihre Kinder", 1912, muß den Anspruch der Bewunderer Borngräbers auf eine führende Stellung für ihren Messias als ungerechtfertigt erscheinen lassen.

Zu den noch heftig umstrittenen Dramatikern gehört der 1876 zu Mülheim am Rhein geborene Herbert Eulenberg. In zorniger Aufwallung über die Niederzischung seines „Münchhausens", des „geliebten Stücks aus meinen Jünglingsjahren", hat Eulenberg einem satirisch gehaltenen Drama die Überschrift „Künstler und Katilinarier" gegeben, während er später launig in einer langen Reihe von Ottaverimen „Meine Premiereneindrücke" schilderte. Der trotz wiederholter rauher Zurückweisung in hartnäckigem Eifer freudig und zweifellos mit ehrlichem künstlerischen Streben Schaffende fühlte sich als Bühnendichter fortwährend im Kampfe gegen die „kompakte Majorität". Wie ein Nachhall von Klagen der Grillparzerschen Sappho mutet es an, wenn Eulenberg gesteht:

Wer sich dem Gottesdienst der Kunst verschrieben,
Ach, der pflückt nicht viel Freuden auf der Welt.

Daß er seinen Beruf mit solchem Ernst auffaßt, sichert dem viel angefochtenen Rheinländer freundliche Teilnahme, auch wo sie der einzelnen Leistung versagt bleiben muß, oder wenigstens mildernde Umstände, sogar wenn er in übler Entgleisung und Überhebung an Schillers Erhabenheit pietätlos unberechtigte Ausstellungen macht. Ruft er damit doch nicht Zweifel an Schillers Dramen, sondern nur an der dramatischen Einsicht und künstlerischen Besonnenheit des Angreifers selbst hervor.

Noch ist Eulenberg kein Werk geglückt, für das er den vollen Siegeskranz zu fordern berechtigt wäre. Aber, ein wirklicher Dichter mit eigenartigen Gedanken, von starkem Wollen und Können, strebt er hochgesteckten Zielen zu. Das „Selbstkonterfei", mit dem er in Hans Sachsischen Reimen 1916 die zweite Sammlung seiner scharf umrissenen Charakterzeichnungen aus der deutschen Musik- und internationalen Literaturgeschichte „Neue" und „Letzte Bilder" (1910 und 1916) geschlossen hat, zeugt ebenso, wie die als Vorreden und Widmungen den einzelnen Dramen vorgedruckten Stanzen es tun, von menschlicher Liebenswürdigkeit. Für den Dramatiker, der 1919 in einem besonderen Buche „Mein Leben für die Bühne" über eigene Erfahrungen mit Direktionen und Schauspielern wie aus der deutschen Theatergeschichte berichtet hat, ist bezeichnend seine Leidenschaft für das Theater. Meint er doch:

. . . es ließ in Wintertagen
sich unser Dasein nicht ertragen,
wenn man nicht Bühn' und Bretter hätte,
und würde jämmerlich versauern,
könnt' ohne Spiel nicht lange dauern . . .
. . . Wer in deutschen Landen lebt,
nach einem frohen Herzen strebt,
der kann nicht ohne Schauspiel frieren.

Einen jugendlichen, frohen Grundzug läßt Eulenberg auch in seinen düstersten Stücken noch verspüren, obwohl es gerade bei ihm an Versenkung in die Nachtseiten der Natur wahrlich nicht fehlt, von der blutschänderischen Liebe des Vaters zur eigenen Tochter 1899 in „Anna Walewska" bis zu dem 1912 in der poesievollen „Belinde" ins tief Tragische gewendeten Enoch Arden-Thema vom totgeglaubten und im Augenblick neuer Liebe und Eheschließung überraschend zurückkehrenden Gatten. Man braucht nur die Komödie „Alles um Liebe" von 1911 aufzuschlagen, um sich zu überzeugen, daß Eulenberg bei dem Humoristen Jean Paul gelehrig zur Schule gegangen. Etwas kraus wie sein Vorbild ist er in dem jenseits von Gut und Böse stehenden Lustspiel „Der natürliche Vater" (1907) und dem satirischen Schauspiel „Alles um Geld" (1911), aber stets voll warmer Teilnahme an den Geschöpfen seiner reichen Einbildungskraft. Auch wenn er 1903 in der „Kassandra" in pathetischen Redestrom gerät, versöhnt doch inneres Mitempfinden. Freilich muß man gerade bei diesem Ausfluge des neueren Dramatikers in das Gebiet der Antike gestehen, daß der angefeindete Schiller in seinem Kassandra-Monolog bereits alles nicht bloß einfacher, sondern auch tiefer und ergreifender gesagt hat, was Eulenbergs Drama allzu wortreich vor uns ausbreitet. Aber ohne Verletzung antiker Eigenheit vermochte der Jüngere der Seherin „ein Leben flücht'gen Scheines anzusinnen" und hat eben in der Todesszene, wo doch die Erinnerung an Äschylos jeden zu erdrücken droht, wenigstens annähernd so würdige Töne anzuschlagen gewußt wie der dramatisch weit schärfer zusammenfassende Eberhard König in seiner „Klytaimnestra".

Und wie bei dem antiken Stoffe richtete Eulenberg auch im Märchenstück, bei dem sein „Ritter Blaubart" in unmittelbaren Wettbewerb mit Tiecks Bearbeitung der Perraultschen Erzählung und Maeterlincks symbolistischem Stimmungsdrama trat, sein Augenmerk auf Ergründen des Seelenzustandes aus dem heraus alle äußeren Vorgänge sich ergeben.

Wie ist Blaubart dazu gekommen, trotz der aus seinen Mordtaten für ihn selber aufsteigenden Qualen weiter Weib auf Weib zu schlachten? Die Berliner Theaterbesucher haben Anstoß genommen an der Mischung des niedrigen Realismus der Begräbnis- und Gaunerauftritte mit den grausigen Begebenheiten im einsamen Waldschloß. Allein ähnliche Vermengung von Komik und Tragik wird in den Kirchhofsgesprächen im „Hamlet" seit langem bewundert. Jedenfalls weiß Eulenberg in seinem „Blaubart" nicht minder eindrucksvoll als Maeterlinck in dem seinigen die ihn umschwirrenden „rätselvollen Bilder" zu fassen,

Die seltsam kurz in Blüte stehen,
Und, hinter sich den Schatten Tod, vergehen.

Das Dasein ist Eulenberg „ein Zauber, zur Lust und Wehmut über uns verhängt", und „Ernste Schwänke" benannte er 1913 die vier Einakter, die das alte Thema abwandeln von der Welt, die betrogen werden will, in Kunstfragen wie in der Apotheke, in den Flitterwochen wie nach langem Ehestande. Wie der rheinische Dichter, der leider sich so weit vergessen hat, in würdelosester Weise den augenblicklichen französischen Gewalthabern des ach nicht mehr freien Rheins zu schmeicheln, die Gegenwart betrachtet, das bekundete er, indem er für seine 1919 abgeschlossenen „Erzählungen aus unserer Zeit" die Überschrift wählte: „Der Bankrott Europas".

Der Kriegsdichtung, oder vielmehr der wider den Krieg und aus international gesinntem Pazifismus gegen das eigene Vaterland gerichteten Literatur gehört ebenso Eulenbergs jüngstes Drama von 1918, der „Akt aus der Geschichte Das Ende der Marienburg" an wie Görings undramatische Gespräche „Seeschlacht" von 1917, die 1919 veröffentlichte, 1920 gespielte Deklamation „Der Retter" und die zum pazifistischen Tendenzstück travestierte „Antigone" von Walter Hasenclever (s. S. 335). Görings sittliche und künstlerische erste Verirrung ist durch sein der letzten deutschen Heldentat des ganzen Krieges so unwürdiges Gestammel „Scapa Flow" 1919 in keiner Hinsicht irgendwie gebessert worden.

Die Schar der Dramatiker, die Goethes Spottwort von dem „sich grenzenlos erdreusten der Neusten" aufs äußerste wahrzumachen bestrebt sind, übersieht man in den vom Deutschen Theater zu Berlin seit 1918 herausgegebenen Monatsheften für Literatur und Theater „Das junge Deutschland", während Richard Elsners „Zeitschrift für Freunde dramatischer Kunst Das deutsche Drama", ebenfalls 1918 gegründet, in gereifteren Urteilen Altem und Neuem gerecht zu werden sucht. Stürmische Theaterschlachten, wie sie in den ersten Jahren der „Freien Bühne" (vgl. S. 264) und naturalistischen Bewegung in Berlin gang und gäbe waren, erneuern sich bei den fragwürdigen Werken der Allerjüngsten, die unter stärkstem politischen Einschlag radikalster Färbung — wieder einmal eine „Literaturrevolution", die wievielte in der Entwickelungsgeschichte unseres Schrifttums und Theaters? — als dringend notwendig und einzig heilbringend verkünden.

Und da bekanntlich aller Fortschritt der Kunst nur von halbverstandenen Fremdwörtern und Einseitigkeiten der „Ismen" ausgehen kann, so haben wir, wie vor ein paar Jahrzehnten Naturalismus und Symbolismus (vgl. S. 232), so jetzt Neosynthetismus und Expressionismus als neueste zugkräftige Schlager in Malerei und Dichtung, vor allem in Drama und Lyrik zu verehren. Es ist des selbstbewußten Jünglings unwürdig, sich Eindrücken der Außenwelt — Impressionismus — hinzugeben, seine Einbildungskraft, vielleicht, richtiger gesagt, seine Willkür durch die Natur und einmal vorhandene Tatsachen beschränken zu lassen. Schon im Symbolismus der um Stefan George Gescharten (s. S. 240/41) lag ein solcher verwandter Widerspruch gegen die Wirklichkeit vor. Der Expressionismus verkündet die unbedingte Selbstherrlichkeit des Künstlers, der einzig aus sich heraus gestaltet. „Das Selbst und sein Blütenschmuck kann sich richtig nur durch sich selbst ausdrücken." Man mag Forderungen der frühesten romantischen Kunstlehre, welche ja auch von dem ungehinderten Ausleben der einzelnen Persönlichkeit eine neue bessere Dichtung erwartete, zum Vergleiche heranziehen, muß aber dann zugleich beachten, daß die jetzt nicht mitaufgenommene geistvolle Begründung der „romantischen Ironie" jenes frühere Begehren wenigstens in etwas stützte. Grundsätzlicher Zerstörung aller Kunstformen, ja allen sprachlichen Gefüges, deren ein Teil der expressionistischen Schriftsteller sich befleißigt, hat weder die alte noch die Neuromantik sich jemals schuldig gemacht. Einer Befreiung von sklavischer Naturnachahmung wäre durchaus das Wort zu reden, und niemand wird auch Berechtigtes, Entwickelungsfähiges in der neuesten Richtung verkennen wollen. Allein vielfach setzt der Expressionismus bis jetzt Unnatur und schlechtweg Sinnwidriges in blinder futuristischer Zerstörungswut allem bisher Anerkannten und Geltenden entgegen. Hans Pfitzners Warnung vor der „Futuristengefahr" ist keineswegs bloß für die Musik dringende Notwendigkeit geworden.

Auf dramatischem Gebiete haben expressionistische Versuche 1912 eingesetzt. Da die Literaturgeschichte nicht die Aufgabe haben kann, Übersichten der letzten Theaterspielzeiten zu

geben, so genügt es, auf die Bewegung selbst hinzuweisen und es bei Hervorhebung einzelner bezeichnender Namen und Werke bewenden zu lassen.

Der selber dichtende Spielleiter Johannes Tralow verficht seine Überzeugung, in den Dramengruppen von Karl Leysts deutschem und französischem Zyklus sei endlich das neue, ersehnte Geschichtsdrama geboren, das unter anderem auch die „gallische Katastrophe und ihre Ursachen" erkläre. In Wirklichkeit kann man kaum etwas Langweiligeres und weniger Dramatisches auftreiben als das Drama „Hoche und Bonaparte" (1914) dieses „Schöpfers eines neuen historischen Ideenkreises". Trotz der dem Stücke angehängten umfangreichen historischen Untersuchungen wird weder der Dichter noch der Forscher Leyst glaubhaft machen, daß General Buonaparte in Wahrheit ein Feigling gewesen, der vom Kriege nicht das geringste verstanden und aus Neid den edlen, ihm unendlich überlegenen Hoche vergiftet habe. Auch die 1917 im Nürnberger Stadttheater von Tralow durchgesetzte Uraufführung von Leysts „Danton", der 1919 eine Vorführung in Potsdam folgte, vermochte kein günstigeres Urteil zu wecken, mag man ihn nun an Büchners älterem Werke „Dantons Tod" oder an dem 1919 die Übersetzung von Romain Rollands „Revolutionsdramen" eröffnenden, in Berlin in Reinhardts „großem Theater" wirkungsvoll gespielten „Danton" messen. Nicht viel besser ist es um den Ausflug bestellt, den Fritz von Unruh nach der aufsehenerregenden groben Milieuschilderung seiner „Offiziere" durch einen Berufsoffizier in das Gebiet des Geschichtsdramas wagte in seinem Drama „Louis Ferdinand, Prinz von Preußen".

Geschichtlich ist ja für heute auch Unruhs erstes Drama (1912) geworden, sowohl die fast gehässig zu nennende impressionistische Vorführung der Friedensschäden in einem Offizierkorps wie dessen opferfrohe Hingabe im südwestafrikanischen Aufstand. Das würde aber unter unseren Literatur- und Theaterverhältnissen dem Verfasser eines neuen, zudem sehr schlecht gebauten Standesdramas (vgl. S. 274 f.) noch nicht zu großem Erfolge verholfen haben. Aber er hatte das Glück, daß 1913 die Zensur sein Prinzendrama verbot. Unruhs Louis Ferdinand will im Oktober 1806 die Entscheidung über Preußens Geschick dem unschlüssigen König entreißen und in eigene Hände nehmen. Der Widerstreit im „Prinzen von Homburg" ist mit der Erinnerung an Yorks rettendes eigenmächtiges Handeln verschmolzen. Allein der Dichter eines Geschichtsdramas springt denn doch mit den historischen Tatsachen nicht bloß zu frei, sondern für das Andenken des gefallenen Helden von Saalfeld auch zu verletzend um, wenn er Wunsch und Gedankensünde, wie sie möglicherweise in dem kriegerisch gesinnten Prinzen hätten einmal für einen Augenblick aufdämmern können, als Tatsache zum Mittelpunkte seiner verworrenen Auftritte machte. Wie wenig begründet die höchst voreilige Zusammenstellung des schwachbegabten Nachahmers Grabbes mit Kleist war, sollte sich alsbald zeigen, als Unruh seine preußische Offiziersehre so gänzlich vergessen konnte, um mit Ausmalung doppelter Blutschande im „Neuen Geschlecht" den pazifistischen Kriegsgegnern schlimmster Art vergiftete Waffen gegen das deutsche Heer zu liefern. Die Frische der „Offiziere" ist in diesen ekelerregenden Zerrbildern verschwunden, das Unreife und Unkünstlerische des frühesten Versuches hat sich noch zum Unerträglichen gesteigert.

Die Neigung, unreife Jungen zu Trägern der Handlung zu machen, wie es schon während des ersten Ausbruchs des Naturalismus manchmal geschehen ist (vgl. S. 273), erscheint in einer Zeit, in der eben die jugendlichsten Jahrgänge in Heer und Volk die übelsten Beispiele von Zuchtlosigkeit gegeben haben und täglich überall weiter geben, bei den meistgenannten Trägern der Tagesdichtung vorherrschend. Reinhard Sorge in seiner dramatischen Sendung „Der Bettler", 1912, der Wiener Anton Wildgans in „Dies irae", 1918, Walter Hasenclever in seinem mit dem Kleistpreise ausgezeichneten Trauerspiele „Der Sohn", 1917, haben Auflehnung von Gymnasiasten gegen ihre Eltern, insbesondere gegen den Vater, in einem Überschwall von philosophisch aufgeputzten, hohlen Phrasen als tragische Konflikte ausgegeben. Hasenclever, der in einem seiner Revolutionsgedichte auch ausrief: „Was ist Gesetz!

verachtet die Pflicht!" erklärt die Berechtigung jeden Sohnes, seinen Vater niederzuknallen, wenn dieser ihm das Sichausleben, d. h. den frühzeitigen Verkehr mit Dirnen, zu verbieten sich anmaßt. Auch in Georg Kaisers Schauspiel „Die Koralle" ist Verurteilung der Ziele und Arbeiten des Vaters durch das sehr jugendliche Geschwisterpaar ein Hauptmotiv. Neben diesem Familienzwiste und einer Benutzung der alten Menechmenverwechselung spielt bei dem Untergange von Kaisers lebensüberdrüssigem Milliardär allerdings auch die soziale Frage entscheidend hinein.

Von seiten der Bühnen erfreut sich Kaiser einer Bevorzugung wie wenige Deutsche. Aber mit jedem der „Koralle" folgenden Drama: „Das Frauenopfer", 1918; „Der Brand im Opernhaus"; „Hölle, Weg, Erde", 1919; „Gas"; „Der gerettete Alkibiades", 1920, mußten die auf den expressionistischen Führer gesetzten Hoffnungen sich mindern. Auf solcher Bahn und von dieser Dichterjugend ist sicher kein Heil, keine Gesundung zu erwarten. Das Schauspiel scheint immer mehr mit Filmstücken in Wettbewerb treten zu wollen. Vor der „Kinopest" aber hatte Eulenberg schon vor dem Kriege als dem schlimmsten Feinde von Dichtung und Theater gewarnt. Den „Stand unseres Theaters während des Weltkrieges" vollends bezeichnet er als einen unwürdigen und in seinem „schreienden Gegensatz zu dem heldenhaften, tragisch großen Ausdruck des kriegerischen Deutschland" unerträglichen. Keine der im Jahre 1914 gehegten Hoffnungen habe sich erfüllt, und bei unseren Urenkeln werde es von unserer Zeit heißen: „Das waren die Jahre, in denen Deutschlands Volkskraft und Tapferkeit am höchsten und Deutschlands Theater und Geistesleben am tiefsten standen."

In Wien mußte der 1917 zur Leitung des k. k. Burgtheaters berufene feinsinnige Max von Millenkovich schon innerhalb Jahresfrist dem Ansturm der international gerichteten Presse weichen, nur weil es ihm Ernst war mit der Gestaltung eines wirklich deutschen Spielplans. Aber auch die Haltung fast aller reichsdeutschen Bühnen, der Berliner Hoftheater voran, war während des Krieges jedes nationalen Pflichtgefühles, ja Anstandes derart bar, daß kein Wort zur Verurteilung ihres schmählichen Treibens scharf genug sein kann. Die Uraufführung von Pfitzners „Palestrina" im Münchener Prinzregenten-Theater und die Darbietung einer Reihe Wildenbruchscher Dramen, zu der sich das königliche Schauspielhaus zu Berlin im letzten Kriegswinter endlich aufschwang, sind als die einzigen Taten zu buchen. Der Strindberg-Kultus, ja man möchte sagen Strindberg-Taumel, mit dem gleichzeitig ein beinahe völliges Verschwinden des früher so viel gespielten Ibsen erfolgte, sollte den schmerzlich empfundenen zeitweiligen Ausfall an feindlicher Auslandsware decken. Ohne die Vorherrschaft fremder Schauspiele und Opern glauben ja unsere Theaterleiter, deren Mehrzahl dem deutschen Volkstum ablehnend, wenn nicht gar bewußt feindlich gegenübersteht, nicht ihre Geschäfte machen zu können. Der Kriegsersatz des geistig hochstehenden Ibsen durch den kulturlosen Strindberg entspricht den bildungsfeindlichen Tagesströmungen.

Wohl wurde in der durch den Kriegsausbruch eintretenden kurzen Spanne der Hoffnung auf eine dauernde geistige Erhebung unseres Volkes 1914 vom Fichtebund aus Hebung und Reinigung der Bühne gefordert. Zu Hildesheim wurde ein „Verband zur Förderung deutscher Theaterkultur" gegründet, der in einem Aufruf „An alle Deutschen!" ohne Unterschied des politischen und religiösen Bekenntnisses für seine Ziele warb. Allein sofort setzte gegen das aus edlen Beweggründen und wahrer Not hervorgehende Gesundungsstreben von verschiedenen Seiten tückischer Widerstand ein, der sich leider stark genug erwies, um die deutschen Befreiungsversuche von drückendster künstlerischer Fremdherrschaft schon in seinen Anfängen zu ersticken.

---

3. Kriegsdichtung und Kriegsschriften.

Als ein törichtes Unterfangen bezeichnet es Wilhelm von Scholz in seiner Betrachtung „Bücher vom eigenen Leben", „die erste zusammenhängende geschichtliche Darstellung einer Zeit geben zu wollen, ehe diese Zeit auch nur im wesentlichen als abgeschlossen, geschweige denn als aufgehellt anzusehen ist". Er muß jedoch einschränkend hinzusetzen: gerade das bedrückende Bewußtsein der Verworrenheit und Unübersichtlichkeit der Gegenwart vertiefe und verlebendige die Teilnahme „für den Prozeß der geschichtlichen Aufhellung". Und wenn der Mensch sich ein Bild seiner erlebten Zeit machen wolle, müsse er rückwärts dringen, „die Schranken niederreißen, welche diese Zeit für ihn in die zwei Weisen, in denen er sie empfindet, die unmittelbare und die mittelbare, spaltet". Dieses Bekenntnis mag zugleich als Entschuldigung der unvermeidlichen Unvollkommenheit und Rechtfertigung des trotzdem unternommenen Wagnisses gelten, die Fülle der letzten Jahre vom literargeschichtlichen Gesichtspunkte aus gruppieren und wenigstens in andeutenden Umrissen vorführen zu wollen.

Die Jahrbücher der Geschichte bieten kein Beispiel dafür, daß einem begeisterten Aufschwung eines scheinbar geeinigten, großen Volkes, wie wir ihn 1914 bei Kriegsausbruch erlebt haben, nach kurzer Zeitspanne durch inneren Parteihader und Verrat ein derartiger politischer und allgemein sittlicher Zusammenbruch folgte. Mußten doch angesichts solcher ungeheuerlichen Zersetzung bei treuesten Söhnen des Landes Zweifel auftauchen, ob denn das wegen seiner Tüchtigkeit so viel und lange gefeierte deutsche Volk jemals in Wirklichkeit vorhanden gewesen sei oder nur in schönfärberischer Einbildung, in unseren heißen Wünschen lebte. Welchen Anteil haben Dichtung und Literatur, die ja keineswegs zusammenfallen, an der Erhebung, an dem furchtbaren Sturze gehabt? Trifft sie ein Teil der Schuld, ist in ihnen schon früher eine Ahnung der äußeren und inneren Bedrohungen zum Ausdruck gekommen? Die Antwort auf die letztere Frage wurde bereits mit der Erwähnung von Grillparzers düsterer Weissagung (S. 136), mit dem Hinweise auf Wildenbruch, Graf Tejas „Dämmerungen", Beyerlein, Burte gegeben. Der gut preußisch gesinnte, aber tief in die Geschichte eingedrungene Theodor Fontane äußerte schon 1893 seine Besorgnisse, das Eroberte möchte wieder verlorengehen: „Bayern kann sich wieder ganz auf eigene Füße stellen. Die Rheinprovinz geht flöten, Ost- und Westpreußen auch, und ein Polenreich, was ich über kurz oder lang beinahe für wahrscheinlich halte, entsteht aufs neue. Das sind Dinge, die sich, ‚wenn's losgeht', innerhalb weniger Tage vollziehen können." Er sagte aber auch voraus, England werde durch seine ungeheuren Machtmittel zwar zunächst jegliche Gefahr überwinden, doch könne sein Sieg nicht dauern, denn „das Verkauftsein aller Seelen an den Mammonsteufel" würde wie ein Gift verfaulend im Körper wirken.

In dichterischer Einkleidung wie in Denk- und Streitschriften wurde immer wieder auf die vorauszusehenden Stürme und Klippen hingewiesen, denen der „neue Kurs", jeder Warnung unzugänglich, das Reichsschiff zu aller Verderben entgegensteuere. Man braucht nur an Paul de Lagardes „Deutsche Schriften" und an Wilhelm Raabes sorgenvolle Ausschau zu erinnern. Anderseits hat wenigstens im August 1914 einer der Führer der neueren Dramatik, Hermann Sudermann, ein Schuldbekenntnis für die Literatur abgelegt in dem seiner Trilogie „Die entgötterte Welt" vorgesetzten Gedichte: „Was wir waren?"

In den Zeiten, nun verflossen,
Da der Friede hold uns lachte . . .
Da des Dichters heil'ge Wahrheit
Sich zu süßem Qualm vernebelt
Und die Künstler nur durch Narrheit
Sich zu Ruhm emporgestrebelt —?
Da die Mädchen auf der Gasse
Jedem will'ges Ohr geliehn
Und der Ehebruch in Masse
Als Nachmittagsspaß erschien?

Indem Sudermann diese Verse seinen „Szenischen Bildern aus kranker Zeit" vorsetzte, sollten die drei Stücke noch schärfer und unzweideutiger als schon 1891 „Sodoms Ende" zur Anklage gegen die in der Gesellschaft der Reichshauptstadt gipfelnde Verderbtheit werden.

Deutlich genug sind in dem Besitzer des für die neueste Mode richtunggebenden Kunstsalons und der ihm verbundenen berühmten Schauspielerin Jaczinska einflußreiche Berliner Persönlichkeiten, die dann 1919 in Berlin und München auf der politischen Bühne schöngeistige Genossen des Spartakismus mimten, ist das charakterlose Cliquenwesen des freisinnigen Berliner Stadtparlaments schonungslos an den Pranger gestellt. Es war aber von übler Vorbedeutung, daß Sudermann wohl versprach, „der Plunder, der uns Kleid und Schmuckstück war", sei durch den Ritterschlag der Gefahr gefallen, selber jedoch nur eine Wiederholung seiner früheren Schilderungen dieser angefaulten Kreise zu bieten wußte, jetzt durch die starke Anschlagung der lesbischen Note nicht eben erbaulicher ertönend. Den Dramatiker Sudermann, der 1920 ein so widerliches Dirnenstück wie die S. 272 gekennzeichneten „Raschhoffs" auf die Bühne zu bringen vermochte, hat die Kriegswelle wahrlich nicht gehoben.

Und wie wenig hat sich auch sonst in Dichtung und Leben auf die Dauer das Lob des Schillerschen Chorführers in der „Braut von Messina" zu Ehren des Krieges bewahrheitet!

Für die Tag um Tag in Kampf und Tod stehende Truppe mochten die Verse zutreffen. Aber zu Hause und zum größten Teile schon in der Etappe eröffnete sich dem Gemeinen und Allergemeinsten freier Spielraum zu einer Entfaltung ihrer niedrigen Triebe, wie man es niemals für möglich gehalten hätte. Und die Literatur hat an Herbeiführung aller Übel ihr reich gemessen Schuldteil aufgehäuft. Zum Beweise dafür würde es genügen, die Almanache des Kurt Wolff-Verlags, die Bände der „Aktionslyrik" und manche wie Unkraut emporschießende Zeitschriften der radikal Jüngsten als Sammel- und Staubecken aller neuesten und trübsten Sintflutgewässer ins Auge zu fassen. Wie vor dem Kriege Bücher über Zukunftsschlachten erschienen waren, so hat Gustav Meyrink in einem der meistgelesenen Romane, dem „Grünen Gesicht", bereits 1917 in ganz merkwürdiger Voraussicht von dem dem Krieg folgenden Umsturz erzählt, von den beständig wachsenden inneren politischen Kämpfen, in denen die Muskel des Armes nach dem Zepter der Herrschaft gegriffen. „Die Ausscheidungen der menschlichen Denkdrüse sanken tiefer im Kurs, und saß Gott Mammon auch noch auf dem Throne, so war seine Fratze doch recht unsicher geworden" wegen der Menge schmutziger Papierfetzen, die sich statt Metalls um ihn herum angehäuft hätten. Die bolschewistische Lehre der Notwendigkeit vollständiger Vernichtung der ganzen bestehenden Kultur und Zivilisation wie deren Träger wird in Meyrinks Romanen mit offenbar schadenfroher Zustimmung vorgetragen. Schien doch „die revolutionäre Stimmung der deutschen Geistigkeit" auch Thomas Mann schon im April 1917 unverkennbar. Für die Einsicht in das durchaus feindliche Verhältnis der einzig die Formen der westlichen Demokratie als menschenwürdig anerkennenden „Zivilisationsliteraten", als deren ausgeprägter Vertreter Heinrich Mann gelten mag, zu allen deutschen Überlieferungen und Empfindungen sind seines ganz anders gearteten, geschichtlich, nicht bloß parteipolitisch denkenden Bruders bereits S. 295 erwähnten „Betrachtungen eines Unpolitischen" wohl das lehrreichste Buch. Sie erscheinen das um so mehr, da der Verfasser seine zum Teil südromanische Abstammung nicht minder betont als die hanseatischen Einflüsse auf seine Jugend. Aber den verbissenen, blinden Haß der in Deutschland lebenden und modern gesinnten „Intellektuellen" gegen das tiefste Wesen des Volkes, in dessen Sprache sie schreiben, eine in keinem anderen Lande auch nur ähnlich vorhandene Abscheulichkeit, weist der Dichter der „Buddenbrooks" mit treffender Ironie zurück. Entgegen diesem einzig in Deutschland gepflegten internationalen Snobismus wirft Thomas Mann denn doch die Frage

auf: „Die höchste Kunst, — besitzt sie nicht auch heute noch tiefen, wenn auch schwer bestimmbaren Zusammenhang mit dem nationalen Leben?" Die Antwort darauf hatte schon Goethe im Rückblick auf seine eigene Entwickelung und die der deutschen Dichtung gegeben: Betrachte man genau, was der deutschen Poesie bis zu Friedrichs Taten im Siebenjährigen Kriege „fehlte, so war es ein Gehalt, und zwar ein nationaler." Und weil diese von dem Friedensfreund Goethe, dem „nur Kultur und Barbarei" als Dinge höchster Bedeutung vorschwebten, gewonnene Erkenntnis trotz aller entgegengesetzter Schlagworte im Gefühl der Dichter lebendig bleiben mußte, so begeisterte sie der Kriegsausbruch „als Heimsuchung, als sittliche Not. Es war", wie Thomas Mann im September 1914 in seinen „Gedanken im Kriege" rühmen konnte, „der nie erhörte, der gewaltige und schwärmerische Zusammenschluß der Nation in der Bereitschaft zu tiefster Prüfung. Krieg! Es war eine Reinigung, Befreiung, was wir empfanden, und eine ungeheuere Hoffnung."

Von diesem Gefühle geleitet, hatte Eberhard König bereits 1907 seine dann 1918 erneute Legende „Die Wasser des Lebens" gedichtet. Schwarzhaarige Fremde beschwatzen den blonden Germanenkönig und seine Recken, daß sie ablassen von altererbter heimischer Art, waffenfremd werden, bis der getreue Eckart seinen siechen König zu neuer Gesundheit und Tatkraft weckt durch die Kunde, eine Welt von Feinden sei in Neid und Haß hereingebrochen. „Heil Dir! Nun stirb oder siege, stirb oder finde dich selber wieder!"

Der Krieg sollte, wie Artur Rehbein, der warmherzige Fortsetzer von Fontanes „Märkischen Wanderungen", 1914 in seinen frischen „Gedichten" sang, „die närrischen Flicken" zugunsten des schimmernden Eisenschmuckes abfallen machen. In solchem Gedankengange überschrieb Badendieck das zweite seiner Kriegsgedichte schlankweg „Erlösung". Jetzt, jubelte er, wollten alle, was wir in „bitteren Tagen, da wir um unseres Volkes Seele rangen", ersehnt hatten.

Es war die Zeit, die Rudolf Stratz in lose gefügten Romanbildern aus den Tagen der Mobilmachung und frühesten Siege Hindenburgs, in deren Mittelpunkt er einen russischen Agenten und eine Wiesbadener Gelehrtenfamilie stellte, 1916 als „Das deutsche Wunder" geschildert hat. Aber schon Goethe hatte ein Jahr nach dem Leipziger Siege geklagt, der Deutschen Juni halte nicht bis in Oktober. Und so mußte Mann bereits 1916 gestehen, nach zwei Jahren Krieg feiere unsere nationale Schwäche Orgien, die deutsche Selbstaufgabe und Selbstentäußerung sei wieder beinahe vollkommen. Und welchem schönen Irrwahne war Hermann Bahr verfallen, als er „Das österreichische Wunder" der Einigkeit feierte! Bahr hat neben der würdig-ernsten Dichtung seines „Kriegssegens" (1914) auch kleine, bei der deutschen Mobilmachung mit unterlaufende Irren und Wirren geschildert in dem Schwanke „Der muntere Seifensieder" (1915), dessen Kinder, unter die verschiedenen Nationen verteilt, sich zuletzt doch alle als Deutsche zusammenfinden. Der seit Jugendtagen der deutschen Sache ergebene Österreicher glaubte ebenso treuherzig wie kurzsichtig an das Zusammenstehen aller Völker des Habsburger Reiches zu ehrlichem Kampfe für den längst so brüchig gewordenen Notstaat. 1919 hat Bahr dann freilich in seinem satirischen Lustspiel „Der Unmensch" die grenzenlose Frivolität hochadeliger österreichischer Offiziere verspottet, denen die sozialistische Mode so genehm ist wie die schwarzgelben Fahnen, wenn sie nur in ihren gewohnten Galanterien nicht gestört werden. Als alter 1848er verurteilte Bahr die „kleptokratische Republik" von 1918.

Allein wenn wir auch trauernd und beschämt gestehen müssen, daß alle jene schönen Blütenträume aus den ersten Kriegsjahren dem bösen revolutionären Froste zum Opfer gefallen sind, so behalten gar viele der hoffnungsfrohen Dichtungen und Erwägungen doch ebensogut ihren Wert wie Arndts Streitschrift für den Rhein als deutschen Strom, nicht aber

Deutschlands Grenze, und Joseph Görres' Flammenworte im „Rheinischen Merkur" trotz der jämmerlichen Beschlüsse des Wiener Kongresses nicht vergeblich waren.

Fragen wir indessen nach Bedeutung der Dichtung im Weltkrieg, so würden statt vieler Zeugnisse die von Hindenburg und Ludendorff genügen.

Der Generalfeldmarschall selbst bekannte zwar, daß er seit seiner Kadettenzeit nie ein Buch der schönen Literatur in Händen gehabt habe. Dem deutschen Liede aber rühmte er nach, es habe „sich immer als eine nationale Kraft geoffenbart und wird tröstend, helfend, stärkend, siegend seinen Zauber nie verlieren". Dem Schriftstellerkreise wurde der Feldherr zunächst nur unfreiwillig angenähert durch die aus seinen Briefen, Drahtungen und Gesprächen wiederholt zusammengestellten „Hindenburg-Worte" (1918). Sagte er doch nicht bloß von sich selbst: „Ich schreibe nicht", sondern wir finden unter seinen „Worten" auch die Äußerung: „Ich weiß wohl, daß es Generale gegeben hat und noch gibt, die hervorragende Schriftsteller und zugleich ebensolche Heerführer sind. In der Regel jedoch ist die Begabung für das eine mit der für das andere nicht zu vereinen." Dem brauchten wir freilich nur den Namen Moltke (vgl. S. 196) entgegenzusetzen, um festzustellen, daß hier zum mindesten wieder einmal Hans Sachsens Sprüchlein zutrifft: „Der Regel Güte daraus man erwägt, daß sie auch mal 'ne Ausnahm' erträgt." Allein auch von den Generalen des Weltkriegs hatten schon vor dessen Ausbruch mehrere sich literarisch hervorgetan, wie Karl Litzmann, der Leiter des kühnen Durchbruches von Brzezany (vgl. S. 307), und der seine Abstammung aus wissenschaftlich-literarischen Kreisen nicht verleugnende Friedrich von Bernhardi. Einen Namen als Schriftsteller besaßen der im Ringen um Bagdad verblichene Feldmarschall von der Goltz wie der gleich ihm, dem Organisator Jung-Deutschlands, um Vervollständigung unserer Waffenrüstung besorgte General Keim und der unter den Gouverneuren Ostafrikas durch Organisationsbegabung hervorragende Eduard von Liebert. Und nachdem seit Abschluß des Waffenstillstandes so viele Armeeleiter, Korpskommandanten, Generalstabsoffiziere, Truppenführer, Feldgeistliche die Gesamtleistungen ihrer Abteilungen oder einzelne Kampfhandlungen, wie vor allen die vielumstrittene Lage der Marneschlacht, Politiker ihre Absichten, Handlungen oder Unterlassungen geschildert und zu rechtfertigen gesucht haben, so hat endlich auch Hindenburg selbst sich entschlossen, doch auch seinerseits 1920 mit einem Buche „Aus meinem Leben" hervorzutreten. Der als Einleitung gedachten knappen Lebensskizze „Aus Kriegs- und Friedensjahren bis 1914" reiht er die Schilderung seiner „Kriegführung im Osten" an, dann folgen zwei Abschnitte, welche die Jahre seiner „Obersten Heeresleitung" seit Rumäniens Eintritt in den Kreis unserer Gegner und den „Entscheidungskampf im Westen" behandeln. Wenn der Feldmarschall für den Schlußteil die Bezeichnung „Über unsere Kraft" gewählt hat, so möchte man annehmen, daß sogar dem der schönen Literatur Fernstehenden dabei eine literarische Erinnerung an Björnsons problemreiches gleichnamiges Drama (vgl. S. 230) vorschwebte. Die Klarheit und der sittliche Wille, die den Menschen, Soldaten und Feldherrn Hindenburg überall ausgezeichnet haben, sind nicht minder ein Kennzeichen des nun wider seine Neigung durch die Gestaltung der Dinge zum Schriftsteller Gewordenen.

Werden auch Paul von Hindenburg-Beneckendorffs Aufzeichnungen entsprechend seiner Stellung und der ihm so einmütig wie keinem anderen lebenden Deutschen gezollten Verehrung auf lange hinaus an der Spitze der gesamten Kriegsliteratur stehen, so ragen neben seinen Mitteilungen als die wertvollsten literarischen Denkmale der gewaltigen Kriegszeit aus der noch immer anschwellenden Masse verwandter Schriften hervor: „Meine Kriegserinnerungen"

von Erich Ludendorff und die „Erinnerungen" von Alfred von Tirpitz. Beide untereinander so stark verschiedene Werke sind im Herbste 1919 veröffentlicht worden.

Bei Anlegung eines wirklich historischen Maßstabes sollten schon im allgemeinen Bücher, denen die volle lebendige Eigenart „entscheidender Deutscher", berufener Führer ihres Volkes in schwerster Prüfungszeit, das persönliche Gepräge aufdrückt, auch für die Literaturgeschichte wichtiger sein als ungezählte bloß schönwissenschaftliche Bestrebungen. Tirpitz' Schilderung von der kaiserlichen Marine Werden, Wesen und völkischen Aufgaben im weitgespannten Rahmen einer uns unentbehrlichen Kolonial- und Handelspolitik kommt indessen noch besondere literargeschichtliche Bedeutung zu. Gibt seine Darstellung des unsäglich mühevollen Aufbaus und tieftragischen Geschickes unserer Flotte doch zugleich eine nachträgliche Rechtfertigung aller jener Dichterstimmen, die seit 1848 die Wiederherstellung deutscher Seegewalt forderten. Die Erzählung des seine kurzsichtig ängstliche Umgebung überragenden Politikers Tirpitz, wie er mit ganzer Seele seinem Volke Schiffe gebaut, auf daß es ein wirklich freies, großes Weltvolk werde, wiederholt aus scharfer realpolitischer Erkenntnis die leidenschaftlichen Wünsche in Herweghs bereits öfters angeführten, berühmten Flottenliede (vgl. S. 148). Aber auch Hermann Reich wollte in seiner erst 1918 entstandenen Tragödie „Die Flotte" mit Vorführung der Schlacht von Salamis und des furchtbar harten Schicksals ihres weitblickenden, gewaltigen Lenkers Themistokles uns die Kleinlichkeit des jahrzehntelangen Feilschens um den Ausbau einer deutschen Flotte und ihrer von Tirpitz vergeblich bekämpften Zurückhaltung im Kriege zu Gemüte führen.

„Wär' nicht", läßt Reich seinen Themistokles klagen, „dies ewige Geschwätz in Hellas. Alles Große zerreden sie unserm Volk, bis Klugheit Torheit wird und tiefer Plan ein Spiel für Narren und für Kinder. Befehl und Tat ist alles. Drei Viertel meines Lebens verbracht' ich schon mit Reden, zehn Jahre sprach ich für meine Flotte, nun endlich liegt sie auf dem Meere, endlich zwang ich das Schicksal, alles ist bereit, und statt zu handeln wird geredet." Aber auch der würdige athenische Demagoge Krokodeilos, der Typus des unsterblichen Verfechters angeblich bedrohter Volksrechte, hat sich seine, von den Plänen des Themistokles selbstverständlich abweichenden „Gedanken gemacht über den Lauf der Welt. Hätten wir still im Lande gesessen und uns redlich genährt, hätte uns nicht des Königs Neid und der Haß der ganzen Welt getroffen."

So klingt gar manches in Reichs Dichtung von Wendung scheinbar unentrinnbarer Volksnot und der Errettung durch den festentschlossenen heldenhaften großen Führer wie Umsetzung von Erfahrungen unserer Tage in eine durch alle Zeiten strahlende und mahnende ferne Vergangenheit. Wie unerschöpfliche Anregungen werden Dichter der Zukunft aus Büchern gleich Ludendorffs und Tirpitz' Erinnerungen schöpfen! Um aber für des Großadmirals literarische Leistung den richtigen Maßstab zu finden, muß man bis auf Fürst Bismarcks „Gedanken und Erinnerungen" zurückgehen, will man ein in ähnlicher Weise überlegene politische Einsicht und wärmstes deutsches Empfinden vereinigendes klassisches Buch antreffen. Nach der rein militärischen Seite hin finden die Schilderungen des Staatsmannes und Flottenschöpfers erwünschte Ergänzung durch „Persönliche Erinnerungen" des Admirals Scheer: „Deutschlands Hochseeflotte im Weltkrieg" (1920). Der Sieger in der einzigen deutschen Seeschlacht größten Stils seit Hansetagen berichtet schlicht und jedem faßlich von den Leistungen aller Teile der Marine, über die Seekriegsleitung von Kriegsbeginn bis zum Zusammenbruch. Den Höhepunkt bildet natürlich die Schilderung der Schlacht, des deutschen Sieges vor dem Skagerrak, die wir nun mit jener des Dichters Frenssen (s. S. 356) vergleichen mögen.

Hatte der Reichsgründer seine „Erinnerungen" im Vertrauen auf die Zukunft an die Nachkommen gerichtet (vgl. S. 196), so widmet Scheer gemäß dem deutschen „Flottenlied" sein Buch „Dem Andenken an die Flagge Schwarz-Weiß-Rot", Ludendorff „Den im Glauben

an Deutschlands Größe gefallenen Helden", Hindenburg allen seinen Mitkämpfern „für des Reiches Größe und Dasein".

In herber Offenheit und soldatischer Bestimmtheit der schlagartig kurzen Sätze und scharf kennzeichnenden Beiwörter beschränkt gleich Scheer auch Hindenburgs geistesgewaltiger treuester Mitarbeiter, für die Geschichte von ihm untrennbar wie Gneisenau von Blücher, sich zumeist auf das rein Militärische. Schon stilistisch bietet es besonderen Reiz, die Gebeweise Ludendorffs und beider Admirale den Ausführungen der Zivilisten, Theobald von Bethmann Hollwegs „Betrachtungen zum Weltkrieg" (1919) und Karl Helfferichs „Die Vorgeschichte des Weltkrieges" (1919), gegenüberzustellen. Die soldatischen Führer, die überall ihre Person hinter den Ereignissen zurücktreten lassen, leben und weben in altpreußischen Offiziersüberlieferungen; der Reichskanzler verhält sich als Sproß erfolgreicher Frankfurter Bankherren verständnislos und deshalb auch kleinmütig ablehnend zu dem Geiste, der Brandenburg-Preußen großgemacht hat und allein Fürst Bismarcks Werk erhalten konnte.

Nach englischem Urteil sind Ludendorffs Erinnerungen nicht ein, sondern das Buch des Weltkriegs, einzig in seiner Art, das die meiste Aufklärung über die militärische Lage bringe, „die dramatischeste Erzählung der Geschichte". Auch rein literarisch betrachtet erscheinen sie als ein Kunst- und Meisterwerk, aus dem überall ein wirklich großer Mensch, der, in jener nach Goethes Ausspruch unangreifbaren Burg selbstloser Sachlichkeit hausend, leuchtendes Zeugnis ablegt von seinem lauteren Streben, überlegtem Planen und nach strenger Soldatenpflicht gebotenem ernsten Wagen.

Und nun erzählt ebendieser äußerlich harte Soldat Ludendorff, wie tief es ihn ergriffen habe, als er auf fremder Erde zum ersten Male die schöne alte Weise, — sie entstand schon 1820 — des Turners und Germanisten Maßmann (s. S. 65) „Vaterlandslied", hörte:

Ich hab' mich ergeben
Mit Herz und mit Hand
Dir Land voll Lieb' und Leben,
Mein deutsches Vaterland.

Laß Kraft mich erwerben
In Herz und in Hand,
Zu leben und zu sterben
Fürs heil'ge Vaterland.

Ludendorff setzt hinzu: „Dies Lied sollte jetzt sonntäglich in allen Kirchen gesungen werden und fest in jedes deutschen Mannes Herz eingegraben sein." Ihm selber sei es aus dem Herzen gesprochen gewesen, als ihm für Soldatenbüchereien eine größere Summe anvertraut wurde mit dem Spruche: „Der Geist schafft Waffen und Sieg." Und so war dem Generalquartiermeister „die Versorgung der Truppen mit geistiger Nahrung eine liebe Aufgabe. Feldbuchhandlungen entstanden in großem Umfange."

Es war nicht Schuld der obersten Leitung, wenn diese Feldbuchhandlungen, die bei einzelnen Divisionen durch sehr praktisch verpackte fahrbare Feldbüchereien ergänzt wurden, der Truppe nicht so gute Dienste geleistet haben, wie ihre Spender und Ludendorff erhofften. Die Auslese der ins Feld gesandten Bücher war keineswegs dem Ziele angepaßt, den Geist der Truppe zu heben. Auch hierbei vereitelte bedenklicher Erwerbssinn die besten Absichten. Verblaßte, zu Hause unverkäuflich gewordene Ladenhüter fanden nun unverhoffte, dem Händler nützliche Verwertung, und daneben sandte man wahl- und gedankenlos das Allerneueste hinaus. Es genügt zu sagen, daß Meyrinks Romane obenan standen. Ludendorff erwähnt auch seine Förderung der Veranstaltung von Konzerten, Theatern, Lichtbildaufführungen. Die Auswahl der letzteren mußte vielfach geradezu zersetzend und aufreizend statt kräftigend wirken. Künstlerisch übelberatene Führer überließen die Durchführung aller dieser Dinge Leuten, die als Drückeberger ihren unreinen Geschäftseifer auch hinter der Front in für sich vorteilhaftester Weise zur Geltung brachten.

Herbert Eulenberg klagt bei Erzählung seiner Bühnenerfahrungen (vgl. S. 332) über unser Theater im Weltkrieg: „Wenn wir uns als ‚Barbaren' in den okkupierten Ländern hätten ausweisen wollen, wir hätten es nicht schlimmer als durch die sogenannten Frontheater tun können. Operette und allerleichteste Lustspielware waren fast das tägliche geistige Brot derer, die draußen für Germaniens Größe stritten. Und die Ausländer lernten uns nie schlechter und seichter kennen als in jenen Jahren, da wir als Sieger in ihren Ländern weilten." Aufführungen von Lessings ewig jugendlichem Soldatenlustspiel und Goethes „Iphigenie", eine gelegentliche Vorstellung der „Meistersinger" Wagners in Lille blieben völlig vereinzelte Erscheinungen, die über den wahren, schmählichen Tiefstand blenden mochten.

Die Leiter der Frontheater konnten freilich zu ihrer Entschuldigung vorbringen, daß sie ja nur dem schlechten Beispiele der vergnügungssüchtigen Heimat folgten. In Wahrheit rächte sich im Felde wie zu Hause die herkömmliche Verachtung alles Literarischen, öfters auch alles Geistigen, wie sie in Offizierskreisen so seltsam schroff neben hoher geistiger Bildung zu finden war und manchmal verblüffend naiven Ausdruck fand. Anderseits wurde durch die Kriegsdauer gerade im Zeitungswesen eine neue Erscheinung ins Leben gerufen: die Armeezeitungen, deren Ludendorff auch eigens gedenkt. „Ich vermittelte ihnen einen guten Nachrichtendienst." Für ihre Leitung wurden Schriftsteller, an denen ja bei den höheren Stäben kein Mangel war, sachgemäß ausgenutzt und wie z. B. in der Ardennen-, in der Putna-Zeitung und manchen anderen wirklich Gutes geleistet. Nicht bloß für die Geschichte der einzelnen Truppenteile bilden sie eine ergiebige Quelle. Es gelang häufig, auch einfache Soldaten zu Beiträgen heranzuziehen, und ein gut Teil von Kriegslyrik, wie -erzählung steckt in diesen sich rasch verändernden Armeezeitungen.

Die literargeschichtliche Betrachtung der Kriegsjahre wird künftig zu ihrer eingehenderen Berücksichtigung führen müssen. Für die Verbreitung einzelner Gedichte und Sprüche hat die Postkarte, sowohl einzeln wie in ganzen Reihen, eine früher ungeahnte Bedeutung erlangt. Erschien doch neben anderem unter Zuhilfenahme von Bildern eine planmäßige Gesamtdarstellung „Der Krieg in (570) Postkarten". Heute ist noch nicht mehr als ein allgemeiner Hinweis möglich, wie ja trotz mancher bereits unternommener Versuche zu Sammlungen die Unmenge der in den Bereich der Literaturgeschichte fallenden Kriegserzeugnisse an Lyrik, Skizzen, Novellen, Romanen, an Allgemeinerem wie an Erinnerungen und Enthüllungen, Mahn- und Streitschriften verschiedenster Art fürs erste sich ganz unübersehbar drängt.

Unter den letzteren dürfte, wenn einmal nach dem Abflauen der gegenwärtig naturgemäß noch wogenden Leidenschaften auch für den literarischen Niederschlag der Jahre der schweren Not wie für parteilos-kritische Erforschung der politisch-militärischen Ereignisse selbst die Zeit gekommen sein wird, doch wohl den „Kriegsschriften" von Houston Stewart Chamberlain der oberste Ehrenplatz in der gesichteten Masse zugestanden werden. Aber auch die Gegenwart hat schon Recht und Pflicht, besondere Beachtung dem geistigen Vorkämpfer zu schenken, der im Frühjahr 1917 die neue, außerhalb der Parteien stehende Münchener Monatsschrift „Deutschlands Erneuerung" mit der tiefschürfenden Untersuchung eingeleitet hat, auf welchen Wegen „das Volk der Helden und Erfinder", wie Chamberlain die Germanen des Festlands rühmend nennt, sich seine „Deutsche Weltanschauung" gestaltet habe.

1870 gab Leopold von Ranke auf Adolf Thiers' Frage, gegen wen die Deutschen denn nach Napoleons Beseitigung den Krieg weiterführen wollten, die Antwort: gegen Ludwig XIV. In gleich geschichtlichem Sinne hat Lienhard in seinem Kriegsgedicht „Münstergespräch" die Schuld für alle Verwüstung dem König aufgebürdet, „der einst unser Elsaß geraubt, der vierzehnte Ludwig". Und Thomas Mann bezeichnete den Angriff der Entente geradezu als Fortsetzung des von dem österreichischen Staatskanzler Fürst Kaunitz zusammengebrachten Bündnisses

zur Unterdrückung der durch Friedrichs Wagemut und Weisheit aufstrebenden jungen Macht Preußens. Ähnlich von hoher Geschichtswarte aus rückblickend sah Chamberlain in dem Kampf unserer Tage die Austragung des Gegensatzes zwischen deutscher Eigenart und den seit der französischen Revolution zur Herrschaft gekommenen geschichtswidrigen Anschauungen Rousseaus.

Die erste französische Umwälzung und deren mit Goethe und Schiller einsetzende, durch die Romantik und die Befreiungskriege fortgeführte Abwehr, die Wiederaufnahme der westlichen Strömung durch das Junge Deutschland Börnes und Gutzkows wie durch die „Zivilisationsliteraten" der Gegenwart zwingt zur Frage: Welche geistigen Kräfte waren, welche sind in den Strudeln des Weltkriegs und des aus ihm hervorgehenden Einsturzes des wohnlichen und sicheren alten Hauses in unserer Dichtung und Philosophie vorhanden gewesen oder geweckt worden zum Widerstande gegen jene Bewegung, die schon Goethes Hermann als dem Deutschen nicht geziemend abgelehnt wird? Und da strebte nun Chamberlain danach, die gesunden Wurzeln deutscher Vergangenheit und Zukunft samt deren Schädlingen aufzudecken.

Wie 1870 der Schotte Thomas Carlyle aus seiner lebenslangen Beschäftigung mit Goethe, Schiller und Friedrich dem Großen heraus sich zum Anwalt Deutschlands in seinem Verteidigungskriege gegen Frankreich verpflichtet fühlte, so empfand es auch Chamberlain nach seinen vorausgehenden tiefgründigen Werken über Wagner, Goethe, Kant, seiner Versenkung in Herder und Luther als sittliche Notwendigkeit, für das Vaterland seiner bewunderten und geliebten Heroen wider Deutschlands Verleumder in die Schranken zu treten. Die „Lebenswege meines Denkens", ein seltenes Buch großzügiger Selbstbekenntnisse, hat Chamberlain erst 1919 veröffentlicht. Aber bereits im Jahre der frühesten Bayreuther Festspiele hätte der von früher Kindheit an seinem englischen Geburtslande dauernd entfremdete Denker mit dem Franzosen Chamisso sagen können: „Deutscher Volkstümlichkeit hat sich das Tiefere, Heiligere in mir zugewandt; so bin ich durch Sprache, Kunst, Wissenschaft, Religion ein Deutscher". Der Verfasser der von dem besten Teile der deutschen Jugend begeistert aufgenommenen „Grundlagen des 19. Jahrhunderts" (vgl. S. 208) und „Arischer Weltanschauung" (1905) lebte des starken, mutigen Glaubens, daß „deutsches Wesen", wie es von Luther bis Bismarck, von Bach und Beethoven bis Wagner sich geoffenbart, der Welt zu ihrem eigenen Heile unentbehrlich sei. Nie und nimmer — und darin stimmt ja bei aller sonstigen Verschiedenheit der Anschauungen Thomas Mann als moderner Künstler mit dem naturwissenschaftlich geschulten Erneuerer der Herderschen „Ideen" überein — könne es die Bestimmung der Deutschen, könne es ein Glück für sie sein, unter Verleugnung ihrer ganzen Vergangenheit und bodenständigen Eigenart sich zu äußerer Nachahmung des innerlich ihnen ewig fremd Bleibenden herabzuniedrigen. Der Vorkämpfer deutscher Politik Paul de Lagarde hatte gewarnt: „Die Humanität ist unsere Schuld, die Individualität unsere Aufgabe. Freiheit und Demokratie passen zueinander wie Feuer und Wasser. Demokratie und Bildung schließen sich genau ebenso aus wie Demokratie und Freiheit." Chamberlain führte zu diesen Behauptungen einen Beweis, indem er 1917 in der Geschichte vom alten Athen bis zu Wilsons Amerika den tatsächlichen Verhältnissen, dem unversöhnbaren Widerspruche zwischen „Demokratie und Freiheit" nachging, 1918 aus England, Frankreich, den Vereinigten Staaten Zeugnisse für den „Demokratischen Wahn" zusammenbrachte. Ruft er dabei für das Bedenkliche von Mehrheitsbeschlüssen und Herrschaft der Menge den Dichter des „Demetrius" und der „Glocke" als Kronzeugen an (vgl. S. 27), so ist die tiefstgehende von Chamberlains „Kriegsschriften", sind die „Politischen Ideale" ganz von Schillers Geist durchweht.

Schiller hatte in seinen „Briefen über die ästhetische Erziehung des Menschen" (vgl. S. 9—11) von der seelenbildenden Kunst, für die er den Maßstab aus Hellas entnimmt, einen Aufschwung der Menschheit erwartet, den die Gewalttaten der französischen Revolution nicht bloß nicht herbeigeführt, sondern in weitere Fernen gerückt hätten. Chamberlain erhoffte — 1915 konnte man noch Hoffnungen und Zutrauen hegen — ein glücklicheres politisches Zusammenleben der Völker, wenn an Stelle der Rousseauschen Irrlehren und den aller Natur widerstrebenden Forderungen nach Gleichheit, die gemäß Lagardes Ausspruch nur in der Verwesung herrscht, der germanische Freiheitsbegriff zur Geltung komme. Alle Germanen aber seien „nicht trotzdem, sondern weil sie Freunde der Freiheit sind, Aristokraten im besten Sinne des Wortes". In der sittlichen Freiheit des einzelnen sieht Chamberlain, wie bereits vor ihm Schiller und Gneisenau es getan haben, die Voraussetzung eines selbständigen, auf geschichtlich-völkischer Grundlage beruhenden Volksganzen, eines wirklich freien Volksstaates. Gleichwie in Schillers ästhetischen Erziehungsplänen waltet auch in Chamberlains politischen Erwägungen Kantsche Schulung. Und wieder gemahnt es als eine Ausführung der Schillerschen Gedanken in dem Gedichtentwurfe „Deutsche Größe" (vgl. S. 15), wenn ein eigener Aufsatz der „Kriegsschriften" den festen Glauben an eine große Zukunft der „Deutschen Sprache" aus ihren bisherigen Leistungen schöpft.

Hat Chamberlain von den Deutschen durchweg eine leider viel zu günstige Meinung gehegt, so wäre es eigentlich nicht an uns gewesen, dafür den wahrlich nicht zum Schmeicheln geneigten ernsten „Freund in der Not" gehässig, ja verleumderisch zu tadeln. Besser geziemte es, zu beherzigen, wie der gleich Carlyle als eine „moralische Macht" wirkende Mahner denn zu solchem „Vorurteile" gelangt ist. Seine Vorstellung des Deutschen hat er gewonnen im vertrauten Geistesverkehr mit den entscheidend Großen unserer Geschichte. So sollten wir auch von Chamberlain lernen, was schon Richard Wagner gefordert hat, jene Heldenbilder anzurufen als „die besten Helfer zu der notwendigen idealen Vollendung unserer eigenen Kultur". Waren sie doch auch in der Kriegsnot unsere getreuesten Mitstreiter.

Weist Chamberlain auf unsere Kunst und Philosophie hin, so ruft Max Schmidt, der hier ebenfalls als Vertreter einer ganzen Literaturgruppe gelten mag, die religiösen Kräfte auf. Den unschätzbaren Wert, den im Felde der Dienst des Geistlichen gewinnt, hatte Schmidt bereits in China und Südwestafrika, dessen schweres Kriegsleben er in seinem schon S. 226 erwähnten trefflichen Buche schilderte, kennengelernt. Wieder als Divisionspfarrer mitgezogen, hat er aus seinen „Kriegspredigten" 1916 eine Auswahl „Im Heroldsdienste Christi" zusammengestellt. Wenn auch er durch die vielen häßlichen Begleiterscheinungen der Kriegszeit in der Heimat sich so wenig wie Chamberlain von seinem Glauben an die Macht und den Sieg des Guten in unserem Volke abbringen ließ, so mögen wir aus solcher Übereinstimmung die trostreiche Zuversicht schöpfen, daß doch wirklich trotz aller gegenteiliger Erscheinungen genügender Grund für sie vorhanden sein müsse.

Lienhard hat in einem seiner gehaltvollen Kriegsgedichte „den Gästen von Bayreuth" zürnend zugerufen:

Wir schufen Weimar, wir schufen Bayreuth,
Ihr kamet aus aller Welt in den Goethepark,
Ihr kamet aus aller Welt auf den Festspielhügel...
Schmach über euch, daß ihr Eisen jagt
In das Land, das euch Geist gab!

Allein auch das war treu im Geiste des Meisters und Schöpfers von Bayreuth, wo dessen Sohn Siegfried Wagner in der hell aufleuchtenden Begeisterung des ersten Kriegsjahres den „Fahnenschwur" von Ernst Moritz Arndt vertonte, wenn mit den verglühenden „Flammenakkorden der Götterdämmerung" Hörer und Künstler des Bühnenfestspiels zerstoben nach allen drei Fronten

Und lagen an Gewehren und Kanonen,
Für Deutschlands heilige Güter zu kämpfen.

Hatte doch der Dichter des „Lohengrin" schon 1848 gleichzeitig mit dem seit August 1914 überall widerhallenden Aufrufe König Heinrichs, des Reiches Recht und Kraft durch das deutsche Schwert aus Ost und West für deutschen Landes Schutz zu bewähren, in einem eigenen Gedichte die Mahnung ergehen lassen:

Der alte Kampf ist's gegen Osten,
der heute wiederkehrt:
Dem Volke soll das Schwert nicht rosten,
das Freiheit sich begehrt.

Unter der Überschrift von Wagners von 1865 bis 1878 erwogener Frage: „Was ist deutsch?" erschien 1915 eine Auswahl aus „Schriften und Dichtungen des Meisters für die Zeit des heiligen deutschen Krieges", so daß er, der selber zur Kriegslyrik und -dramatik von 1870/71 beigesteuert hatte (s. S. 195), nun auch unmittelbar unter den neueren Kriegsdichtern einen hervorragenden Platz einnahm. „Wagner dem Deutschen" galt der begeisterte Gruß in Badendiecks beiden Kriegsgedichtsammlungen „Für Volk und Art", 1916, „Schwertglaube", 1919. Im Namen der Deutschösterreicher dankte Ernst von Dombrowski 1917 in „Vaterländischen Dichtungen" Wagner als dem „Ergründer der Heldensage Wunderland", dessen Weckruf alles, was deutsch empfand, zu heiligem Ringen geeint habe, daß Notungs Klinge in gewaltigem Brande funkle und die Welt erfahre: „So schneidet Siegfrieds Schwert".

Es ist in der Tat neben den Brüdern Grimm vor allem Wagner zu danken, wenn die Gestalten altgermanischer Mythe und Dichtung uns in den Kriegsjahren als Vorkämpfer erstanden. Siegfried, der in einem Märchen des sagenfremden 18. Jahrhunderts aus dem Seufrid des Heldenbuches zum Schweine hütenden Seufritz herabgesunken war, ist nun dem ganzen Volke wieder lebendig geworden als Sinnbild deutscher Stärke. Hier hat der Haß der Gegner, die gerade in Richard Wagner und seinen Werken die ausgesprochenste Verkörperung deutscher Art befehdeten, tiefer und schärfer gesehen als viele der eigenen Volksgenossen, die sich so lange gegen die Größe und nationale Bedeutung des deutschesten Meisters verschlossen. Wohl war schon im Jahre 1815 von vielen der freiwilligen Jäger die von dem Berliner Germanisten Zeune eigens für sie hergestellte kleine Ausgabe des Nibelungenliedes im Tornister mitgetragen worden (vgl. S. 69), als sie, wie Arndt sang, auszogen zur neuen Hermannsschlacht. Aber noch 1850 klagte der Maler Schwind, in ganz Deutschland kauften keine zehn Menschen etwas Nibelungisches. Das änderte sich erst durch Wagner. Angeregt durch seine dramatische Vorführung wird der heldenmütige Untergang des Speeschen Geschwaders mit dem alten Sagenvorgange verglichen:

Held Siegfried starb einsam auf blumiger Au' —
Und einsam versinkt unsre „Gneisenau".

Unmittelbare Einwirkung Wagners wurde erkennbar, wenn der heimliche Rückzug zwischen Arras und Soissons im März 1917 von der Obersten Heeresleitung als „Alberich-Bewegung" befohlen wurde, alle in Heer und Volk von Hindenburgs Siegfried-, einer Wotan-, einer Hunding-Brunhild-Stellung und einer Hermann-Stellung sprachen. Die Namen schon sollten das Vertrauen auf deren Uneinnehmbarkeit stärken. Und als sie durch die unverzeihliche Mitschuld der Heimat doch preisgegeben werden mußten, da tauchte allenthalben die Erinnerung auf an die uralte „Meintat", wie mittelhochdeutscher Sprachgebrauch so treffend die dem Meineid gleichzusetzenden treulosen Frevel benennt:

Nicht Übermacht hat uns bezwungen,
Ich ruf' noch heut: Viel Feind, viel Ehr';
Von Englands schnödem Gold gedungen
Traf uns im Rücken Hagens Speer.

Und ebenso hat Lienhard an zwei Stellen seines den Verlust der „Westmark" vorführenden Romans das Hochverrats-Verbrechen der Revolution im Angesichte der feindlichen Schlachtreihen, dem wir unsere Niederlage und Vernichtung zu danken haben, gebrandmarkt durch das Gleichnis: „Hagens Speer war wieder einmal in Siegfrieds Rücken gefahren. Das alte deutsche Trauerlied! Parteiwut war mächtiger als die allein hier rettende oder mildernde einmütige völkische Zornesflamme." Es war eben, um an einen anderen Vorgang des germanischen Mythus zu erinnern, die Untat des blinden Hödur, vor deren drohenden Wiederholung schon Fürst Bismarck in einer seiner machtvollen Reichstagsreden gewarnt hatte. Ja selbst Ludendorff gebraucht in seinem Nachrufe auf den am 1. Oktober 1919 aufgelösten deutschen Generalstab, der durch die lange Reihe seiner kriegswissenschaftlichen Veröffentlichungen sich auch in der Literaturgeschichte ein dauerndes Ehrendenkmal gesetzt hat, das Gleichnis: „Er war der Kopf des Heeres, der überlegene Massen schlug und ihnen trotzte, bis er dem Schicksal, wie Siegfried, erlag."

Wagners „Ring des Nibelungen" hat schon allerlei Deutungen über sich ergehen lassen müssen. Wurde doch neuerdings von Oswald Spengler in seinem vielgelesenen „Untergang des Abendlandes" Siegfried als sozialethischer Revolutionär, der Fafnirhort als Symbol des Kapitalismus ausgelegt. Die von manchen gezogene Parallele der Dramen mit der sich auf dem Welttheater abspielenden Tragödie würde der Meister selber wohl nicht abgelehnt haben. Furchtbar wie der Fluch des der Liebe abgeschworenen Zwerges erwies sich wieder der unersättliche Hunger nach dem gleißenden Golde, um dessentwillen Alberich-Albion das deutsche Volk aushungert, wie vorher die Weiber und Kinder der niederdeutschen Buren. Gleich täppischen Riesen nimmt der listenreiche Goldgierige Rußlands und Frankreichs Volkskraft in seinen verderblichen Sold. Der deutsche Siegfried schwang furchtlos sein selbstgeschmiedetes Schwert, unbesiegbar von vorn im Kampfe — „doch träfst du im Rücken ihn?" Und wie Richard Wagners Nibelungen, so sind auch die Friedrich Hebbels und insbesondere Dietrichs Erzählung von dem am Nixenbronnen erlauschten Geheimnisse der „Weltenwende" im Vergleich zu Deutschlands sittlich-völkischen Aufgaben im Weltkrieg mit ehrfurchtsvollem Sinne für den inneren Zusammenhang von Dichtung und Geschichte erneuter vertiefender Betrachtung unterzogen worden.

Bilder aus Wagners Nibelungenring tauchen ebenfalls in der Erinnerung auf bei den Strophen des größeren Zeitgedichtes „Germanias Dornenschlaf" (1919) von dem Wiener Wolfgang Madjera, geboren 1868, der 1918 auch eine Auslese aus seinen zwischen 1893 und 1912 erschienenen Dichtungen als „Sommersonnenwende" veröffentlichte. Die von der Walküre todeswund nach Walhall entführte Germania wird von Wotan als sein vor allen geliebtes Heldenkind auf des Kyffhäusers Zinnen hinter einen Stachelhag von Dornrosen geborgen, um dort zu träumen bis zum Erlösungstage, an dem gemäß alter Volkssage aus dem hohlen Berge der Kaiser hervortreten wird als ihr Erwecker zum letzten Siegeskampfe.

Während des Krieges von 1870/71 und bald darauf noch durch Alexander Dumas wurde seltsamerweise dem zweiten Teile von Goethes „Faust" wegen der im vierten Aufzug sich abspielenden Schlacht die Aufreizung des kriegerischen Geistes der Deutschen zugeschrieben. An den Taten der Deutschen im Weltkrieg soll Nietzsche durch seine Lehren von Macht und den Rechten des Herrenmenschen Mitschuld tragen. Goethes „Faust" hat dieses Mal in der Tat zahlreiche Streiter mit ins Feld begleitet. In manchen rheinischen Buchhandlungen war sogar infolge der überraschend regen Nachfrage eine Zeitlang Mangel an „Faust"-Ausgaben eingetreten. In einem eigenen Büchlein, „Der feldgraue Goethe", wurden 1915 des weitblickenden

Vielerfahrenen Worte über den Krieg zusammengestellt, was dann freilich in Gustav Roethes durch den Krieg angeregter ausgezeichneter Untersuchung über Goethes Bericht seiner Erlebnisse im Champagnefeldzug von 1792 in ungleich gründlicherer Weise geschah. Hierbei wie in Manns unpolitischen „Betrachtungen" zeigte sich aber auch, daß unser größter Dichter und tiefer Denker schlechterdings nicht in das Aufgebot der „Pazifisten" gepreßt werden könne. Und daß er gegen Aufführung von Teilen seines „Epimenides" als Revolutionsstück und Revolutionsfeier, wie sie im November 1918 in München verbrochen wurde, als allergröbsten Mißbrauch und Verkehrung seiner Absichten schärfste Verwahrung eingelegt hätte, das dürfte für jeden aufmerksamen Leser Goethes selbstverständlich sein (vgl. S. 68).

Daß Goethe von uns als Mitstreiter, seine Werke als Stärkung deutschen Sinns und Willens empfunden wurden, darin mögen die Franzosen recht haben. Als sicheren „Führer durch die Zeit der schweren Not" hat 1920 Heinrich Frenzel mittels Zusammenstellung Goethescher Bekenntnisse gegen gewaltsamen Umsturz und die Willkür der ihm stets zuwideren selbstsüchtigen „Freiheitsapostel" uns den Weisen von Weimar in den Wirren der Gegenwart nahe zu bringen gesucht. Nietzsche dagegen, der allerdings ein Lobredner des Krieges wie aller Kraftäußerungen war, und seine Einwirkung hätten unsere Gegner füglich aus dem Spiele lassen dürfen.

Treffen bei diesem doch weit eher Emil Götts Vorwürfe wider den von ihm sonst so hochgestellten Philosophen zu, der sich gerne seiner polnischen Abstammung rühmte. Mit Verhöhnung des Begriffes Vaterland sei Nietzsche aus seinem Volke herausgefallen, dessen Kraft- und Größentrieb er verkannt hätte. Der Ausgang des Kampfes hat hinsichtlich des letzten Urteils leider Nietzsche gegen seinen Kritiker Gött recht gegeben. Zur Selbstentsagung und zum Opfermute, wie der Krieg sie fordert, leiten indessen Zarathustras Lehren gewiß nicht an. Die allen Kulturerrungenschaften durch sozialistisch irregeleitete Massen drohende Gefahr hat Nietzsche aber klar erkannt und eine hereinbrechende Herrschaft schlimmster Barbarei scharfsehend ähnlich vorausgesagt, wie dies Grillparzer (s. S. 136) tat und Anzengruber, der als Endergebnis der „die Mehrzahl seiner Angehörigen unzufrieden" lassenden Institutionen unserer Staaten den „kulturfeindlichen Sozialismus" befürchtete.

Wenn wir nach dem Einflusse deutscher Philosophen für die Kriegszeit fragen, so sind es ganz andere als Nietzsche, die als stärkende Anreger in Betracht kommen. Artur Schopenhauer hat 1840 in seiner ungekrönten „Preisschrift über die Grundlage der Moral" ergreifende Worte gefunden, wie sie an Thomas Abbts berühmte Schrift „Vom Tode fürs Vaterland" (s. II, 215) gemahnen:

„Wer für sein Vaterland in den Tod geht, ist von der Täuschung frei geworden, welche das Dasein auf die eigene Person beschränkt: er dehnt sein eigenes Wesen auf seine Landsleute aus, in denen er fortlebt, ja auf die kommenden Geschlechter derselben, für welche er wirkt; wobei er den Tod betrachtet wie das Winken der Augen, welches das Sehen nicht unterbricht."

Das ist der Geist, aus dem heraus die freiwilligen Kämpfer sich bereit zeigten zu dem Opfer,

Das deutscher Zukunft jauchzend wir jetzt bringen —
Nimm Deutschlands heil'ge Jugend, nimm sie hin,
Nimm als des Bundes Siegel unser Blut!

Um das Fortwirken Immanuel Kants in den letzten Prüfungsjahren festzustellen, braucht nur der Name Karl von Clausewitz ausgesprochen zu werden. Hat er mit seinem grundlegenden Werke vom Kriege doch auch für den letzten Waffengang der deutschen Heerführung die Wege gewiesen. Unter Kants entscheidendem Einflusse aber hat Clausewitz sich gebildet, wie Kants Pflichtenlehre, durch unzählige Kanäle vermittelt, über ein Jahrhundert lang in weiten Volksteilen sich ausgebreitet hat. Als Schüler und Fortsetzer von Clausewitz ist hinwiederum Kolmar von der Goltz anzusehen. Zwar hatte der Feldmarschall bereits

1883 sein Buch „Das Volk in Waffen" veröffentlicht, doch erst während des Krieges ist dessen Bedeutung voll erkannt worden. Durch die in Schrift und Tat beharrlich fortgeführten, vom allgemeinen deutschen „Wehrverein" unterstützten Bestrebungen um die Wehrhaftmachung von „Jung-Deutschland" (1911) sollte die Erfüllung der alten, unter dem neuen Kurse zu unserem Verderben so unverzeihlich vernachlässigten Forderung nach soldatischer Schulung des gesamten Volkes endlich erfüllt werden, wie Clausewitz, Boyen und Scharnhorst, dessen Briefe von einem Kriegsteilnehmer 1914 erstmalig gesammelt herauskamen, sie aufgestellt hatten.

Haben Goethe, Kant und Schopenhauer derart im stillen weiter gewirkt, so ist der Name Fichtes geradezu zum Schlachtrufe geworden, seit bald nach Kriegsausbruch entschlossene deutsche Männer die Fichte-Gesellschaft gründeten zur „sittlichen Erneuerung des deutschen Volkes". Immer wieder, auch von Hindenburg, wurde an Fichtes kühne Reden in dem von den Franzosen besetzten Berlin erinnert, seine Forderung, ein neues, härteres Geschlecht heranzubilden, als auch für unsere Tage dringend notwendig betont. Nach Fichtes unerreichbarem Vorbild versuchten manche sich wenig glücklich mit „Neuen Reden an die deutsche Nation". Ludendorff aber erinnert auf der letzten Seite seiner „Kriegserinnerungen" an „Fichtes Wort, daß deutsch sein und Charakter haben ohne Zweifel gleichbedeutend sind". Es müsse wieder Wahrheit werden, um uns Selbstachtung und durch sie Achtung anderer zurückzugewinnen.

Als „Vorkämpfer der nationalen Idee" war Fichte bereits 1862 durch Heinrich von Treitschke, dem selber von nationalem Eifer durchglühten Geschichtschreiber von Deutschlands Aufstieg im 19. Jahrhundert gefeiert worden. Eine Auswahl aus Treitschkes Schriften und Gedichten hat der stellvertretende Generalstabschef Hugo von Freytag-Loringhoven, er selber ein Schüler und berufener Ausleger von Clausewitz' Kriegslehren, als Gruß der deutschen Geschichtswissenschaft an das Feldheer eingeleitet. Würde der lebende Treitschke doch an der Spitze der Verfechter deutscher Kriegsziele gestanden sein und freudige Genugtuung empfunden haben, daß sein Nachfolger im Berliner Lehramt, Dietrich Schäfer, allen Einschüchterungsversuchen Trotz bietend, fest und treu den Kampf gegen die Verleugner seines Geistes führte.

Freilich mußten wir schmerzlich während all der Prüfungsjahre eines Rufers im Streite von Treitschkes Kraft und Wirkung ebenso entbehren wie ungeachtet der zahllosen und zum Teil prächtigen Leistungen eines wirklich zündenden, mit fortreißenden Dichters. Wie sehr wir eines solchen ermangeln, erkennen wir gerade recht beim Anblick der zwei mit geschichtlichen Erläuterungen versehenen Feldausgaben von Emanuel Geibels „Heroldsrufen" (vgl. S. 154) und Maria von Wildenbruchs ausgezeichneter Sammlung vaterländischer Gedichte ihres zu früh uns entrissenen Gatten unter dem Mahnrufe „Deutschland, sei wach!" (1915). Wie zeitgemäß Felix Dahns feurige Lyrik noch empfunden wird, ist schon erwiesen durch die Furcht der Mattherzigen, die sich bis zu dem ebenso unsäglich törichten wie beschämenden Zensurverbot von Dahns stolzen Strophen „Thors Hammerwurf" verirrte. Damit wurde das ältere Gedicht, das der Germanen von Göttern verliehenes Herrscherrecht feiert, gleichsam amtlich als ein wirksames Kriegslied der Gegenwart bestätigt, zugleich aber auch in geradezu grotesker Weise bekundet, bis zu welchem Grade an leitender Stelle im Innern aller Siegeswille und jedes völkische Gefühl fehlte.

Cäsar Flaischlen, dessen zuerst 1898 erschienene, so viel Schönes und kraftvoll Ermutigendes bietende Gedichtsammlung „Von Alltag und Sonne" 1920 die 151. Auflage erlebte, und Börries von Münchhausen stellten aus ihren Gedichten eigene kleine Feldausgaben zusammen. Wie aber hätte nicht, wo deutsche Truppen unter dem Hörnerschmettern „Das Ganze vorwärts!" stürmten, Detlev von Liliencrons gedacht werden müssen, des

frischen Soldatensinns in seinen Liedern! Seinen Geist beschwört denn auch der Österreicher Robert Hohlbaum 1916 in seinen „Deutschen Gedichten" zum Besuch auf strenger einsamer Wacht im Hochgebirg. In Kampf und Sieg mochten wir alle mit Liliencron beten:

Daß dir, mein Vaterland, es Gott bewahre,
Das Infantrie-Signal zum Avancieren.
Dann bist du sicher vor Franzosen und Baschkiren.

Den lyrischen Ausdruck deutschen Denkens und Fühlens durch die Jahrhunderte unserer Geschichte überblicken wir in Maximilian Berns vaterländischem Handbuch „Deutschland über alles" (1916), in Ed. Heycks 1920 als „Lebens- und Trostbuch" bezeichneten sinnig-schönen lyrischen Auswahl „Höhenfeuer", von Goethe bis 1918 führend, und noch weit besser in der sorgfältigen, kenntnisreichen Zusammenstellung, die Adolf Bartels 1916/17 als „deutsch-christliches" und „deutschvölkisches Dichterbuch" mit wirklicher Meisterschaft zustande brachte. Innerhalb dieses weitgespannten Rahmens tritt auch die Sonderart der Lyrik des Weltkrieges um so greifbarer hervor.

Einen wunderbaren Reichtum, wie er selbst dem mit unserer Dichtung Vertrauten noch freudiges Erstaunen abnötigen muß, hat Bartels, der selber zur Jahrhundertfeier der Befreiungskriege eigene „deutschvölkische Gedichte" mit kraftvollen neuen „geharnischten Sonetten" beigesteuert hatte, in seinen drei Bänden vereint. Sie mögen als eine teilweise Ausführung von Goethes nach dem Zusammenbruche von Jena erwogenem Plane eines lyrisch-historischen Nationalbuches gelten. Wie ein unversiegbarer, erfrischender Quell bricht diese Liederfülle, unberührt von dogmatisch-konfessioneller Trübung, aus tiefreligiösem, aus stolzem, opferbereitem vaterländischen Fühlen hervor. Die religiöse Welle trägt vom einfach frohen Osterrufe „Christ ist erstanden!" und der Kreuzzüge „In Gottes Namen fahren wir" durch die Mystik über Luthers „feste Burg", nach welcher die erste Sammlung sich nennt, durch Pietismus, Aufklärung, Romantik und die Nachahmung aller Stilarten im 19. Jahrhundert bis zu einem „Gebet am Abend der Marneschlacht", das wieder deutlich Paul Gerhardt in Erinnerung bringt. Die Lieder von „Volk und Vaterland" aber leiten uns durch die Wechsel völkischen Geschehens, anhebend mit Walters von der Vogelweide berühmten Preise deutscher Zucht und deutschen Landes (I, 206), der neu erstanden ist in Hoffmanns von Fallersleben „Deutschland, Deutschland über alles", das uns in unserem Unglück erst recht als die deutsche Nationalhymne aus und zu Herzen dringt und klingt. Auch bei solchem Durchschreiten ergibt sich die immer wieder auftauchende und oft gegen das Bismarcksche Deutschland als heimtückische Waffe gebrauchte Behauptung, in unserer Klassikerzeit hätte nur das allgemeine Humanitätsgefühl Geltung gehabt, in ihrer unwahren Nichtigkeit. Daß aber manche Gedichte sowohl in die religiöse wie in die vaterländische Reihe aufzunehmen waren, beweist aufs neue, was uns schon Klopstocks Wirken offenbarte, wie in echt deutschem Empfinden beides so innig sich vereinigt.

Nach der militärischen Seite hin findet Bartels Sammlung eine Ergänzung durch Max Geißlers Bändchen von „Soldaten-Balladen, ein Buch für das deutsche Volk" (1909) und General Emil Buxbaums Versuch, „Reitergeist und Reitertat in deutscher Dichtung" unter Berücksichtigung der einzelnen Reiterregimenter aller deutschen Stämme vorzuführen (1910).

Für sein siebentes Buch „Der Weltkrieg" hat Bartels 32 Gedichtsammlungen einzelner Verfasser als seine Quellen angegeben. Aber nach einem Überschlag hätten allein im ersten Kriegsjahr 450 Dichter — man will im lieben Vaterlande deren 28000 von Beruf zählen — oder wenigstens solche, die sich zu metrischem Aussprechen ihrer Einfälle angetrieben fühlen, selber in Büchern und Heften ihre Erzeugnisse veröffentlicht. Von einzelnen Kriegsgedichten sollen nach doch wohl stark übertreibender Schätzung im August 1914 an 50000 entstanden sein. Das wäre allerdings, wenigstens dem Umfange nach, „Kriegslyrik von einer Mächtigkeit, wie die Welt sie nie gesehen hatte", dem Aufgebote der Millionenheere entsprechend. Schon gibt es nicht bloß eine Reihe von „Weltkriegsgedichtsammlungen",

sondern auch von Erzeugnissen der „Aktions-Lyrik", d. h. von Dichtungen zur Verherrlichung der politischen wie sittlichen Revolution, meist im Sinne der Unabhängigen und Spartakisten, in deren roten Heften der Expressionismus auf Kosten des gesunden Menschenverstandes und der deutschen Sprache Orgien feiert. Als einer Art Gegenstück zu Bartels christlich-vaterländischem Monumentalwerk mag Julius Babs mit Gedichten der Sturm- und Drangzeit anhebender Sammlung von 1919 „Die deutsche Revolutionslyrik" gedacht sein.

Allein wenn angesichts solcher heute noch unübersehbarer Massen jedes Urteil sich auch nur auf Teilkenntnis zu stützen vermag, so lassen sich doch immerhin bestimmte Züge für die Sonderart der Lyrik der fünf Sturmjahre feststellen, entsprechend deren drei im Vorwort von Ludendorffs „Kriegserinnerungen" unterschiedenen gewaltigen Erscheinungen: dem Kämpfen ohnegleichen, dem Dulden, dem Erlahmen des deutschen Volkes. Die veränderte Technik mit den neuen Kampfmitteln, die durch Blockade und lange Kriegsdauer hervorgerufene ungeahnte Bedrängnis und endlich der so unsäglich traurige Ausgang des blutigen Ringens mußten auch der Dichtung besonderes Gepräge aufdrücken. Wie die Sänger der Befreiungskriege infolge der seit Jena mit Ingrimm ertragenen Erniedrigung eine wuchtigere Note angeschlagen haben als jene von 1870/71, so hat die Empörung über die Vorgänge seit dem 9. November 1918 auch jetzt wieder der Lyrik neuen kräftigsten Anstoß gegeben. Es ist, wie wenn Paul Warnckes „Dem deutschen Knaben!" zugerufene Mahnung, das ehemals in seiner stolzen Macht geliebte Vaterland

Nun, da all sein Glück zerstiebt,
Tausendfach in seinem Leid

mit heißem Herzen zu lieben, auch die Dichter zu ergreifenderen Tönen angeregt hätte. Warnckes Strophen „Vergessen", zuerst im „Kladderadatsch", der auch jetzt, seiner ehrenvollen Überlieferung getreu bleibend, dem vaterländischen Empfinden in scharfgeprägten Gedichten Ausdruck verleiht, erschienen, Max Bewers nach Art altdeutscher Gemälde illustrierte prächtige Strophen „Gott spricht zu seinem Deutschland", des Bayern Toni von Belli de Pino „Demobilmachungsgedanken", aus dem Schmerze des sein „Ehrenkleid aus stolzen Tagen" ablegenden Offiziers geboren, Alfred Erichs tiefempfundene dreißig Sonette „Deutsche Nacht" gehören zu den wirksamsten Gedichten der Jahre 1918—20.

Der junge wie der alte Goethe hat es getadelt, wenn Dichter ohne wirklich kriegerischen Sinn das Kriegslied nur als eine der vielen poetischen Masken benutzen. Im Zimmer sitzen und Kampfgesänge schreiben, das wollte ihm, der selber nur dichtete, wenn es ihm auf den Nägeln brannte, nicht gefallen. Und doch ist es natürlich, daß auch die in der Heimat Zurückgebliebenen ihrer Sorge und Freude, ihrem Lieben und Hassen in Gedichten, oder wenn das künstlerische Vermögen hinter der guten Absicht zurückbleibt, wenigstens in Reimen Luft machen wollen. Es gibt eine ganze Reihe von Bändchen patriotischer Verse von Männern und Frauen, die nur diese Entschuldigung ihres Daseins haben. Weit schlimmer jedoch ist es, wenn Geschäftskundige, die ja, Gott sei es geklagt, in den letzten Jahrzehnten in unserem undeutsch gewordenen Schrifttum tonangebend waren, auch auf dem Gebiete der Kriegsdichtung ihren Vorteil herauszuschlagen wußten in den Tagen, da der Gegensatz zwischen „Helden und Händlern" in die Erscheinung getreten ist. „Händler und Literaten" fanden sich als Kriegsgewinnler auch zusammen, um mit geschmacklosen Haßliedern die „Konjunktur auszunutzen". Dem Hasse, wie Heinrich von Kleist ihn gegen die Franzosen empfand und als Dichter in Liedern und im Drama aussprach, wird niemand sein volles Recht verkürzen wollen. Aber recht hat auch Lienhard, wenn er in dem schönen Vorwort zu seinen Kriegsgedichten „Heldentum und

Liebe", 1916, nicht im Haß, sondern in der Liebe eine Urkraft des Heldentums preist. „Liebe bewahrt den Helden vor Verrohung; Heldentum schützt die Liebe vor Weichlichkeit."

Empfing Lienhard, als in Straßburg lebend, Eindrücke des Kriegsgebiets, so waren eine ganze Reihe von Schriftstellern in der Lage, der von Goethe geforderten Voraussetzung von Kriegsliedern zu entsprechen. Neben den bereits genannten Löns, Flex, Gorch Fock, Gustav Sack, Ernst Schubert gehören zu den gefallenen deutschen Dichtern noch Ernst Stadler aus Kolmar und manche, die erst im engeren Freundeskreise Anerkennung gefunden hatten. Aus der längeren Reihe der Mitkämpfenden seien als Vertreter nur herausgegriffen: Dehmel, Bloem, Herzog, Eulenberg, Rudolf Bartsch, die Freiherren Börries von Münchhausen und Ernst von Wolzogen, Höcker, Wiegand, Hanemann, Wachler, Hermann von Bötticher. Anderen, wie z. B. dem das besondere Vertrauen des Kaisers besitzenden Ganghofer, war es möglich, als Berichterstatter und Schlachtenbummler das kriegerische Getriebe durch Augenschein kennenzulernen. Leider fehlte es auch hier nicht an schweren Mißgriffen bei der Auswahl der Zugelassenen.

In den ersten Monaten gab es wohl nur wenige Schriftsteller, die sich nicht an der Kriegsdichtung beteiligt hätten. Standen die Modernsten auch von Anfang an mit ihren Sympathien verräterisch auf seiten der Gegner Deutschlands, so hielten sie sich anfangs doch durch die allgemeine Begeisterung eingeschüchtert zurück.

Selbst der milde Joseph von Eichendorff hat 1813, als er zu den Lützowern nach Breslau eilte, seinen Sangesgenossen zürnend zugerufen:

Wer in der Not nichts mag, als Lauten rühren,
Des Hand dereinst wächst mahnend aus dem Grabe!

Da sollten solche, die statt aus allen Kräften an dem hohen Dome deutschen Volkstums mitzubauen, in der Zeit der Not gleichgültig, ja feindlich abseits standen, wenigstens in der Geschichte unseres Schrifttums künftig ungenannt bleiben, wie die Griechen ehemals den Namen des großmannssüchtigen Mordbrenners von Ephesus unterdrückt wünschten. Gleich Mann klagte auch Richard Dehmel (vgl. S. 240) die „grundsätzlichen Kriegsgegner in unseren geistigen Kreisen" an, daß ihre „blindwütige Friedensapostelei unsere Wehrkraft schlimm geschwächt und die feindliche Angriffslust unterstützt" habe. Dehmel selber dagegen soll es unvergessen bleiben, daß der 51jährige, ergriffen von dem „seelischen Flammenwunder" der Mobilmachungswochen, um zu zeigen, daß wir auch ohne höheren Befehl die Hand noch am Gewehr hätten, die „verdammte Pflicht und Schuldigkeit" fühlte, als Freiwilliger mit hinauszuziehen, und auch im Oktober 1918 noch einmal Freiwillige an die Front aufrief. Sein Kriegstagebuch „Zwischen Volk und Menschheit" ließ 1919 freilich wenig mehr von der Begeisterung spüren, die 1914 seine Kriegsgedichte „Volksstimme, Gottesstimme" durchwehte. Die ermüdende Nüchternheit des Grabendienstes war an und für sich ja so etwas ganz anderes, Unerquicklicheres, als Dichter sich vom Kriege vorstellten. Die der Revolution die Wege bahnende, geradezu strafwürdige Unfähigkeit so vieler Vorgesetzten, der Seelenstimmung ihrer ganz anders als im Friedensdienste zusammengesetzten Truppe gerecht zu werden, mußte vollends verbitternd wirken. Allein aus aller Verärgerung blitzt bei Dehmel doch immer noch etwas vom Geiste der großen Augustwochen auf. Er waltet auch vom ersten bis letzten Kriegstage in den „Briefen einer Heidelberger Burschenschaft" (Frankonia), deren Sammlung Ed. Heyck 1919 „zu Ehren studentischer deutscher Gesinnung" herausgegeben hat.

Wie alle Lebensalter, von dem 82jährigen Waldschmidt, der als alter bayrischer Soldat (vgl. S. 169) sein „frisches neues Kriegslied fürs deutsche Volk" sang: „Hinaus ins Feld fürs

Vaterland zum Streite und zum Siege!" und dem treuen Rosegger, der ob des Zusammenstehens der Germanen in Ost und West jubelte, bis zu den ihre ersten Verse veröffentlichenden Primanern Kriegslieder anstimmten, so ertönten sie auch aus allen Berufskreisen. Mit seiner Sammlung „Herz! aufglühe dein Blut" stellte sich Heinrich Lersch an die Spitze der „Arbeiter-Kriegslyrik. Aus allen deutschen Gauen ergoß sich der hochanschwellende Strom der Kriegsgedichte, in den auch die Mundarten ihre Bächlein sprudelten, von dem leidenden und befreiten Ostpreußen und den Nordseedeichen bis in die Vogesen und zu den Bergen, in denen die Erinnerung an Andreas Hofers Heldenkampf wieder auflebte und Schönherrs mundartliche Dramatisierung von „Volk in Not" (vgl. S. 287) zeitigte. Von Formen der Kunstdichtung erschien in Nachahmung von Rückerts berühmten „geharnischten Sonetten" das Sonett besonders bevorzugt. Oberst Paul Pochhammer, gestorben 1917, bediente sich der Stanze, die der leidenschaftliche Danteverehrer und -forscher in seiner Verdeutschung der „Göttlichen Komödie" (1901; 4. Aufl. 1920) so meisterhaft gehandhabt hatte, um Dante selbst in machtvoller Strafrede seinen Sprach- und Landesgenossen ihren verräterischen Abfall vorwerfen zu lassen. Öfters wurden die Nibelungenstrophe und Alliteration herangezogen. Als „Fliegerpfeile auf unsere Feinde" ließ Richard Müller 1915 Stachelverse in der alten Epigrammform Logaus und Lessings niederprasseln. Die besondere Vorliebe für reimlose Verse weckt manchmal den Verdacht, daß hinter ihr ein technischer Mangel sich verbirgt. Aus den Ansätzen zu „Kriegsballaden" sei die wohlgelungene Gruppe in Friedrich H. Krazes Sammlung „Vaterland" (1914) genannt.

Für den Durchbruch heiterer Laune, die 1870 in den Kutschkeliedern, deren Verfasser als rüstiger Veteran noch einmal seine Stimme erhob, und in Vischer-Schartenmayers Epos so dankbaren Widerhall weckte, lasteten selbst in den Tagen noch ungebrochener Siegeszuversicht Sorge und Anstrengungen zu schwer. In mannigfachen Wandlungen dagegen ertönte überall das Volkslied, in dessen alten Weisen sich sogar die neue abstoßende Erscheinung des Gaskampfes (vgl. S. 358) besingen ließ. Mit Geschick hat Maria Weinand in ihren „Gedichten eines Deutschen" den Ton des Volksliedes angeschlagen, wie die vom „Sekretariat sozialer Studentenarbeit" herausgegebenen Hefte, deren eines die Weinandsche kleine Sammlung brachte, sich überhaupt vorteilhaft vor manch anderen Reihen von Kriegsschriften abheben. Von alten Volksliedern erfreute sich besonderer Beliebtheit das von den drei Lilien auf dem Grabe, die ein stolzer Reiter abbricht. Das Liebeslied war vor allem durch das aus dem südwestafrikanischen Kolonialkrieg stammende, bereits S. 226 erwähnte „Anne Marie" vertreten. Uhlands altbeliebte Strophen vom „guten Kameraden" bewährten ihre echt volksmäßige Art gerade durch die neuen Anwüchse, die zugleich bezeichnend für den Gemütszustand der Hunnen sind:

Gloria, Viktoria!
Die Vöglein im Walde,
Die singen so schön;
In der Heimat, in der Heimat,
Da gibt's ein Wieder-, Wiedersehen!

Durchaus als Volkslied, bei dem niemand des Verfassers, des Bayern Ludwig Bauer (1832—1910), gedachte, wirkte auch das nach dem Uhlandschen am meisten gesungene Lied „O Deutschland hoch in Ehren" mit seinem die Stimmung bei Kriegsausbruch und bis zu den Tagen des Verrats so prächtig wiedergebenden Rundreim:

Daß sich unsre alte Kraft erprobt,
Wenn der Schlachtruf uns entgegentobt!
Haltet aus im Sturmgebraus! Haltet aus!

Wie unsere ganze Politik war bis auf wenige Ausnahmen auch unsere Dichtung seit langem nur auf den Frieden eingestellt gewesen. Um so wortreicher macht sich die Entrüstung über den Kriegswillen unserer Gegner Luft. „Wir haben", sagt Hanns Heinz Ewers, nachdem er in den Versen „Wir und die Welt" unsere Friedenssucht um jeden Preis getadelt hat,

Wir haben geschwiegen im Völkerrat,
einmal und zweimal und mehr;
und standen zur Seite und mieden die Tat —
einmal und zweimal und mehr!...

Den Deutschen zu schimpfen war keiner zu faul —
Wir wollten den Frieden! — wir hielten das Maul,
einmal und zweimal und mehr!

Im Jahre 1870 waren die Turkos, so tapfer sie sich auch schlugen, für die Dichtung doch mehr ein Gegenstand des Spottes gewesen. Jetzt löste das Aufgebot an farbigen Zivilisationskämpfern, die vor Kriegsbeginn im Reichstag als unmöglich und ungefährlich bespöttelte „Force noire", heftigsten, durch die Greueltaten im besetzten Gebiet nach Friedensschluß sich noch steigernden Unwillen aus. Daneben wurde besonders das Verhalten unserer gelehrigen Schüler, der Japaner, als schnöder Undank empfunden. Dabei ward freilich übersehen, daß sie mit der Wegnahme von Tsingtau nur die Quittung für das unselige Kaiserbild „Völker Europas, wahrt eure heiligsten Güter!" und unsere andauernden Handlangerdienste für Rußland ausstellten. 1914/15 ließen die Dichter immer wieder den Racheruf „Denkt an Tsingtau!" ertönen. Später richtete sich der Blick aller Freunde deutscher Kolonien auf den wundergleichen Heldenkampf in Ostafrika. Aus der langen Reihe der Kolonialgedichte sei nur Erwin Goerkes packender Hymnus „Deutsch-Ostafrika", aus der reichhaltigen Gruppe seiner Krieg und Revolution („Das alte und das neue Reich") behandelnden Gedichte „Im Wettersturm des Lebens" (1920) hervorgehoben. Selbstverständlich erscholl immer wieder Paul von Lettow-Vorbecks Ruhm. Dieser selbst aber veröffentlichte 1920 „Meine Erinnerungen aus Ostafrika", die sich zusammen mit des Gouverneurs Heinrich Schnee „Deutsch-Ostafrika im Weltkriege. Wie wir lebten und kämpften" (1919) als deutsche Heldenepen aus dem dunklen Erdteil Karl Peters Schilderung seiner „Emin Pascha-Expedition" (vgl. S. 226) zur Seite stellen.

Als 1914 Soldatenwitz an Kasernen und Eisenbahnwagen unter anderen launigen Aufschriften, die mannigfach gesammelt wurden, anschrieb: „Hier werden Kriegserklärungen entgegengenommen", rief Otto Ernst, dessen vaterländischer Eifer auch sonst in Versen und Prosa wiederholt treffende Gedanken glücklich zu prägen verstand, mit scharfem Hohne der neuen großen Koalition zu:

O mein Deutschland, wie sie dich ehren!
Sieben Völker mit ihren Heeren

Fielen tapfer über dich her;
Denn für sechse wär' es zu schwer.

Anderseits wurde das unheilvolle, für Deutschland nur Opfer bedeutende Bündnis der beiden Mittelmächte unter Zu-Tode-Hetzen des hier ganz widersinnig angewandten Schlagwortes von der Nibelungentreue und dem besonders von österreichischen Dichtern gern angezogenen Vergleiche von dem Zusammenstehen Hagens und des Spielmanns Volker immer aufs neue gepriesen. Es wäre besser gewesen, unsere Leitenden und Dichter hätten zeitig Schillers Warnung auf sich wirken lassen: „Dank vom Haus Östreich!"

Franz Eichert in Innsbruck wählte zur Überschrift seiner Kriegsgedichte „Schwarz-gelb und Schwarz-weiß-rot". Ernst Dombrowski in Graz brachte in seinen mannhaft vaterländischen Dichtungen „Zu Wehr und Ehr" 1917 ein „Deutsch-österreichisches Bundeslied" als neuen Sang zu Joseph Haydns altehrwürdiger Weise, die Deutschland und Österreich in gleicher Weise zu Herzen gehe. Richard Schaukal in Wien besang „Die verbrüderten Adler" und dichtete einen Gruß der 1866 von Tegetthoffs Geist zum Siege geleiteten „österreichisch-ungarischen an die deutsche Marine".

Dem vielseitigen österreichischen Lyriker, eigenartigen Erzähler und geistvollen Kritiker Schaukal (s. S. 256), verdanken wir außer „Kriegsliedern aus Österreich" und mehreren Reihen „Eherne Sonette" auch zwei in der Kriegszeit entstandene Bücher „Zeitgemäße deutsche Betrachtungen" und „Österreichische Züge", in denen er in treffender Einsicht mit scharfen Urteilen wirklich belehrt. Aber selbst ein sonst so weitblickender Mann wie Schaukal legt Zeugnis ab für die völlig irrige Beurteilung der wirklichen Weltlage, wenn er klagt, daß England, für uns immer „die erlauchte Schule und Walterin auf hohem Stuhle", seine Sendung verleugnet habe. Solche Verkennung der tatsächlichen Verhältnisse hängt mit einer Schwäche zusammen, die schon Klopstock, auf dessen vaterländische Dichtungen (vgl. II, 148) mit gutem Grunde oftmals hingewiesen wurde, in der Ode „Mein Vaterland" 1768 glaubte rügen zu müssen:

Nie war gegen das Ausland
Ein anderes Land gerecht wie du!
Sei nicht allzu gerecht. Sie denken nicht edel genung,
Zu sehen, wie schön dein Fehler ist!

Der Fehler ist seitdem so ins Ungeheure gewachsen, daß er im Spielplan deutscher Bühnen geradezu zur Unterdrückung alles Deutschen führte. Dehmel hat sich von solcher Trübung freigehalten und die sich stets gleichbleibenden zielbewußten englischen Staatsmänner richtiger eingeschätzt, wenn er in der Einleitung seines Kriegstagebuchs sagt, „rücksichtslose Gewinnsucht" sei die Triebfeder der berühmten englischen Politik, „bemäntelt durch gute Behandlung der Schafe, die sich ohne viel Widerstand scheren lassen; aber wehe den bösen Böcken!" Da wir uns nicht in die Verwandlung zu solch gläubigen Schafen anschickten, so ging England willensstark zu gründlicher Züchtigung über. In dieser Erkenntnis hat denn auch Otto Ernst 1914 in den Gedichten „Deutschland an England" die gegenseitigen Beziehungen zutreffend gekennzeichnet. Das beste Kriegslied gegen England aber hat vorahnend Hermann Löns schon 1911 geschaffen in seinem in der Folge so viel gesungenen „Matrosenlied":

Unsere Flagge und die wehet auf dem Maste,
Sie verkündet unsres Reiches Macht,
Denn wir wollen es nicht länger leiden,
Daß der Englischmann darüber lacht.

Unter den mancherlei Soldatenliedern seines „kleinen Rosengarten" (s. S. 318), in dem der Ton der alten Volkslieder so wundervoll angeschlagen ist, und der deshalb von den Tonsetzern in eigenen „Kriegsliederheften" auch weidlich ausgenutzt wurde, ist das Matrosenlied mit seinem Kehrreim „Denn wir fahren gegen Engeland" wohl das wirkungsvollste.

Taten einer deutschen Flotte, die einstens Herweghs „Flottenlied" (S. 148) gefordert hat, die wir 1848 vergeblich anstrebten, zu besingen, war der deutschen Dichtung bisher nur im Rückblick auf hanseatische Zeiten möglich gewesen. Der Freude über den ersten, in einer Fülle von Gedichten begrüßten deutschen Seesieg bei Coronel, der 1914 an der gesamten Front der kronprinzlichen Armee in einer allen Teilnehmern unvergeßlichen Nacht eindrucksvoll gefeiert wurde, mußte nur allzubald die Klage über den Untergang von „Scharnhorst" und „Gneisenau" folgen. Deren Toten widmete auch Rudolf Presber, der sonst in heiteren Satiren höchst unterhaltsame Spottlust, 1918 in dem Roman „Mein Bruder Benjamin" echten Humor betätigte, in den zwei Bänden „Tag der Deutschen" einen tief empfundenen Gruß. „Zum Jahrestage der Seeschlacht bei den Falklandinseln" aber schuf Paul Pochhammer, dessen Sohn als einzig überlebender Offizier des Kreuzergeschwaders 1919 des Grafen Spee Fahrten, Sieg und Untergang beschrieben hat, eines der besten Kriegsgedichte.

Der Admiral, der opferbereit „zwei blühende Söhne ins Wellengrab" mit hinabnimmt, läßt sinkend den übermächtigen Feinden zurufen:

Ihr wollt sie nehmen? — Die letzte Rast
Verleiht sie sich selber, die Flagge am Mast! —

Ein prächtiges Gegenstück zu Pochhammers tiefergreifender Nänie bildet Rudolf Alexander Schröders „Parole Heimat" in der auch sonst durch hervorragend schöne Gedichte ausgezeichneten Sammlung „Heilig Vaterland" von 1914. Hier gilt die Totenfeier den vier in der Helgoländer Bucht mit wehender schwarz-weiß-roter Flagge im Kampf gesunkenen deutschen Schiffen. Bei solch heldenhaftem Untergange steigen Bilder aus ältester germanischer Zeit vor unseren Geistesaugen auf, die Erinnerung an Tacitus' Schilderung jener Friesen, welche den die Dämme durchbrechenden Meeresfluten sich todestrotzig mit Schild und Speer entgegenstemmten. Zu dem alten „Lob eines Soldaten zu Fuß" und „eines Soldaten zu Rosse", mit denen Paul Fleming im 30jährigen Kriege teutsche Tapferkeit besungen hat (vgl. II, 22), konnte sich nun das Lob eines Seemanns gesellen. Im Volkston sang Presber:

Von eines Kreuzers Art . . .
Die Emden hat Geschwister,
Die tapfer sind wie sie!

Die Führer der Emden, Möwe und Ayesha haben selber von ihren kühnen, mit Wikingermut ausgeführten Fahrten und Kämpfen erzählt. Dagegen war Reinhard Görings bereits S. 296 erwähnte Tragödie „Seeschlacht" ein literarisches Vorspiel jener schändlichen Matrosenrevolution, während das unkünstlerische Gestammel seines zweiten Dramas „Scapa Flow" in keiner Weise der mannhaften, von der Dichtung sofort vielfach gefeierten Sühnetat Admiral Reuters und der Seinen entsprach. Glücklicherweise hat aber der Seesieg vor dem Skagerrak auch eine andere dichterische Darstellung als in Görings Machwerk erfahren. In Frenssens Familiengeschichte „Die Brüder" wurde der Erziehungsroman zugleich zum Kriegsroman. Wir erleben die Geschicke der einzelnen Geschwister im Land- und Seekrieg. Wie in „Jörn Uhl" der Artilleriekampf von Gravelotte ein Meisterstück von Frenssens anschaulicher Darstellungskunst ist, so bildet in seinem Roman von 1917 die gewaltige deutsche Seeschlacht den Höhepunkt und damit zugleich einen Höhepunkt der bisherigen erzählenden Dichtungen aus dem Weltkrieg.

In alten Alexandersagen will der größte aller Eroberer im gläsernen Tauchboot mit Delphinen die „purpurne Finsternis" der Meerestiefe, in einem von Adlern gezogenen Wagen das Luftreich seiner Herrschaft unterwerfen, während die germanische Sage den kühnen Schmied Wieland (s. I, 6/7) in heiliger Not das Wunder des künstereichen Dädalus wiederholen läßt. Von einem Luftschiff in Hamburg und einem Unterseeboot, von welchem sich die Holländer Hilfe im Kampfe gegen die Engländer erhofften, hat im 17. Jahrhundert Johann Rist (vgl. II, 22) als von neuen, staunenerregenden Erfindungen berichtet. Jetzt hat nicht frei erfindende Sage, sondern harte, eherne Wirklichkeit unseren Dichtern die Aufgabe zugewiesen, Kämpfe und Siege von Fliegern und lenkbaren Luftschiffen, für deren unbeholfene Anfänge Goethe als Naturforscher lebhafte Teilnahme bekundete, zu besingen. Wie das „Lied vom braven Mann" erklang vor dem Kriege und lauter noch während desselben bei dem Tode des Helden das Lob des Volkslieblings, des schwäbischen Grafen Ferdinand Zeppelin. Besonders erfolgreiche Flieger wie Immelmann, Oswald Boelcke, Manfred von Richthofen haben selber in Feldbriefen und zusammenfassenden Schilderungen über ihre Kampfflüge berichtet.

Der Unterseebootkrieg regte in dem greisen Hansjakob (vgl. S. 252) die halb launige, halb bittere Frage an, was die Bewohner der Tiefen dazu sagen möchten, „wenn Tag für Tag Menschen herabkommen samt den Schiffen und ihrer Fracht". Aus diesen Gedanken und wohl auch in Erinnerung an die Fischpredigt des heiligen Antonius entsprang 1916 seine letzte Dichtung, die „Zwiegespräche über den Weltkrieg, gehalten mit Fischen auf dem Meeresgrund". Dabei kargte der Freiburger Pfarrherr, der zeitlebens sich kein Blatt vor den Mund genommen, auch keineswegs mit seinen Gedanken „über den Wuchergeist, der über unser Volk gekommen ist, vom täglichen Brot bis zu Tinte, Papier und Bleistift". Daß er bei dem allen dem Teufel kräftige Mitwirkung zuschrieb — im 16. Jahrhundert wäre dies Geschäft einem besonderen Wucher- und Schieberteufel zugefallen —, entsprach der humorkräftigen Eigenart des alemannischen Dichters wie seiner religiösen Überzeugung. In jedem Falle hat der alte Warner auf diese Weise noch ein gar ermunterndes Büchlein und eine der eigentümlichsten, recht nachdenklichen Kriegsdichtungen seinen vielen trefflichen Volksschriften angereiht.

Brachten See- und Luftkrieg völlig Neues für die Dichtung, so fiel ihr außerdem die nicht ganz leichte Aufgabe zu, sich der veränderten Art der Kämpfe auf der festruhenden Erde anzupassen. Nicht bloß für den bildenden Künstler und die impressionistische Technik, auch für den Dichter ergab sich die Notwendigkeit einer Neuorientierung. Schlachtenschilderungen, wie sie Scherenberg noch für 1866, Wildenbruch für die Metzer Schlachten entwarf, waren veraltet, seit es von 1915 an keine Angriffe mit fliegenden Fahnen und unter schmetternder Regimentsmusik mehr gab, der Führer statt des geschwungenen Säbels das Fernglas führt oder die Handgranate wirft. Schaukals Sonette klagen denn auch über den Unterschied von „Einst und Heute". Was helfe der Geist von Winkelrieds,

wenn Millionen mit Maschinen kriegen,
der Tod den Massen, nicht dem Gegner gilt!

Aber solche Klage dürfen wir denn doch gerade nach den Erfahrungen der Übermaterialschlachten angesichts der Erfolge einzelner Tapferer gegen das neueste maschinelle Kampfmittel der Tankungeheuer, die an Stelle altpersischer Sichelwagen und von Pyrrhus' Elefanten getreten sind, zurückweisen mit dem einfachen Sprüchlein der Wildenbruchschen Rabensteinerin:

Dreihundert Geschütze in einer Reih',
Dreihundert Kugeln in jedem drein —,
Mannsmut wird leben, soll leben!

Auf „die inneren Werte des Soldaten" als die ausschlaggebenden baute Hindenburg sein Vertrauen. Der Geist der Truppen berechtige die Führer „zu kräftigen Entschlüssen. Wer in die Rechnung des Krieges nur die sichtbaren Werte einsetzt, rechnet falsch". Und in gleichem Sinne schreibt Ludendorff: „Der Wert der Masse im Kriege ist unbestreitbar, ohne Soldaten ist überhaupt kein Kampf möglich. Aber die Masse allein macht es nicht, sondern der Geist, der sie beseelt; so ist es im Volksleben, so ist es auf dem Schlachtfelde. Wir haben gegen die Welt gerungen und konnten es mit gutem Gewissen tun, solange wir seelisch kriegsfähig waren. Solange hatten wir auch Aussicht auf Erfolg und brauchten uns, was gleichbedeutend war, nicht dem Vernichtungswillen der Feinde zu beugen. Mit dem Aufhören unserer seelischen Kriegsfähigkeit änderte sich das alles vollständig."

Es ist nur die Umsetzung solcher Worte in die Dichtung, wenn Walter Bloem im dritten seiner Einakter (vgl. S. 303) den Stabsarzt, der nach dem Falle sämtlicher Offiziere die Abriegelung des Grabens gegen die eingedrungenen Engländer übernimmt, das Gewehr ergreifen läßt mit dem Rufe: „Nichts ist verloren, solang' noch Männer leben!" Auch beim Zusammenstürzen von Graben und Unterstand gelangt wieder der berühmte Vers des alten Horaz zu neuen Ehren und recht wörtlich zur Geltung:

Der Himmel, stürzt' er ein, begrübe
Unter den Trümmern den Unverzagten.

Vielleicht am ergreifendsten bricht dieser Geist hervor in den Versen zum Preise der anspruchslosen deutschen Infanterie. Auf die Anfrage, ob die Division die Stellung halten werde, befiehlt der alte General im Trommelfeuer dem Fernsprecher:

Nichts als die kurze Antwort gebt:
Sie wird halten, so lang sie lebt.

Der namenlose Dichter hat die gewaltige Last, die auf dem jederzeit Hauptwaffe bleibenden Fußvolk liegt, in Versen geschildert, wie es Ludendorff in seiner klassischen Prosa tut:

„Stilliegen unter feindlichem Trommelfeuer, in Schmutz und Schlamm, in Nässe und Kälte, hungernd und dürstend oder zusammengepfercht hockend in Unterständen, Löchern und Kellern in Erwartung der feindlichen Übermacht und sich erheben aus sicherer Deckung zum Ansturm gegen Verderben bringenden Feind, den Tod im Auge, das ist Mannestat. Sie ist nur möglich, wenn Manneszucht dazu befähigt, die getragen wird von dem Gefühle der Liebe zum Vaterlande und dem tief im Herzen schlummernden Imperativ der Pflicht."

Das Kantische Motiv dieses Pflichtgefühls und unbedingter Befehlsbefolgung durchdrang eben das kaiserliche deutsche Volksheer bis zu seinem Zusammenbruche:

Das deutsche Heer, das in dem Toben
Der Welt als wie ein Felsen stand,
Wie Spreu im Wind ist es zerstoben,
Als ihm die Mannszucht ward entwandt.

Eben wegen ihrer Wahrheit in Schilderung des früher in solcher Ausdehnung unbekannten Kampfes im Graben und Trichterfeld sind zwei unter sich sehr verschiedene Dichtungen besonders aus der Masse hervorzuheben.

Der als zwanzigjähriger Leutnant gefallene Siegfried Schlösser aus Jena muß nach seinen „Sonetten aus dem Schützengraben" als Schüler Platens angesehen werden.

Die hochgespannte seelische Erregung des begabten Jünglings findet gerade in der strenggeschlossenen Kunstform des Sonetts Halt und Beruhigung. Tiefe Liebesneigung klingt nur als Zwischenspiel in heimatlichen Erinnerungen an. Als das wirkliche Leben dagegen erscheint ihm in diesen Zeiten mit Recht einzig der Kampf zum Schutze der Heimat. Dort an der Front eröffnet sich die erschütternde Wirklichkeit, der gegenüber dem zu kurzen Besuche nach Hause Gekehrten das Alltagsleben mit seiner im trägen Gewohnheitsgleise fortlaufenden Kleinlichkeit versinkt. Aus solcher Empfindung heraus sind die Sonette geflossen. Knapp und scharf führen sie das harte Leben im kargen Unterstande vor, wenn in Regenzeiten „in den Gräben gelb die Wasser schäumen" und „schlundtiefe Trichter lebenhöhnend gähnen, die Granaten in der Deckung berstend brechen".

Die Luft durchfurchend schlurfen an die Schweren,
Von fern schon heulend, knirschend mit den Zähnen,
Sie packen beutegierig wie Hyänen
Ihr Opfer, das nicht mächtig, sich zu wehren.

Das zähe Ringen aber von Graben zu Graben führte Armin Steinarts spannende Prosaerzählung „Der Hauptmann" mit gutem Wirklichkeitssinn, der durch ein paar militärische Unwahrscheinlichkeiten kaum verletzt wird, in packenden Schilderungen aus.

Die Mannschaft will ihren zwischen den Stellungen verwundet liegenden Führer nicht in feindliche Hände fallen lassen, die Engländer wehren jedem Rettungsversuche. So kommt es nach bangen Tagen und Nächten endlich zum siegreichen Sturm auf den von Indern besetzten feindlichen Graben.

Selbst das völlig neue und wirklich häßliche Kampfmittel der vergiftenden Gasangriffe hat seine glückliche dichterische Verwertung gefunden. Das Volkslied aus dem 30jährigen Kriege „Es geht ein' dunkle Wolk' herein" ist unter feinfühliger Wahrung des alten Stiles

umgebildet worden zu einem „Gaskampflied", dessen mit außergewöhnlichem Kunstsinn begabter, jugendfrischer Dichter, der Oberarzt Erwin Wolfgang Koch von den Neißer Pionieren, gestorben 1919, sich auch, wie es ehemals die Reiter, Landsknechte, Bergleute zu tun pflegten, am Schlusse der gut sangbaren Strophen nach seinem Berufe nennt:

So singt ein Gasschutzoffizier
Zu der Gitarr' im Felde hier;
Gott mög' das deutsche Streiten
Zu Sieg und Frieden leiten.

Die einzelnen, vielfach namenlosen Gedichte von Mitkämpfern und teilweise auch von zu Hause bange Harrenden sind für die Seelenkunde der Kriegsjahre oft weit bezeichnender als die Sammlungen von Berufsdichtern.

Wenn aber Rudolf Herzog im „deutschen Kriegslied" die Mahnung ergehen ließ: „Jungens, tanzt vor!", so hat unsere Jugend, als sie bei Kriegsausbruch sich freiwillig zu den Fahnen drängte, wahrlich solcher Dichtermahnung gemäß gehandelt.

Herzog selbst (vgl. S. 249) war es vergönnt, mit den „frohen rheinischen Gesellen" in den Vogesen und vor Ypern im Feuer zu stehen, bei Kowno mitzustürmen. Albrecht Dürers vielgedeutetes Bild hat er zur Überschrift seiner ersten Gedichtsammlung gewählt. Der christliche Ritter ist ihm der von Bauernkraft gestählte Deutsche, dem der Tod zur Seite reitet im blutgetränkten „welschen Wams", der aber selber vorwärts gestoßen wird von dem Teufel England. Auch der Leipziger Dichter Gottfried Döhler, der 1913 eine „Lyrische Ernte" mit einer Reihe Bismarck-Gedichte eröffnet, mit Heimatsliedern „Mein Vogtland" stimmungsvoll abgerundet hatte, trat 1916 mit „Liedern eines Rittmeisters" hervor, die den Reiz des unmittelbar Erlebten tragen. Fast zum Volkslied wurde die todestrotzige Weise im „Österreichischen Reiterlied" des Rittmeisters Hugo Zuckermann, der seinem Wunsche gemäß gefallen ist, nachdem er sah „unsere Fahnen wehen über Belgerad!"

Nicht bloß im österreichischen Heere erklang aufs neue das alte Lied von „Prinz Eugen, dem edlen Ritter" (vgl. II, 70). Auch bei den nach Nord- und Südost ausziehenden bayrischen Truppen erwachte in den Tagen, da ein Wittelsbacher Prinz als Sieger in Warschau und Riga einzog, ein anderer in Rumäniens Bergen an der Spitze des Infanterie-Leibregiments den Heldentod starb, die Erinnerung an den oftmals besungenen frühesten Bezwinger der so häufig blutig umstrittenen Donaufeste, den Belgradstürmer Kurfürst Max Emanuel (vgl. S. 282).

Natürlich sind die einzelnen kriegerischen Taten mannigfach dichterisch gefeiert worden. „Von Lüttichs Mauern kam die erste Botschaft her", Ludendorffs den Krieg glückverheißend eröffnende Heldentat, die Führerüberlegenheit und einfach-soldatischen Kampfesmut vereinigte. Die Not und Rettung Ostpreußens hat in Liedern und Romanen, zu welch letzteren vor allem Artur Brausewetter („Die große Liebe") und Fritz Skowronnek („Sturmzeichen", 1914; „Das große Feuer", 1915; „Die schwere Not"; „Morgenrot", 1916) als ostpreußische Heimatsdichter beisteuerten, starken Widerhall gefunden. Eines der schönsten Gedichte, „An den masurischen Seen", schrieb mit schon erlöschender Körperkraft Gustav Falke, aus dessen Nachlaß 1916 die Sammlung „Das Leben lebt" noch mit einer Reihe von Gedichten Zeugnis gab, wie treulich der edle Lyriker (vgl. S. 239) mit voller Seele an allen Geschicken seines Volkes teilgenommen. Wie der Feldmarschall der Deutschen im Liede lebt und weiterleben wird, davon gab schon 1916 die von einem Gedichte Herzogs eingeleitete Hindenburg-Nummer der „Königsberger Woche", dem „Befreier Ostpreußens zum goldenen Militärjubiläum" gewidmet, eine reichhaltige Probe. Und seitdem könnte man von der Entwicklung einer eigenen Hindenburg-Dichtung sprechen. In den vor vielen anderen Sammlungen hervorragenden Gedichten „Deutsche Gedanken" des charakterfesten Prinzen Friedrich Wilhelm zur Lippe (1919) finden wir neben manchen

packenden Feldzugserinnerungen ein im besten Tone des Volksliedes erklingendes Lob Ludendorffs. Nach „vier Jahren hehren Ringens, erhabenen Vollbringens" muß der in allen Lagen von glühender Liebe zu seinem Volke erfüllte tapfere Soldat und planvolle Leiter trauern:

Was Bismarck einst errichtet,
Sein Volk hat es vernichtet. —
Ich steh' in Manneskraft. —
Vor mir kein Weg mehr offen
Zur Tat; ich kann nur hoffen,
Daß Gott einst Wandel schafft.

Der mit dem Siege von Hindenburg und Ludendorff durch alle deutschen Gaue neu ertönende Name Tannenberg mußte die Erinnerung wecken an die alten Kämpfe des Deutschen Ordens und die um die Marienburg sich rankenden Dichtungen, mit denen die Namen Schenkendorf, Eichendorff, Felix Dahn untrennbar verbunden sind (vgl. S. 66, 85, 187). In der Tragödie „Gott gegen Gott" hat Leo Gleichen 1919 die zur Übergabe der Ordensburg führenden Unterhandlungen mit den Polen in scharfer Ausprägung als ein Gegenstück zu unserem Waffenstillstand und Schmachfrieden hingestellt.

Wiederholt finden wir in Sammlungen von Kriegsgedichten Scheidung in die zwei Gruppen: „Ihr draußen" und „Die daheim".

Als einen Vertreter aller jener, die nicht zum Kampfe mit ausziehen konnten, erfand Albrecht Schäfer die Gestalt des Michael Schwertlos. Als Mitwirkender an dem vor allem durch die geschmackvollen, gut ausgewählten Bändchen der „Inselbücherei" verdienstvollen Inselverlag vermochte Schäfer den „Vaterländischen Gedichten" seiner Phantasiegestalt außergewöhnliche Aufmerksamkeit zuzuwenden. Und als noch ein beliebter Moderezitator den „Schwertlos" in seine Vortragsfolge aufnahm, da bewährte sich wieder einmal das alte Sprüchlein, daß Bücher ihre — manchmal von vornherein klug gelenkten — Schicksale haben. In der Tat nämlich können diese meist reimlosen, unrhythmischen Jamben und Trochäen in keiner Hinsicht ihren Ruhm behaupten. Falsche Sentimentalität bringt für die selbstverschuldeten Lasten Belgiens und Serbiens mehr Worte auf als für das Elend Ostpreußens. Alles ist unwahr und gesucht in diesen höchst mittelmäßigen Versen.

Ebenfalls an die zu Hause Gebliebenen wenden sich die überaus zahlreichen Gedichte, welche zur Zeichnung auf die Reichs-Kriegsanleihen mahnen, auch ein ganz neues Thema der Kriegslyrik. Die pflügende Frau und das in seiner Kargheit nun „heilige Brot" werden besungen, die Pflicht des „Durchhaltens" wird immer aufs neue eingeschärft.

Hatte schon Theodor Körner einstens gemahnt, der treuen Toten nicht zu vergessen, so mußten bei der steigenden Zahl der Opfer des Weltkriegs der Zuspruch an die Hinterbliebenen, die Ehrungen für die Gefallenen naturgemäß besonders hervortreten. So hat Max Bewer neben seinen vielen anderen Kriegsgedichten 1919 auch ein eigenes Bändchen „Trostgedanken für Hinterbliebene" zusammengestellt.

An der Weichsel, in den Karpathen
Ruhen in Gräbern deutsche Soldaten,
Ruhen nun immer, ruhen in Ehr',
Weinen der Frauen vieltausend und mehr.

Aber wie das alte Soldatenlied den Trost kannte, auch in fremder Erde schlummere im Heimatland, wer den Tod im heiligen Kampfe fand, so hat einer, dem selber es bestimmt war, gleich dem jungen vielversprechenden Paul Braun auf der erkämpften Ostseeinsel Ösel sein Grab zu finden, hat Walter Flex außer seinen Kriegsgedichten „Im Felde zwischen Tag und Nacht" auch das „Weihnachtsmärchen des fünfzigsten Regiments" hinterlassen.

In ihm erzählt Flex (vgl. S. 311) von dem Geisterreich, in dem alle die toten deutschen Soldaten mit ihrem heimlichen König weiterleben. In dem See, der aus den ungezählten Tränen der Hinterlassenen um ihre toten Soldaten zusammengeronnen ist, baden diese die Seelen der Ungeborenen ihres Volkes, „ehe sie ins Leben treten. Dann werden sie stark werden und rein bleiben, auch wenn der Staub der Erde sie anwehen wird." Das heißt, die Erinnerung an die für des Vaterlandes Rettung gebrachten Opfer soll die künftigen Geschlechter anspornen, Deutschlands Größe wieder aufzurichten. Hier enthüllt sich der letzte Sinn vom „großen Abendmahl", im „Weltbrand der Entsühnung Opferfeier".

An die alten Vorstellungen vom Totentanz, wie die Maler in Lübeck und Basel auf ihren Schildereien, wie Bühnen und Dichter des Mittelalters ihn vorgeführt haben, knüpfte Karl Friedrich Wiegand (vgl. S. 330) an in seiner erschütternden Gedichtreihe „Totentanz 1914 bis 1918", zu dem auch er wieder, wie es in den ehemaligen Totentänzen Brauch war, sich mit einem bildenden Künstler, Hans Witzig, verband. Vom „Trommelschlag", der im August die Millionen zusammenrief, durch die Schlachten im „Bois de Caures" und „an den Masurischen Seen" folgen wir durch Luft und Meer dem unheimlichen Führer, der zuletzt durch des Seesturms Tosen das Hochbordschiff steuert, in dem die toten Matrosen dahinfahren: Hochflug einer kraftvoll gestaltenden Einbildungskraft eint Wiegand mit scharfer Realistik zu packenden Bildern.

In die Totenfeier drängt sich seit dem unseligen Waffenstillstand immer häufiger das um die Leiden unserer so lange schmachvoll und widerrechtlich zurückgehaltener Kriegsgefangenen klagende und zürnende Lied. Eine der literarisch wertvollsten Schilderungen aller der völkerrechtswidrig zugefügten Unbill und ihrer Einwirkung auf die Seelenstimmung dürften des Dichters Hermann von Bötticher „Erlebnisse aus Freiheit und Gefangenschaft" (1920) bilden. Unter den Berichten von kühnen Fluchtversuchen nimmt zweifellos der waghalsige, listenreiche Kapitänleutnant Günther Plüschow mit seinen „Abenteuern des Fliegers von Tsingtau. Erlebnisse in drei Erdteilen" (1916) den ersten Platz ein. Leutnant Kersting konnte als der einzige deutsche Offizier, dem der Übertritt aus französischer Gefangenschaft in die Schweiz glückte, 1919 von seinen Anstrengungen melden, Sandro 1920 von den Qualen der Gefangenschaft und sechs „Fluchtnächten in Frankreich". Die Romandichtung hat bereits 1916 sich des dankbaren Gegenstandes glücklich bemächtigt in Sophie von Harbous spannender Erzählung „Die Flucht der Beate Heiermanns" zu Schiff aus Japan und im Flugzeug aus Rußland. Ein Buch von Frauenleid des großen Krieges widmete 1916 Eleonore Kalkowska allen bangenden und trauernden Frauen.

Allein irgendein vaterländisches Flämmchen steigt mit ihrem „Rauch des Opfers" nicht zum Himmel empor. Sollte diese Gedichtsammlung wirklich, wie die Ankündigung des Verlegers rühmte, ein typisches Buch des Frauenschicksals im Kriege sein, das allerdings im Vergleiche zu der Betätigung des Mannes schon von Goethes Iphigenie ein beklagenswertes genannt worden ist, so wäre den Frauen eine recht beträchtliche Mitschuld an dem schließlichen Zusammenbruche zuzumessen.

Ganz andere Gedanken- und Empfindungskreise erschließen sich uns, wenn wir die Sammlung von Isolde Kurz aus dem Jahre 1916 zur Hand nehmen: „Schwert aus der Scheide". In der Wandlung, um nicht zu sagen Bekehrung dieser Tochter schwäbischer Erde möchte man wirklich einen Vorgang von allgemeiner Bedeutung ersehen. Isolde hatte bis zu Kriegsausbruch als Schauplatz ihrer meisten Erzählungen Italien, in dem sie selber dauernd Aufenthalt genommen, gewählt, italienische Bezeichnungen bevorzugt (vgl. S. 193). Nach Kriegsbeginn aber hat sie „eine Pilgerfahrt" durch Deutschland angetreten, und im Einleitungsgedicht legt sie das Bekenntnis ab für die nicht geahnte Herrlichkeit des heiligen Heimatbodens. So mag sie, die 1919 in einem höchst beachtenswerten Vortrag „Deutsche und Italiener" die Gründe unserer Unbeliebtheit südlich der Alpen darzulegen gesucht hat, als eine Vertreterin der nur zu vielen Deutschen gelten, die ohne genügende Vertrautheit mit dem Nahen und Nächsten sich von den Reizen der Fremde fesseln ließen und erst jetzt „die Eiche von Cheruska", wie die Überschrift eines anderen Gedichtes der Sammlung lautet, und was der heilige Baum von deutscher Vorzeit kündet, mit offenen Augen und vollem Herzen lieben und ehren lernten.

Die Rückfindung zum eigenen Volkstum, Deutsche Erneuerung, das alsbald geprägte, zum Titel der gehaltvollen im Lehmannschen Verlag zu München seit 1915 erscheinenden

Monatsschrift gewählte Schlagwort, tauchte von Kriegsbeginn an als Hoffnung und wichtigste Forderung auf. In seinem so vieles Gute enthaltenden Kriegsbuch „Gewittersegen" nannte Otto Ernst 1915 geradezu als Kriegsgrund und Kriegsziel „Die Revolution der deutschen Seele", und Dehmel rief den deutschen Geist an in seinen Kriegsgedichten „Volksstimme, Gottesstimme":

Gott ist Mut in Kümmernissen,
ist das Edle, daß uns treibt,
Ehre, Treue, Zucht, Gewissen!

Volk, drum fühlst du hingerissen,
daß dein Geist unsterblich bleibt:
Geist von Gott.

Seit Logau und Moscherosch hatten unsere besten Dichter nicht nachgelassen in Abstrafung des „Erblasters der Ausländerei und Fremdtümelei, das sich tief in die deutsche Seele eingefressen". Lessing vor allen, aber auch Goethe hat in Versen und Prosa dagegen angekämpft. Während des Krieges von 1870/71 hatte Wagner seine aristophanische Satire „Eine Kapitulation" nicht gegen die niedergerungenen Franzosen, sondern gegen die unwürdige Nachahmungssucht der deutschen Sieger, vornehmlich in Theaterdingen, gerichtet. Niemals aber hat dieses schmähliche und verderbliche à la mode-Wesen oder vielmehr Unwesen in gleichem Umfang und solcher Schamlosigkeit unser ganzes öffentliches Leben, vor allem die Kunst vergiftet wie seit dem Anfang des 20. Jahrhunderts. In den ersten Kriegsmonaten sprachen sich Wunsch und Vertrauen aus auf Gesundung. Gustav Falke mahnte noch kurz vor seinem Scheiden im „Ostergesang an Deutschland" 1915 die in dieser Prüfungszeit heranwachsende Jugend, in der Zukunft dafür zu sorgen, daß das blind geschmähte Deutsche Reich

Immerdar in Zucht und Ehren,
Stark in Wehren, groß in Lehren
rage einem Leuchtturm gleich.

Und wie der alte Dichter am Ende seines Schaffens, so richtete als Vertreter der akademischen Jugend Badendieck sein „Kriegsgebet" dahin, aus dem vergossenen Blute möge das deutsche Volk im stolzen Gefühle seiner Art und Pflichten geläutert hervorgehen. Habe uns Richard Wagner „den Blick in heldisches Land erschlossen", so reife jetzt, wo wir das bei der Jahrhundertfeier der Befreiungskriege abgelegte Gelöbnis einzulösen hätten, des Meisters deutsche Saat zur völkischen Ernte.

„Der Sturmwind des Krieges", schrieb unser teurer Altmeister Hans Thoma (vgl. S. 223) 1917 in seinen sinnig-köstlichen drei Büchlein, „Die zwischen Ewigkeit und Zeit flatternde Seele" habe viel Nebel des Geschwätzes aus der Zeit des üppigen Friedens hinweggefegt. Aus den Tiefen der Volksseele seien Wehrhaftigkeit, Treue, trotziger Mut als lange versunkenes Erbgut wieder emporgetaucht. Nunmehr gelte es, als Preis aller Wunder und Wunden ein deutsches Wesen in seiner Reinheit und Kraft zur Geltung zu bringen. Aber auch nach dem Zusammenbruche ließ er 1919 im dritten Hefte nicht ab, dem arm gewordenen Volke die Pflicht des Ringens nach höherer Geistesbildung einzuschärfen: „Kultur ist Seelenpflege in allen ihren Regungen, und nur in ihrem Dienste hat die Zivilisation in der Bildung der geselligen Verhältnisse Wert als Körperpflege und Umgangsform." Und dem Mahn- und Trostbüchlein des Treuen folgte in der Halbmonatsschrift „Volk und Heimat" sein „Deutschland als Gebet". Ein Zauber aus der Heimatliebe erwachsen, solle das Wort „Deutschland" gerade jetzt erst recht allen sich Deutschfühlenden im In- und Auslande sein. In solchem Sinne ließ denn auch der jugendmutige Hanns Johst 1919 den „Rolandsruf" seiner Heimatliebe predigenden und Kampf wider das unheilige „Warenhaus philosophischer Moden" ansagenden Gedichte ertönen. Max Kretzer trat 1919 den Tagesströmungen entgegen mit seinen „Zeitsatiren Kreuz und Geißel". Als satirische Zeitschrift in Wort und Bild im Kampfe für nationalen Wiederaufbau wird seit 1919 in München der „Phosphor" ausgegeben.

Es sind von seiten fortgeschrittener „Zivilisationsliteraten", kunstrevolutionärer Expressionisten alle möglichen Zeitschriften, wie „Die Erhebung" als „Jahrbuch für neue Dichtung und Wertung", „Der Sturm", ein Jahrbuch „Arkadia" und zahlreiche ähnliche, gegründet worden.

Max Brod (vgl. S. 316) wollte 1913 mit seinem „Jahrbuch für Dichtkunst" nicht eine neue Gruppenbildung, sondern nur persönliche Übereinstimmung der Mitarbeiter, „eine innere Gemeinschaft, eine unsichtbare Kirche" der dichterisch gestaltenden Kräfte der Zeit herstellen. Politik und jede Art Kritik sollten ausgeschlossen bleiben. So wenig das Jahrbuch die Erwartungen der Ankündigung erfüllte, so brachte es doch immerhin mehrere eigenartige Erzählungen. Im Gegensatze dazu sind die Kurt Wolffschen „Almanache neuer Dichtung vom jüngsten Tag" (1916/18), deren lyrisch-epischer Inhalt durch die Almanache „Der neue Roman" und „Das neue Geschichtenbuch" (1917/18) ergänzt wird, von vornherein als Parteikundgebungen geschaffen, vorbehalten für „die Gedanken der Jugend, die notwendigerweise andere sind wie die der Alten". Tatsächlich herrschen indessen weder neue noch alte Gedanken vor, sondern nur erotische Maßlosigkeit und hohle Gespreiztheit mit Jagd nach gröblichsten Effekten. Effekt in dem Sinne der Wagnerschen Erläuterung des Wortes: Effekt sei das Anstreben einer Wirkung ohne Ursache. Enttäuschen muß auch der Almanach für 1911, den Paul Friedrich mit vierzehn Genossen als „Neuland" herausgegeben hat. Friedrichs Studien, die er 1911/13 in den beiden Bänden „Deutsche Renaissance" gesammelt hat, wollen in der „bettelarm gewordenen Welt" wieder die Rechte des Herzens, Heldenverehrung und der Masse gegenüber starke Individualitäten zur Geltung bringen. Von den Dichtern des „Neuland" erweist sich indessen leider kein einziger als eine Persönlichkeit, die in ihren Versen auch wirklich etwas zu sagen hätte. Es sind doch bloße Phrasen, wenn das Vorwort von der Religion und Andacht des modernen Menschen, der als Dichter und Denker den Mysterien des Lebens nachsinnen soll, kosmisches Empfinden, pantheistisch-monistisches Gott- und Naturgefühl heischt. Immerhin jedoch sind manche Beiträge im „Neuland" noch annehmbarer als jene vom „jüngsten Tag" oder vollends die Zukunftslyrik, wie sie 1912 die „Dichterschule" des Heidelberger „Kondor", 1916 die Leipziger „Weißen Blätter", Cunz' „Der Orkan" brachten oder in den grün-rot-blauen Lettern von Max Hermanns „Neuer Jugend" erstrahlen, in der Münchener Halbmonatsschrift „Zeit-Echo", 1913 in des Pragers Franz Werfel Gedichtsammlung „Wir sind" die Lächerlichkeit herausfordern.

Allen diesen rasch platzenden Versuchsballons modernster Richtung gegenüber darf man die erfreuliche Tatsache hervorheben, daß 1918 in München der rasch zu Ansehen reifende Eichendorff-Bund (vgl. S. 84) ins Leben treten konnte, um „alle Zweige der Kultur" zu pflegen. Er bezeugt mit seiner Zeitschrift „Der Wächter" das in immer weiteren Kreisen sich ausbreitende Bedürfnis, den Modekrankheiten und -torheiten entgegen wieder aus reineren Quellen für bildende Kunst und Dichtung zu schöpfen, die aber sprudeln abseits von der verworrenen, überhitzten Neuromantik, dem Naturalismus, Symbolismus, der „rechten Hundstagstollheit" des Expressionismus, dessen kubistische Seelenmalerei Fuldas Komödie „Das Wundermittel" (1920) mit lustigem Spotte überschüttet, in der vielgestaltigen, so große Teile des Schrifttums des ganzen 19. Jahrhunderts durchziehenden, unerschöpflich fruchtbaren Romantik fort. Dem Münchener „Wächter" trat dann im Oktober 1918 noch eine verwandte, in ungleich engeren Grenzen gehaltene Vierteljahrsschrift „Berliner Romantik" zur Seite.

In solchem Besinnen auf die Vergangenheit wie in der gleich zu erwähnenden neuesten Pflege der Stammesart tauchen endlich Hoffnungszeichen der uns so notwendigen geistigen Gesundung auf. Wie dringend sie gerade auf dem Gesamtgebiete der Kunst ist, von dem aus unserem ganzen völkischen Dasein Vergiftung droht, kann gar nicht nachdrücklich genug betont werden. Liegt doch eine ernste Wahrheit vor in dem Scherze, den Max Dreyer in der Humoreske „Der Dichter und die Revolution", in seinen gefälligen kleinen Erzählungen „Die Insel" (1920) vorbringt, jede Revolution gehe von den Dichtern aus.

Schlimmste Gefahren liegen vor in der „wachsenden Entfremdung zwischen Volkstum und Dichtkunst", über die Conrad, er selber einstens ein stürmischer Verfechter der Neueren

(vgl. S. 225), besorgt Klage führt. Man darf keineswegs vermeinen, jenes grundsätzlich heimatlose, die Immoralität als neue Lebensanschauung empfehlende Ästhetentum als harmlose Verkehrtheit abtun zu können. Mit Heinrich Mann, dem Anführer im Wolffschen Roman-Almanach, erklären die meisten dieser Allerjüngsten, daß für sie die überlebten einengenden Vorstellungen von Volk und Vaterland nicht mehr vorhanden seien. Der Herausgeber der „Weißen Blätter" und des „Sturms" ist jener zwar unter deutscher Herrschaft 1883 im Elsaß geborene René Schickele, der das Kunststück fertig gebracht hat, daß sein im Elsaß spielender „Hans im Schnackenloch" während des Krieges zugleich als Revanchedrama in Paris und durch Reinhardt in dem vorurteilsfreien Berlin ein Beifall spendendes Publikum fand. Die von Franz Pfemert herausgegebenen Sammelbände „Die Aktionslyrik" und „Der rote Hahn" seien allen zur Beachtung zu empfehlen, die noch nicht wissen, wie rührig die Bestrebungen sind, alles was wir bisher als deutsche Dichtung und Sprache ererbt und hochgehalten haben, gründlichst und systematisch zu „verruinieren", wie Scheffels Humor das Treiben seiner alemannischen Vorfahren in den Tagen der Völkerwanderung benennt.

Gegen solche international gesinnte Schriftstellerei müssen alle, denen es ernst ist um deutsche Dichtung und unsere völkische Zukunft, auch auf künstlerischem Gebiete sich mit allem Nachdruck zur Wehr setzen. Wird solche Zügel- und Formlosigkeit im Namen eines durch nationale Schranken nicht gehinderten Fortschrittes und Jugendrechtes gepredigt, so sei die Mahnung eines zweifellos freidenkenden Volksdichters, des kernfrischen Ludwig Anzengruber, von 1883 ins Gedächtnis gerufen: „Dem wirklichen Fortschritt wird durch die Hochhaltung der Nationalität mehr gedient als durch einen nebelhaften Kosmopolitismus. Die Emanation des Geistes in das Allgemeine ist nur eine Umschreibung der Vernichtung."

Hat doch gerade Goethe eindringlichst davor gewarnt, durch Verknüpfung dessen, was die Natur in großen Fernen auf dem Erdboden gesondert, nicht „den Charakter des einzelnen zu schwächen in Geist und Liebe". Ja er trat noch 1821 für die sprachliche Selbständigkeit der einzelnen deutschen Landesteile ein. Ein Ausgleichen und Neutralisieren der bedeutenden Verschiedenheiten müßte „auch zum innerlichsten Zerstören des eigentlichen Charakters der Nation" führen. In deren geschichtlicher Entwickelung, geographischen und wirtschaftlichen Verhältnissen findet Hindenburg „manche Unterschiede im Denken und Fühlen" begründet. Es entspricht dieser Auffassung, wenn in den letzten Jahren gelegentlich sogar der Versuch gewagt wurde, die Entwickelung unserer Literatur nicht wie bisher nach ihrem allgemeinen Gange, sondern innerhalb des Gesamtrahmens nach Stämmen und Landschaften gesondert darzustellen.

Verschiedenartige Bestrebungen für kräftigere Pflege niederdeutscher Sprache, als deren jüngster Vertreter der vielseitige Hermann Boßdorf 1920 von seiner Vaterstadt Hamburg mit ihrem Dichtersolde geehrt wurde, in Gottesdienst und Dichtung machen sich nach den Kriegsjahren verstärkt geltend, wie auf dem geschichtlichen südwestlichen Kulturgebiete, auf dem bis zu Opitz' Reformen der Hauptsitz unseres Schrifttums war, „Der schwäbische Bund" mit seiner Monatsschrift ins Leben gerufen worden ist. Entgegen jeder inter-, ja antinational gerichteten Modeliteratur will er im „alten Brunnenland der oberdeutschen Sprache, Kunst und Kultur", im Heimatboden und in überlieferter deutscher Stammesart die Quellen wieder frei machen, die seelische Zerrüttung, die Gemütsverrohung unseres Volkes zu heilen. Die Forderung der „Heimatkunst" und -pflege (vgl. S. 211) scheint jetzt erhöhte Bedeutung zu erhalten. Die „Monatsschrift aus Oberdeutschland" ist dafür nur ein besonderes verheißungsvolles Beispiel der beginnenden Selbstbesinnung. Und da wir sonst so gern auf das Ausland achten, sei

auch auf ein Beispiel alemannischer Literaturbewegung außerhalb der Reichsgrenzen, der deutschen Schweiz, hingewiesen. In dem von Konrad Falke (Karl Frey, s. S. 331) seit 1910 geleiteten, nach dem Züricher Verleger Rascher benannten „Jahrbuch" sollten als in einem „Buch der Jungen" ursprünglich „sämtliche Erscheinungsformen des Lebens Gleichberechtigung erhalten" und das besonders Schweizerische „weniger im Stoff als in der Art, in der Betrachtung des Stoffes zu spüren" sein. Allein schon vom dritten Bande an gab Falke, der als echter Dichter literarischen Sonderbündlern modernsten Schlages nicht Spielraum gewähren konnte, dem Jahrbuch freudig den Untertitel: „Für Schweizer Art und Kunst", denn „als getreuer Spiegel des helvetischen Geisteslebens" hätten sich die beiden ersten Bände bewährt. Zum Schaden ist diese ausgesprochen völkische Richtung den Jahrbüchern nicht ausgeschlagen. Ihr Herausgeber durfte die zunehmende Mitarbeit auch des jüngsten heimischen Dichtergeschlechtes begrüßen.

Wenn das künstlerische Schaffen der letzten Jahrzehnte auf allen Gebieten noch in Gärung begriffen erscheint, so stand doch schon um die Jahrhundertwende und steht erst recht nach der tiefen Erschütterung und dem Zusammensturz unangreifbar fest, daß nicht in einseitigen Parteilosungen und Theorien der Weg zu einem neuen großzügigen Schaffen gewiesen sei. In der Gegenwart und Zukunft nicht minder als in der Vergangenheit muß der Dichter wohl aus der Beobachtung und in Schmerz wie Lust selbsterrungener Kenntnis von Natur und Leben heraus wirken, Welt und Leben mit ihrer Daseins- und tiefen Rätselfülle in sich aufnehmen. Aber nicht unfreie Wiedergabe der Wirklichkeit oder ein dem Ernste der uns umgebenden Welt entfremdetes bloßes Spielen mit Tönen und Farben, nicht eine jedes Verantwortungsgefühles bare Willkür des einzelnen vermag das fortdauernde Kunstwerk zu gestalten. Für alle Zeiten und über alle Schulen behält volle Geltung Schillers Mahnwort, daß der wahre Dichter mit erhabenem Sinn das Große in das Leben legen müsse, nicht darin suchen dürfe. Und wie verschieden von Schillers eigenen Werken das deutsche Drama und das ganze deutsche Schrifttum sich auch noch gestalten mögen, die 1920 von dem Rektor der in der Volksnot nach 1806 gegründeten Berliner Universität ausgegebene Losung: „Zurück zu Schiller!" weist zur Gesundung in reine Höhenluft. Ein Höchstes und dauernd Wertvolles wird nur zustande kommen, wenn, wie unsere großen Führer von Klopstock bis Schiller und wiederum Richard Wagner und Friedrich Hebbel es fühlten und betätigten, im Dichter mit der Begabung auch der ernste sittliche Sinn und das stolze Verantwortungsgefühl des Künstlers für die ihm anvertrauten Geistesgaben sich einen. Wie er nur als Sohn seines Stammes auf Grund der durch Jahrhunderte fortgesetzten völkischen Kulturarbeit etwas Lebensfähiges zu gestalten vermag, so erwächst aus diesem Zusammenhange jedes einzelnen mit der Gesamtheit und mit der Vergangenheit auch allen die Pflicht, nach dem Maße ihrer Kräfte dieses reiche, hohe Erbe ihres Volkes zu dessen Wohl und Ruhm, in dessen Dienst treulichst immerdar zu wahren und zu mehren. Gerade im Toben der neuen Zeit und den sie erzwingenden Wandlungen des Alten bleibt auch für die Dichtung wie für alle Kunst als wahr und doppelt beherzigenswert das schöne, tiefempfundene Mahnwort des selber ehemals für sein ungeteiltes Schleswig-Holstein kämpfenden und leidenden Theodor Storm bestehen:

Glaub mir, mein Sohn, denn alles andere ist Lüge:
Kein Mensch gedeihet ohne Vaterland.

Schriftennachweise.

Verwendet wurden folgende Abkürzungen:

AdB = Allgemeine deutsche Biographie. Auf Veranlassung des Königs von Bayern herausg. durch die historische Kommission bei der kgl. (Münchener) Akademie (Leipz. 1875—1912, 56 Bde.).

Ar = Allgemeine Bücherkunde zur neueren deutschen Lit.-Gesch. von Rob. F. Arnold (2. Aufl., Straßb. 1918).

Archiv = Archiv für Lit.-Gesch., Bd. 1 u. 2 herausg. von Rich. Gosche, Bd. 3—14 von F. Schnorr von Carolsfeld (Leipz. 1870—87, 14 Bde.).

B = Beiträge: *BBr* = Breslauer zur Lit.-Gesch., herausg. von Max Koch und Gregor Sarrazin (†) (Leipz. 1904 bis 1909, Stuttg. 1909 f.); *BH* = zur neueren Lit.-Gesch., begründet von W. Wetz, 4 Hefte; *NF* herausg. von M. v. Waldberg (Heidelb. 1912 f.); *BMb* = zur deutschen Lit.-Wissenschaft, herausg. von Ernst Elster (Marburg i. H. 1907 f.); *BM* = Münstersche zur neueren Lit.-Gesch., herausg. von Julius Schwering (Münst. i. W. 1907 ff.); *BO* = zur Gesch. der deutschen Lit. und des geist. Lebens in Österreich, herausg. von Jak. Minor u. a. (Wien 1883—84, 4 Bde.).

BayrBl = Bayreuther Blätter, deutsche Zeitschrift im Geiste Richard Wagners, herausg. von Hans v. Wolzogen (Bayreuth 1878 f.).

BiblBayr = Bayerische Bibliothek, begründet und herausg. von K. v. Reinhardstöttner und K. Trautmann (Bamberg 1889—92, 30 Bde.).

BonnM; BonnS; BonnF = Mitteilungen; Schriften; Forschungen der lit.-hist. Gesellschaft Bonn, herausg. von Berthold Litzmann (Dortmund 1906 f.).

Bst = Bausteine zur Geschichte der neueren deutschen Lit., herausg. von Franz Saran (Halle 1909 f.).

Bull = Bulletin of the University of Wisconsin (Wisconsin 1898 f.).

BWS = Bücher der Weisheit und Schönheit, herausg. von J. Emil Freiherrn v. Grotthuß (Stuttg. 1904 f.).

D = Die Dichtung. Eine Sammlung von Monographien, herausg. von Paul Remer (Berl. u. Leipz. 1904—1907, 45 Bde.).

DLD = Deutsche Lit.-Denkmale des 18. und 19. Jahrh. in Neudrucken (Heilbr., Stuttg., Berl. 1881 f.).

Euph = Euphorion. Zeitschrift für Lit.-Gesch., herausg. von Aug. Sauer (Bamb. 1894—96, Wien 1897 f.).

F = Forschungen: *FF* = Forschungen und Funde, herausg. von Franz Jostes (Münster i. W. 1909 f.); *FH* = Hebbel-Forschungen, herausg. von R. M. Werner (†) u. W. Bloch-Wunschmann (Berl. 1907 f.); *FM* = F. zur neueren Lit.-Gesch., herausg. von Franz Muncker (Berl. 1896 f.); *FS* = Freie F. zur deutschen Lit.-Gesch., herausg. von Franz Schulz (Straßb. 1914 f.).

GG = Schriften der Goethe-Gesellschaft (Weimar, seit 1885).

Goedeke = Karl Goedeke, Grundriß zur Geschichte der deutschen Dichtung aus den Quellen, fortgeführt von Edmund Goeze, Bd. 3, 5—12 (2. Aufl.), Bd. 4 in 4 Teilen (3. Aufl., Dresd. 1887 f.).

Jb = Jahrbuch: *JbG* = Goethe- (Frankf. a. M. 1880—1913, 34 Bde.); *JbGG* [esellschaft] (Weim. 1914 f.); *JbGr* = Grillparzer- (Wien 1890 f.); *JbM* = J. für Münchener Gesch. (Bamb. 1887—90, 4 Bde.); *JbPr* = Preußische Jahrbücher (Berl. 1858 f.); *JbSh* = J. der deutschen Shakespearegesellschaft (Berl. 1866 f.); *JbW* = Richard Wagner-J. (Stuttg. 1886, Leipz. u. Berl. 1906 f.).

Jbe = Jahresberichte für neuere deutsche Lit.-Gesch. (Stuttgart und Leipz. 1892—98, Berl. 1899 f.).

K = Deutsche Nationalliteratur. Hist.-krit. Ausgabe, unter Mitwirkung von K. Bartsch u. a. herausg. von Jos. Kürschner (Stuttg. 1882—99, 163 Bde.).

Lit = Die Literatur. Sammlung illustrierter Einzeldarstellungen, herausg. von Gg. Brandes (Berl. 1904 f.).

LitB = Literaturbilder der Gegenwart, herausg. von Anton Breitner (Dresd. 1901 f.).

Lit-VerW = Schriften des Literarischen Vereins in Wien (Wien 1904 f.).

M = Die Musik. Sammlung illustrierter Einzeldarstellungen, herausg. von Richard Strauß (Berl. 1904 f.).

MKl; MV = Meyers Klassiker-Ausgaben; Meyers Volksbücher (Leipz., Bibliographisches Institut 1886 f.).

ML = Mitteilungen aus dem Literaturarchiv in Berlin (Berlin 1892—94, 3 Bde.; *NF* 1895 f.).

NF = Neue Folge.

P = Probefahrten. Erstlingsarbeiten aus dem deutschen Seminar in Leipzig, herausg. von Albert Köster (Leipz. 1904 f.).

Pal = Palästra. Untersuchungen und Texte aus der deutschen und englischen Philologie (Berl. 1899 f.).

Pbl = University of California Publications (Berkeley 1909 f.).

QF = Quellen und Forschungen zur Sprach- und Kulturgesch. der germanischen Völker (Straßb. 1874 f.); *fÖ* = Q. u. F. zur Gesch., Lit. und Sprache Österreichs und seiner Kronländer, herausg. von Jos. Hirn und Jos. Ed. Wackernell (Innsbruck 1895 f.).

QSt = Deutsche Quellen und Studien, herausg. von Wilh. Kosch (Regensb. 1908 f.).

Reclam = Reclams Universalbibliothek (Leipz. 1867 f.).

Rg = Revue germanique (Paris 1905 f.).

Rt = Rivista di Letteratura Tedesca diretta da Carlo Fasola (Florenz 1907 f.).

SD = Sprache und Dichtung. Forschungen zur Linguistik und Lit.-Wissenschaft, herausg. von Harry Maync und S. Singer (Tüb. 1910—13, Bern 1913 f.).

St = Studien: *StC* = Columbia University Germanic Studies und Studies in comparative Literature (Neuyork 1900 f.); *StGr* = Grazer St. zur deutschen Philologie (Graz 1899 f.); *StPr* = Prager deutsche St. (Prag 1905 f.); *StvglL* = St. zur vergleichenden Lit.-Gesch. (Fortsetz. von Kochs *ZvglL*), herausg. von Max Koch (Berl. 1901—09, 9 Bde.).

Th = Theater: *Th* = Das Theater. Sammlung von Monographien (Berl. 1904 f.); *ThA* = Archiv für Theatergesch. (Berl. 1904 ff.); *ThF* = Theatergeschichtliche Forschungen, herausg. von Berthold Litzmann (Hamburg 1891 f.); *ThG* = Schriften der Gesellschaft für Theatergesch. (Berl. 1902 ff.).

U; UNF = Untersuchungen zur neueren Sprach- und Lit.-Gesch., herausg. von Oskar Walzel (Bern 1903—1907, 12 Hefte); *NF* (Leipz. 1909 ff.).

VLG = Vierteljahrschrift für Lit.-Gesch., herausg. von Bernhard Seuffert (Weim. 1888—93, 6 Bde.).

Z = Zeitschrift: *ZfdU* = Z. für den deutschen Unterricht, herausg. von O. Lyon (Leipz. 1887 f.); *ZvglL* = Z. für vergleichende Lit.-Gesch., begründet und herausg. von Max Koch (Berl. 1886—1900, 15 Bde.; s. *StvglL*).

I. Die weimarische Blütezeit und die romantische Schule. S. 1—68.

W. Oncken, Das Zeitalter der Revolution, des Kaiserreichs und der Befreiungskriege (Berl. 1884/86, 2 Bde.). — Herm. Hettner, Das klassische Zeitalter der deutschen Literatur (5. Aufl., Braunschw. 1910). — Ed. Grisebach, Das Goethesche Zeitalter der deutschen Dichtung (Leipz. 1891).

S. 1. Paul Gerber, Die Revolution und unsere Klassiker (Berl. 1920). — Max Koch, Deutsche Literatur und französische Revolution: „Deutsches Wochenblatt", 1892, Nr. 5 und 6. — S. auch zu S. 10.

S. 2. Goethes Notizbuch von der Schlesischen Reise (1790), herausg. von Friedr. Zarncke (Leipz. 1884). — Herm. Wentzel, Goethe in Schlesien (Oppeln 1867). Adalb. Hoffmann, Deutsche Dichter im Schlesischen Gebirge, S. 1—50 (Warmbrunn 1897); Goethe in Breslau und Oberschlesien (Oppeln 1898). — Campagne de France mit reicher französischer Erläuterung, herausg. von Artur Chuquet (Par. 1884); Études de Littérature Allemande, S. 73 bis 180 (Par. 1902). Gustav Roethe, Goethes Kampagne in Frankreich. Eine philologische Untersuchung aus dem Weltkriege (Berl. 1919). — Val. Pollak, Zur Belagerung von Mainz: *JbG* 19, 261—286.

S. 3. Kant: H. St. Chamberlain, Immanuel Kant. Die Persönlichkeit als Einführung in das Werk (München 1905; 3. Aufl. 1916). Chamberlain schildert Goethe, Leonardo, Descartes, Bruno, Plato, um den erhöhten Standpunkt der Betrachtung für Kant zu gewinnen. — Ausgewählte Abschnitte aus Kants Ethik und Religionsphilosophie: *BWS*. — Max Ortner, Kant in Österreich: *JbGr* 14, 1—25. — K. Vorländer, Goethes Verhältnis zu Kant in seiner historischen Entwickelung: Vaihingers Kantstudien 1897 und *JbG* 19, 166—185; Kant-Schiller-Goethe: Ges. Aufsätze (Leipz. 1907). Samuel Eck, Goethe und Kant: Goethes Lebensanschauung, S. 67—100 (Tübing. 1902). *JbG* 27, 226. Gg. Simmel, Goethe und Kant (Berl. 1906): Die Kultur Bd. 10; neue Aufl.: Kant und Goethe (Leipz. 1916). — Rob. Neumann, Goethe und Fichte (Berl. 1904).

1. Schiller in Jena. Der Freundschaftsbund zwischen Goethe und Schiller. S. 6—31.

S. 6. Schiller in Jena von 1789 bis 3. Dez. 1799 schilderte zur Jahrhundertfeier seiner ersten Vorlesung Berth. Litzmann (2. Aufl., Jena 1890). — Ottokar Lorenz, Zum Gedächtnis von Schillers historischem Lehramt (Berl. 1889). — Schillers Kalender, 18. Juli 1795 bis 1805, herausg. von Ernst Müller (2. Aufl., Stuttg. 1893).

S. 6. Schillers geschichtliche und philosophische Arbeiten: Die Preisaufgabe der Wiener Akademie 1859 über „Schiller in seinem Verhältnisse zur Wissenschaft" veranlaßte außer K. Tomascheks gekröntem gleichnamigen Werke (Wien 1862) eine kürzere Arbeit von K. Twesten (Berl. 1863) und Fr. Überwegs „Schiller als Historiker und Philosoph" (Leipz. 1884). — Alb. Scheibe, Schiller als Geschichtsschreiber und Politiker (Tarnowitz 1905). Joh. Janssen verurteilt in „Schiller als Historiker" (2. Aufl., Freib. 1879) Schillers Geschichtschreibung vom strengst katholisch-kirchlichen Standpunkt aus. Wichtig sind Rich. Festers Einleitungen und Anmerkungen zu den „Historischen Schriften" in der Cottaschen Säkularausgabe Bd. 13—15. — „Schiller als Philosoph", s. oben zu Kant, Vorländer; am klarsten von Kuno Fischer (2. Aufl., Heidelb. 1891, 2 Bde.). Th. W. Danzel, Über den gegenwärtigen Zustand der Philosophie der Kunst und ihre nächste Aufgabe (1844): Ges. Aufsätze, S. 1—84 (Leipz. 1855). Gg. Geil, Schillers Ethik in ihrem Verhältnis zu der Kantschen; System von Schillers Ethik (Straßb. 1888 bis 1890). Gustav Zimmermann, Versuch einer Schillerschen Ästhetik (Leipz. 1889). — Beste neuere Arbeit: Bernh. K. Engel, Schiller als Denker. Prolegomena zu Schillers philosophischen Schriften (Berl. 1908). — Julia Wernly, Prolegomena zu einem Lexikon der ästhetischen Terminologie Schillers: *UNF* Heft 4. — Xavier Léon, Schiller et Fichte: Études sur Schiller, S. 41 (Par. 1905).

S. 6. Philosophische Briefe: Karl Wolff, Schillers Theodizee bis zum Beginn der Kantschen Studien. Mit einer Einleitung über das Theodizeeproblem in der Philosophie und Literatur des 18. Jahrh. (Leipz. 1909); Schiller und das Unsterblichkeitsproblem (Münch. 1910).

S. 7. Schwestern Lengefeld: Schillers im März 1788 beginnenden Briefwechsel mit ihnen gab seine Tochter Emilie v. Gleichen-Rußwurm (Stuttg. 1856), vollständiger W. Fielitz heraus (Stuttg. 1879, 3 Bde.). Außer in diesen Briefen lernen wir „Charlotte v. Schiller und ihre Freunde" am besten kennen durch Ludw. Urlichs (Stuttg. 1860/65, 3 Bde.), ergänzt durch Lottens Briefwechsel mit Joh. Fischenich (Frankfurt a. M. 1875); für ihre Witwenzeit die „Briefe von Schillers Gattin an einen vertrauten Freund" (Knebel; Leipz. 1856). — Jak. Wychgram, Charlotte v. Schiller (Bielef. 1904): Frauenleben Bd. 6. Ad. Bär, Charlotte v. Lengefeld als Freundin und Braut Schillers (Weim. 1905). — E. Anemüller, Schiller und die Schwestern v. Lengefeld (Detmold 1920). — Für Karoline v. Wolzogen: Literarischer Nachlaß (Leipz. 1848, 2 Bde.). Heinr. Bierbaum, Karoline v. Wolzogen aus ihren Werken und Briefen (Greifsw. 1909). Für sie und Schillers Kinder: K. Schmid, Schillers Sohn Ernst (Paderb. 1893).

S. 9. Ideal und Leben zum Schulgebrauch erklärt von Emil Große (Berl. 1886). Jul. Thiköster, Ideal und Leben nach Schiller und Kant (Brem. 1892).

S. 9. Schillers Briefwechsel mit dem Herzog von Augustenburg, herausg. von Max Müller (Berl. 1875). Ein Teil der „Briefe über ästhetische Erziehung" in der Fassung, wie sie tatsächlich an den Herzog geschrieben wurden, herausg. von A. L. J. Michelsen (Berl. 1876).

S. 10. Karl Rieger, Schillers Verhältnis zur französischen Revolution (Wien 1885). Max Batt, Schiller's Attitude towards the French Revolution: Journal of Germanic Philology 1, 482 (Bloomington 1897). Vgl. II, 336 (Räuber). — Joh. Schmidt, Schiller und Rousseau (Berl. 1876).

S. 11. Horen: Für ihre Geschichte „Briefwechsel zwischen Schiller und Joh. Fr. Cotta" (Stuttg. 1876), durch W. Vollmers reiche Erläuterungen eine Vorratskammer für die ganze Schillerliteratur. — Alb. Schäffle, Cotta (Berl. 1895). — Ed. Heyck, Die Allgemeine Zeitung 1798—1898 (Münch. 1898). — Die Dichter des Schillerschen Musenalmanachs und der Horen: *K* Bd. 135, II u. III.

S. 11. Götter Griechenlands. Von Schiller bis zu Heine von Herm. Friedemann (Berl. 1905). — **Künstler.** Erklärt von Emil Grosse (Berl. 1890).

S. 12. Wilhelm und Karoline v. Humboldt: Statt der lückenhaften „Ges. Werke" (Berl. 1841—52, 7 Bde.) seit 1903 durch die Berliner Akademie vollständige Ausgabe der Werke, politischen Denkschriften, Tagebücher und Briefe. — „Sechs ungedruckte Aufsätze W. v. Humboldts über das klassische Altertum" und ein vergessener französischer Aufsatz: *DLD* Nr. 58 und *ZvglL* 7, 268. Tagebuch Wilhelms 1796 (Weim. 1894). — Wilhelm u. Karoline in ihren Briefen (Berl. 1906—16, 7 Teile). — Karolinens Briefwechsel mit dem Ehepaar Varnhagen (Weim. 1896); mit Brinckmann, Schweighäuser, Welcker: Neue Briefe von Karoline (Halle 1901). — Wilhelms Briefwechsel mit Fr. H. Jacobi (Halle 1892); mit Aug. W. Schlegel (Halle 1908). Wilhelms Briefe an Gg. Heinr. L. Nicolovius, herausg. von Rud. Haym (Berl. 1894). — Briefwechsel zwischen Schiller und Humboldt, vervollständigt herausg. von Alb. Leitzmann (3. Aufl., Stuttg. 1900); Neue Briefe Humboldts an Schiller, herausg. von Fr. Kl. Ebrard (Berl. 1911). — Briefe an Chr. G. Körner gab als „Ansichten über Ästhetik und Literatur von Wilhelm v. Humboldt" Fr. Jonas heraus (Berl. 1880). — Humboldts berühmte „Briefe an eine Freundin" (*MV* Nr. 302—307) nach der Handschrift herausg. von Alb. Leitzmann (Leipz. 1909); durch Auguste Piderits und O. Hartwigs Lebensbeschreibung dieser Freundin, Charlotte Diede, ergänzt (Halle 1884). — Zu Rud. Hayms Lebensbild Humboldts (Berl. 1856) lieferten Ergänzungen Th. Distel, Aus W. v. Humboldts letzten Lebensjahren (Leipz. 1883); Bruno Gebhardt, Wilhelm v. Humboldt als

Staatsmann (Stuttg. 1896/99, 2 Bde.). — Artur Farinelli, Guillaume de Humboldt et l'Espagne (Par. 1898), behandelt darin auch eigens Goethes Beziehungen zu Spanien.

S. 12. Schillers Bündnis mit Goethe: Grundlage für Betrachtung des Freundschaftsbundes „Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe 1794—1805"; nachdem Goethe seit 1824 in „Kunst und Altertum" Proben daraus mitgeteilt, 1828 bis 1829, 6 Bde., bei Cotta (4. Auflage, besorgt von W. Vollmer, Stuttg. 1881, 2 Bde.). Briefwechsel (Leipz., Inselverlag 1912, 3 Bde.); von H. St. Chamberlain (Jena 1905, 2 Bde.), dessen Einleitung auch in Chamberlains Sammlung „Deutsches Wesen" (München 1916); von H. Heinr. Borchardt (Berl., Bong, 1914, 2 Bde.). — P. Uhle, Schiller im Urteil Goethes. Die Zeugnisse Goethes in Wort und Schrift gesammelt und ergänzt durch die Zeugnisse Mitlebender (Leipz. 1910). — An die eigenen Briefe reiht sich Hans Gerh. Gräfs prächtige Zusammenstellung „Goethe und Schiller in Briefen von Heinrich Voß dem jüngeren" (*Reclam* Nr. 3581/2); das Büchlein, das in keinem deutschen Hause fehlen sollte, bringt uns in lebensvoller Unmittelbarkeit das Freundespaar menschlich nahe. — Die frühere Art der Vergleichung Goethes und Schillers ist durch tiefere Begründung der Lit.-Gesch. glücklich überwunden. Die Bedeutung ihres Zusammenwirkens für unsere ganze Geisteskultur würdigt vortrefflich Heinr. v. Stein, Goethe und Schiller, Beiträge zur Ästhetik der deutschen Klassiker (*Reclam* Nr. 3090), zuerst *BayrBl* 10, 129: Steins ges. Aufsätze, S. 107—210 (Stuttg. 1906). Chamberlain, Deutsches Wesen (Münch. 1916), S. 72 f., 105 f. — A. Bossert, Goethe et Schiller (2. Aufl., Par. 1882). — Zeitungskritiken, Berichte, Notizen über Goethe und Schiller und ihre Werke sammelte Jul. W. Braun, Schiller und Goethe im Urteile ihrer Zeitgenossen 1773—1812 (Leipz. 1882—85, 6 Bde.).

S. 13. Goethes Märchen: Paris, Melusine und Märchen deutscher Ausgewanderter von Fr. Meyer-Waldeck, Goethes Märchendichtungen (Heidelb. 1879); von Paul Pochhammer *JbG* 25, 37 u. 116. — Herm. Schneider, Das Märchen, neu aufgeschlossene Urkunden zu Goethes Weltanschauung (Leipz. 1911), deutet allzu philosophisch.

S. 13. Christiane: Goethes Briefwechsel mit seiner Frau, herausg. von Hans Gerhard Gräf (2 Bde., Frankf. a. M. 1916). — Freundschaftliche Briefe von Goethe und seiner Frau an Nikolaus Meyer (Leipz. 1856); dazu *JbG* 7, 304. — Max Morris, Christiane in Goethes Dichtung: Goethestudien, 2, 76—109 (2. Aufl.; Berl. 1902). — Mehr als Emma Brauns' biographische Skizze „Christiane v. Goethe" (Leipz. 1888) und Etta Federn, Chr. v. Goethe, ein Beitrag zur Psychologie Goethes (Münch. 1916; 4. umgearbeitete Aufl. 1920) lehrt Paul Heyses ergreifend schönes Gedicht „Das Goethe-Haus in Weimar" (Berl. 1897).

S. 14. Xenien: Neudruck des Musenalmanachs für 1797 (Inselverlag 1907). — Ed. Boas, Schiller und Goethe im Xenienkampf (Stuttg. 1851, 2 Bde.). Das zwischen Weimar und Jena wandernde „Xenienmanuskript", in das beide Dichter eben Entstandenes eintrugen, herausg. von Wendelin v. Maltzahn (Berl. 1856). Schillers zuletzt aufgegebener Versuch, 922 Xenien künstlerisch zu gruppieren, während der Almanach nur 668 zusammenfaßte: *GG* Bd. 8. — Antixenien in Auswahl herausg. von Wolfg. Stammler (Bonn 1911). — Konr. Lux, Joh. Kaspar Fr. Manso, der schlesische Schulmann, Dichter und Historiker: *BBr* Bd. 14.

S. 14. Gedichte Schillers und Goethes: Musen-Almanach Schillers für 1796—1800: Neudruck (Leipz. 1906). — Wolfg. Seyffert, Schillers Musenalmanache: *Pal* Bd. 80. — Alb. Leitzmann, Die Quellen von Schillers und Goethes Balladen (Bonn 1911). — J. H. Bondi, Aus dem Balladenjahre 1797 (Frankf. 1898). — Ernst Elster, Schillers Balladen: *Jb* des Frankfurter Hochstifts 1904, S. 265—305. Ernst Müller, Die Quellen des „Taucher": *StvglL* 8, 239. F. Stadelmann, Die Bürgschaft (Triest 1896/97, zwei Progr.). M. Herm. Jellinek, Die Sage von Hero und Leander in der Dichtung (Berl. 1890). — Gg. Schaaffs, Goethes Schatzgräber und Weissagungen des Batis (Leipz. 1912).

S. 15. Antritt des 19. Jahrhunderts: Die deutschen Säkulardichtungen an der Wende des 18. und 19. Jahrh.: *DLD* Nr. 91—104. Paul Holzhausen, Der Urgroßväter Jahrhundertfeier (Leipzig 1901). — Schillers Gedicht „Deutsche Größe": *GG* (Weimar 1902).

S. 16. Reineke Fuchs: Gottscheds Reineke Fuchs herausg. von Alex. Bieling (Halle 1886). — Herder, Zerstreute Blätter, 5. Sammlung (Gotha 1793): Suphans Ausgabe, 16, 218.

S. 16. Hermann und Dorothea: W. v. Humboldts „Ästhetische Versuche über Hermann und Dorothea" (Braunschweig 1799; 4. Aufl., Braunschw. 1882) schienen selbst Goethe und Schiller mehr vertiefend als klar erläuternd. K. Furtmüller, Die Theorie des Epos bei den Brüdern Schlegel, den Klassikern und W. v. Humboldt (Wien 1903, Progr.). — Viktor Hehn, Über Goethes Hermann und Dorothea (3. Aufl., Stuttg. 1913). „Ästhetische und historische Einleitung nebst fortlaufender Erläuterung" zu „Hermann und Dorothea" gab L. Cholevius (3. Aufl., Leipz. 1897). Ch. Jul. Kullmer, Pössneck, the Scene of Hermann and Dorothea (Baltimore 1907). — L. Morel, Hermann et Dorothée en France (Par. 1906).

S. 17. Achilleis: Über Quellen und Komposition Albert Fries (Berl. 1901); Max Morris, Goethestudien, 2, 129 bis 173 (2. Aufl., Berl. 1902). — O. Lücke, Goethe und Homer (Ilfeld 1884). — Goethes Briefe an Fr. Aug. Wolf mit Einleitung von Mich. Bernays (Berl. 1868), die Goethes Stellung zu Homer und zum Griechentum behandelt. — Wilh. Peters, Zur Geschichte der Wolfschen Prolegomena aus Briefen Wolfs an K. Aug. Böttiger (Frankf. a. M. 1890). *JbG* 27, 3—96.

S. 17. Meisters Lehrjahre: Als Führer der Jüngeren pries zuerst Fr. Schlegel im „Athenäum" (1798) Goethes Roman: Jugendschriften, 2, 165 (Wien 1882), während Schiller und Goethe sich an Chr. G. Körners Brief über die „Lehrjahre" in den „Horen" (= Körners ges. Schriften, S. 107) als Ausdruck ihres eigenen Urteils erfreuten. — M. Wundt, Goethes W. Meister und die Entwicklung des modernen Lebensideals (Berl. 1913). — J. Schubert, Die philosophischen Grundgedanken in Goethes W. Meister (Leipz. 1896). — Jak. Minor, Die Anfänge des W. Meister: *JbG* 9, 163. Hans Brandt, Ein Beitrag zur Entstehungsgesch. des W. Meister: *BonnS* Heft 10. — Gg. Ellinger, Der Einfluß von Scarrons Roman comique auf W. Meister: *JbG* 9, 188. — Für Buch 6 vgl. II, 331 (Klettenberg). M. v. Waldberg, Zur Entwicklungsgeschichte der ‚schönen Seele' bei den spanischen Mystikern: Studien und Quellen zur Geschichte des Romans, Bd. 1 (Berl. 1910). Hans Glagau, Bekenntnisse einer schönen Seele: Die moderne Selbstbiographie als historische Quelle, S. 43—60 (Marb. 1903). — H. Prodnigg, W. Meister und die ästhetische Doktrin der älteren Romantik (Graz 1891). J. O. E. Donner, Der Einfluß W. Meisters auf den Roman der Romantiker (Helsingf. 1895). Paula Scheidweiler, Romane der deutschen Romantik (Leipz. 1916). — L. Morel, W. Meister in Frankreich: *StvglL* 9, 65.

S. 18. Wahlverwandtschaften und Minna Herzlieb: Düntzer, Abhandlungen, 1, 212—319 (Leipz. 885). — Chr. Semler, Goethes Wahlverwandtschaften und des Dichters sittliche Weltanschauung (Hamb. 1886). — Walzel, Goethes Wahlverwandtschaften im Rahmen ihrer Zeit: *JbG* 27, 166. — André François-Poncet, Les Affinités électives de Goethe (Par. 1910): Bibliothèque de Philologie et de Littérature modernes. — Kuno Fischer, Goethes Sonettenkranz (Heidelb. 1895).

S. 19. Weimarer Theater: Grundlage für dessen Beurteilung C. A. H. Burkhardt, Das Repertoire des Weimarischen Hoftheaters unter Goethes Leitung: *ThF* Bd. 1; dazu *ZvglL* 4, 313. — Als Jubiläumsschrift stark schönfärbend Jul. Wahle, Das Weimarer Hoftheater unter Goethes Leitung: *GG* Bd. 6; dazu *JbG* 29, 22. — Ernst Pasqué, Goethes Theaterleitung (Leipz. 1863, 2 Bde.). Über einzelne Schauspieler: Ed. Genast, Aus dem Tagebuche eines alten Schauspielers (Leipz. 1861—66, 4 Bde.; neue Ausg. von R. Kohlrausch, Stuttg. 1904). Heinr. Schmidt, Erinnerungen eines Weimarischen Veteranen (Leipz. 1856). Ernst Martersteig, Pius Alex. Wolff (Leipz. 1879); Briefe Wolffs

herausg. von M. Koch: Studien zur Literatur-Geschichte für Mich. Bernays, S. 19—39 (Hamb. 1893). — Alfred v. Berger, Goethes Verhältnis zur Schauspielkunst: *JbG* 25, 1*—15*. — V. Trinius, Goethe als Dramaturg (Leipz. 1909). Ph. Stein, Goethe als Theaterleiter: *Th* Bd. 12.

S. 19. Wallenstein: Textausgabe von W. Vollmer (Stuttg. 1880); „Lager" mit französischer Erläuterung von Artur Chuquet (Par. 1888). — Die Hauptquellen zu Schillers Wallenstein herausg. von Alb. Leitzmann (Halle 1915). — Goethe, Dramatische Bearbeitung der Wallensteinschen Geschichte durch Schiller. Bericht über die erste Aufführung der Piccolomini: Allgemeine Zeitung 1798/99 = *MKl* 25, 15—59. — W. Süvern, Über Schillers Wallenstein in Hinsicht auf griechische Tragödie (Berl. 1800). K. Tomaschek, Schillers Wallenstein (Wien 1886). K. Werder, Vorlesungen über Schillers Wallenstein (Berl. 1889). — F. Boll, Sternglaube und Sterndeutung. Die Geschichte und das Wesen der Astrologie (2. Aufl., Leipz. 1919). — Gg. Winter, Die dramatische Behandlung des Wallenstein-Stoffes vor Schiller: Nord und Süd, 57, 248. Th. Vetter, Wallenstein in der dramatischen Dichtung des Jahrzehntes seines Todes (Frauenfeld 1894). Berth. Hönig, Die Gestalt Wallensteins in der Volksmythe und auf der Bühne (Münch. 1902). — Über die Versuche, Wallenstein für einen Bühnenabend einzurichten: Eug. Kilian, Der einteilige Theater-Wallenstein: *FM* Bd. 18; Schillers Wallenstein auf der Bühne. Beiträge zum Problem der Aufführung und Inszenierung (Münch. 1908); dazu Frankfurter Hochstiftsberichte, 11, 221 (M. Koch). — Leop. v. Ranke, Geschichte Wallensteins: Sämtl. Werke Bd. 23 (Leipz. 1880). Hans Schulz, Wallenstein und die Zeit des Dreißigjährigen Krieges (Bielefeld 1898), für den Anschauungsunterricht nützlich.

S. 23. Maria Stuart: Ausgabe mit englischer Erläuterung von C. A. Buchheim (Oxford 1895): Clarendon Press Series; mit französischer von E. Henry (Par. 1893). — K. Kipka, Maria Stuart im Drama der Weltliteratur: *BBr* Bd. 9 und Schillerheft der *StvglL* (1905) S. 195—245. — Eug. Sierke, Maria Stuart in der Geschichte und in der Dichtung: Kritische Streifzüge, S. 42 bis 100 (Braunschweig 1881). — Jul. Petersen, Die Minneburg in Schillers Maria Stuart: Studien zur Lit.-Gesch. Albert Köster überreicht (Leipz. 1912). — Erich Marcks, Königin Elisabeth v. England und ihre Zeit (Bielefeld 1897) bietet Bilder für den Anschauungsunterricht.

S. 23. Jungfrau von Orleans: Textausgabe von W. Vollmer (Stuttg. 1879). — K. Hanebuth, Über die hauptsächlichsten Jeanne d'Arc-Dichtungen des 15.—17. Jahrhunderts (Marb. 1893). Ferd. Kummer, Die Jungfrau von Orleans in der Dichtung (Wien 1877). — J. Quiquerez, Quellenstudien zu Schillers Jungfrau (Leipz. 1893). Hans Prutz, Studien zur Geschichte der Jungfrau von Orleans: Sitzungsber. d. bayer. Akademie (Münch. 1913). — Hans v. Wolzogen, Die Jungfrau von Orleans: *BayrBl* 13, 96. — Charl. Lady Blennerhasset, Die Jungfrau von Orleans (Bielefeld 1906): Frauenleben, Bd. 9. — Adalb. Sikora, Die Jungfrau von Orleans im tirolischen Volksschauspiel: *StvglL* 6, 401.

S. 25. Schillers Bühnenbearbeitungen: Alb. Köster, Schiller als Dramaturg (über Macbeth, Nathan, Turandot, Phädra; Berl. 1891). — Shakespeare: Gisbert v. Vincke, Schiller als Shakespearebearbeiter: *ThF* 6, 115. K. Werder, Vorlesungen über Shakespeares Macbeth (Berl. 1885). Schillers Macbeth mit dem englischen Original verglichen von Bernh. Sandmann (Tarnowitz 1888), Hub. Beckhaus (Ostrowo 1889), Gebhard Schatzmann (Trautenau 1889). *JbSh* 4, 383; 6, 23; 15, 222. — Goethes Egmont in Schillers Bearbeitung herausg. von Konr. Höfer (Münch. 1914). — Turandot: Edm. Dorer, Karlo Gozzi und sein Theater: Nachgelassene Schriften 2, 63 (Dresd. 1893). Th. Herold, Fr. Aug. Kl. Werthes, S. 40 (Münster 1898). — Picards Encore des Ménechmes (1791) und Médiocre et Rampant ou le Moyen de parvenir (1797) herausg. von Alex. Bieling (Halle 1888). — Raeine: Mich. Bernays, Schiller und Racines Britannicus: Kleine Schriften 1, 354 (Stuttg. 1895). Zur Phädra: Herrigs Archiv 34, 299 (H. Maaß).

S. 25. Braut von Messina: Aug. Schneegans, Schillers sizilianische Dichtungen: Augsburger Allg. Zeitung 1881, Nr. 306—313. — Walter Bormann, Schiller als Dichter der Braut: O. Sievers' Akademische Blätter, 1884, S. 672—715. — Baptist Gerlinger, Die griechischen Elemente in Schillers Braut (4. Aufl., Neuburg 1893). E. Maaß, Die Braut und ihr griechisches Vorbild: Deutsche Rundschau, Jan. 1908, S. 110. H. F. Müller, Sophokles' König Ödipus und Schillers Braut: Beiträge zum Verständnis der tragischen Kunst, S. 163—214 (2. Aufl., Wolfenb. 1909). — Melitta Gerhard, Schiller und die griechische Tragödie *FM* Bd. 54.

S. 26. Wilhelm Tell: Textausgabe von W. Vollmer (Stuttg. 1879). — Alfred Schmieden, Die bühnengerechten Einrichtungen der Schillerschen Dramen für das Kgl. Nationaltheater zu Berlin. I. Tell (Berl. 1906). — Albert Leitzmann, Die Quellen von Schillers Tell (Bonn 1912). Joachim Meyer, Schillers Tell auf seine Quellen zurückgeführt (Nürnb. 1876). — K. Lucae, Gesammelte Vorträge, S. 161—185 (Marb. 1889). Gust. Kettner, Tell. Eine Auslegung (Berl. 1909); Das Verhältnis des Schillerschen Tell zu den älteren Telldramen: Sonderdruck aus dem Marbacher Schillerbuch, Bd. 3. — Das alte Urner und Jak. Rufs neues Tellenspiel: Schweizerische Schauspiele des 16. Jahrh., herausg. von Jak. Bächtold (Zür. 1893), 3, 1—136. — E. L. Rochholz, Tell und Geßler in Sage und Geschichte (Heilbr. 1877). Ant. Gisler, Die Tellfrage (Bern 1895). — Hieronym. Schneeberger, Die Wechselbeziehungen zwischen Schillers Tell und Shakespeares Julius Cäsar (Münnerstadt 1882). — Gottfried Keller, Nachgelassene Schriften, S. 34 (Berl. 1893) und im „Grünen Heinrich": Ges. Werke, 1, 358 (Berl. 1889). — F. Heinemann, Tell-Bibliographie (Bern 1907); Tell-Ikonographie. Tell und sein Apfelschuß im Lichte der bildenden Kunst vom 15. bis 20. Jahrh. (Luzern 1902).

S. 27. Schillers dramatischer Nachlaß: Nachdem schon Körner 1813 vom Demetrius, Warbeck, Maltesern und Kindern des Hauses einzelnes den „Sämtl. Werken" einverleibt, haben Emilie v. Gleichen-Rußwurm 1867 und K. Goedeke 1876 (kritisch-historische Ausgabe Bd. 15 I u. II) die Entwürfe vollständiger mitgeteilt. Beste Ausgabe des „Dramatischen Nachlasses" besorgte Gust. Kettner (Weim. 1895, 2 Bde.); daraus „Demetrius" auch *GG* Bd. 9; Kettners kleinere Ausgabe: Dramatische Entwürfe und Fragmente (Stuttg. 1899). Dramatischer Nachlaß, herausg. von L. Laistner (Stuttg. 1894). Aus Schillers Werkstatt. Seine dramatischen Pläne und Bruchstücke herausg. von Gg. Witkowski (Leipz. 1910). — Rob. Boxberger, Schillers dramatische Entwürfe: Herrigs Archiv 41, 421. Ed. Alschker, Über Schillers dramatische Fragmente (Klagenfurt 1872). Rob. F. Arnold, Schillers dramatischer Nachlaß (Prag 1901): Gemeinnützige Vorträge, Nr. 270. — Edwin C. Roedder, Selbstanleihe und Wiederholung in Schillers dramatischem Nachlaß: Journal of English and Germanic Philology (University of Illinois 1909) 8, 1—75.

Demetrius: Walter Flex, Die Entwicklung des tragischen Problems in den deutschen Demetriusdramen von Schiller bis auf die Gegenwart (Eisenach 1912). Rud. Gottschall, Die Demetrius-Dramen: Studien zur neueren deutschen Literatur, S. 95—133 (Berl. 1892). — Ed. Castle, Zur Entstehungsgeschichte von Schillers Demetrius: Chronik d. Wiener Goethe-Vereins (1916) 29, 2—20. — A. Hordorff, Die Entstehungsgeschichte des Demetrius. Ein Versuch auf kritische Sichtung der Fragmente (Leipz. 1909). — Über die Ausdichtungen des Bruchstücks A. Stein (Mühlhausen 1891 u. 1894, 2 Progr.). Jak. Bächtold, Über Schillers Demetrius (Zür. 1888). Rob. Boxberger, Über Schillers Demetrius: *ZvglL* 5, 52. A. Zippel: *ZfdU* 18, 673 f.; s. auch zu S. 198 (Hebbel). — A. Popek, Der falsche Demetrius in der Dichtung (Leipz. 1893). Th. H. Pantenius, Der falsche Demetrius (Bielef. 1904), bietet Bilder für den Anschauungsunterricht. — Warbeck: Gust. Kettner (Pforta 1893), *VLG* 5, 533, und *StvglL* 6, 77. Versuche der

Ausdichtung von Ignaz Kuranda (1847) und Alfred Meißner (1855). — Malteser: *VLG* 4, 528 (Kettner). *Archiv* 4, 82 (Düntzer). Ad. Beyer, Schillers Malteser (Tübingen 1912). Ad. Stahl, Schillers Malteser (Malchin 1912, Progr.). Ausgedichtet von Bulthaupt (Frankf. 1884) u. a. m. — Kinder des Hauses: L. Stettenheim, Schillers Fragment der „Polizei", mit Berücksichtigung anderer Entwürfe des Nachlasses (Berl. 1893). — Prinzessin von Zelle: Kettner, *VLG* 5, 541; *JbPr* 72, 84. K. Frank, Schillers Prinzessin und Heyses Graf Königsmark (Schönberg 1891). — Elfriede: E. Schmidt, Die Elfriede-Dramen: Charakteristiken 1, 403—417 (2. Aufl., Berl. 1898). — Gräfin von Flandern: *Euph* 14, 270 (Moritz Jacobs). — Das Schiff: *VLG* 2, 562 (Dessoir); 5, 124 (K. Fries).

S. 28. Maria Paulowna: L. Preller, Ein fürstliches Leben (Weim. 1859). F. Bornhak, Altweimar. Die Großherzogin Luise und Maria Paulowna (Bresl. 1908). — Herm. v. Egloffstein, Maria Ludovica von Österreich und Maria Paulowna (Leipz. 1909). — *JbG* 19, 34.

S. 28. Schillers Fortwirken: Albert Ludwig, Schiller und die deutsche Nachwelt (Berl. 1909). Alex. v. Gleichen-Rußwurm, Schillers Weltanschauung und unsere Zeit (Berl. 1907): Die Kultur, Bd. 12. W. Dähne, Schiller im Drama und Festspiel (Meiningen 1909). — Nachahmer: Ernst Leop. Stahl, Josef v. Auffenberg und das Schauspiel der Schillerepigonen: *ThF* Bd. 21. — Thomas Rea, Schiller's Dramas and Poems in England (Lond. 1908). — Wouter Nijhoff, Nederlandsche Schiller-Bibliographie: Schillerfeier ('s Gravenhage 1905).

S. 29. Goethes Mahomet und Tankred: Joh. Weiß, Goethes Tankredübersetzung (Troppau 1886). Mich. Bernays, Die erste Aufführung des Mahomet; Der französische und der deutsche Mahomet: Schriften 1, 3 u. 97 (Stuttg. 1895).

S. 29. Natürliche Tochter: Michel Bréal, Les personnages originaux de la fille naturelle: Deux Études sur Goethe (Par. 1898). — Gust. Kettner, Goethes natürliche Tochter (Berl. 1912). — Ersatz für die zwei von Goethe skizzierten Folgestücke erstrebte Gust. H. Ökander (Hausmann) in seiner Tragödie „Eugenie" (Leipz. 1890).

S. 29. Pandora: Volle Erklärung des schwerverständlichen Werkes gelang erst Ulrich v. Wilamowitz-Moellendorff: *JbG* 19, 1*—21*.

S. 29. Faust (vgl. II, 333): Faust der Tragödie erster Teil synoptisch herausg. von Hans Lebede (Berl., Fel. Lehmann 1912): Urfaust, Fragment, Ausgabe von 1808 in Paralleldruck. — Neudruck des Fragmentes von 1790 durch W. L. Holland (Freiburg 1882) und *DLD* Nr. 5. — K. J. Schröers erläuterte Ausgabe (2 Bde., 5. Aufl., Leipz. 1917/15). — Entwürfe, Bruchstücke („Paralipomena") und Wörterbuch zu Faust herausg. von Fr. Strehlke (Stuttg. 1891). — Kuno Fischer, Goethes Faust nach seiner Entstehung, Idee und Komposition (5. Aufl., Heidelb. 1904, 3 Bde.). — Herm. Baumgart, Faust als einheitliche Dichtung (Königsb. 1893—1902, 2 Bde.). — Fr. Lienhard, Einführung in Goethes Faust (4. Aufl., Leipz. 1920). — Ernst Traumann, Goethes Faust nach Entstehung und Inhalt erklärt (2. Aufl., Münch. 1919/20, 2 Bde.). — Rob. Petsch, Vorträge über Goethes Faust (Würzburg 1903). — Jak. Minor, Entstehungsgeschichte und Erklärung des Urfausts, Fragmentes von 1790 und ersten Teils (Stuttg. 1901, 2 Bde.). — Über die nordische Walpurgisnacht Gg. Witkowski (Leipz. 1894). — Zu Faust und den Paralipomena Max Morris im 1. Bd. seiner Goethe-Studien (2. Aufl., Berl. 1902). — Zur Bühnengeschichte des Goetheschen Faust: Ludw. Bechstein, Darstellung der Tragödie Faust von Göthe auf der Bühne (Stuttg. 1831). Jul. Mosen und Ad. Stahr, Über Goethes Faust (Oldenb. 1845). Ad. Enslin, Die ersten Theateraufführungen des Goetheschen Faust (Berl. 1880). W. Creizenach, Bühnengeschichte des Goetheschen Faust (Frankf. 1881). K. J. Schröer, Aufführung des ganzen Faust auf dem Wiener Hofburgtheater (Heilbr. 1883). Eugen Kilian, Goethes Faust auf der Bühne. Beiträge zum Problem der Aufführung und Inszenierung (Münch. 1907). — James Simon, Faust in der Musik: *M* Bd. 21. — Alfred Kuhn, Die Faust-Illustrationen des Peter Cornelius in ihren Beziehungen zur deutschen Nationalbewegung der Romantik (Berl. 1916). — Über II. Teil s. S. 377.

S. 31. Propyläen: Ernst Böhlich: *BBr* Bd. 44. — **Diderot:** Rud. Schlösser: *FM* Bd. 15.

2. Die romantische Bewegung und ihre Gegner bis zum Zusammenbruch von Jena. S. 31—41.

Zeitschriften der Romantik (Inhaltsangaben von 25) herausg. von Oskar Walzel und Hubert Houben (Berl. 1904): Veröffentlichungen der deutschen Bibliographischen Gesellschaft Bd. 1. Joh. Bobeth, Die Zeitschriften der Romantik (Leipz. 1911). — Fr. v. Oppeln-Bronikowski und L. Jacobowski, Die blaue Blume. Anthologie romantischer Lyrik (von Herder bis Schönaich-Carolath, Leipz. 1900). — Das Zeitalter der Romantik nebst einem Anhang, Freiheitskriege und Reaktion im Liede der Zeit (Münch. 1908): Deutschlands Lyrik, eine Sammlung von Hans Benzmann. — Die deutsche Romantik. Eine Auswahl von Herm. Jantzen (Bielef. 1912).

Über den Begriff des Romantischen: J. H. Schlegel (Wertheim 1878). — *ZvqlL NF* 1, 259 u. 396; 3, 491. — Grimms Wörterbuch 8, 1155.

Jos. v. Eichendorff, Über die ethische und religiöse Bedeutung der neueren romantischen Poesie in Deutschland (von Novalis bis Platen, Leipz. 1847) = Geschichte der poetischen Literatur Deutschlands 2. Teil. — Rud. Haynns grundlegendes Werk: Die romantische Schule, ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Geistes (Berl. 1870; 4. Aufl. mit „bibliographischem Nachwort" von O. Walzel 1920). — Ricarda Huch, Die Romantik: Blütezeit; Ausbreitung und Verfall (Leipz. 1899; 1902, 2 Bde.; 9. u. 7. Aufl. 1920). — Gg. Brandes, Die romantische Schule in Deutschland (Leipz. 1887): Die Literatur des 19. Jahrhunderts in ihren Hauptströmungen, Bd. 2 (ungerecht parteiisch und oberflächlich). — Stefan Born, Die romantische Schule in Deutschland und in Frankreich (Heidelb. 1879). — Ad. Stern, Drei Revolutionen in der deutschen Literatur: Studien zur Literatur der Gegenwart *NF* (Dresd. 1904), S. 1—33. — O. Walzel, Deutsche Romantik (4. Aufl., Leipz. 1918, 2 Bde.). — Christof Flaskamp, Die deutsche Romantik (2. Aufl., Warendorf i. W. 1918). — Artur Farinelli, Il romanticismo in Germania (Bari 1911, mit guter Bibliographie). — Siegbert Elltuß, Zur Beurteilung der Romantik und zur Kritik ihrer Erforschung (Münch. 1918): Historische Bibliothek Bd. 39.

Philosophie der Romantik: von Erwin Kircher (Jena 1906). — Marie Joachimi, Die Weltanschauung der deutschen Romantik (Jena 1905). — Fichte: J. H. Schlegel, Die neuere Romantik in ihrem Entstehen und ihre Beziehungen zur Fichteschen Philosophie (Rastatt 1864). W. Schmidt, Fichtes Einfluß auf die ältere Romantik: *Euph* 20, 435. — L. Noack, Schelling und die Philosophie der Romantik (Berl. 1859, 2 Bde.). — Ironie: Fr. Brüggemann, Die Ironie als entwicklungsgeschichtliches Moment. Ein Beitrag zur Vorgeschichte der deutschen Romantik (Jena 1909). Fr. Ernst, Die romantische Ironie (Zür. 1915).

Politik der Romantik: Albert Poetzsch, Studien zur frühromant. Politik und Geschichtsauffassung (Leipz. 1907). — K. Schmitt-Dorotić, Politische Romantik (Münch. 1919). — Otto Brandt, Aug. W. Schlegel. Der Romantiker und die Politik (Stuttg. 1919). — Rich. Volpers, Fr. Schlegel als politischer Denker und deutscher Patriot (Berl. 1917). E. Wieneke, Patriotismus und Religion in Fr. Schlegels Gedichten (Münch. 1913). — Deutsche Zeitung (1920) Nr. 270.

Märchen-Dichtung der Romantiker. Mit einer Vorgeschichte von Rich. Benz (Gotha 1909). — Rud. Buchmann, Helden und Mächte des romant. Kunstmärchens. Beiträge zu einer Motiv- und Stilparallele: *UNF* Bd. 6. — Paul Merker, Studien zur neuhochdeutschen Legendendichtung: *P* Bd. 9. — Der Roman der deutschen Romantik von Paula Scheidweiler (Leipz. 1916). — Alfred Schier, Die Liebe in der Frühromantik mit besonderer Berücksichtigung des Romans: *BMb* Nr. 20. — Christine Touaillon, Der klassizistische Frauenroman; Romantische Elemente im

deutschen Frauenroman: Der deutsche Frauenroman des 18. Jahrhunderts (Wien 1919), S. 451—629.

Das Theater und die ältere Romantik von Edgar Groß: *ThF* Bd. 22. — Marie Joachimi-Dege, Shakespeare vom Standpunkt der romant. Ästhetik: *U* Heft 12. — Elisabet Münnig, Calderon und die ältere deutsche Romantik (Berl. 1912). — Wolfgang Siepe, Das Religionsproblem im neueren Drama von Lessing bis zur Romantik (Halle 1914).

Beziehungen: Zu Sturm und Drang: Herm. Gschwind, Die ethischen Neuerungen der Frühromantik: *U* Bd. 2. — Herm. Hettner, Die romant. Schule in ihrem inneren Zusammenhang mit Göthe und Schiller (Braunschw. 1850). — K. Alt, Schiller und die Brüder Schlegel (Weim. 1904). Maria Teichmann, Schillers und Fr. Schlegels Stellung zur griechischen Poesie (Marb. 1919). — Goethes Briefwechsel mit den Brüdern und Karoline Schlegel, Schelling, Steffens, Tieck, Werner, Adam Müller, Kleist, Brentano, Arnim, Fouqué, Jak. und W. Grimm, Chamisso, Immermann, Platen, Heine, Eichendorff: *GG* Bd. 13 u. 14. Reinh. Steig, Goethe und die Brüder Grimm (Berl. 1892). — Hans Röhl, Die ältere Romantik und die Kunst des jungen Goethe: *FM* Bd. 36. Stefan Wätzold, Goethe und die Romantik (2. Aufl., Berl. 1903). — L. Hirzel, Wielands Beziehungen zu den deutschen Romantikern: *U* Bd. 4.

S. 32. Schleiermacher: Kritische Ausgabe der „Monologe" von Fr. M. Schiele: Philosophische Bibliothek, Nr. 84 (Leipz. 1902). *MV* Nr. 468. — Über die Religion: *MV* Nr. 877—881. — Aus Schleiermachers Leben in Briefen (Berl. 1858—63, 4 Bde.). Schleiermachers Briefwechsel mit seiner Braut (Gotha 1919). — Briefe A. L. Hülsens, Brinckmanns (1764—1847), J. B. Vermehrens an Schleiermacher: *ML NF* Heft 6 u. 8. — Heinr. Scholz, Schleiermacher und Goethe (Leipz. 1913).

S. 32. Aug. W. Schlegel: Sämtl. Werke herausg. von Ed. Böcking (Leipz. 1846/47, 12 Bde.); Französische und lateinische Schriften als Œuvres (Bonn 1846, 3 Bde.); Opuscula (Bonn 1848). Verzeichnis der von Schlegel nachgelassenen Briefsammlung von Ant. Klette (Bonn 1868). Briefwechsel zwischen Schlegel und W. v. Humboldt (Halle 1908). — Biographische Charakteristik (1849) von Dav. Fr. Strauß: Ges. Schriften, 2, 119—158 (Bonn 1876). Über die in Hayms romant. Schule nicht behandelte spätere Zeit und Tätigkeit: Jak. Minor, Zeitschrift für die österr. Gymnasien, Bd. 38 (1887). — Nikol. Pichtos, Die Ästhetik Schlegels in ihrer geschichtlichen Entwickelung (Berl. 1894). Em. Sulger-Gebing, Die Brüder Schlegel in ihrem Verhältnisse zur bildenden Kunst: *FM* Bd. 3. — G. Schmidt, Herder und Schlegel (Berl. 1917). — Mich. Bernays, Zur Entstehungsgeschichte des Schlegelschen Shakespeare (Leipz. 1872); dazu *Archiv* 10, 236; 13, 229, und *ZvglL* 2, 441. Christian Eidam, Bemerkungen zu einigen Stellen der Schlegelschen Shakespeareübersetzung (Nürnb. 1898) und *JbSh* 38, 212. Rud. Genée, Schlegel und Shakespeare (Berl. 1903).

S. 32. Friedrich Schlegel: Sämtl. Werke (2. Originalausgabe, Wien 1846, 15 Bde.), unvollständig. Max Schumann, Schlegels Umarbeitung seiner Schriften für die Gesamtausgabe (Hirschberg 1912). Erst Minor erschloß die wichtigen kritischen Zeugnisse der Frühzeit: Schlegels Jugendschriften (Wien 1882, 2 Bde.). Aufsätze und Rezensionen: *K* Bd. 143. — Fragmente (Jena 1904): Lehrer deutscher Bildung Bd. 2; Fragmente und Ideen (Münch. 1905): Die Fruchtschale Bd. 3. — Lucinde: *Reclam* Nr. 320; Inselbücherei (1920) Nr. 295; mit Schleiermachers Briefen (Leipzig 1919). Briefe Schlegels über Fortsetzung der Lucinde: Das neue Leben (1913) 1. Jahrgang, 16. Heft. J. Rouge, Erläuterungen zu Schlegels Lucinde (Halle 1905). — Friedrichs Briefe an Aug. W. (Berl. 1890); an Christine v. Stransky, herausg. von Max Rottmanner: *Lit.-VerW* Bd. 7 u. 16. — K. Enders, Schlegel. Die Quellen seines Wesens und Werdens (Leipz. 1913). — Walter Glawe, Die Religion Schlegels (Berl. 1906). F. Lederbogen, Schlegels Geschichtsphilosophie. Ein Beitrag zur Genesis der historischen Weltanschauung (Leipz. 1908). Hugo Horwitz, Das Ich-Problem der Romantik. Die historische Stellung Schlegels innerhalb der modernen Geistesgeschichte (Münch. 1916). — Bernh. Bolle, Schlegels Stellung zu Lessing (Münch. 1912). — M. Kolsdorfer, Schlegels Abhandlungen über das Studium der griechischen Poesie (Bakowice 1896). — S. oben unter August Wilhelm und „Politik der Romantik", unten unter Dorothea Schlegel.

S. 32. Karoline Schlegel-Schellings Briefe herausg. von G. Waitz (Leipz. 1871, 2 Bde.); vermehrt herausg. von Erich Schmidt (Leipz. 1913, 2 Bde.). — Rud. Haym *Jb Pr* 28, 451—506.

S. 33. Reichardt: *AdB* 27, 629. — **Zelter:** Halb autobiographisch ist die von W. Rintel bearbeitete Lebensbeschreibung (Berl. 1861). — Briefwechsel mit Goethe 1796 bis 1832 herausg. von Max Hecker Leipz. 1913 f., 4 Bde.); dazu *Rg* 1, 431 Goethe Musicien. — Le Courier musical (Paris 1907), Bd. 10, Nr. 14.

S. 33. Dorothea Schlegels und ihrer Söhne Briefwechsel (Mainz 1881, 2 Bde.). Briefe Dorotheas und Friedrichs an die Familie Paulus: *DLD* Nr. 146; Dorotheas an Schleiermacher: *ML NF* Heft 7. — Heinr. Finke, über Friedrich und Dorothea (Köln 1918). — F. Deibel, Dorothea als Schriftstellerin im Zusammenhang mit der romant. Schule: *Pal* Bd. 40. E. Hirsch, Dorotheas „Florentin" (Wien 1902).

S. 33. Henriette Herz' Leben und ihre Erinnerungen herausg. von J. Fürst (2. Aufl., Berl. 1858). — Briefwechsel des jungen Börne und der Henriette Herz (Oldenb. 1905).

S. 33. Rahel, Ein Buch des Andenkens für ihre Freunde (Berl. 1834, 3 Bde.). Briefwechsel zwischen Rahel und David (Leipz. 1861, 2 Bde.). Aus Rahels Herzensleben, herausg. von Ludmilla Assing (Leipz. 1877). — O. Berdrow, Rahel Varnhagen, ein Lebens- und Zeitbild (Stuttg. 1902). Angèle Ponchont, Rahel Varnhagen moraliste: *Rg* 4, 147.

S. 34. Matthisson: Gedichte herausg. von Gottfried Bölsing: Stuttg. literar. Verein 1912/13 Bd. 257 u. 261. — Walter Krebs, Matthisson (Berl. 1912). — Dan. Jacoby, Goethes u. Schillers Verhältnis zu Matthisson: *JbG* 28, 173.

S. 34. Kotzebue: Vollständigste Dramensammlung: Theater (Wien 1840/41, 40 Bde.); Ausgewählte Lustspiele (15 Stücke, 3. Aufl., Leipz. 1907). Ausgewählte prosaische Schriften (Wien 1842/43, 45 Bde.). Menschenhaß und Reue, Indianer in England, Kleinstädter: *K* Bd. 138, II. *MV* Nr. 171, 257, 524—527. Doktor Bahrdt mit der eisernen Stirn, oder die deutsche Union gegen Zimmermann 1790; Der hyperboräische Esel oder die heutige Bildung 1794: Deutsche Literaturpasquille Heft 1 u. 3 (Leipz. 1907). — Briefe: *Euph* Ergänzungsheft 8, 115. — Charles Rabany, Kotzebue, sa vie et son temps, ses œuvres dramatiques (Par. 1893), nicht genügend. Ersch und Grubers Enzyklopädie, 39, 180 (M. Koch). — Urteile der Zeitgenossen und der Gegenwart über Kotzebue sammelte sein Sohn W. v. Kotzebue (Dresd. 1881). — W. Sellier, Kotzebue in England (Leipz. 1901). Leop. Bahlsen, Sheridans Einfluß auf Kotzebue (Berl. 1889). — Heinr. Schlüchtern, Der Typus der Naiven im deutschen Drama des 18. Jahrhunderts (Berl. 1910). — E. Jäch, Studien zu Kotzebues Lustspieltechnik (Heidelb. 1899). — Gerh. Stenger, Goethe und Kotzebue: *BBr* Bd. 22.

S. 35. Kotzebues, Merkels u. a. Streitschriften: Expektorationen. Ein Kunstwerk und zugleich ein Vorspiel zum Alarkos (Berl. 1803). „Ansichten der Literatur und Kunst unsres Zeitalters" (1803): Gesellschaft der Bibliophilen (Weim. 1903). L. Geiger, Firlifimini und andere Curiosa (Berl. 1885). Comedia divina mit drei Vorreden 1808: Deutsche Literaturpasquille Heft 2 (Leipz. 1907). — Jul. Eckardt, Garlieb Merkel über Deutschland zur Schiller-Goethe-Zeit (Berl. 1887).

S. 36. Bonaventura: Unter diesem Decknamen Schellings im Almanach erschienen auch „Bonaventuras Nachtwachen" (Prag 1805); Neudruck herausg. von F. Schultz (Leipz. 1909), von Erich Frank (Heidelb. 1912). — Herm. Michel hat 1904 als Herausgeber des Neudrucks *DLD* Nr. 123

an dem Glauben an Schellings Verfasserschaft festgehalten. Gottfr. Thieme, *Euph* 13, 159, erklärt sie für ein Werk E. T. A. Hoffmanns, Frank sucht Brentanos Verfasserschaft zu beweisen; F. Schultz, Der Verfasser der ‚Nachtwachen'. Untersuchungen zur deutschen Romantik (Berl. 1909), behauptet Fr. Gottlob Wetzels Verfasserschaft.

S. 35. Steffens: Was ich erlebte. Aus der Erinnerung niedergeschrieben (Bresl. 1840—44, 10 Bde.). Auswahl herausg. von Fr. Gundelfinger als: Steffens' Lebenserinnerungen aus dem Kreis der Romantik (Jena 1908). — Novellen, Gesamtausgabe (Bresl. 1837/38, 16 Bde.). Nachgelassene Schriften herausg. von Schelling (Berl. 1846). — Fr. Karsen, Steffens' Romane. Ein Beitrag zur Geschichte des historischen Romans: *BBr* Bd. 16.

S. 36. Novalis: Beste Ausgabe von Jak. Minor: Novalis' Schriften (Jena 1907, 4 Bde.). Schriften. Kritische Neuausgabe von E. Heilborn (Berl. 1901, 2 Bde.). Werke herausg. von J. Dohmke: *MKl.* „Novalis' Märchen" zusammengestellt von E. Sulger-Gebing (Münch. 1906). — Novalis' Briefwechsel mit den Schlegels herausg. von J. M. Raich (Mainz 1880). — Wilh. Dilthey, Novalis: Das Erlebnis und die Dichtung, S. 201—282 (5. Aufl., Berl. 1916). — Thomas Carlyle, Essays, 2, 120—182 (Lond. 1829). — A. Schubart, Novalis' Leben, Dichten und Denken (Gütersloh 1887). Just. Bing, Novalis, eine biographische Charakteristik (Hamb. 1893). E. Heilborn, Novalis, der Romantiker (Berl. 1901). F. Blei, Novalis: *Lit* Bd. 6. — Joh. Schlaf, Novalis und Sofie v. Kühn. Eine psychologische Studie (Münch. 1906). — E. Havenstein, Hardenbergs ästhetische Anschauungen verbunden mit einer Chronologie seiner Fragmente: *Pal* Bd. 84. — Roman Wörner, Novalis' Hymnen und geistliche Lieder (Münch. 1885). G. A. L. Baur, Novalis als religiöser Dichter (Leipz. 1877). — Egon Fridell, Novalis als Philosoph (Münch. 1904). — E. Spenlé, Schiller et Novalis: *Rg* 1, 535. — Edgar Ederheimer, Jakob Böhme und Fr. von Hardenberg: Böhme und die Romantiker, S. 57—128 (Heidelb. 1904). — Paul Riesenfeld, Heinrich von Ofterdingen in der deutschen Literatur (Berl. 1912).

S. 38. Hölderlin: Nach Rob. Wirths Vorarbeiten zu einer kritischen Ausgabe (Plauen 1885, Progr.) gab Berth. Litzmann „Hölderlins gesammelte Dichtungen" (Stuttg. 1897, 2 Bde.) heraus. — Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe (Münch. 1913 f., 6 Bde.). Gesammelte Werke mit Auswahl der Briefe herausg. von W. Böhm (Jena 1905, 3 Bde.). Pindarübertragungen herausg. von Norbert v. Hellingrath (Berl. 1910); Prolegomena (Jena 1911). — Sammlung der Briefe von und an Hölderlin von Karl Litzmann (Berl. 1890); ausgewählte Briefe (Jena 1910). — Empedokles. Bühnenbearbeitung von W. v. Scholz (Leipz. 1910). — Beste Charakteristik bei Dilthey: Das Erlebnis und die Dichtung, S. 283—392 (5. Aufl., Berl. 1916). — Leben und Dichten geschildert von K. Müller-Rastatt (Brem. 1894), trefflich von Ad. Wilbrandt (2. Aufl., Berl. 1896), die schwäbischen Jugendjahre der Freunde und Tübinger Stiftler Hölderlin, Hegel, Schelling von Jul. Klaiber (Stuttg. 1877). — Hans Bethge, Hölderlin: *D* Bd. 6. W. Lange, Hölderlin. Eine Pathographie (Stuttg. 1909). — Hölderlins Beziehungen zu Homburg von E. Kelchner (Homb. 1833). — R. Grosch, Die Jugenddichtung Hölderlins (Berl. 1899). — F. Zinkernagel, Die Entwicklungsgeschichte von Hölderlins Hyperion: *QF* Bd. 99. Ad. v. Grolman, Hölderlins Hyperion. Stilkritische Studien zu dem Problem der Entwickelung dichterischer Ausdrucksformen (Karlsr. 1919). — Lothar Böhme, Die Landschaft in den Werken Hölderlins und Jean Pauls (Leipz. 1908). — G. Wenzel, Hölderlin und John Keats als geistesverwandte Dichter (Magdeb. 1896).

S. 39. Jean Paul: Sämtl. Werke mit Nachlaß (Berl. 1826—36, 65 Bde.); am vollständigsten die Hempelsche Ausgabe (Berl. o. J., 60 Tle.); gute Auswahl von Rud. Wustmann *MKl* (4 Bde.); *K* Bd. 130—134 von Paul Nerrlich, der auch „Jean Pauls Briefwechsel mit seiner Frau und seinem Freunde Otto" (Berl. 1902) herausgab. Briefwechsel mit seinen Freunden Emanuel Oswald, Örtel, Thieriot herausg. von E. Förster (Münch. 1865); zwischen Heinr. Voß und Jean Paul herausg. von Abraham Voß (Heidelb. 1833); mit Fr. Jacobi (Berl. 1828). Gesamtausgabe der Briefe in Vorbereitung. — Beste Biographie von Nerrlich (Berl. 1889), ergänzt durch desselben „Jean Paul und seine Zeitgenossen" (Berl. 1876). Gegen Nerrlich wendet sich Ferd. Jos. Schneider, Jean Pauls Altersdichtung Fibel und Komet (Berl. 1901). — E. Berend, Jean Pauls Ästhetik: *FM* Bd. 35. — J. Volkelt, Die Kunst des Individualisierens in Jean Pauls Dichtungen (Halle 1902); Gesammelte Aufsätze S. 106 (Münch. 1908). — Rich. O. Spazier, Biographischer Kommentar zu Jean Pauls Werken (Leipz. 1833, 5 Bde.). — Thomas Carlyle, Essays, 1, 1 u. 262 (Lond. 1827). — Konrad Fischer, Jean Paul als pädagogischer Klassiker: Greßlers Klassiker der Pädagogik, Bd. 9 u. 10 (2. Aufl., Langensalza 1895). H. Plath, Über Rousseaus Einfluß auf die „Levana" (Heidelb. 1903). — K. Freye, Jean Pauls Flegeljahre: *Pal* Bd. 61. — Lothar Böhme, Die Landschaft in den Werken Hölderlins und Jean Pauls (Leipz. 1908). — Fr. Christoph, Über den Einfluß Richters auf Thomas de Quincey (Hof 1899).

S. 41. Tieck: Schriften (Berl. 1828—46, 20 Bde.); Sämtl. Werke (keineswegs vollständig, Par. 1837, 2 Quartbde.); gute Auswahl von Gotth. Ludw. Klee: *MKl* (3 Bde.). Gedichte: Dresd. 1821 (3 Bde.), Berl. 1841 (1 Bd.). Nachgelassene Schriften (Leipz. 1855, 2 Bde.). Das Buch über Shakespeare: Neudrucke deutscher Literaturwerke des 18. u. 19. Jahrhunderts, Heft 1 (Halle 1920). — Briefe an Tieck gesammelt von K. v. Holtei (Bresl. 1864, 4 Bde.). — Heute nicht mehr genügende Biographie unter Benutzung von Tiecks eigenen Mitteilungen von Rud. Köpke (Leipz. 1855, 2 Bde.); Skizze von J. L. Hoffmann (Nürnb. 1856). Thom. Carlyle, Essays, 1, 243 (Lond. 1827). — Tiecks Jugend bei Haym a. a. O. (III, 370). Edgar Alfred Regner, Der junge Tieck: Tieckstudien (Wilmersdorf 1903). — Gotth. Ludw. Klee, Zu Tiecks germanistischen Studien (Bautzen 1895). Jos. Brüggemann, Tieck als Übersetzer mittelhochdeutscher Dichtung (Trier 1908). Bernh. Steiner, Tieck und die Volksbücher (Berl. 1893). J. Hertel, Über Tiecks getreuen Eckart und Tannhäuser (Marb. 1917). — Joh. Ranftl, Tiecks Genoveva als romantische Dichtung: *StGr* Bd. 6. — M. Koch, Tiecks Stellung zu Shakespeare: *JbSh* 32, 330—347. Herm. Stanger, Ben Jonsons Einfluß auf Tieck: *StvglL* 1, 182, und 2, 37. — Hans Günther, Romantische Kritik und Satire bei Tieck (Leipz. 1907). Jos. Budde, Zur romantischen Ironie bei Tieck (Bonn 1907). L. Färber, Das Komische bei Tieck (Gießen 1918). — F. Leppmann, Der gestiefelte Kater: Kater Murr und seine Sippe (Münch. 1908). Jacques Wolf, Les Allusions politiques dans le ‚Chat Botté' de Tieck: *Rg* 5, 158—201. — H. Hemmer, Die Anfänge Tiecks und seiner dämonisch-schauerlichen Dichtung (Berl. 1910). Marianne Thalmann, Probleme der Dämonie in Tiecks Schriften *FM* Bd. 53. — K. Haßler, Tiecks Jugendroman ‚William Lovell' und der ‚Paysan perverti' Retifs de la Bretonne (Greifsw. 1902). E. Wüstling, Tiecks Lovell. Beitrag zur Geistesgeschichte des 18. Jahrhunderts: *Bst* Bd. 7. — Edgar Ederheimer, Jakob Böhme und L. Tieck: Böhme und die Romantiker, S. 26—56 (Heidelb. 1904). — Gg. H. Danton, The Nature Sense in the Writings of Tieck: *StC* Bd. 3, Heft 2. Walter Steinert, Tiecks Farbenempfinden (Bonn 1907). — Edmund Hildebrandt, Friedrich Tieck. Ein Beitrag zur deutschen Kunstgeschichte im Zeitalter Goethes und der Romantik (Leipz. 1906). — Vgl. auch zu S. 87.

S. 41. Wackenroder: Phantasien, Herzensergießungen, Sternbald herausg. von Jak. Minor: *K* Bd. 145. Werke und Briefe herausg. von Fr. v. d. Leyen (Jena 1910, 2 Bde.). Neudruck der Herzensergießungen und Phantasien (Weim. 1916); von Sternbalds Wanderungen (Münch. 1920). — P. Kolbewey, Wackenroder und sein Einfluß auf Tieck (Leipz. 1904). — Hub. Rötteken, Die Charaktere im Sternbald: *ZvglL* 6, 188. — Helene Stöcker, Zur Kunstanschauung des 18. Jahrh. von Winckelmann bis Wackenroder (Berl. 1904). — Ernst Dessauer, Wß. Herzensergießungen in ihrem Verhältnis zu Vasari: *StvglL* 6, 245, und 7, 204.

S. 42. Die Brüder **Boisserée** von Ed. Firmenich-Richartz (Jena 1916 f.).

S. 43. Richtung aufs **Mittelalter**: Schlegels Berliner Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst: *DLD* Nr. 17—19. — Max Koch, Deutsche Vergangenheit in deutscher Dichtung: *BBr* Bd. 50. — Jos. Körner, Nibelungenforschungen der deutschen Romantik: *UNF* Heft 9. — Herm. Große, Goethe und das deutsche Altertum (Dramburg 1875).

S. 44. **Chamisso-Varnhagens Musenalmanache**: Almanach auf 1806: *NdrB* Heft 1. Auszüge aus den drei Almanachen: *K* Bd. 135 III. — L. Geiger, Aus Chamissos Frühzeit (Berl. 1905); dazu *StvglL* 6, 238. — Der gemeinsame Roman Chamissos und seiner Freunde „Karls Versuche und Hindernisse" in W. Naumanns „Schriften" (Leipz. 1835), 2, 245. — Vgl. zu S. 90.

3. Die Jahre der Fremdherrschaft und der Befreiungskriege. S. 44—71.

Max Koch, Die deutsche Literatur von 1806 bis 1813 (Kattowitz 1907).

S. 45. Andreas Fischer, Goethe und Napoleon (2. Aufl., Frauenfeld 1900), klärt alten und neuen Anklagen gegenüber das Verhältnis nach den Tatsachen und aus dem Wesen der Persönlichkeiten. L. Morel, Goethe et Napoléon (Zür. 1901). — Fr. Gotthard Winter, Goethes deutsche Gesinnung (Leipz. 1880). Arnold Schäfer, Goethes Stellung zur deutschen Nation (Heidelb. 1880). — Heinr. Luden, Rückblicke in mein Leben (Jena 1847). Goethe über Deutschlands Zukunft und das Faustgespräch mit Luden (Berl. 1915). — L. Trost, Das deutsche Nationalbuch: Vom Fels zum Meer, 1 (1889), 64—76; dazu *JbG* 4, 359; 6, 116. — Goethe und Österreich, Briefe mit Erläuterungen: *GG* Bd. 17/18.

S. 46. **Goethes Autobiographie**: Gust. v. Loepers treffliche Erläuterung in der Hempelschen Ausgabe. — Kurt Jahn, Dichtung und Wahrheit. Vorgeschichte, Entstehung, Kritik, Analyse (Halle 1908). K. Alt, Studien zur Entstehungsgeschichte von Dichtung und Wahrheit: *FM* Bd. 5. — Paul Baginsky, Des jungen Goethe Lektüre während der Frankfurter Zeit (Breslau 1919).

S. 47. **Seume**: Sämtl. Werke herausg. von Ad. Wagner (Leipz. 1835). Prosaische und poetische Werke (Berl. o. J., Hempel, 8 Teile). *MV* Nr. 359/60 u. 499/500. — Geschichte seines Lebens und seiner Schriften von Oskar Plauer und Camillo Reißmann (Leipz. 1898).

S. 48. **Arndt** hat seine „Schriften für und an seine lieben Deutschen" selber gesammelt (Berl. 1845—55, 4 Bde.). Seine Selbstbiographie enthalten die beiden ersten Bände der „Sämtl. Werke" (Leipz. 1892, 8 Bde.). Ausgewählte Werke (Leipz. 1908, 16 Bde.). — Gedichte (Frankf. 1818, 2 Bde.); *MV* Nr. 825—829 u. 1096. — Heimatbriefe Arndts (besonders an Charlotte Pistorius, Greifsw. 1919): Pommersche *Jb* Ergänzungsbd. 3. — Lebensbild in Briefen von Heinr. Meisner und Rob. Geerds (Berl. 1898). — Paul Meinhold, Arndt (Berl. 1910). Galzow, Arndt (Bielef. 1920), bietet manche Berichtigungen. — Gelegentliche Veröffentlichungen aus dem von Jos. Lövenich gegründeten und umsichtig geleiteten Arndt-Museum (Rheinisches Nationalmuseum) erst zu Godesberg, jetzt in Bonn.

S. 48. **Jahn**: Das deutsche Volkstum, herausg. von Hans Zimmer: *MV* Nr. 1132—1135; kleine Schriften: *Reclam* Nr. 4774. — Unveröffentlichte Briefe von Jahn, herausg. von seinem Urenkel Fr. Quehl (Leipz. 1919). — Fr. Guntram Schultheiß, Jahns Leben und Bedeutung (Berl. 1894). — K. Wladicka, Jahns Bemühungen um die deutsche Sprache (Znaim 1906).

S. 49. **Heidelberger Romantik**: Einleitungen zu *K* Bd. 146 I von M. Koch. Neudruck von Arnims „Trösteinsamkeit" (mit reichhaltiger Einleitung) von Fr. Pfaff (Freiburg 1883). — Neue Mitteilungen bei Reinhold Steig, A. v. Arnim und die ihm nahe standen (Stuttg. 1894, 1913, 1904): 1. Arnim und Klemens Brentano; 2. und Bettina Brentano; 3. und die Brüder Grimm. W. L. Zimmer, Joh. Gg. Zimmer und die Romantiker (Frankf. a. M. 1888). — Jos. v. Eichendorff, Halle und Heidelberg (Paderborn 1866): *K* Bd. 146, II, 2. — K. Bartsch, Romantiker und germanistische Studien in Heidelberg 1804 bis 1808 (Heidelb. 1881). Fr. Pfaff, Romantik und germanische Philologie (Heidelb. 1886); dazu Beilage zur Münchner Allg. Ztg. 1886, Nr. 199. Gg. Weber, Heidelberger Erinnerungen (Stuttg. 1886). W. Kosch, Zur Geschichte der Heidelberger Romantik: *Euph* 14, 310. — Alfred Kloß, Die Heidelbergischen Jahrbücher der Lit. 1808 bis 1816: *Pal* Bd. 24. — Fr. Sauer, Das Heidelberger Schloß im Spiegel der Lit. (Heidelb. 1910).

S. 49. **Görres**: Ges. politische Schriften herausg. von Maria Görres (Münch. 1854—60, 6 Bde.). Charakteristiken und Kritiken aus 1804/05 herausg. von F. Schultz (Köln 1900—02, 2 Bde.). Ausgewählte Werke und Briefe herausg. von W. Schellberg (Kempten 1911, 2 Bde.). — Görres' Einleitung zu den „Volksbüchern": *K* Bd. 146, I, 1—46. — Ges. Briefe (Münch. 1858—74, 3 Bde.). — J. N. Sepp, Görres (Berl. 1896). — F. Schultz, Görres als Herausgeber, Literarhistoriker, Kritiker im Zusammenhange mit der jüngeren Romantik: *Pal* Bd. 12. Augustin Wibbelt, Görres als Literarhistoriker (Köln 1899). — K. Immermann über Görres' politische Stellung in den „Düsseldorfer Maskengesprächen": *K* Bd. 159 I.

S. 50. **Loeben**: Ausgewählte Gedichte: *DLD* Nr. 135. — Loeben ist geschildert im 12. Kap. von Eichendorffs „Ahnung und Gegenwart". — R. Pissin, O. Heinr. Graf von Loeben. Leben und Werke (Berl. 1905).

S. 50. **Gries**: Gedichte und poetische Übersetzungen (Stuttg. 1829, 2 Bde.). — Aus dem Leben von Joh. Diederich Gries. Nach seinen eigenen und den Briefen seiner Zeitgenossen (o. O. 1855).

S. 50. **Günderode**: Ges. Dichtungen herausg. von Fr. Götz (Mannh. 1857). — Ges. Werke herausg. von Leop. Hirschberg (Berl. 1920, 2 Bde.). — Fr. Creuzer u. K. v. Günderode, Briefe u. Dichtungen, herausg. von Erwin Rohde (Heidelb. 1896). — Bettina v. Arnim, Die Günderode (Grünberg 1840, 2 Bde.; Neudruck: Berl. 1880 u. Leipz. 1904). — Ludw. Geiger, K. v. Günderode u. ihre Freunde (Stuttg. 1895). K. Groos, Fr. Creuzer und Karoline v. Günderode (Heidelb. 1895). — Die Liebe der Günderode. Fr. Creuzers Briefe an Karoline, eingeleitet von K. Preisendanz (Münch. 1912). — Geneviève Bianquis, C. de Günderode. Ouvrage accompagné de lettres inédites (Paris 1910). — Erich Regen, Die Dramen Karolinens v. Günderode (Berl. 1910).

S. 50. **Wunderhorn**: Kritische Ausgabe von A. Birlinger und W. Crecelius (Wiesb. 1873—76, 2 Bde.). Ausgaben von Rob. Boxberger (Berl. o. J., Hempel, 2 Bde.). Jubiläumsausgabe getreu nach den Originaldrucken (Leipz., Inselverlag, 1906, 3 Bde.). *MV* Nr. 1041—1054; *Reclam* Nr. 1251—56. Arnims Vorreden: *K* Bd. 146, II, 2. — A. H. Hoffmann v. Fallersleben, Zur Geschichte des Wunderhorns: Weimarisches *Jb* (1855) 2, 261. — Heinr. Lohre, Von Percy zum Wunderhorn: *Pal* Bd. 22. — Ferd. Rieser, Des Knaben Wunderhorn und seine Quellen. Beitrag zur Geschichte des deutschen Volksliedes und der Romantik (Dortm. 1907). — J. E. V. Müller, Arnims und Brentanos romantische Volkslied-Erneuerungen (Hamb. 1906). K. Bode, Die Bearbeitung der Vorlagen im Wunderhorn: *Pal* Bd. 76. — Über die Titelbilder: *ZvglL NF* 1, 264; 11, 481. — A. Aliskiewicz, Die Motive in der Liedersammlung „Des Knaben Wunderhorn" (Brody 1898). — Goethe und das Volkslied von M. v. Waldberg (Berl. 1889), von W. v. Biedermann: Goethe-Forschungen, 2, 320 (Leipz. 1886).

S. 50. **Hebel**: Alemannische Gedichte und Schatzkästlein des rheinländischen Hausfreundes herausg. von O. Behaghel: *K* Bd. 42; *MV* Nr. 286—288. — Briefe an Gmelin, Kerner und die Straßburger Freunde (Karlsr. 1883). — Heinr. Funck, Über den rheinländischen Hausfreund (Karlsr. 1886). — F. Willomitzer, Sprache und Technik der Darstellung im Hausfreund (Wien 1891). — Aug. Corrodi, Burns und Hebel (Berl. 1873).

S. 50. **Arnolds** „Pfingstmontag": *Reclam* Nr. 2154/55. — Goethes lobende Besprechung in „Kunst und Altertum": *MKl* 25, 328.

S. 51. Grübels sämtl. Werke herausg. von K. G. Frommann (Nürnb. 1857/58, 3 Bde.). — Grübel u. seine Nachfolger in der Nürnbergischen mundartlichen Dichtung (Nürnb. 1914).

S. 51. Ringseis: Erinnerungen (1785—1880), ergänzt von Emilie Ringseis (Regensb. 1886—89, 3 Bde.).

S. 51. Runge: Gedanken und Gedichte. Ausgewählt von E. Sulger-Gebing (Münch. 1907). Briefe. Ausgew. von Erich Hancke (Berl. 1913). — Siegfr. Krebs, Runges Entwicklung unter dem Einflusse Tiecks (Heidelb. 1909). — Wolfg. Roch, Runges Kunstanschauung und ihr Verhältnis zur Frühromantik (Straßb. 1909). Andreas Aubert, Runge und die Romantik (Berl 1909).

S. 52. Brüder Grimm, hier nur nach der allgemein literarischen, nicht nach ihrer germanistischen Bedeutung: Selbstbiographien beider je im 1. Bd. der „Kleinen Schriften" von Jak. (Berl. u. Gütersloh 1879—90, 8 Bde.) und von Wilhelm (Berl. 1881—87, 4 Bde.). — Auswahl aus beider Schriften herausg. von Max Koch: *BWS*. — W. Grimms Übersetzungen altdänischer Heldenlieder, Balladen und Märchen (Heidelb. 1811). — Briefwechsel zwischen Jak. u. Wilh. aus der Jugendzeit (Weim. 1881); Jak. u. Wilhelms mit Goethe (Berl. 1892) und *GG* 14, 198; mit Freiherrn v. Meusebach (Heilbr. 1880); mit Gervinus und Dahlmann (Berl. 1885—86, 2 Bde.); mit hessischen Freunden (Marb. 1886, 2 Bde.). Briefe an die Familie Haxthausen (Heilbr. 1878). — W. Scherer, Jak. Grimm (2. Aufl., Berl. 1885). F. Baudry, Les frères Grimm, leur vie et leurs traveaux (Par. 1864). Moritz Berndt, Jak. Grimms Leben und Werke (Halle 1885). K. Franke, Die Brüder Grimm (Dresd. 1899). — H. Hamann, Die literarischen Vorlagen der Märchen und ihrer Bearbeitung durch die Brüder Grimm: *Pal* Bd. 47. Anmerkungen zu den Kinder- und Hausmärchen. Neu bearbeitet von Joh. Bolte und Gg. Polivka (Leipz. 1913 f., 4 Bde.). — S. Aschner, Die deutschen Sagen der Brüder Grimm (Berl. 1909).

S. 52. Volkskunde: Elard Hugo Meyer, Deutsche Volkskunde (Straßb. 1898). Hans Meyer, Das deutsche Volkstum (2. Aufl., Leipz. 1903, 2 Bde.). — Albrecht Wirth, Deutsches Volkstum (Zür. 1908).

S. 53. A. Lütteken, Die **Dresdener Romantik** und H. v. Kleist (Münster 1917).

S. 53. Schlegels journalistische Anfänge in Wien: *JbG* 16, 295.

S. 53. Die politische Lyrik des Kriegsjahres 1809: *LitVerW* Bd. 11. — Rob. Arnold, Andreas Hofer in der englischen Dichtung: *StvglL* 9, 273.

S. 54. Arnim: Die von seiner Witwe Bettina gesammelten, von W. Grimm eingeleiteten „Sämtl. Werke" (Berl. 1833—36, 22 Bde.), keineswegs vollständig. Auswahl herausg. von Reinh. Steig (Leipz. 1911, 3 Bde.). „Kronenwächter", Teil I, und einige Gedichte mit Biographie herausg. von M. Koch: *K* Bd. 146. Auswahl von A. Schier: *MKl* (3 Bde.). Unbekannte Aufsätze und Gedichte: *NdrB* Serie 3, Heft 1; Arnims Beiträge zum Lit.-Blatt und Briefe an Müllner: *ZvglL* 12, 209 und *StvglL* 4, 1. — „Hollins Liebeleben. Ein Roman" herausg. von Jak. Minor (Freiburg 1883). „Isabella von Ägypten" herausg. von P. Ernst (Leipzig o. J.). „Kronenwächter" herausg. von Joh. Scherr (Stuttg. o. J.). *MV* Nr. 349/350 und 530/531. — Herm. Becker, Arnim in den wissenschaftlichen und politischen Strömungen seiner Zeit (Berl. 1912). — Fr. Schulze, Die Gräfin Dolores. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Geisteslebens im Zeitalter der Romantik: *P* Bd. 2. — Walter Bottermann, Die Beziehungen Arnims zur altdeutschen Lit. (Götting. 1895). A. Reichl, Die Benutzung älterer deutscher Lit.-Werke in Arnims Wintergarten (Arnau 1889—90, 2 Progr.). — M Hartmann, Arnim als Dramatiker: *BBr* Bd. 24. — Fr. Schönemann, Arnims geistige Entwicklung in seinem Drama ‚Halle und Jerusalem' erläutert: *UNF* Heft 12. Herm. Speck, Zu Arnims Päpstin Johanna: Festschrift des Breslauer Germanistischen Vereins, S. 212 (Leipz. 1902). — Gustav Roll, Otto der Schütz in der Literatur (Straßb. 1906).

S. 55. Brentano: Sämtl. Werke herausg. v. K. Schüddekopf (Münch. 1909 f.); dadurch sollen die unvollständigen und unzuverlässigen gesammelten Schriften (7 Bde.) und Briefe (2 Bde., Frankf. a. M. 1852—55) entbehrlich werden. — Erläuterte Auswahl aus Gedichten und Rosenkranzromanzen nebst Gockelmärchen und Kasperl mit Biographie von M. Koch: *K* Bd. 146, I. Kasperl: *MV* Nr. 460. — Auswahl von J. Diehl (Freiburg 1873, 2 Bde.), von J. Dohmke: *MKl*. „Romanzen vom Rosenkranz" unter erstmaliger Benutzung des gesamten handschr. Materials herausg. von Alfons v. Steinle (Trier 1912). — Gedichte in neuer Auswahl (Frankf. a. M. 1854; Berl. 1874). — Die gegen Kotzebue gerichtete satirische Lit.-Komödie Gustav Wasa: *DLD* Nr. 15. „Lied von eines Studenten Ankunft in Heidelberg" herausg. von K. Bartsch (Freiburg 1882). — Schlechte Wiener Bühnenbearbeitung des prächtigen Ponce de Leon: „Valeria oder Vaterlist" (1814): *DLD* Nr. 105; über Ponce Gust. Roethe: Abhandlungen der Göttinger Akademie, Bd. 5, Nr. 1 (Berl. 1902). — Fr. Heininger, Brentano als Dramatiker (Bresl. 1916). — Neudruck des verwilderten Jugendromans Godwi und dessen Untersuchung von Alfred Kerr [Kempner] (Berl. 1907 u. 1898). — Die Märchen herausg. von Guido Görres (Stuttg. 1846, 2 Bde.); ursprüngliche Fassung des Gockelmärchens (Wiesbad. 1872). *MV* Nr. 235/36 und 564—572. Über Entstehung und Quellen der Märchen O. Bleich: Herrigs Archiv 96, 43. H. Cardanus, Die Märchen Brentanos (Köln 1895). — Chronika eines fahrenden Schülers hat zu Ende geführt A. v. d. Elben [Augusta v. d. Decken] (Heidelb. 1880). — Briefe von u. an Klemens von seiner Schwester Bettina als „Klemens Brentanos Frühlingskranz aus Jugendbriefen ihm geflochten, wie er selbst schriftlich verlangte" (Charlottenb. 1844; Neudruck Leipz. 1907, 2 Bde.; Königsb. 1907). Briefwechsel zwischen Brentano und Sofie Mereau (Leipz. 1908, 2 Bde.). — Biographien: Joh. Diels und Wilh. Kreitens Lebensbild Brentanos (Freiburg 1877—78, 2 Bde.) bringt manches Ungedruckte, entspricht aber nicht kritischen Anforderungen; übersichtlicher ist J. B. Heinrichs kurze Schilderung (Köln 1878). Beste Beurteilung bieten W. Hemsen 1852 in den Blättern für literarische Unterhaltung, Nr. 48—52, und Ed. Grisebach, Die Romantik und Kl. Brentano: Gesammelte Studien, S. 214—253 (4. Aufl., Leipzig 1886). — Brentanos Gründung Prags erläutert auf Quellen und Komposition unter Neudruck von Brentanos Erklärung bei Emanuel Girgorovitza, Libussa in der deutschen Lit. (Berl. 1901). — Kurt Schubert, Brentanos weltliche Lyrik: *BBr* Bd. 20. P. Ägidius Buchta, Das Religiöse in Brentanos Werken (Bresl. 1914). E. Pariser, Das religiöse Moment in Brentanos Lyrik (Weimar 1917). — F. Deibel, Brentano und die bildende Kunst: Zeitschrift für Bücherfreunde 10, 29. Brentano und Edward v. Steinle. Dichtungen und Bilder herausg. von Alex. v. Brauns und Alfred M. v. Steinle (Kempten 1909). — Lebensbild von Luise Hensel, die durch ihre Zurückweisung von Brentanos Liebe Anlaß zu des Dichters Bekehrung gab, entwarf F. Binder (2. Aufl., Freiburg 1904).

S. 56. Fouqué selbst veranstaltete Auswahl seiner „Werke" als „Ausgabe letzter Hand" (Halle 1841, 12 Bde.; neue Ausg. Berl., Bong, 1908, 3 Teile). Sigurd, Undine, Abschnitte aus Zauberring, Gedichte, mit Biographie von Max Koch: *K* Bd. 146. Undine herausg. von J. Dohmke: *MKl*. *MV* Nr. 285. Zauberring: *MV* Nr. 501—506. — Lebensgeschichte aufgezeichnet durch ihn selbst (Halle 1840). — Briefe an Fouqué herausg. von Albertine de la Motte Fouqué (Berl. 1848). — Otto Ed. Schmidt, Fouqué, Apel, Miltitz. Beiträge zur Geschichte der deutschen Romantik (mit Briefen, Leipz. 1908). — Thom. Carlyle, Essays, 1, 238 (Lond. 1827). — Theod. Krämer, Das romantische Ritterepos bei Fouqué (Münster 1913). — Erich Hagemeister, Fouqué als Dramatiker (Greifsw. 1905). M. Kämmerer, Fouqués Held des Nordens und seine Stellung in der deutschen Literatur (Frankf. a. M. 1910). — Lothar Zeuthe, Fouqué als Erzähler: *BBr* Bd. 21. — Wilh. Pfeiffer, Fouqués Undine (Heidelb. 1903). Oswald Flöck, Die Elementargeister bei Fouqué und anderen Dichtern der romantischen und nachromantischen Zeit (Heidelb. 1909).

S. 57. Werner: Ausgewählte Schriften (Grimma 1840 bis 1841, 15 Bde.). *MV* Nr. 722/3 und 894. Briefe des Dichters Werner herausg. von Oswald Flöck (2 Bde., Münch. 1914). Ausgabe der Tagebücher in Vorbereitung. — Paul Hankamer, Werners „Der 24. Februar" (Bonn 1919). — Fel. Poppenberg, Mystik und Romantik in den „Söhnen des Tals" (Berl. 1893). W. Ekhard, Die Technik in Werners „Söhnen des Tals" (Gießen 1917). Rud. Palgen, über Werners „Söhne des Tals": *BMB* Nr. 21. — Jonas Fränkel, Werners „Weihe der Kraft". Studie zur Technik des Dramas (Hamb. 1904). — F. Degenhart, Beiträge zur Charakteristik des Stiles in Werners Dramen (Eichstätt 1900). — Düntzer, Zwei Bekehrte, Z. Werner und Sofie v. Schardt (Leipz. 1879). E. Vierling, Werner. La Conversion d'un Romantique. Avec une Correspondance et des Documents inédits (Par. 1908). — Alb. Zipper, Werner und die Familien Grocholski und Choloniewski (Lemberg 1896).

S. 58. Schicksalsdramatiker: herausg. von Jak. Minor: *K* Bd. 151 (Werners Luther mit Weihe der Unkraft, 24. Februar; Müllners 29. Februar, Schuld; Houwalds Leuchtturm); ergänzend Jak. Minor, Die Schicksalstragödie in ihren Hauptvertretern (Frankf. a. M. 1883). — A. Rositat, über das Wesen der Schicksalstragödie (Königsb. 1891 und 1892, 2 Progr.). Das Beste und durch Aufdeckung der geschichtlichen Entwickelung Belehrendste 1899 Jak. Minor, Zur Geschichte der deutschen Schicksalstragödie und zu Grillparzers Ahnfrau: *JbGr* 9, 1—85. L. Geiger, Zur Geschichte der Schicksalsdramendichter: *StvglL* 5, 172. — Alb. Görland, Die Idee des Schicksals in der Gesch. der Tragödie (Lüb. 1913). Eduard Zarncke, Schicksalstragödie in Altertum und Neuzeit: Mitteilungen der Deutschen Gesellschaft (Leipz. 1913) 11, 158. — Ferd. Jos. Schneider, Die romantische Schicksalsidee: Die Freimaurerei und ihr Einfluß, S. 184—229 (Prag 1909).

S. 58. Müllners sämtl. Werke (Wolfenb. 1828, 8 Bde.). *MV* Nr. 595/6. — Müllners Leben, Charakter und Geist, von Fr. K. Jul. Schütz (Meißen 1830). — **Houwalds** sämtl. Werke (Leipz. 1858/59, 5 Bde.). — Ch. E. Schmidtborn, Freiherr von Houwald als Dramatiker: *BMb* Heft 8.

S. 58. Heinrich von Kleist: Werke u. Briefe herausg. von Gg. Minde-Pouet und Reinh. Steig: *MKl* (5 Bde.). Werke herausg. von Teoph. Zolling: *K* Bd. 149/50 (4 Teile). — Die wichtigsten Briefe Kleists sind an seine Stiefschwester Ulrike (1860; neu herausg. Berl. 1905); an seine Braut (Bresl. 1884). Verschiedene andere bei Ed. v. Bülow, Kleists Leben und Briefe (Berl. 1848); Reinh. Steigs „Neue Kunde zu H. v. Kleist" (Berl. 1902). Zu Kleists Briefen P. Hoffmann: *StvglL* 3, 322. Kleists Gespräche gesammelt von Flodoard v. Biedermann (Leipz. 1912). — W. Herzog, Kleist. Sein Leben und sein Werk (Münch. 1911), die jetzt beste Darstellung. — Lehrreich in Kleists Eigenart sich versenkende Biographie von dem Dichter Ad. Wilbrandt (Nördling. 1869). Raymond Bonafous, Henri de Kleist. Sa Vie et ses Œuvres (Par. 1894). F. Servaes, H. v. Kleist (Leipz. 1902). Hubert Rötteken, Kleist (Leipz. 1907). — S. Rahmer, Das Kleist-Problem; Kleist als Mensch und Dichter nach neuen Quellenforschungen (Berl. 1903; 1909). — Th. Zolling, Kleist in der Schweiz (Stuttg. 1882) behandelt ausgezeichnet einen bedeutenden Abschnitt der Entwickelung. — Reinh. Steig, Kleists Berliner Kämpfe (Berl. 1901) erschließt wichtige Quellen. — Herm. Conrad, Kleist als Mensch und Dichter (Berl. 1896). W. Hegeler, Kleist: *D* Bd. 20. Fr. Zillmann, Kleist als Mensch und Künstler (Berl. 1920).

E. Kayka, Kleist und die Romantik: *FM* Bd. 31. Gg. Minde-Pouet, Kleists Sprache und Stil (Weim. 1897). — Berth. Schulze, Neue Studien über Kleist (Heidelb. 1904). Herm. Schneider, Studien zu Kleist (Berl. 1915). Kleist als Dramatiker: Walter Kühn, Kleist und das deutsche Theater (Münch. 1912). Heinr. Bulthaupt, Dramaturgie des Schauspiels, 2, 411—475 (9. Aufl., Oldenburg 1902). Heinr. Meyer-Benfey, Das Drama Kleists (Götting. 1911 f.). — Mich. Lex, Die Idee im Drama bei Goethe, Schiller, Grillparzer, Kleist, S. 259—298 (Münch. 1904). — Heinr. v. Treitschke, Historische und politische Aufsätze, 1, 75—112 (6. Aufl., Leipz. 1903), u. *JbPr* 2, 399. — Kleist und Hebbel: Beilage zur Münchner Allgemeinen Zeitung 1882, Nr. 293; vgl. S. 390 unten (Hebbel). — W. Holzgräfe, Schillersche Einflüsse bei Kleist (Kuxhaven 1902). — Alb. Schäfer, Verzeichnis sämtl. Tonwerke zu den Dramen Schillers, Kleists u. a. (Leipz. 1886). — Amphitryon: Wilh. Ruland, Kleists Amphitryon. Eine Studie (Berl. 1897). K. v. Reinhardstöttner, Plautus, spätere Bearbeitungen plautinischer Lustspiele, S. 179—229 (Leipz. 1886). — Penthesilea: Rich. Weißenfels, Der Tod der Penthesilea; Kleist und Novalis: *ZvglL* 1, 273; *NF* 1, 301. Hubert Rötteken, Kleists Penthesilea: *ZvglL* 7, 38, u. 8, 24. Joh. Niejahr, Kleists Penthesilea: *VLG* 6, 506. Hans Klein, Die antiken Amazonensagen in der deutschen Literatur (Münch. 1918). — Robert Guiscard: *JbPr* 65, 485 (K. Rößler). *Euph* 1, 564 (Minor). Spiridion Wukadinovic, Kleist-Studien, S. 55—134 (Stuttg. 1904). — Käthchen von Heilbronn: Sp. Wukadinovic, Kleist-Studien, S. 135—172 (Stuttg. 1904). Fr. Röbbeling, Kleists Käthchen mit Abdruck der Phoebuslegende: *Bst* Bd. 12. — Der zerbrochene Krug: Kritische Ausgabe von Eug. Wolff (Minden 1898). K. Siegen, H. v. Kleist und der zerbrochene Krug (Sondersh. 1879). Ausführliches über die Entstehung in Zollings „Kleist in der Schweiz" (s. oben). Chn. Semler, Der zerbrochene Krug (Leipz. 1879) u. *ZfdU* 7, 374. — Hermannsschlacht: Im Vorwort zur Einrichtung für das Wiener Kaiserjubiläums-Stadttheater will Müller-Guttenbrunn, entgegen der bisherigen Annahme, Hermann auf Kaiser Franz, Marbod auf Friedrich Wilhelm III. deuten (Wien 1898). Heinr. Ortner, Bemerkungen zu Kleists Hermannsschlacht (Regensb. 1894). Joh. Niejahr, Prinz von Homburg und Hermannsschlacht: *VLG* 6, 409. — Prinz von Homburg: Kritische Ausgabe von Eug. Wolff (Minden 1899). Konr. Varrentrapp, Der Prinz von Homburg in Geschichte und Dichtung: *JbPr* 45, 335. J. Jungfer, Der Prinz von Homburg nach archivalischen und anderen Quellen (Berl. 1890). B. Erdmannsdörffer, Zu Kleists Prinz von Homburg: *JbPr* 34, 205. H. Gilow, Die Grundgedanken im Prinzen von Homburg (Berl. 1893). Sp. Wukadinovic, Kleist-Studien, S. 173—192 (Stuttg. 1904). — E. Belling, Der Große Kurfürst in der Dichtung (Berl. 1888). Heinr. Stümcke, Hohenzollernfürsten im Drama (Leipz. 1903). — Kleist als Erzähler. Kritische Ausgabe des „Kohlhaas" mit Erläuterungen von Eug. Wolff (Minden o. J.). — Abendblätter: s. Steig oben öfters und *StvglL* 7, 352 (Schulze).

S. 62. Dichtung der Befreiungskriege in Auswahl herausg. von Jul. Ziehen (Dresd. 1896). Lyriker der Freiheitskriege: *K* Bd. 135 III. H. Benzmann, Die Freiheitskriege und die Reaktion im Liede der Zeit: Deutschlands Lyrik, S. 459—605 (Münch. 1908). — M. Schmitz-Mancy, Die Dichter der Freiheitskriege (5. Aufl., Paderborn 1909). Fr. Arnold, Die Dichter der Befreiungskriege (2 Bde., Prenzlau 1908). — S. Stahl, Die Entwickelung der Affekte in der Lyrik der Freiheitskriege (Leipz. 1907). — O. Richter, Die Lieblingsvorstellungen der Dichter des deutschen Befreiungskrieges (Leipz. 1909). — Susanne Engelmann, Der Einfluß des Volksliedes auf die Lyrik der Befreiungskriege (Heidelb.-Berl. 1909). — Wohlrabe, Die Freiheitskriege in Lied u. Geschichte; im Spiegel der Roman- u. Dramenliteratur (Leipz. 1912; 1913).

S. 64. Theodor Körner: Sämtl. Werke im Auftrage der Mutter des Dichters herausg. von K. Streckfuß mit Biographie von C. A. Tiedge (Berl. 1834); vollständigste Ausgabe von Ad. Stern: *K* Bd. 152/3; ausgezeichnete, genügende Auswahl von Hans Zimmer: *MKl* (2., kritisch durchgesehene u. erläuterte Ausgabe, 2 Bde.). Tagebuch und Kriegslieder von 1813 herausg. von Emil Peschel (Freiburg 1893). — Körners Briefwechsel mit den Seinen herausg. von A. Steinberg (Leipz. 1909). — Biographische Angaben über Th. Körner von seinem Vater: Chr. Gottfr. Körners ges. Schriften, S. 205—230 (Leipz. 1881). — Emil Peschel und Eug. Wildenow, Theodor Körner und die Seinen (mit vielen Briefen, Leipz. 1898, 2 Bde.). K.

Berger, Th. Körner (Bielef. 1912). — *MV* Nr. 1039. — über Körners Relegation in Leipzig: Fr. Zarncke, Kleine Schriften, 2, 100 (Leipz. 1898). Müller-Guttenbrunn, Körner in Wien: Im Jahrhundert Grillparzers, S. 82—97 (Münch. 1904). — Ad. Mirus, Das Körner-Museum (Weim. 1898). — Gust. Reinhard, Schillers Einfluß auf Körner (Straßb. 1899). E. Zeiner, Körner als Dramatiker, mit besonderer Berücksichtigung Schillerschen Einflusses (Stockerau 1900). — Th. Herold, Fr. Aug. Kl. Werthes und die deutschen Zrinydramen, S. 89—154 (Münst. 1898). — Alb. Schäfer, Verzeichnis sämtlicher Tonwerke zu den Dramen Schillers, Goethes, Kleists und Körners (Leipz. 1886).

S. 65. Schulze: Sämtl. poetische Werke (Leipz. 1818, 4 Bde.), zur 3. Aufl. (Leipz. 1855) im 5. Bande das Leben Schulzes, nach Briefen und Tagebüchern von Herm. Marggraff geschildert. — Die „Rose" und Auszüge aus „Cäcilie" mit Biographie herausg. von M. Koch: *K* Bd. 147. *MV* Nr. 772. — A. Silbermann, Schulzes Rose (Berl. 1902).

S. 66. Schenkendorf: Gedichte (Leipz. 1837; 4. Aufl., Stuttg. 1871). — A. Hagen, Schenkendorfs Leben, Denken u. Dichten (Berl. 1863). E. Heinrich, Schenkendorf (Hamb. 1886). Paul Czygan, Neue Beiträge zu Schenkendorf: *Euph* 13, 787; 14, 84f. — Fr. J. Scherer, Die Kaiseridee des deutschen Volkes in Liedern seiner Dichter seit 1806 (Arnsberg 1879).

II. Vom Ende der Befreiungskriege bis zur Reichsgründung. S. 68—209.

Th. Flathe, Das Zeitalter der Restauration und Revolution 1815—1851 (Berl. 1882). Theod. Ziegler, Die geistigen und sozialen Strömungen des 19. Jahrh. (Berl. 1899). — John Firman Coar, Studies in German Literature in the XIX. Century (Neuyork 1903). — Hans Hirschstein, Die französische Revolution im deutschen Drama und Epos nach 1915: *BBr* Bd. 31. — Hellmuth Mielke, Der deutsche Roman des 19. Jahrh. (4. Aufl., Dresd. 1912). K. Rehorn, Der deutsche Roman (Köln 1890). Paul Bastier, La nouvelle individualiste en Allemagne de Goethe à Keller (Par. 1910). Hjalmar Boyesen, The German Novel: Essays on German Literature, S. 213 bis 278 (London 1892). Rud. Fürst, Deutschlands Roman im 19. Jahrh. (Prag 1903). Fr. Spielhagen, Beiträge zur Theorie und Technik des Romans (Leipz. 1883); Neue Beiträge zur Theorie und Technik der Epik und Dramatik (Leipzig 1898). Heinr. Keiter und Tony Kellen, Der Roman. Geschichte, Theorie und Technik des Romans und der erzählenden Dichtkunst (3. Aufl. der „Theorie des Romans", Essen-Ruhr 1908). — Heinr. Spiero, Geschichte der deutschen Lyrik seit Claudius (Leipz. 1909). Deutsche Zeitdichtung von den Freiheitskriegen bis zur Reichsgründung von Viktor Klemperer (Berl. 1910, 2 Hefte). — Rob. F. Arnold, Das moderne Drama (mit reicher Bibliographie, 2. Aufl., Straßb. 1912). — Gg. Witkowski, Das deutsche Drama des 19. Jahrh. in seiner Entwicklung dargestellt (3. Aufl., Leipz. 1910). — M. Martersteig, Das deutsche Theater im 19. Jahrh. Eine kulturgeschichtliche Darstellung (Leipz. 1904). — Kleists, Grillparzers, Immermanns und Grabbes Dramaturgie herausg. von W. v. Scholz (Münch. 1912): Deutsche Dramaturgie, 3. Bd. — Otto Hauser, Der Roman, das Drama des Auslands seit 1800 (Leipz. 1913, 2 Bde.).

1. Die Einwirkung der Romantik auf die Wissenschaften. Der alte Goethe. S. 71—82.

S. 72. Hegel und Goethe: Rud. Steiner, Goethes Weltanschauung, S. 197—203 (Weim. 1897). — **Schopenhauer:** Heinr. Düntzer, Schopenhauer und Goethe: Abhandlungen, 1, 115—211 (Leipz. 1885) und *JbG* 9, 50; 19, 53. A. Harpf, Schopenhauer und Goethe: Sonderabdruck aus den Philosophischen Monatsheften, 8, 449 (1885). Otto Heller, Goethe and the Philosophy of Schopenhauer: Journal of Germanic Philology, 1, 348—410 (Bloomington 1897). — Laura Frost, Johanna Schopenhauer, ein Frauenleben aus der klassischen Zeit (Berl. 1905).

S. 74. A. W. Schlegels Bonner Vorlesungen: *DLD* Nr. 147. — A. W. Schlegels Briefwechsel mit Christian Lassen (Bonn 1914). — Über beider Schlegel Verdienste um das Studium des Indischen s. II, 313. Friedrich wurde 1815 österreichischer Legationsrat: Jak. Bleyrer, Fr. Schlegel am Bundestage in Frankfurt (Münch. 1913).

S. 74. Diez: Gedichte und Briefe: Edm. Stengel, Erinnerungsworte an Fr. Diez (Marb. 1883). — Gertrud Richter, Die Anfänge der romanischen Philologie und die deutsche Romantik (Halle 1914).

S. 74—76. Germanistik: Rud. v. Raumer, Gesch. der germanischen Philologie (Münch. 1870): Geschichte der Wissenschaften in Deutschland, Bd. 9. Herm. Paul, Gesch. der germanischen Philologie: Grundriß der germanischen Philologie 1, 3—158 (2. Aufl., Straßb. 1911f.); Die Bedeutung der deutschen Philologie für das Leben der Gegenwart (Münch. 1897). — Herm. Wunderlich, Die deutsche Philologie und das deutsche Volkstum: *NJb* f. d. klassische Altertum, 1, 54 (1898). — Brüder Grimm: vgl. zu S. 52. — Schmeller: Die Ephesier. Drama (Münch. 1885). Schmelleri Carmina et Epistolae ad Samuelem Hopfium (Bern 1872). Leben und Wirken, von Joh. Nicklas (Münch. 1885). Ludw. Rockinger, An der Wiege der baierischen Mundart-Grammatik und des baierischen Wörterbuches: Oberbayerisches Archiv, Bd. 43 (Münch. 1886). — Lachmann: Jugendgedichte: O. Sievers' Akademische Blätter (Braunschw. 1884) S. 7f. — Wilh. Wackernagels Jugendjahre 1806—1833 (Basel 1885). — Dahlmann: von Ant. Springer (Leipz. 1870/72, 2 Bde.). Briefwechsel zwischen Jak. und W. Grimm, Dahlmann, Gervinus (Berl. 1885—86, 2 Bde.). — Gervinus: Leben. Von ihm selbst (Leipz. 1893).

S. 75. Walter Aug. Schönbrunn, Die Romantiker als Literarhistoriker und ihre Vorläufer (Greifswald 1911). — Max Koch, Deutsche Vergangenheit in deutscher Dichtung: *BBr* Bd. 50.

S. 76. Perthes' Leben nach dessen schriftlichen und mündlichen Mitteilungen aufgezeichnet von Cl. Th. Perthes (8. Aufl., Gotha 1896, 3 Bde.).

S. 77. Leopold von Ranke: Zur eigenen Lebensgeschichte (herausg. von Alfred Dove): Sämtl. Werke, Bd. 53/54 (Leipz. 1890).

S. 77. Alexander von Humboldt: Kosmos in verkürzter Gestalt: *BWS.* — Gg. Heller, Die Weltanschauung A. v. Humboldts in ihren Beziehungen zu den Ideen des Klassizismus (Leipz. 1910): Lamprechts Beiträge zur Kultur- und Literaturgeschichte, 12. Heft.

S. 77. Goethe im Alter: Maximen und Reflexionen. Nach den Handschriften: *GG* Bd. 21. — Gespräche mit Eckermann mit Erläuterungen herausg. von Ed. Castle (Berl., Bong, 1916, 3 Bde.). — K. W. Müller, Goethes letzte literarische Tätigkeit (Jena 1832). — Sulpiz Boisserée (Lebensbeschreibung und Briefwechsel mit Goethe), herausg. von Mathilde Boisserée (Stuttg. 1862, 2 Bde.). Goethes und Carlyles Briefwechsel (Berl. 1887). — Goethes Tod. Dokumente und Berichte der Zeitgenossen herausg. von K. Schüddekopf (Leipz. 1907). — L. Geiger, Goethe und die Seinen. Aktenmäßige Darstellungen über Goethes Haus (Leipz. 1908). — Aus Ottilie v. Goethes Nachlaß. Briefe von ihr und an sie 1806—32; Tagebücher: *GG* Bd. 27/28. — W. Bode, Goethes Sohn (Berl. 1918).

S. 77. Goethe als Herausgeber von „Kunst u. Altertum" und seine Mitarbeiter, von Erich v. dem Hagen (Berl. 1912). — Else Beil, Zur Entwicklung des Begriffs der Weltliteratur: *P* Bd. 28.

S. 78. Goethes Divan: Nachbildung der eigenhändigen Reinschrift erläutert von Konr. Burdach: *GG* Bd. 26. Erläuterte Ausg. von Gust. v. Löper (Berl. 1872, Hempel; neue Ausg. 1902). Mit Auszügen aus dem Buche des Kabus von K. Simrock (Heilbr. 1875). — Konr. Burdach, Entstehungsgeschichte und älteste Gestalt des Divans: *JbG* 17, 1*—41*; *JbGG* 6, 3—52; Sitzungsberichte der

Berliner Akademie, 27, 858—899. — Briefwechsel zwischen Goethe und Marianne v. Willemer (3. Aufl., Stuttg. 1878). Reinh. Steig, Aus Suleikas hohen Tagen: *Jb* des Frankfurter Hochstifts 1907, S. 214.

S. 80. Wilhelm Meisters **Wanderjahre** (s. zu S. 17): Wanderjahre. Ein Novellenkranz nach dem ursprünglichen Plan herausg. von Eug. Wolff (Frankf. 1917). — Kurt Bimler, Die 1. u. 2. Fassung der Wanderjahre (Beuthen O.-S. 1907). — Ferd. Gregorovius, Goethes Meister in seinen sozialistischen Elementen entwickelt (Königsb. 1849). Alex. Jung, Goethes Wanderjahre und die wichtigsten Fragen des 19. Jahrhunderts (Mainz 1854). — Herm. Hettner, Goethe und der Sozialismus: Kleine Schriften (Braunschw. 1884) S. 433—451. — Fr. Bertheau, Goethe und seine Beziehungen zur schweizerischen Baumwollindustrie (Wetzikon 1888). — K. Jungmann, Die pädagogische Provinz der Wanderjahre. Eine Quellenstudie: *Euph* 14, 274 f. Guido Wolf Günther, Goethes sozialpädagogische Ansichten in Meisters Wanderjahren im Lichte der Gegenwart (Leipz. 1920).

S. 80. Faust II. Teil: Veit Valentin, Über die klassische Walpurgisnacht und die Helenadichtung (Leipz. 1901). — Roman Wörner, Fausts Ende (Freiburg 1902). — Ad. Trendelenburg, Zu Goethes Faust. Vorarbeiten für eine erklärende Ausgabe (Berl. 1919). — Gg. Witkowski, Die Handlung des II. Teils von Goethes Faust (Leipz. 1908). — R. Fischer, Der Chor im deutschen Drama von Klopstocks Hermannsschlacht bis Goethes Faust II (Münch. 1917).

S. 82. Goethe im Ausland: Ferd. Baldensperger, Goethe en France; Bibliographie critique de Goethe en France (Par. 1904; 1907). Martha Langkavel, Die französischen Übertragungen von Goethes Faust (Straßb. 1902); dazu *StvglL* 4, 485 (Kippenberg). — Eugen Oswald, Goethe in England and America, Bibliography (Lond. 1899). Kuno Francke, A History of German Literature as determined by social Forces (4. Aufl., Neuyork 1901). W. Heinemann, Goethe's Faust in England and America (Berl. 1886). Lina Baumann, Die englischen Übersetzungen von Goethes Faust (Halle 1907). W. Fr. Hanhart, The Reception of Goethe's Faust in England in the first Half of the 19. Century: *StC* Bd. 4, Nr. 1. Juliana Haskell, Taylor's Translation of Goethe's Faust: *StC* Bd. 3, Nr. 3. Al. Brandl, Die Aufnahme von Goethes Jugendwerken in England; Goethes Verhältnis zu Byron: *JbG* [illegible], 27; 20, 3. — Gg. Brandes, Goethe und Dänemark: *JbG* 2, 1—48. — K. Fasola, Goethe und sein italienisches Publikum: *JbG* 30, 154—179.

2. Entwickelung und Ausgang der Romantik.

S. 82—107.

Ricarda Huch, Ausbreitung und Verfall der Romantik (7. Aufl., Leipz. 1920). — Ad. Stern, Die deutsche National-Lit. vom Tode Goethes bis zur Gegenwart (5. Aufl., Marb. i. H. 1905). — Gg. Witkowski, Die Entwicklung der deutschen Lit. seit 1830 (Leipz. 1912). — Edgar Istel, Die Blütezeit der musikalischen Romantik in Deutschland (Leipz. 1909). — Noch immer brauchbare Zusammenstellung von 872 Liedern und Balladen von 131 Dichtern: K. Gödeke, Deutschlands Dichter von 1813—43 (Hannov. 1844).

S. 84. Eichendorff. Sämtl. Werke (Tagebücher, Briefwechsel), historisch-kritische Ausgabe von W. Kosch (Regensb. 1908 f., 14 Bde.). Auswahl (mit den autobiographischen Schriften) herausg. von M. Koch: *K* Bd. 146 II; von Rich. Dietze: *MKl* (2 Bde.). Josef u. Wilhelm von Eichendorffs Jugendgedichte herausg. von Reinhold Pissin (Berl. 1906). Das Puppenspiel ‚Incognito' und Entwürfe herausg. von Konr. Weichberger (Oppeln 1901). — Eichendorff-Kalender, Romantisches Jahrbuch u. Organ d. deutschen Eichendorff-Gesellschaft, herausg. von W. Kosch (Regensb. 1910 f.). — Der Wächter. Zeitschrift des „Eichendorff-Bundes" (Münch. 1918 f.). — Ad. Schöll, Eichendorff (1836): Gesammelte Aufsätze, S. 247—352 (Berl. 1884). — Gust. Falke, Eichendorff: *D* Bd. 41. — M. Koch, Zum Gedächtnis Eichendorffs: Mitteilungen der Schlesischen Gesellschaft, 85, 31; Türmer, Nov. 1907. — Herm. Anders Krüger, Der junge Eichendorff (2. Aufl., Oppeln 1903). Ed. Höber, Eichendorffs Jugenddichtungen (Berl. 1894). — Hugo Häusle, Eichendorffs Puppenspiel ‚Incognito': *QSt* Heft 6. — Rich. Dietze, Eichendorffs Ansicht über romantische Poesie (Leipz. 1883). Ewald Reinhard, Eichendorffstudien: *BM* Heft 5. Jul. Erdmann, Eichendorffs historische Trauerspiele (Halle 1908). Jos. Nadler, Eichendorffs Lyrik: *StPr* Heft 10. — K. Jakubczyk, Der deutsche Eichendorff (M.-Gladbach 1917).

S. 85. Hoffmann: Sämtl. Werke. Historisch-kritische Ausgabe mit allen Lesarten und erreichbaren Zeichnungen Hoffmanns von K. Gg. v. Maassen (Münch. 1908 f., 14 Bde.). Ges. Schriften (Berl. 1844—45, 12 Bde.). Hempelsche Ausgabe, 15 Tle. Musikalische Schriften herausg. von Edgar Istel: *BWS*. Auswahl von Viktor Schweizer und Paul Zannert: *MKl* (4 Bde.), von M. Koch mit Biographie (Vetters Eckfenster, Don Juan, Vision, Goldener Topf, Joh. Wacht, Elixire, I. Teil): *K* Bd. 147. „Meister Floh" erstmalig vollständig herausg. von Hans v. Müller (Berl. 1908). Kreislerbuch. Texte, Kompositionen und Bilder zusammengestellt von H. v. Müller (Leipz. 1903). — Hoffmann im persönl. u. briefl. Verkehr. Sein Briefwechsel und Erinnerungen seiner Bekannten gesammelt von Hans v. Müller (Berl. 1912, 4 Bde.); Hoffmanns Tagebücher und literarische Entwürfe (Berl. 1915 f.). — Gg. Ellinger, Hoffmanns Leben und Werke (Hamb. 1894). Artur Sakheim, Hoffmann. Studien zu seiner Persönlichkeit und seinen Werken (Leipz. 1908). Thom. Carlyle, Critical Essays, 1, 250 (Lond. 1827). Rich. Schaukal, Hoffmann: *D* Bd. 12. — Stefan Hock, Die Vampyrsagen und ihre Verwertung in der deutschen Literatur: *FM* Bd. 17. — F. Leppmann, Kater Murr und seine Sippe von der Romantik bis zu Scheffel und Keller (Münch. 1908). — Hans Pfitzner, Hoffmanns „Undine": Vom musikalischen Drama (Münch. 1915) S. 66—89. — Erwin Kroll, Hoffmanns musikalische Anschauungen (Königsb. 1909). K. Schäffer, Die Bedeutung des Musikalischen u. Akustischen in Hoffmanns lit. Schaffen: *BMb* Bd. 14. — Hans v. Wolzogen, Hoffmann und Richard Wagner (Berl. 1906): Deutsche Bücherei Nr. 63. — G. Thurau, Hoffmanns Erzählungen in Frankreich (Königsberg 1896).

S. 86. Schubert: F. Rud. Merkel, Der Naturphilosoph Gotthilf Heinr. Schubert und die deutsche Romantik (Münch. 1913).

S. 87. Tieck im Alter: Vgl. zu S. 41. — Gesammelte Novellen (Bresl. 1835—42, 14 Bde.; nicht vollständig). Kritische Schriften und dramaturgische Blätter (Leipz. 1848 bis 1852, 4 Bde.). — Jak. Minor, Tieck als Novellendichter: O. Sievers' Akademische Blätter (Braunschw. 1884), S. 139 u. 193. T. D. Garnier, Zur Entwicklungsgeschichte der Novellendichtung Tiecks (Gießen 1899). Hans Liebede, Tiecks Novelle ‚Der Aufruhr in den Cevennen' (Halle 1909). — W. Wilmsmeier, Camoëns in der deutschen Dichtung des 19. Jahrh. Ein Beitrag zum Künstlerdrama (Erfurt 1913). — Oskar Kaiser, Der Dualismus Tiecks als Dramatiker und Dramaturg (Leipz. 1855). Heinr. Bischoff, Tieck als Dramaturg (Brüssel 1897). Erich Drach, Tiecks Bühnenreformen (Berl. 1909). — Herm. v. Friesen, Tieck. Erinnerungen eines alten Freundes 1825—42 (Wien 1871, 2 Bde.). A. Stern, Tieck in Dresden: Zur Literatur der Gegenwart, S. 1—46 (Leipz. 1880). Über Tiecks Dresdener Vorlesungen: *StvglL* 4, 174. — Herm. Anders Krüger, Pseudoromantik. Friedrich Kind und der Dresdener Liederkreis. Ein Beitrag zur Geschichte der Romantik (Leipz. 1904). Martin Vaillant, Beiträge zu Leben und zur Charakteristik von Karl Franz van der Velde 1779—1824 (Bresl. 1912).

S. 87. Byron: Richard Ackermann, Byron. Sein Leben, seine Werke, sein Einfluß auf die deutsche Literatur (Heidelb. 1901). W. Ochsenbein, Die Aufnahme Lord Byrons in Deutschland: *U* Heft 6. — Heinr. Krüger, Der Byronsche Heldentypus: *FM* Bd. 6. — W. Alfred Braun, Types of Weltschmerz in German Poetry: *StC* Bd. 2, Heft 2.

S. 88. Geschichtsroman: K. Wenger, Historische Romane deutscher Romantiker. Untersuchungen über den Einfluß

Walter Scotts: *U* Heft 7. — Walter Pantenius, Das Mittelalter in Wächters (Veit Webers) Romanen: *P* Bd. 2.

S. 88. Hauff: Herausg. von Fel. Bobertag: *K* Bd. 156—158; von Cäsar Flaischlen (Stuttg. 1891). Auswahl von M. Mendheim: *MKl* (4 Bde.). — Hans Hofmann, Wilhelm Hauff, Darstellung seines Werdeganges (Frankf. 1902). — M. Schuster, Der geschichtliche Kern von Hauffs Lichtenstein (Stuttg. 1904). M. Drescher, Die Quellen zu Hauffs Lichtenstein: *P* Bd. 8. — Albert Mannheimer, Die Quellen zu Hauffs „Jud Süß" (Gießen 1909).

S. 88. Alexis: Erinnerungen von Alexis (Berl. 1900). — Ad. Stern, Zur Lit. der Gegenwart, S. 47—73 (Leipz. 1880). — Th. Fontane, Alexis: *BayrBl* 6, 344—366 = Fontane, Aus dem Nachlaß (Berl. 1908), S. 169—218.

S. 89. Spindler: Werke (Stuttg. 1856, 101 Bde.). Sämtl. Werke. Amerikanische Volksausgabe (Neuyork 1855/56, 9 Bde.). — Jos. König, Spindler. Ein Beitrag zur Geschichte des historischen Romans und der Unterhaltungslektüre in Deutschland nebst Briefen Spindlers: *BBr* Bd. 15.

S. 89. Zschokke: Ges. Schriften (Aarau 1851—54, 35 Bde.). Ausgewählte Novellen und Dichtungen (8. Aufl., Aarau 1847, 10 Bde.). Werke herausg. von Hans Bodmer (12 Teile, Berl. o. J., Bong). — M. Schneiderreit, Zschokke, seine Weltanschauung und Lebensweisheit (Berl. 1904). — K. Günther, Zschokkes Jugend- und Bildungsjahre (Aarau 1918). — Martin Schulz, Zschokke als Dramatiker (Stuttg. 1914).

S. 89. E. F. Koßmann, Der deutsche **Musenalmanach** 1833—1839 (Haag 1909). — Siehe Tafel bei II, 230.

S. 90. Chamisso: Vgl. zu S. 44. Gedichte und Schlemihl herausg. von Osk. Walzel: *K* Bd. 148; vollständigste Ausgabe der Werke mit Fortunatdrama (Fortunat auch *DLD* Nr. 54) und Biographie von M. Koch (2. Aufl., Stuttg. 1905, 4 Bde.). — Leben und Briefe von Jul. Ed. Hitzig (Leipz. 1839, 2 Bde.). — Walzel, Chamissos Prosaerzählungen: Beilage z. Münchner Allg. Zeitung 1891, Nr. 214 u. 215. Jul. Schapler, Chamissos Humor und Peter Schlemihl: Chamissostudien (Arnsberg 1909).

S. 90. Gaudy: Joh. Reiske, Gaudy als Dichter: *Pal* Bd. 60.

S. 90. Béranger: V. Pollak, Béranger in Deutschland (Wien 1908, Progr.).

S. 90. Mosen: Sämtl. Werke (Leipz. 1880, 6 Bde.). Ausgew. Werke herausg. von M. Zschommler (Leipz. 1903). — M. Zschommler, Beiträge zu Mosens Erinnerungen (Plauen 1861). P. Henß, Beiträge zur Kenntnis von Mosens Jugendentwickelung (Münch. 1903). — Werner Mahrholz, Mosens Prosa: *FM* Bd. 41.

S. 91. Griechen-, Polen-, Napoleon-Dichtung: Rob. Arnold, Der deutsche Philhellenismus: *Euph* Ergänzungsheft 2, 71—181: 11, 735. W. Büngel, Der Philhellenismus in Deutschland 1821—1829 (Marb. 1917). — Arnold, Geschichte der deutschen Polenliteratur, Bd. 1 (Halle 1900); Kosciuszko in der deutschen Lit. (Berl. 1898); dazu *ZvglL* 13, 206; Holtei und der deutsche Polenkultus: Festgabe für Heinzel, S. 467 (Weim. 1898). — St. Leonhard, Der Novemberaufstand in den Polenliedern deutscher Dichter (Krakau 1911 f., 3 Bde.). Erwin Kircher, Platens Polenlieder: *StvglL* 1, 50. — K. v. Reinhardstöttner, Napoleon I. in der zeitgenössischen Dichtung: Aufsätze und Abhandlungen, S. 71—109 (Berl. 1887). Paul Holzhausen, Napoleons Tod im Spiegel der zeitgenössischen Presse und Dichtung (Frankf. a. M. 1902); Bonaparte, Byron und die Briten (Frankf. a. M. 1904). Herm. Gähtgens zu Ysentorff, Napoleon I. im deutschen Drama (Frankf. a. M. 1903). Ed. Niemeyer, Die Schwärmerei für Napoleon in der deutschen Dichtung: *Archiv* 4, 507. — K. Voretzsch, Gaudys Kaiserlieder und die Napoleons-Dichtung: *JbPr* 95, 412. — P. Holzhausen, Heine und Napoleon (Frankf. a. M. 1903). — P. Holzhausen, Immermanns Verhältnis zu Napoleon I.: Beilage zur Münchner Allg. Zeitung 1898, Nr. 34. S. auch S. 376 II Hirschstein.

S. 91. Wilh. Müller: Gedichte, vollständige kritische Ausgabe: *DLD* Nr. 137 (1906). J. Taft Hatfield, The earliest poems of W. Müller: Publications of the modern Language Association, Jahrg. 13, Nr. 2 (Baltimore 1898); Unpublished Sonnets of W. Müller: Journal of Germanic Philology, 4, 1 u. 517 (Bloomington 1901/02); Unpublished Letters of W. Müller: American Journal of Philology, 24, 121 (Baltimore 1903). — Ph. Schuyler-Allen, Müller and the German Volkslied (Neuyork 1891: Sonderdruck aus Journal of Germanic Philology, 2, 283; 3, 35 u. 431). — B. Hake, W. Müller. Sein Leben und Dichten (Berl. 1909). A. J. Becker, Die Kunstanschauung Müllers. Beitrag zum Verständnis und zur Würdigung seiner künstlerischen Persönlichkeit (Münster 1908). — Zoraide Flamini, Müller e Roma (Pisa 1908).

S. 91. Ludwig I.: Max Koch, Des Kronprinzen und König Ludwigs I. von Bayern Anteil an den Befreiungskriegen (Bresl. 1913). Joh. Schrott, Ludwig I. als Dichter. Beilage zur Allg. Ztg. 1887, Nr. 174/5. — K. Theod. Heigel, König Ludwig I. (Leipz. 1872). Ignaz v. Döllinger, Zum Gedächtnis Ludwigs I. und seiner Regierung (Münch. 1868). — Über königliche Dichter und die Gedichte des Königs Ludwig von Bayern (Dessau 1829).

S. 91. Schenk: Schauspiele (Stuttg. 1829, 3 Bde.). Belisar herausg. von Fel. Bobertag: *K* Bd. 161. *AdB* 31, 37. — N. Lebermann, Belisar in der Lit. der romanischen und germanischen Nationen (Nürnb. 1898/99, 2 Progr.). Aug. Heisenberg, Über die Belisarsage: Beilage zur Münchner Allg. Zeitung 1903, Nr. 268/69.

S. 92. Rietschel: Jugenderinnerungen (Leipz. 1909). — **Schwind:** Briefwechsel mit Mörike herausg. von Hanns Wolfg. Rath (Stuttg. 1918). Briefe an Bauernfeld: *JbGr* 6, 225, wo Schwinds Biograph Hyaz. Holland (Stuttg. 1873) weiteren Briefwechsel verzeichnet; *JbGr* 13, 151. Künstlers Erdewallen. Briefe herausg. von W. Eggert Windegg (Münch. 1912); Der Wächter 13, 122 (Münch. 1920); Des Meisters Werke herausg. von O. Weigmann (Stuttg. 1906). — **Richter:** Selbstbiographie nebst Tagebuchniederschriften u. Briefen ergänzt von Heinr. Richter (Leipz. 1908).

S. 93. Platen: Gesammelte Werke, Quartband, herausg. durch seinen Freund Graf Fr. Fugger mit Biographie von K. Gödeke (Stuttg. 1839). Sämtl. Werke. Historisch-kritische Ausgabe mit handschriftl. Nachlaß herausg. von Max Koch u. E. Petzet (Leipz. 1909, 12 Bde., 1. Bd. Biographie von M. Koch). Auswahl durch M. Koch (Leipz. 1909); durch G. A. Wolff u. Viktor Schweizer: *MKl* (2 Bde.). — Briefwechsel herausg. von L. v. Scheffler u. Paul Bornstein (Münch. 1910 f., 5 Bde.). Tagebücher (Stuttg. 1896—1900, 2 Bde.). — Joh. Minckwitz, Platen als Mensch und Dichter (Leipz. 1838). P. Besson, Platen. Étude biographique et littéraire (Par. 1894). *AdB* 26, 244 (M. Koch). — *BayrBl* 8, 329. — K. Heinze, Platens romantische Komödien (Marburg 1897). Osk. Greulich, Platens Literatur-Komödien (Bern 1901). — H. Stockhausen, Studien zu Platens Balladen (Berl. 1899). — Erwin Kircher, Platens Polenlieder: *StvglL* 1, 50—67. — Alb. Fries, Platen-Forschungen (Berl. 1903). — Heinr. Renck, Platens politisches Denken und Dichten: *BBr* Bd. 19. — Hubert Tschersig, Das Gasel in der deutschen Dichtung und bei Platen: *BBr* Bd. 11. Fr. Veit, Platens Nachbildungen aus dem Diwan des Hafis und ihr persisches Original: *StvglL* 7, 257, 287, 390; 8, 145 und Sonderausgabe (Berl. 1908); s. II, 313 Indisch. — Rud. Unger, Platen in seinem Verhältnis zu Goethe: *FM* Bd. 23. — Helene Kallenbach, Platens Beziehungen zu Shakespeare: *StvglL* 8, 449; dazu *JbSh* 37, 216 (Litzmann).

S. 96. Heyden: Alexis Gabriel, Fr. v. Heyden, mit besonderer Berücksichtigung der Hohenstaufendichtungen (Bresl. 1901); dazu *StvglL* 1, 372; 2, 104.

S. 96. Kopisch: Ges. Werke (Berl. 1856, 5 Bde.). *MV* Nr. 583/4 u. Nr. 636/7.

S. 96. Waiblinger: Ges. Werke (Hamb. 1839/40, 9 Bde.). Gedichte aus Italien (mit Bibliographie) herausg. von Ed. Grisebach: *Reclam* Nr. 1470 u. 3351/2. Liebe und Haß. Trauerspiel: *DLD* Nr. 148. — Herm. Fischer, Beiträge zur Lit.-Geschichte Schwabens, 1, 148—179 (Tübing. 1891). — K. Frey, Waiblinger, sein Leben und seine Werke (Aarau 1904).

S. 97. Rückert: Ges. poetische Werke (Frankf. a. M. 1868/69, 12 Bde.); Kindertotenlieder (ebenda 1872); poetisches Tagebuch (ebenda 1888). Neugeordnete Ausgabe von Edm. Bayer (Leipz. 1900, 6 Bde.). Auswahl von Gg. Ellinger: *MKl* (2 Bde.). Rückert-Nachlese. Sammlung zerstreuter Gedichte und Übersetzungen herausg. von Leop. Hirschberg (Weim. 1910 f.): Gesellschaft der Bibliophilen. — Der Leipziger Jahrmarkt, herausg. von Gg. Schenk (Münch. 1913), das Schlußstück der gegen die franz. Revolution und Napoleon gerichteten Aristophanischen Trilogie. — Firdusi- und Saadiübersetzungen: *ZvglL* 4, 322; 6, 245; 7, 67; 10, 211. — Biographien von Edm. Bayer (Frankf. a. M. 1888); von F. Muncker: *BiblBayr* Bd. 14. — Der junge Rückert. Sein Leben und Schaffen von Leopold Magon (Halle 1914 f.). — Gg. Voigt, Rückerts Gedankenlyrik nach ihrem philosophischen Inhalte (Annaberg 1891). S. auch II, 313 Indisch.

S. 99. Berliner Theater: Karl Graf v. Brühl, Generalintendant der kgl. Schauspiele, u. seine Eltern. Lebensbilder bearbeitet von Hans v. Krosigk (Berl. 1910). — **Raupach** als Lustspieldichter von Kurt Bauer (Bresl. 1913).

S. 100. Oper: Herm. Kretzschmar, Geschichte der Oper (Leipz. 1919). — E. Leop. Stahl, Singspiele von den Anfängen bis zur Gegenwart (Heidelb. 1920).

S. 100. Beethoven: Sämtl. Briefe herausg. von Emerich Kastner (Leipz. 1910). Auswahl von K. Noack: *BWS*. — Ad. Bernh. Marx, Beethoven. Leben und Schriften (Berl. 1859, 2 Bde.). Gust. Ernest, Beethoven. Persönlichkeit, Leben und Schaffen (Berl. 1920). — R. Wagner, Beethoven (Leipz. 1870): Ges. Schriften, 9, 75—151 (Leipz. 1873). Aug. Göllerich, Beethoven: *M* Bd. 1. Bulthaupt, Dramaturgie der Oper, 1, 259—300 (2. Aufl., Leipz. 1902). — Brentanos Satire gegen die Berliner Fidelio-Gegner: *NdrB* Serie 3, Heft 1. Alfred Kalischer, Brentanos Beziehungen zu Beethoven: *Euph* Ergänzungsheft 1, 36. — Blaze de Bury, Le Poète Grillparzer et Beethoven: Revue des Deux Mondes, 74, 337. Rich. Batka, Grillparzer und der Kampf gegen die deutsche Oper in Wien; Grillparzers Melusinendichtung für Beethoven: *JbGr* 4, 119; 8, 260. — M. Friedländer, Deutsche Dichter in Beethovens Musik: 19. *Jb* der Musikbibliothek Peters (Leipz. 1913), S. 25—48. — Beethoven-Jahrbuch, herausg. von Th. v. Frimmel (Münch. 1908 f.).

S. 100. Preciosa: W. v. Wurzbach, Preciosa-Dichtungen: *StvglL* 1, 391. — Für P. A. Wolff vgl. zu S. 19 (Weimarer Theater).

S. 100. Weber: Sämtl. Schriften. Kritische Ausgabe von Gg. Kaiser (Berl. 1908). — Reisebriefe an seine Gattin (Leipz. 1886). Briefe an Heinr. Lichtenstein (Braunschw. 1900). — Lebensbild von seinem Sohne Max Maria v. Weber (Leipz. 1864—66, 3 Bde.). — Wagners Gedenkrede; Freischützstudien: Schriften, 2, 53; 1, 257 (Leipz. 1871). Hans Pfitzner, Webers „Freischütz": Vom musikalischen Drama (Münch. 1915), S. 198—206. — Bulthaupt, Dramaturgie der Oper, 1, 301—403 (2. Aufl., Leipz. 1902). — V. Joß, Weber als Schriftsteller (Prag 1894). Herm. v. d. Pfordten, Weber und Schumann als Schriftsteller: Musikalische Essays, S. 207—248 (Münch. 1897). Gg. Kaiser, Beiträge zu einer Charakteristik Webers als Musikschriftsteller (Berl. 1910). — Edm. Dorer, Zur Geschichte der drei Pintos: Nachgelassene Schriften, 2, 99 (Dresd. 1893).

S. 100. Marschner, Kurzer Abriß aus meinem Leben (1825), zum Teil abgedruckt: *AdB* Bd. 20, S. 435 (Fürstenau). Biographie von M. Emil Wittmann: *Reclam* Nr. 3677. — Hans Gaartz, Die Opern Marschners (Leipz. 1912). — Stefan Hock, Die Vampyrsagen und ihre Verwendung in der deutschen Lit.: *FM* Bd. 17.

S. 100. Spohr: Selbstbiographie (Kassel 1860—61, 2 Bde.). — Richard Wagner, Nachruf an Spohr (1860): Schriften, 5, 133 (Leipz. 1871). — L. Nohl, Spohr: *Reclam* Nr. 1780.

S. 100. Lortzing: Briefe herausg. von Gg. R. Kruse (Regensb. 1902). — Ph. J. Düringer, Lortzings Leben und Wirken (Leipz. 1851). M. Emil Wittmann, Lortzing: *Reclam* Nr. 2634. *ThA* 1, 160. — Freiherr v. Biedenfeld, Die komische Oper der Italiener, Franzosen und Deutschen (Leipz. 1848). — K. M. Kob, Beiträge zur Geschichte der deutschen komischen Oper (Berl. 1903).

S. 100. Nicolai: Musikalische Aufsätze hrsg. von Gg. R. Kruse: Deutsche Musikbücherei Bd. 10 (Regensb. 1904).

S. 101. Schumann: Ges. Schriften über Musik und Musiker (Leipz. 1854, 4 Bde.; 5. Aufl., kritische Ausgabe von Martin Kreisig, Leipz. 1914, 2 Bde.). Gute Auswahl: *Reclam* Nr. 2472/3, 2561/2, 2621/2. — Der junge Schumann. Dichtungen und Briefe herausg. von Alfred Schumann (Leipz. 1910). — Jugendbriefe herausg. von Klara Schumann (3. Aufl., Leipz. 1898). Briefe: *NF* herausg. von F. Gust. Jansen (2. Aufl., Leipz. 1904); Briefe in Auswahl herausg. von K. Noak: *BWS*. — Klara Schumann. Ein Künstlerleben (Briefe mit Erläuterungen) herausg. von Berth. Litzmann (Leipz. 1902—09, 3 Bde.; 4. Aufl. 1920). — F. Liszt, Robert und Klara Schumann (1855): Ges. Schriften, 4, 109—206 (Leipz. 1882). — Jos. v. Wasiliewski, Schumann (4. Aufl., Leipz. 1906). E. Wolf, Schumann: *M* Bd. 19. Richard Batka, Schumann: *Reclam* Nr. 2882. — F. Gust. Jansen, Die Davidsbündler, aus Schumanns Sturm- und Drangperiode (Leipz. 1883). Herm. v. d. Pfordten, s. oben zu S. 100 Weber.

S. 101. Holtei: Theater (Bresl. 1845, nicht vollständig). Erzählende Schriften (Bresl. 1861—66, 39 Bde.). — M. Koch, Holtei: Mitteilungen der Schles. Gesellschaft für Volkskunde, 3, 23 (Bresl. 1898). — Paul Landau, Holteis Romane, Beitrag zur Geschichte der deutschen Unterhaltungsliteratur im 19. Jahrh.; Alfred Moschner, Holtei als Dramatiker: *BBr* Bd. 1 u. 28. — K. Jänicke, Holtei: Silesiaca, S. 385 (Bresl. 1898). — O. Schiff, Holtei und Karl Weinhold: Nord und Süd 1903, S. 69—78. — Ant. Kippenberg, Die Sage von „Robert dem Teufel" in Deutschland und ihre Stellung gegenüber der Faustsage: *StvglL* 4, 308.

S. 101. Öhlenschläger: Albert Sergel, Öhlenschläger in seinen persönlichen Beziehungen zu Goethe, Tieck und Hebbel nebst einer Öhlenschläger-Bibliographie (Rostock 1907).

S. 101. Löwe: Selbstbiographie, ergänzt von Helene Löwe (Berl. 1870). — *AdB* 19, 300. — M. Runze, Löwe: *Reclam* Nr. 4668; Goethe und Löwe (Leipz. 1901). — Fr. v. Hausegger, Die deutsche Ballade: Gedanken eines Schauenden (Münch. 1903), S. 181—206. — Martin Plüddemann, Löwe: *BayrBl* 15, 318. — Hans v. Wolzogen, Gedanken über die deutsche Musik und Ballade: Von deutscher Kunst (Berl. 1906), S. 244. — L. Schemann, Über die Bedeutung der Ballade für unsere Zeit und unsere Zukunft: *BayrBl* 20, 34.

S. 103. Uchtritz: Briefe von und an: Erinnerungen an Uchtritz und seine Zeit, herausg. von Heinr. v. Sybel (Leipz. 1884). Fr. Hebbels Briefwechsel, herausg. von Fel. Bamberg, 2, 197—291 (Berl. 1892). — W. Steitz, Uchtritz als dramatischer Dichter (Görlitz 1909). — Kurt Mayer, Uchtritz' Romane: *BBr* Bd. 26.

S. 103. Beer: Sämtl. Werke herausg. von Ed. v. Schenk (Leipz. 1835). Struensee herausg. von Fel. Bobertag: *K* Bd. 161. *MV* Nr. 343/4. — Beers Briefwechsel herausg. von Schenk (Leipz. 1837). Beers Briefe an Goethe: *JbG* 28, 19. — Gust. Fr. Manz, Beers Jugend und dichterische Entwickelung (Freiburg 1891). — Ed. Castle, Die Isolierten (Pariadichtungen, Berl. 1899).

S. 103. Grabbe: Vollständig nach den Handschriften Ed. Grisebachs Ausgabe, mit Briefen u. Biographie (Berl. 1902—03, 4 Bde.). Sämtl. Werke mit Briefen von und an Grabbe herausg. von O. Nieten (Leipz. 1908, 6 Bde.). — Napoleon: *MV* Nr. 338/9. Don Juan und Faust, bearbeitet von Paul Lindau: *MV* Nr. 1108. Bühnenbearbeitung Kaiser Heinrichs VI. von Joh. Henningsen (Hamb. 1901), Hannibals von C. Spielmann (Halle 1901), von Eugen Kilian (Münch. 1919). — O. Nieten, Grabbe, sein Leben und seine Werke: *BonnS* Bd. 4; Don Juan, Faust und Gotland: *StvglL* 9, 193. — M. Koch, Grabbe: Türmer, 4, I, 264. Erich Ebstein, Grabbes Krankheit (Münch. 1906): Grenzfragen der Lit. und Medizin Heft 3. — Arnulf Perger, System der dramatischen Technik mit bes. Untersuchung von Grabbes Dramen (Berl. 1909). —

A. Ploch, Grabbes Stellung in der deutschen Lit. (Leipz. 1905). K. Ant. Piper, Beiträge zum Studium Grabbes: *FM* Bd. 8. W. Schulte, Grabbes Hohenstaufendrama auf literarische Quellen und Vorbilder geprüft (Münster 1917). — S. Theilacker, Volk und Masse in Grabbes Dramen (Bern 1907). — Über Grabbes Faust u. Don Juan: Rod. Warkentin, Nachklänge der Sturm- u. Drangperiode in Faustdichtungen: *FM* Bd. 1; Heckel, Don Juan-Problem: *BBr* Bd. 47.

S. 104. Immermann: Vollständigste Sammlung durch Rob. Boxberger (Hempel, 20 Teile). Autobiographie in „Memorabilien" und „Düsseldorfer Maskengesprächen". Erläuterte Ausgabe des Münchhausen, nebst Trauerspiel in Tirol, Merlin, Maskengesprächen, Biographie von M. Koch: *K* Bd. 159/60. Werke herausg. von Harry Maync: *MKl* (5 Bde.). — Münchhausen herausg. von Werner Deetjen (Berl. 1908, 2 Bde.); dazu *ZfdU* 22, 781. Walter Volkmann, Zur Erläuterung des Münchhausen (Bresl. 1897). Fr. Bauer, Sternescher Humor im Münchhausen (Wien 1896). — Trauerspiel in Tirol, bearbeitet von Paul Lindau: *MV* Nr. 1106/7. — Briefe und Tagebuchbruchstücke: Gust. zu Putlitz, Immermanns Leben und Werke (Berl. 1870, 2 Bde.). Briefwechsel mit Beer (Leipz. 1837). — Dav. Fr. Strauß, K. Immermann (1849): Ges. Schriften, 2, 159—197 (Bonn 1876). — Sigm. v. Lempicki, Immermanns Weltanschauung (Berl. 1910). — Ludmilla Assing, Elisa v. Ahlefeldt (Berl. 1857). — Rich. Fellner, Geschichte einer deutschen [der Düsseldorfer] Musterbühne (Stuttg. 1888). — Immermann. Blätter der Erinnerung an ihn, herausg. von Ferd. Freiligrath (Briefe, Kinkel und Schütting über Merlin; Stuttg. 1842). Gedächtnisschrift zum 100. Geburtstag herausg. von O. Heinr. Geffcken (über Tulipäntchen, Epigonen, Münchhausen; Dramaturg und Patriot; Marianne, Hamb. 1896). Gedenkrede von Rob. F. Arnold (Wien 1896). — Oskar Wohnlich, Tiecks Einfluß auf Immermann: *SD* Heft 2. — Über Merlin: Kurt Jahn (Berl. 1899); Thaddäus Zielinski (Leipz. 1901); Ottokar Fischer (Dortm. 1909). — Werner Deetjen, Immermanns Jugenddramen (Leipz. 1904); Kaiser Friedrich II., Beitrag zur Geschichte der Hohenstaufendramen (Berl. 1901), und *SvglL* 3, 417. — A. Leffson, Immermanns Alexis (Gotha 1904). — W. Kaiser, Untersuchungen über Immermanns Romantechnik (Halle 1906); Immermanns Gedanken über Erziehung und Bildung (Halle 1906). — Leo Lauschus, Über Technik und Stil der Romane und Novellen Immermanns: *BonnF* Heft 6. — Allen W. Porterfield, Immermann. A Study in German Romanticism: *StC* 1911. — Jos. Klövekorn, Immermanns Verhältnis zum deutschen Altertum mit besonderer Berücksichtigung von „Tristan und Isolde": *BM* Heft 4.

3. Das junge Deutschland. S. 107—122.

Junges Deutschland: Ad. Stern, Drei Revolutionen in der deutschen Literatur: a. a. O. *NF* S. 1—33 (Dresd. 1904). Durch Heinr. v. Treitschkes wohlbegründete Anklage „Deutsche Gesch. im 19. Jahrh." (4. Aufl., Leipz. 1890; 4, 401—497), auf die Paul Nerrlich 1890 schwächlich entgegnete, wurde die Streitfrage wieder heftig aufgeregt. Neues brachten Joh. Prölß, Das Junge Deutschland (Stuttg. 1892). Heinr. Hubert Houben, Jungdeutscher Sturm und Drang (Leipz. 1911). — L. Geiger, Das Junge Deutschland und die preußische Zensur (Berl. 1900); Das Junge Deutschland. Studien und Mitteilungen (Berl. 1907); Die deutsche Literatur und die Juden (Berl. 1910). — Briefe von Mundt, Laube, Gutzkow enthält Fedor Wehl, Das Junge Deutschland (Hamb. 1886). — Gg. Brandes, Die Lit. des 19. Jahrh. in ihren Hauptströmungen, Bd. 6 (Leipz. 1891), nimmt natürlich für das Junge Deutschland Partei. — Hans Blösch, Das Junge Deutschland in seinen Beziehungen zu Frankreich: *U* Bd. 1. — J. Dresch, Schiller et la Jeune Allemagne: *Rg* 1, 569 (Par. 1905).

S. 108. Wienbarg: Viktor Schweizer, L. Wienbarg, Beiträge zu einer jungdeutschen Ästhetik (Leipz. 1897).

S. 108. Menzel. Briefe an Wolfgang Menzel (Berl. 1908): *ML*.

S. 110. Büchner: Sämtl. Werke herausg. von K. E. Franzos (Frankf. a. M. 1879). Ges. Werke (mit guter Biographie) herausg. von P. Landau (Berl. 1909, 2 Bde.); ges. Werke nebst Briefauswahl von W. Hausenstein (Leipzig 1916). — Dantons Tod: *MV* Nr. 703/4. — M. Zobel v. Zobeltitz, Büchners Leben und Schaffen (Berlin 1915). — Walter Kupsch, Wozzeck. Ein Beitrag zum Schaffen Büchners (Berlin 1920): Germanische *St* Heft 4.

S. 111. Börne: Werke. Historisch-kritische Ausgabe von L. Geiger (Berl. 1912 f., 12 Bde.). Ges. Schriften (Hamb. 1862, 12 Bde.); mit warmer Charakteristik von Karl Grün (Wien 1868, 12 Bde.). Aus dem Lager der Goethe-Gegner: *DLD* Nr. 129. — Börnes Briefwechsel mit Henriette Herz; Börnes Berliner Briefe herausg. von L. Geiger (Oldenb.; Berl. 1905). Frau Jeanette Strauß-Wohls, Briefe an Börne herausg. von Elisabeth Mentzel (Berl. 1907). — Heinr. Heine, Über L. Börne (Hamb. 1840). K. Gutzkow, Börnes Leben (Hamb. 1840). — Mich. Holzmann, Börnes Leben und Wirken (Berl. 1888). — Konr. Alberti, Börne (Leipz. 1886). — Gg. Brandes, Börne und Heine (2. Aufl., Münch. 1898).

S. 112. Mundt: O. Dräger, Mundt und seine Beziehungen zum Jungen Deutschland: *BMh* Heft 10.

S. 112. Stieglitz: K. Rosenkranz, Rahel, Bettina und Charlotte Stieglitz: Neue Studien, Bd. 2, S. 102 (Leipz. 1875). Th. Mundt, Charlotte, ein Denkmal (Berl. 1836). — Hubert Houben, Jungdeutsche Lebenswirren: Zeitschrift für Bücherfreunde, Bd. 10, S. 1. — Hans Kyser, Ch. Stieglitz. Schauspiel (Berl. 1916).

S. 113. Rahel, s. zu S. 33. — **Bettina:** Sämtl. Schriften (Berl. 1853, 11 Bde.). Proben aus dem Königsbuch herausg. von Max Koch: *K* Bd. 146, II. — Herm. Grimms Charakteristik: *JbG* 1, 1 und in „Goethes Briefwechsel mit einem Kinde" (4. Aufl., Berl. 1890). Briefwechsel mit Erläuterungen herausg. von Jonas Fränkel (Jena 1906). — Mor. Carriere, Bettina: Sonderdruck aus Nord und Süd, 40, 65—103 (Bresl. 1886). Reinh. Steig: Deutsche Rundschau 1892, S. 262—274. Gg. Fr. Daumer, Semiramis (Frankf. a. M. 1836). — Bettinas herrliche Briefe an den König herausg. von L. Geiger: Bettina von Arnim und Friedrich Wilhelm IV. (Frankf. a. M. 1906). — K. H. Strobl, Bettina von Arnim (Bielef. 1906): Frauenleben Bd. 10. Waldemar Ohlke, Bettinas Briefromane: *Pal* Bd. 41.

S. 115. Gutzkow: Ausgew. Werke herausg. von H. Hubert Houben (Leipz. 1908, 12 Bde.); von Reinh. Gensichen (Berl., Bong, 1910, 12 Teile). — Wally. Kritische Ausgabe nebst einer Folge von Streitschriften herausg. von Eug. Wolff (Jena 1905). — Dramatische Werke (Leipz. 1862 bis 1863, 20 Bde.). Hauptdramen in *MV*. — Ges. Werke (Frankf. a. M. 1845—46, 10 Bde.; Jena 1872—76, 12 Bde.). Vermischte Schriften (Leipz. 1842, 3 Bde.). Die deutsche Revue herausg. von J. Dresch: *DLD* Nr. 132. — Autobiographisches: Rückblicke auf mein Leben (Berl. 1875); Aus der Knabenzeit (Frankf. a. M. 1852 u. 1871, 2 Bde.); Lebensbilder (Stuttg. 1869—71, 3 Bde.). — Ad. Stern, Zur Lit. der Gegenwart, S. 129—200 (Leipz. 1880). Heinr. Hub. Houben, Gutzkow-Funde; Studien über die Dramen Gutzkows (Berl. 1901; 1899). Aug. Caselmann, Gutzkows Stellung zu den religiös-ethischen Problemen seiner Zeit (Augsb. 1900). — Bulthaupt, Dramaturgie des Schauspiels, 3, 255—312 (7. Aufl., Oldenb. 1904). Eduard Metis, Gutzkow als Dramatiker: *BBr* Bd. 48. Paul Weiglin, Gutzkows und Laubes Literaturdramen: *Pal* Bd. 103. — J. Dresch, Gutzkow et la Jeune Allemagne (Par. 1904). — K. Rosenkranz, Gutzkows Ritter vom Geist: Neue Studien, 2, 233 (Leipz. 1875). Alex. Jung, Briefe über Gutzkows Ritter vom Geist (Leipz. 1856). Alex. Alt, Briefe über Gutzkows Zauberer von Rom (Prag 1859). — Rud. Göhler, Gutzkow und das Dresdner Hoftheater: *ThA* 1, 97; 2, 193.

S. 115. Seydelmanns Leben und Wirken dargestellt von Heinr. Th. Rötscher (Berl. 1845). — Seydelmanns Rollenhefte nebst einer Bibliographie der Seydelmann-Lit.:

ThF Bd. 25. — **Devrient:** Emil Devrient, sein Leben, Wirken, Nachlaß, von Heinr. Hub. Houben (Frankf. a. M. 1903). — Eduard und Therese Devrient, Briefwechsel herausg. von Hans Devrient (Stuttg. 1909).

S. 115. Brachvogel: Waldemar Mittelmann, Die Dramen Brachvogels (Leipz. 1911).

S. 117. Laube: Ges.; ausgewählte Werke, beide mit Biographie herausg. von Hub. Houben (Leipz. 1908, 50; 10 Bde.). Von Laube selbst „Erinnerungen" (Wien 1875 bis 1880, 2 Bde.). — Dramatische Werke (Leipz. 1845—1875, 13 Bde.; ebenda 1880, 11 Bde.); ges. Schriften (Wien 1875—80, 16 Bde.). — Polen (Fürth 1833). — Burgtheater (2. Aufl., Leipz. 1891); Norddeutsches Theater (Leipz. 1872); Wiener Stadttheater (Leipz. 1875). Theaterkritiken und dramaturgische Aufsätze: *ThG* Bd. 7/8. — Paul Przgodda, Laubes literarische Frühzeit (Berl. 1910). — Bulthaupt, Dramaturgie des Schauspiels, 3, 313—372 (7. Aufl., Oldenb. 1904). Paul Weiglin, Gutzkows und Laubes Literaturdramen: *Pal* Bd. 103. A. Schneider, Ältere Essexdramen. Laubes Essex (Wien 1901). — Gg. Altmann, Laubes Prinzip der Theaterleitung: *BonnS* Bd. 5. M. Murmann, Die Bühnentechnik Laubes (Münster 1917). Alex. v. Weilen, Laube und Shakespeare: *JbSh* 43, 98.

S. 118. Birch-Pfeiffer: Ges. dramatische Werke (Leipz. 1863—80, 23 Bde.). Ges. Novellen und Erzählungen (Leipz. 1863—65, 3 Bde.). — Else Hes, Birch-Pfeiffer als Dramatikerin: *BBr* Bd. 38.

S. 118. Benedix: Ges. dramatische Werke (Leipz. 1871 bis 1875, 27 Bde.). Mehrere Stücke in *MV.* — W. Schenkel, Benedix als Lustspieldichter (Frankf. a. M. 1916).

S. 119. Heine: Sämtl. Werke (Hamb. 1861—63, 21 Bde., einschließlich Briefe); daraus Bibliothekausgabe (Hamb. 1885, 12 Bde.; Bd. 13: Biographie); mit Biographie und Erläuterungen von Ernst Elster: *MKl* (7 Bde.); von Elster auch mehrere Sonderstudien und Beiträge zum Briefwechsel. — Sämtl. Werke herausg. von O. Walzel (Leipz., Inselverlag, 1911f, 10 Bde.). — Elsters kritische Ausgabe vom „Buch der Lieder": *DLD* Nr. 27. Lieder und Gedichte mit englischem Kommentar von C. A. Buchheim (Lond. 1897). Als Ersatz für die von Heines Erben vernichtete Autobiographie stellte Gustav Karpeles aus Werken, Briefen und Gesprächen „Heines Memoiren" zusammen (3. Aufl., Berl. 1909). — Ad. Strodtmann, Heines Leben und Werke (2. Aufl., Berl. 1873, 2 Bde.). Rob. Prölß, Heines Lebensgang und Schriften (Stuttg. 1886). Wilh. Holzamer, Heine: *D* Bd. 40. — Paul Beyer, Der junge Heine. Eine Entwicklungsgeschichte seiner Denkweise und Dichtung: *BonnF* Bd. 1. — Von christlich-deutschem Standpunkt aus Ad. Bartels, Heine. Auch ein Denkmal (Dresd. 1906). Xanthippus (Franz Sandvoß), Was dünket euch um Heine? (Leipz. 1888). — Jules Legras, Heine Poète (Par. 1897). Max Nietzki, Heine als Dichter und Mensch (Königsb. 1895). Henri Lichtenberger, Heine Penseur, übersetzt „Heine als Denker" (Dresd. 1905). — Herm. Hüffer, Heine. Gesammelte Aufsätze (Berl. 1906). — Gg. Mücke, Heines Beziehungen zum deutschen Mittelalter: *FM* Bd. 34. W. Siebert, Heines Beziehungen zu E. T. A. Hoffmann: *BMb* Heft 7. John Scholte-Nollen, Heine and Wilhelm Müller: Modern Language Notes (1902), 17, 208 u. 262. — Fel. Melchior, Heines Verhältnis zu Lord Byron (Berl. 1903). Arthur Luther, Byron, Heine, Leopardi (Moskau 1904). W. Ochsenbein, Lord Byrons Einfluß auf den jungen Heine: *U* Heft 6. Stefan Vacano, Heine und Sterne (Berl. 1907). — C. Bonardi, Heine nell' opera di Carducci (Sassari 1903); Heine nella Letteratura italiana (Livorno 1907). — L. Betz, Heine in Frankreich (Zür. 1895); Heine und Alfred de Musset (Zür. 1897). P. Besson, Heines Beziehungen zu Victor Hugo: *SvglL* 5, 121. L. Betz, Die französische Lit. im Urteile Heines (Berl. 1897). Für Heines Napoleonkultus vgl. zu S. 91 (Napoleondichtung). — P. Remer, Die freien Rhythmen in Heines Nordseebildern (Rostock 1889). — Lion Feuchtwanger, Heines Rabbi von Bacherach (Münch. 1907). — Helene Herrmann, Studien zu Heines Romanzero (Berl. 1906).

4. Der schwäbische Dichterkreis und die vormärzliche Literatur in Österreich. S. 123—144.

Vgl. II, 312. — E. Plank, Die Lyriker des schwäbischen Klassizismus (Stuttg. 1896). Ambros Mayr, Der schwäbische Dichterbund (Innsbr. 1886). K. Strackerjan, Die schwäbischen Dichter und Rückert (Oldenb. 1883). — Hans Heinr. Ehrler, Das schwäbische Liederbuch. Eine Auswahl aus der klassischen schwäbischen Lyrik (Stuttg. 1918). — Jul. Hartmann, Das Tübinger Stift. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Geisteslebens (Stuttg. 1918). — O. Ellen, Geschichte des Schwäbischen Merkurs 1775—1885 (Stuttg. 1885).

S. 123. Paul Pfizer: Briefwechsel zweier Deutscher: *DLD* Nr. 144.

S. 123. Uhland: Kritische Ausgabe der Gedichte von Jul. Hartmann und E. Schmidt (Stuttg. 1898, 2 Bde.). Werke (Gedichte, beide Dramen und dramatische Bruchstücke, Politische Reden und Aufsätze, Drei wissenschaftliche Aufsätze und Briefe) herausg. von L. Fränkel: *MKl* (2 Bde.). Gedichte (Auswahl) mit reichen englischen Erläuterungen von Thomas Hewett Waterman (Neuyork 1896). — 28 dramatische Entwürfe veröffentlichte Adalb. Keller, Uhland als Dramatiker (Stuttg. 1877). „Schriften zur Geschichte der Dichtung und Sage" gab zuerst F. Pfeiffer heraus (Stuttg., Cotta, 1865—73, 8 Bde.); jetzt mit Gedichten und Dramen leichter zugänglich in L. Holthofs Quartband „Uhlands sämtliche Werke" (Stuttg. 1901, Deutsche Verlagsanstalt). Ergänzung der wissenschaftlichen Schriften: L. Holland, Mitteilungen aus Uhlands akademischer Lehrtätigkeit (Leipz. 1886). W. Moestue, Uhlands nordische Studien (Berl. 1902); dazu *SvglL* 4, 101; 9, 223. Uhlands Briefwechsel (Stuttg. 1911/17, 4 Bde.): Veröffentlichungen des Schwäb. Schillervereins Bd. 4/5; Briefwechsel mit Jos. Freiherrn v. Laßberg (Wien 1870). — Tagebuch von 1810 bis 1820 herausg. von Jul. Hartmann (2. Aufl., Stuttg. 1898). — Zahlreiche Briefe von und an Uhland bei Karl Mayer, Uhland, seine Freunde und Zeitgenossen (Stuttg. 1867, 2 Bde.; besonders wichtig). — Biographien: Otto Jahn, Uhland. Mit literarhistorischen Beilagen (Bonn 1863). „Uhland, sein Leben und seine Dichtungen" von seinem Freunde Fr. Notter (Stuttg. 1863, mit zahlreichen Briefen). „Uhlands Leben" von seiner Witwe (Stuttg. 1874). — Herm. Schneider, Uhland. Leben, Dichtung, Forschung (Berl. 1920). — Herm. Fischer, Uhlands Beziehungen zu ausländischen Literaturen: *ZvglL* 1, 365. — Fr. Th. Vischer, Kritische Gänge, *NF* 4, 97—169 (Stuttg. 1863). — Über Uhlands politische Stellung und Kämpfe: Heinr. v. Treitschke, Historische und politische Aufsätze, 1, 197—304 (6. Aufl., Leipz. 1903). Walter Reinöhl, Uhland als Politiker (Tübing. 1911). W. Bernhardt, Uhlands politische Betätigungen und Anschauungen (Leipz. 1910). — Uhland-Urkunden im 2. Bericht des schwäbischen Schillervereins (Marbach 1898). — Düntzers Erläuterungen der Balladen und Romanzen (7. Aufl., Leipz. 1879), der Dramen und Dramenentwürfe (Leipz. 1892). P. Eichholtz, Quellenstudien zu Uhlands Balladen (Berl. 1879). — Hans Haag, Uhland. Die Entwicklung des Lyrikers und die Genesis des Gedichtes (Stuttg. 1907). Alfred Schmidt, Zur Entwickelung des rhythmischen Gefühls bei Uhland. Beitrag zur Theorie der nhd. Strophenformen (Altenb. 1904). — L. Holland, Uhlands Mähderin (Tübing. 1874); Uhlands Merlin (Stuttg. 1876). — R. Fasold, Altdeutsche und dialektische Anklänge in Uhlands Poesie: Herrigs Archiv 72, 405—414. Hubert Eug. Schulzen, Mhd. Anklänge in Uhlands Gedichten (Thann 1879). — Harry Maync, Uhlands Jugenddichtung (Berl. 1889). James Taft Hatfield, Uhland's earliest Ballad and its Source: Journal of Germanic Philology, 2, 1 (Bloomington 1898). — K. Mutschler, Der Reim bei Uhland (Tübing. 1919).

S. 125. Schwab: Gedichte am vollständigsten *Reclam* Nr. 1641—45. Viele der Sagen und Volksbücher in *MV.* Kleine prosaische Schriften ausgewählt von K. Klüpfel (Freiburg 1882). — Leben, erzählt von seinem Sohne Christof Th. Schwab (Freib. 1883). K. Klüpfel, Schwab

als Dichter und Schriftsteller (Stuttg. 1881). — Werner Schulze, Schwab als Balladendichter: *Pal* Bd. 126.

S. 126. Kerner: Sämtl. Werke (einschließlich der „Seherin") herausg. von Walter Heichen (Berl. 1903, 8 Bde.). Sämtl. poetische Werke herausg. von Jos. Gaismaier (Leipz. 1905, 4 Bde.). — Neudruck des „Bilderbuches" (Stuttg. 1886). — Briefwechsel mit seinen Freunden (Stuttg. 1897, 2 Bde.), dazu Süddeutsche Monatshefte, Jahrg. 2, 668; „Das Kernerhaus und seine Gäste" (2. Aufl., Stuttg. 1897), beides herausg. von dem Sohne Theobald Kerner; von der Tochter Marie Niethammer „Kerners Jugendliebe und mein Vaterhaus" (Stuttg. 1877). — Briefe und Gedichte: *StvglL* 7, 439; 8, 371; 9, 1. — Dav. Fr. Strauß, Kerner (1839 u. 1862): Ges. Schriften, 1, 119—173 (Bonn 1876). Alfred Marchand, Poètes et Penseurs, S. 1—205 (Par. 1892). F. Heinzmann, Kerner als Romantiker (Tübing. 1908). — Jos. Gaismaier, über Kerners Reiseschatten als Beitrag zur Geschichte der Romantik: *ZvglL* 13, 492; 14, 76.

S. 127. Pfizer: Bruno Frank, Gustav Pfizers Dichtungen (Tübing. 1912).

S. 127. Knapp als schwäbischer Dichter, von Karl Gerok (Stuttg. 1879). — **Gerok,** von H. Mosapp (Stuttg. 1890).

S. 128. Strauß: Ges. Schriften, eingeleitet von Ed. Zeller (Bonn 1876—77, 12 Bde.). Ausgewählte Briefe herausg. von Ed. Zeller (Bonn 1895); Briefe an L. Georgii (Tübing. 1912). — Ed. Zeller, Dav. Fr. Strauß (Heidelb. 1876—78, 2 Bde.). Theod. Ziegler, Strauß (Straßb. 1908). — Fr. Th. Vischer, Dr. Strauß und die Wirtemberger; Strauß als Biograph; Alter und neuer Glaube: Kritische Gänge, 1, 3—160 (Tübing. 1844); *NF* 3, 1 (Stuttg. 1861); 6, 203 (Stuttg. 1873).

S. 128. Vischer: Dichterische Werke (Leipz. 1919, 5 Bde.). — Auch Einer, Volksausgabe (Berl. 1904). Autobiographisches: Altes und Neues, 3, 250 (Stuttg. 1889). — Th. Klaiber, Vischer. Eine Darstellung seiner Persönlichkeit und eine Auswahl aus seinen Werken (Stuttg. 1920). — Briefwechsel mit Konr. Ferd. Meyer: Süddeutsche Monatshefte, 3. Jahrg., 1, 172. Briefe aus Italien (Münch. 1908, zuerst in den Süddeutschen Monatsheften, Bd. 1 f.). — *AdB* 40, 31 (Rich. Weltrich). Theod. Ziegler, Vischer (Stuttg. 1893). Ilse Frapan, Vischer-Erinnerungen (2. Aufl., Stuttg. 1889). — Gottfried Keller, Nachgelassene Schriften, S. 173—197 (2. Aufl., Berl. 1893).

S. 128. Mörike: Sämtl. Werke herausg. von Rud. Krauß (Leipz. 1905, 6 Bde). Auswahl von H. Maync: *MKl* (3 Bde.). *MV* Nr. 1443—49, 1450, 1457—59. — Gedichte (24. Aufl., Leipz. 1907). — Ges. Erzählungen (5. Aufl., Leipz. 1900). Rud. Krauß, Mörike als Gelegenheitsdichter mit Zeichnungen von seiner Hand (Stuttg. 1895). — Jugendbriefe: *ZvglL* 9, 352; Briefe aus Mörikes Sturm- und Drangzeit: Deutsche Rundschau, 21, 102. — Briefwechsel zwischen Mörike und Schwind (Stuttg. 1918); und Kurz; und Storm (Stuttg. 1919). Ausgewählte Briefe herausg. von K. Fischer und Rud. Krauß (Berl. 1903/04, 2 Bde.); dazu Süddeutsche Monatshefte 1, 413; 2, 854. Gedichte und Briefe an seine Braut Margarete v. Speeth: Sonderdruck aus der Allg. Zeitung (Münch. 1903). — Jul. E. v. Günthert, Mörike und Notter (Berl. 1886). Lebensbild von Herm. Fischer (Stuttg. 1881). Jak. Bächtold, Kleine Schriften, S. 228 (Frauenfeld 1899). Größere Biographien von K. Fischer (Berl. 1901), H. Maync (Stuttg. 1902). — W. Camerer, Mörike und Klara Neuffer (Marbach 1908). — Über Maler Nolten und Gedichte: Friedr. Theod. Vischer, Kritische Gänge, 2, 216 bis 281 (Tübing. 1884); Altes und Neues, 1, 175 (Stuttg. 1881). — K. Fischer, Mörikes künstlerisches Schaffen und dichterische Schöpfungen (Berl. 1903). — J. Ilgenstein, Mörike und Goethe (Berl. 1902). — G. Berger, Mörike und sein Verhältnis zur schwäbischen Romantik (Kempen in Posen 1910). — E. Flad, Mörike und die Antike (Münst. 1916).

S. 129. Herm. Kurz: Sämtl. Werke herausg. von Herm. Fischer (Leipz. 1904, 12 Bde.); im 11. Bande „Jugenderinnerungen". — Briefwechsel zwischen Kurz u. Mörike herausg. von Heinz Kindermann (Stuttg. 1919), enthält Kurz' Idyllen „Der Blättler" und „Die Reise ans Meer". — Isolde Kurz (Tochter), H. Kurz. Ein Beitrag zu seiner Lebensgeschichte (Münch. 1906). — Ferd. Kürnberger, Literarische Herzenssachen, S. 154—178 (Wien 1877). Em. Sulger-Gebing, Kurz, ein deutscher Volksdichter, Charakteristik und Bibliographie (Berl. 1904). Herm. Fischer, Kurz in seinen Jugendjahren: Süddeutsche Monatshefte, 3. Jahrg., S. 52 f. — Willi Stöß, Die Bearbeitungen des Verbrechers aus verlorener Ehre: *BBr* Bd. 97. — Heinz Kindermann, Kurz und die deutsche Übersetzungskunst im 19. Jahrh. (Stuttg. 1918).

S. 130 f. Österreich, s. II, 312. — Mittelpunkt für die österreichische Lit.-Geschichte des 19. Jahrh. ist Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft *(JbGr)* seit 1890; Neudrucke von Werken und Urkunden bringen *Lit-VerW* und Bibliothek deutscher Schriftsteller aus Böhmen (Prag 1894 f.). — Adam Müller-Guttenbrunn, Im Jahrhundert Grillparzers (Münch. 1904). Fr. Dingelstedt, Die Poesie in Österreich: *JbGr* 9, 282—321. — Alfred Marchand, Les Poètes lyriques de l'Autriche (2. Aufl., Par. 1881 u. 1886, 2 Bde.). Stefan Hock, Lyrik aus Deutschösterreich vom Mittelalter bis zur Gegenwart (Zürich 1920). Kamill Hoffmann, Lyrik aus Österreich seit Grillparzer (Berl. 1912). Die politische Lyrik des Vormärz und des Sturmjahres herausg. von Otto Rommel (Wien 1912). — Herm. Bahr, Burgtheater (Wien 1920). — Gustav Pollak, Grillparzer and the Austrian Drama (Neuyork 1907). Stefan Hock, Von Raimund bis Anzengruber; Vormärzliche Pamphlete: *JbGr* 15, 31; 17, 128. — Wolfgang v. Wurzbach, Das spanische Drama am Burgtheater zur Zeit Grillparzers: *JbGr* 8, 108. — K. Glossy, Zur Geschichte der Theater Wiens 1801—30: *JbGr* 25, 1—334; 26, 1—155; der Wiener Theaterzensur: *JbGr* 7, 238; Literarische Geheimberichte aus dem Vormärz, 1833—47: *JbGr* Bd 22/23. — Rich. Schaukal, Österreichische Züge (Münch. 1918).

S. 130. Karoline Pichler: Sämtl. Werke (Wien 1828 bis 1844, 40 Bde.). Denkwürdigkeiten aus meinem Leben (Wien 1844, 4 Bde.). — Briefe an und von Therese Huber: *JbGr* 3, 269; 17, 190. — Karoline Pichler und Hormayr: *JbGr* 12, 212—243.

S. 131. Schubert: *AdB* 32, 614 (Heinr. Welti). — Artur Farinelli, Schubert (Prag 1897). — Walter Dahms, Schubert (Berl. 1912). — Erich Deutsch, Die Dokumente von Schuberts Leben und Schaffen (Münch. 1914, 4 Bde.). — W. Klette, Schubert: *M* Bd. 22. — *JbGr* 16, 99—163. — Rud. Bartsch, Schwammerl. Ein Schubertroman (Leipz. 1912).

S. 131. Collin: Sämtl. Werke (Wien 1812—14, 6 Bde.). — Regulus herausg. von H. Kny (Wien 1889); von Ad. Hauffen: *K* Bd. 139, II; *MV* Nr. 573/4. — Ferd. Laban, Collin, Beitrag zur neueren deutschen Lit. in Österreich (Wien 1879). Joh. Wihan, Collin und die patriotisch-nationalen Kunstbestrebungen in Österreich zu Beginn des 19. Jahrh.: *Euph*, Ergänzungsheft 5, 93—199. W. Münch, Collin und Shakespeare: *JbSh* 41, 22. — *Lit-VerW* Bd. 11.

S. 131. Schreyvogel: Ges. Schriften (Braunschw. 1836, 4 Bde.). — Der Roman meines Lebens: *JbGr* 9, 258. Tagebücher: *ThG* Bd. 2 u. 3. — Schreyvogels Beziehungen zu Goethe; zu Grillparzer; Schreyvogel in Jena: *JbGr* 10, 96; 11, 1—22; 14, 114. Projekt einer Wochenschrift: *JbGr* 8, 304; s. auch zu II, 211 (Burgtheater). — Eugen Kilian, Schreyvogels Shakespeare-Bearbeitungen: *JtSh* 39, 87; 41, 135; 43, 53.

S. 131. Töpfer: Dramatische Werke herausg. von Herm. Uhde (Leipz. 1873, 4 Bde.).

S. 131. Grillparzer: Werke. Im Auftrage der Reichshaupt- und Residenzstadt Wien (Wien 1909 f.), geplant 25 Bde. in 5 Abteilungen: Werke, Jugendwerke, Tage- und Skizzenbücher, Briefe u. Aktenstücke, Krit. Apparat u. Nachträge. — Sämtl. Werke mit Einleitungen von Heinr. Laube (Stuttg. 1872, 10 Bde.); 5. Ausgabe mit Biographie von Aug. Sauer (1892, 20 Bde.). Auswahl von Rud. Franz: *MKl* (5 Bde.). — Selbstbiographie: Bd. 19 der 5. (Cottaschen) Auflage; vgl. Adalb. Fäulhammer, Grillparzers

Selbstbiographie (Troppau 1878). — Briefe und Tagebücher (Stuttg. 1903, 2 Bde.); *JbGr* 18, 300. Gespräche und Charakteristiken seiner Persönlichkeit durch die Zeitgenossen: *Lit-Ver W* Bd. 1. 3. 6. 20. — Gespräche mit Auguste v. Littrow-Bischoff (Wien 1873), L. Aug. Frankl, (2. Aufl., Wien 1884), Ad. Foglar (2. Aufl., Stuttg. 1891), W. v. Wartenegg (Wien 1901); Rob. Zimmermann, Josefine v. Knorr, Emil Wickerhauser: *JbGr* 4, 343; 5, 327; 14, 268. — Biographie und Charakteristik: Moritz Neckers Verdeutschung von Aug. Ehrhards französischer Arbeit: Grillparzer, sein Leben und seine Werke (2. Aufl., Münch. 1910); vgl. *JbGr* 10, 301. Hans Sittenberger, Grillparzer, sein Leben und Wirken (Berl. 1904). Heinr. Laube, Grillparzers Lebensgeschichte (Stuttg. 1884). Adalb. Fäulhammer, Grillparzer, eine biographische Studie (Graz. 1884). — Betty Paoli, Grillparzer und seine Werke (Stuttg. 1875). — Max Koch, Grillparzer, eine Charakteristik (Frankf. a. M. 1891). — W. Bücher, Grillparzers Verhältnis zur Politik seiner Zeit: *BMb* Nr. 19. — Joh. Volkelt, Grillparzer als Dichter des Zwiespalts zwischen Gemüt und Leben, als Dichter des Willens zum Leben, als Dichter des Komischen: Gesammelte Aufsätze (Münch. 1908), S. 162—284. Fr. Jodl, Grillparzer und die Philosophie: *JbGr* 8, 1; 10, 45. Em. Reich, Grillparzers Kunstphilosophie (Wien 1890). Fr. Strich, Grillparzers Ästhetik: *FM* Bd. 29. Faust C. de Walsh, Grillparzer as a Poet of Nature: *StC.* — Verhältnis zur Musik s. zu S. 100 (Beethoven).

Gedichte: Wiener Grillparzer-Album herausg. von Theob. v. Rizy (Stuttg. 1877). — Hans Widmann, Grillparzer als Lyriker (Görz 1874). Aug. Sauer, Proben eines Kommentars zu Grillparzers Gedichten: *JbGr* 7, 1—170; 18, 303. Artur Petak, Goethesche Einflüsse auf Grillparzers Lyrik: *JbGr* 17, 1. L. Wyplel, Byron und Grillparzer: *JbGr* 14, 26—59. — Grillparzer als Dramatiker: Bulthaupt, Dramaturgie des Schauspiels, 3, 1—93 (7. Aufl., Oldenb. 1904). Aug. Ehrhard, Le théâtre en Autriche (Par. 1900). Gustav Pollak s. oben zu S. 130 (Österreich). — Joh. Volkelt, Grillparzer als Dichter des Tragischen (Nördling. 1888); dazu *JbGr* 4, 1; 10, 4. — Alfred Klaar, Grillparzer als Dramatiker (Wien 1891). — Em. Reich, Grillparzers Dramen (Dresd. 1894). — Heinr. Keibel, Die dramatischen Versuche des jungen Grillparzer (Münst. 1911). — Gerhard Heine, Grillparzer als Dichter geschichtlicher Dramen: *ZfdU* 18, 289—317. Oswald Redlich, Grillparzers Verhältnis zur Geschichte (Wien 1900). — A. Cafasso, Das Bild in der dramatischen Sprache Grillparzers (Leoben 1884). H. Küchling, Studien zur Sprache des jungen Grillparzer (Leipz. 1900).

O. E. Lessing, Schillers Einfluß auf Grillparzer: *Bull* Nr. 54 Series Bd. 2, Nr. 2; dazu Journal of Germanic Philology 5, 33, und *JbGr* 15, 130; Grillparzer und das Neue Drama (Münch. 1905). — W. v. Hartel, Grillparzer und die Antike: *JbGr* 17, 165. K. Niederhafner, Der Einfluß der Griechen auf Grillparzer (Wien 1892). Jul. Schwering, Grillparzers hellenische Trauerspiele auf ihre literarischen Quellen und Vorbilder geprüft (Paderb. 1891). — Artur Farinelli, Grillparzer und Lope de Vega (Berl. 1894). — Edward J. Williamson, Grillparzer's Attitude towards Romanticism (Chicago 1910). — Siehe auch unten zu S. 138, Raimund.

Ahnfrau: Jos. Kohm, Die Ahnfrau in ihrer gegenwärtigen und früheren Gestalt (Wien 1903); dazu *JbGr* 11, 22. Über die Quelle: Jak. Minor, Beilage zur Münchner Allgemeinen Zeitung 1885, Nr. 71; Hans Lambel: Wiener Presse 1884, Nr. 16 (Verweis auf Calderons „Andacht zum Kreuze"); Ludw. Wyplel: *Euph* 7, 725. Jak. Minor, Zur Geschichte der deutschen Schicksalstragödie (vgl. zu S. 58) und zu Grillparzers Ahnfrau: *JbGr* 9, 1—85. Viktor Terlitza, Grillparzers Ahnfrau und die Schicksalsidee (Bielitz 1883). Egon v. Komorzynski, Die Ahnfrau und die Wiener Volksdramatik: *Euph* 9, 350. Hans Schwetz, Über die dramatische Sprache der Ahnfrau (Horn 1878). — Sappho: Schwering a. a. O. S. 1—67. R. M. Werner: Beilage zur Münchner Allgemeinen Zeitung 1884, Nr. 156. Franz Kunz, Ästhetische Würdigung der Sappho (Teschen 1889). *Euph* 10, 292 (O. E. Lessing). — Goldenes Vlies: Schwering a. a. O. S. 68—150. H. F. Müller, Euripides' Medea und Das goldene Vlies: Beiträge zum Verständnis der tragischen Kunst, S. 269 bis 398 (2. Aufl., Wolfenb. 1909). Herm. Purtscher, Die Medea des Euripides verglichen mit der von Grillparzer und Klinger (Innsbr. 1880). G. Deile, Klingers und Grillparzers Medea miteinander und mit Euripides und Seneca verglichen (Erfurt 1901). R. Tscher, Vergleichung der Medea von Euripides und Grillparzer (Bern 1900). K. Landmann, Das goldene Vlies und Der Ring des Nibelungen: *ZvglL* 4, 160. H. Lesch, Der tragische Gehalt des goldenen Vlies: *JbGr* 24, 1. Zu den Argonauten: Eug. Kilian, *JbGr* 3, 366. — König Ottokar: Untersuchung über die Quellen der Tragödie von Alfred Klaar (Leipz. 1885). Zur Geschichte des Trauerspiels: K. Glossy, *JbGr* 9, 213. — Treuer Diener seines Herrn: Mor. Necker: *JbGr* 3, 1. *Euph* 7, 451 (Speier); 9, 677, u. 10, 159 (Wyplel). — Meeres und der Liebe Wellen: Schwering a. a. O. S. 151—183. M. H. Jellinek, Die Sage von Hero und Leander in der Dichtung (Berl. 1890). Gg. Knaack, Hero und Leander: Festgabe für F. Susemihl, S. 46 (Leipz. 1898). — Traum ein Leben: Rich. Mayer: *VLG* 5, 430—452. Stefan Hock, Eine literarhistorische Untersuchung (Stuttg. 1904), und *JbGr* 13, 75—122. Rud. Payer v. Thurn: Österreichisch-ungar. Revue, 10, 34 u. 153. — Weh dem, der lügt: Jak. Minor, *JbGr* 3, 41, und *Euph* 3, 265. — Bruderzwist in Habsburg: K. Landmann, Die Kaiserreden im Bruderzwist: *ZfdU* 5, 26. — Jüdin von Toledo in Geschichte und Dichtung, von Wolfgang v. Wurzbach: *JbGr* 9, 86; 19, 61. Alfred v. Berger, Dramaturgische Vorträge, S. 34—60 (2. Aufl., Wien 1891). Markus Landau: Beil. zur Münchner Allgemeinen Zeitung 1884, Nr. 298, und Wiener Monatsblätter 1894, Nr. 7. Lopes de Vega „Die Jüdin von Toledo" zum erstenmal ins Deutsche übersetzt von Wolfg. v. Wurzbach (Straßb. 1920). — Dramatische Bruchstücke: A. Sauer und J. Minor, Zu Grillparzers dramatischen Fragmenten: *VLG* 1, 443 bis 469; 5, 621. — Spartakus: Jan Muszkat-Muszkowski, Spartakus. Eine Stoffgeschichte, S. 55—74 (Leipz. 1909). — Esther, vollendet von Rud. Krauß (Stuttg. 1903). Alfr. v. Berger, Dramaturgische Vorträge, S. 168 bis 190 (2. Aufl., Wien 1891). L. Geiger, Der Estherstoff in der neueren Literatur: Die deutsche Literatur und die Juden (Berl. 1910), S. 102—124. — Hannibal: *Euph* Ergänzungsheft 1, 94. — Purpurmantel: Alfr. v. Berger: *JbGr* 8, 22.

S. 137. Halm: Werke (Wien 1856—72, 12 Bde.). Ausgew. Werke herausg. von Ant. Schlossar (Leipz. 1908, 4 Bde.). — *MV* Nr. 1334 u. 1343/4. — Briefwechsel mit Enk v. d. Burg (Wien 1879). Halm und die Familie Rettich: *JbGr* 16, 52. — K. Tomaschek, Halm und Grillparzer (Wien 1872). — H. Schneider, Halm und das spanische Drama: *Pal* Bd. 28. — Charlotte Reinecke, Studien zu Halms Erzählungen u. ihrer Technik: *SD* Heft 9. — Fr. v. Westenholz, Die Griseldissage in der Lit.-Gesch. (Heidelb. 1888); vgl. zu S. 264 (Hauptmann). — Zum „Wildfeuer": *VLG* 5, 158.

S. 137. Bauernfeld: Ges. Schriften (Wien 1871, 8 Bde.). Dramatischer Nachlaß (Stuttg. 1893). Ausgew. Werke herausg. von Emil Horner (Leipz. 1905, 4 Bde.). Ges. Aufsätze: *Lit-Ver W* Bd. 4. — Bühneneinrichtung des Fortunat von Eug. Kilian (Halle 1902); dazu *JbGr* 9, 128 (Horner). — Tagebücher: *JbGr* Bd. 5; 6; 13. — Schwinds Briefe an Bauernfeld: *JbGr* 6, 225. — Emil Horner, Bauernfeld (Leipz. 1900), und *JbGr* 12, 42.

S. 138. Raimund: Sämtl. Werke herausg. von Ed. Castle (Leipz. 1903). — *MV* Nr. 436—438. — Briefe an Toni Wagner: *JbGr* 4, 145. — Raimunds Vorgänger Bäuerle, Meisl, Gleich. Auswahl: *ThG* Bd. 10. — Zur Biographie Raimunds: L. Aug. Frankl (Wien 1884). Über Raimunds Ende: *JbGr* 8, 267. — Artur Farinelli, Grillparzer und Raimund (Leipz. 1897). Rich. Smekal, Grillparzer und Raimund (Wien 1920). Heinr. von Treitschke,

Deutsche Geschichte im 19. Jahrhundert, 2, 23 (Leipz. 1882). — H. von Wolzogen, Raimund (Berl. 1906): Deutsche Bücherei Bd. 67. K. Fuhrmann, Raimunds Kunst und Charakter (Berl. 1913). — Edm. Dorer, Der Verschwender auf der Bühne: Nachgelassene Schriften, 2, 115 (Dresd. 1893); dazu Herm. Uhde: *Archiv* 5, 278. Markus Landau, Der Menschenhaß auf der Bühne: Beilage zur Münchner Allg. Zeitung 1890, Nr. 146—152. — Peter Cornelius, Der Diamant des Geisterkönigs (1867): Werke 3, 144 (Leipz. 1904). — Eug. Kilian, Raimunds „Gefesselte Phantasie": *JbGr* 12, 191.

S. 139. Nestroy: Ges. Werke (Stuttg. 1890, 12 Bde.). Werke herausg. von O. Rommel (Berl. o. J., Bong, 2 Bde.). Zwei unbekannte Stücke Nestroys herausg. von Fr. Bruckner (Wien 1910). — Charakteristik von Hans Sittenberger: *JbGr* 11, 125—164. L. Langer, Nestroy als Satiriker (Wien 1908). — Alte Wiener Theaterlieder von Hans Wurst bis Nestroy, herausg. von R. Smekal (Wien 1920).

S. 139. Stifter: Sämtl. Werke (20 Bde., Prag 1901 f.): Bibliothek deutscher Schriftsteller aus Böhmen, Bd. 11 f. — *MV* Nr. 1251/2. — Briefe (Prag 1869, 3 Bde.) und *JbGr* 9, 167—212. — Alois Raimund Hein, Stifter, sein Leben und seine Werke (mit Briefen, Zeichnungen Stifters und reicher Bibliographie, Prag 1904). — Emil Kuh, Zwei Dichter Österreichs, Grillparzer und Stifter (Pest 1872). — Theod. Klaiber, Stifter (Stuttg. 1905). — W. Kosch, Stifter und die Romantik: *StPr* Heft 1. — E. Bertram, Studien zu Stifters Novellen: *BonnS* Bd. 3. — F. Spengler, Zu Stifters Nachsommer (Teschen 1907). — Herm. Bahr, Stifter. Eine Entdeckung (Wien 1919).

S. 139. Rank: Erinnerungen aus meinem Leben (Prag 1896): Bibl. deutscher Schriftsteller aus Böhmen, Bd. 5. — K. Pröll, Rank, der Erzähler des Böhmerwaldes (Prag 1892).

S. 140. Feuchtersleben: Sämtl. Werke mit Biographie herausg. von Fr. Hebbel (Wien 1851—53, 7 Bde.). Ausgew. Werke (Leipz. o. J., 5 Bde.). — *MV* Nr. 616/7. — Aus Briefen von Feuchtersleben 1826—32 (Wien 1910). Briefe an Zauper: *JbGr* 15, S. 290. — Mor. Necker, Feuchtersleben, der Freund Grillparzers: *JbGr* 3, 61. — Betti Paoli und Feuchtersleben: *JbGr* 12, 199.

S. 140. Zedlitz: Dramat. Werke (Stuttg. 1830—36 und 1860, 4 Bde.); Gedichte (5. Aufl., Stuttg. 1855); Soldatenbüchlein (Wien 1849); Altnordische Bilder (Stuttg. 1850); Waldfräulein (Stuttg. 1843). Autobiographische Skizze; Briefe an Hammer-Purgstall: *JbGr* 18, 172; 7, 203. — Ed. Castle, Der Dichter des Soldatenbüchleins: *JbGr* 8, 33—107. — Artur L. Jellinek, Die Heirat aus Rache: *ZvglL* 14, 319. — Ed. Castle, Zedlitz' Anstellung im Staatsdienst: *JbGr* 17, 145. — Oskar Hellmann, Zedlitz. Dichterbild aus dem vormärzlichen Österreich (Leipz. 1910). — Über Zedlitz' Kanzonendichtung s. II, 314 (Flöck).

S. 141. Leitner: Gedichte ausgewählt von Ant. Schlossar: *Reclam* Nr. 5091/93. — R. M. Werner, K. Gottfr. v. Leitner: Vollendete und Ringende, S. 103 (Minden 1900). Vgl. zu S. 142 (Grün).

S. 141. Seidl: Ausgewählte Werke herausg. von Wolfgang v. Wurzbach (Leipz. 1905, 4 Bde.).

S. 141. Paoli: Gesammelte Aufsätze herausg von Helene Bettelheim-Gabillon: *Lit-Ver W* 9. — Briefe: *JbGr* 12, 199; 18, 177.

S. 142. Gilm: S. M. Prem, Der Lyriker Gilm (3. Aufl., Imst 1897). — Rud. Holzer, Gilm: *JbGr* 14, 249—267. — Arnulf Sonntag, Gilm. Darstellung seines dichterischen Werdeganges (Münch. 1904)

S. 142. Adolf Pichler: Ges. Werke (Münch. 1904—08, 17 Bde.). — Zu meiner Zeit, Schattenbilder aus der Vergangenheit (Leipz. 1892). — Tagebücher: Südd. Monatshefte 2, 606. — M. Morold, Zur Erinnerung an Pichler: *JbGr* 11, 165. R. M. Werner, Pichler: Vollendete und Ringende, S. 75 (Minden 1900). — S. M. Prem, A. Pichler (Innsbr. 1901). *LitB* Bd. 5.

S. 142. Weber: J. E. Wackernell, Beda Weber und die tirolische Literatur 1800—1846: *QFÖ* Bd. 9. — Ant. Dörrer, Domanig und die tyrolische Literatur ab 1800 (Kempten, 3. Aufl. 1914). — L. Steub, Sängerkrieg in Tirol (Münch. 1882).

S. 142. Grün-Auersperg: Sämtl. Werke herausg. von Anton Schlossar (Leipz. 1907, 10 Bde.). Gedichte ausgewählt von Alb. Zipper: *Reclam* Nr. 4879/80. — Politische Reden und Denkschriften: *Lit-Ver W* Bd. 5. — Briefe an seine Gattin: *JbGr* 18, 136. — Ant. Schlossar, Grün und Leitner; Charakteristik von K. Glossy: *JbGr* 6, 1—83; 11, 105; 16, 237. — P. v. Radics, Grün und seine Heimat (Stuttg. 1876); Verschollenes und Vergilbtes aus Grüns Leben (Leipz. 1879). — Grün-Heft des „Getreuen Eckart" (Wien 1906). — Heinr. v. Lessel, Über Grüns Pfaff vom Kahlenberg: *StvglL* 4, 9—48; 5, 439—484.

S. 143. Lenau: Sämtliche Werke u. Briefe herausg. von Ed. Castle (Leipz. 1910—15, 6 Bde.). Sämtl. Werke mit Biographie herausg. von M. Koch: *K* Bd. 154/5. Werke von C. Schaeffer: *MKl* (2 Bde.). — Lenaus Leben von seinem Schwager Anton X. Schurz (Stuttg. 1885, 2 Bde.). Emma Niendorf (Reinbeck), Lenau in Schwaben (Leipz. 1855). Tagebuch und Briefe an Sofie Löwenthal (Stuttg. 1891). Lenau und die Familie Löwenthal (Leipz. 1906). Sofie Löwenthal-Kleyle, Mesalliiert. Erzählung (Leipz. 1906). — L. Roustan, Lenau et son Temps (Par. 1898). L. Aug. Frankl, Zur Biographie Lenaus (2. Aufl., Wien 1885). Ed. Castle, Heimaterinnerungen bei Lenau: *JbGr* 10, 80. — Artur Farinelli, über Lenaus und Leopardis Pessimismus: Verhandlungen des 8. (Wiener) Neuphilologentages (Hannov. 1898). — Gg. A. Mulsinger, Lenau in Amerika: Americana Germanica, Reprint, Nr. 8 (Neuyork 1903); Kürnbergers Roman „Der Amerikamüde", dessen Quellen und Verhältnis zu Lenaus Amerikareise (Chicagoer Dissertation, Philadelphia 1903); dazu *JbGr* 12, 15—42. — Kamillo v. Klenze, The Treatment of Nature in the Works of Lenau: Decennial Publications, Bd. 3 (Chicago 1903). Fr. Ratzel, Lenau und die Natur: Beilage zur Münchner Allg. Zeitung 1903, Nr. 218—220. E. Greven, Die Naturschilderung in den Dichterwerken von Lenau (Würzburg 1909). — Alfred v. Berger, Grillparzer über Lenau: *JbGr* 12, 3. — Joh. Martensen, über Lenaus Faust (Stuttg. 1836). Camillo Castellini, Il Faust di Nicolao Lenau. Saggio critico (Genua 1886). — Maria Brie, Savonarola in der deutschen Literatur (Bresl. 1903).

S. 143. Kürnberger: Dramen und ausgewählte Novellen (Neudrucke, Prag 1885—1902 und Wien o. J.). Ges. Werke herausg. von O. Erich Deutsch (Münch. 1909 f., 8 Bde.). Der Amerikamüde: *Reclam* Nr. 2611/15. Novellen: *Reclam* Nr. 3771. — Briefe: *JbGr* 16, 245; *Lit-Ver W* Bd. 8. — O. E. Deutsch, Kürnberger und die poetische Gerechtigkeit: *JbGr* 18, 289.

S. 144. Franz: Briefwechsel mit [dem Sänger] Senfft von Pilsach (Berl. 1907). Sammlung der Briefe in Vorbereitung durch Erich H. Müller.

5. Vom Tode Immermanns bis zu den Bayreuther Festspielen. S. 144—209.

Ad. Stern, Studien zur Lit. der Gegenwart (3. Aufl., Dresd. 1905); Neue Folge (*NF*, Dresd. 1904); Zur Lit. der Gegenwart. Bilder und Studien (Leipz. 1880).

S. 145. Glaßbrenner. Beitrag zur Gesch. des „jungen Deutschland" und der Berliner Lokaldichtung von Rob. Rodenhausen (Nikolassee 1912).

S. 145. Rodbertus: Mor. Wirth, Bismarck, Rodbertus, Richard Wagner, drei deutsche Meister. Betrachtungen über ihr Wirken und die Zukunft ihrer Werke (2. Aufl., Leipz. 1885). — E. Haeckel, Die Naturanschauung von Darwin, Goethe und Lamarck (Jena 1882).

S. 147. Prutz: Dramatische Werke (Leipz. 1847/49, 4 Bde.). — Gedichte (Leipz. 1841; 4. Aufl. 1857). — E. Hohenstätter, über die politischen Romane von Prutz (Münch. 1918).

S. 147 f. Lyrik: Heinr. Spiero, Geschichte der deutschen Lyrik seit Claudius (Leipz. 1909). — K. Henckell, Deutsche Dichter seit Heine. Streifzug durch fünfzig Jahre deutscher Lyrik: *Lit* Bd. 37/38. — Die Blütezeit der deutschen

politischen Lyrik 1840—50 von Christian Petzet (Münch. 1903). Die politischen Lyriker unserer Zeit (Auswahl; Leipzig 1847). — Heinr. E. Tieche, Die politische Lyrik der deutschen Schweiz 1830—50 (Bern 1917).

S. 148. Herwegh: Werke herausg. von Heinr. Tardel (Berl., Bong, o. J., 3 Teile). — Lassalles Briefe an Herwegh (Zür. 1896). Briefe von und an Herwegh (Münch. 1896). Herweghs Briefwechsel mit seiner Braut (2. Aufl., Stuttg. 1906). — Werner Kilian, Herwegh als Übersetzer: *BBr* Bd. 43. — Fr. Th. Vischer, Kritische Gänge, 2, 282 bis 340 (Tüb. 1844). — Rob. Seidel, Herwegh, ein Freiheitssänger (Frankf. a. M. 1905). — Ernst Baldinger, Die Gedankenwelt der ‚Gedichte eines Lebendigen' (Tüb. 1917).

S. 149. Hoffmann von Fallersleben: Auswahl (Berl. 1892, 7 Bde.). — Seine wissenschaftlichen und dichterischen Werke bespricht Hoffmann selbst in seiner Autobiographie „Mein Leben" (Hannov. 1868, 6 Bde.). — An meine Freunde. Briefe von Hoffmann herausg. von H. Gerstenberg (Berl. 1908). — J. M. Wagner, Hoffmann. Fünfzig Jahre dichterischen und gelehrten Wirkens bibliographisch dargestellt (Wien 1869). — H. Gerstenberg, Henriette von Schwachenberg u. Hoffmann von Fallersleben (Berl. 1904).

S. 149. Wackernagel: Rud. Wackernagel, Wilh. Wackernagels Jugendjahre (Basel 1885). — Auswahl aus Wackernagels Gedichten herausg. von S. Vögelin (Basel 1873).

S. 149. Dingelstedt: Sämtl. Werke (Stuttg. 1879, 12 Bde.). — Autobiographisches in seinen „Münchner Bilderbogen" (Stuttg. 1879). — Briefe an Halm: *JbGr* 8, 132 bis 189. — Ad. Stern a. a. O., S. 71—128 (Leipz. 1880).

S. 150. Kinkel: W. Strodtmann, G. Kinkel (Hamb. 1851, 2 Bde.). Joh. Joesten, Kinkels Leben, Streben und Dichten mit einer Auswahl Kinkelscher Dichtungen (Köln 1904). — Mart. Bollert, Kinkels Kämpfe um Beruf und Weltanschauung bis zur Revolution (Bonn 1913). — Heinrich v. Poschinger, Kinkels sechsmonatliche Haft im Zuchthause zu Naugard (Hamb. 1901). — Gustav Noll, Otto der Schütz in der Literatur (Straßb. 1906). — Autobiographisches in Frau Kinkels Roman „Hans Ibeles in London" (Stuttg. 1860, 2 Bde.). Camille Pitollet, Sur un prétendu roman à clef: *Rg* 3, 361. J. F. Schulte, Johanna Kinkel nach ihren Briefen und Erinnerungsblättern (Münst. 1908). Über Kinkels in London Malvida von Meysenbug „Memoiren einer Idealistin" (Stuttgart 1876), 2, 6f.

S. 151. Rheinischer Dichterkreis: K. Enders, Kinkel im Kreise seiner Kölner Jugendfreunde (Bonn 1913). — Joh. Joesten, Literarisches Leben am Rhein (Leipz. 1899). — Aus dem „Maikäfer": *Euph* 19, 662.

S. 151. Droste-Hülshoff: Ges. Schriften herausg. von Levin Schücking (Stuttg. 1878—79, 3 Bde.). Ges. Werke herausg. von W. Kreiten (Münst. 1884—87, 4 Bde.). — *MV* Nr. 323, 439, 479—483 und 691. — Gust. Eschmann, Ergänzungen und Berichtigungen zu den Ausgaben ihrer Werke: *FF* Bd. 1, Heft 4. — Die Briefe der Dichterin A. v. Droste-Hülshoff (nicht vollständig), herausg. und erläutert von Herm. Cardauns: *FF* Bd. 2; Briefwechsel mit Schücking (Leipz. 1893). — Levin Schücking, A. v. Droste-Hülshoff. Ein Lebensbild (Hannov. 1862). W. Kreiten, Anna Elisabeth Freiin v. Droste-Hülshoff, Ein Charakterbild (Bd. I, 1 seiner Ausgabe). Herm. Hüffer, A. v. Droste-Hülshoff und ihre Werke (mit Briefen, 3. Aufl., Gotha 1911); dazu H. Hüffer, Levin Schücking: Beilage zur Münchn. Allg. Zeitung 1886, Nr. 84—87. — Gabriele Reuter, Droste-Hülshoff: *Lit* Bd. 19. — Jos. Wormstall, Droste-Hülshoff im Kreise ihrer Verwandten und Freunde (Münst. 1897). — W. v. Scholz, Droste-Hülshoff als westfälische Dichterin (Münch. 1897) und *D* Bd. 11. — C. Niederdräing, Das Verhältnis der westfälischen Dichter des 19. Jahrhunderts zum Volkslied (Münster 1917). — Berta Badt, Annette v. Droste-Hülshoff, ihre dichterische Entwickelung und ihr Verhältnis zur englischen Literatur: *BBr* Bd. 17. — Jos. Riehemann, Erläuternde Bemerkungen zu Droste-Hülshoffs Gedichten (Osnabr. 1896—98, 2 Bde.). — Aug. Waldemann, Die religiöse Lyrik des deutschen Katholizismus in der ersten Hälfte des 19. Jahrh. unter besonderer Berücksichtigung A. v. Droste-Hülshoffs: *P* Bd. 19. A. Bankwitz, Die religiöse Lyrik von Droste-Hülshoff (Jena 1899). K. Budde, Das geistliche Jahr: *JbPr* 69, 340. Schwenkow, Die Religion in der modernen deutschen Frauenlyrik (Hamb. 1905). — F. Lucas, Zur Balladentechnik Annettens (Münst. 1906). Lothar Böhme, Die Balladentechnik Annettens: *Euph* 14, 724. — Rob. Muckenheim, Der Strophenbau bei Annette: *FF* Bd. 1, Heft 5. — Martin Kniepen, Annettens dramatische Tätigkeit (Münst. 1910).

S. 152. Freiligrath: Sämtl. Werke herausg. von L. Schröder (Leipz. 1907, 10 Bde.). *MV* 1467—1471. — Ein Dichterleben in Briefen, von W. Buchner (Lahr 1882, 2 Bde.). Briefe Freiligraths in Jul. Rodenbergs „Erinnerungen aus der Jugendzeit" (Berl. 1899). — Gisberte Freiligrath, Beiträge zur Biographie Freiligraths (Mind. 1889). — Paul Besson, Freiligrath (Par. 1899). — Kurt Richter, Freiligrath als Übersetzer: *FM* Bd. 11. W. Erbach, Freiligraths Übersetzungen aus dem Englischen im ersten Jahrzehnt seines Schaffens (Münst. 1908). — E. Hertel, Freiligrath in seiner Bedeutung für die Geographie (Landsb. 1892). — A. Volbert, Freiligrath als politischer Dichter: *BM* Heft 3. — Über des Dichters Gattin Ida Melos: K. Alfred Kellermann, Braut- und Ehejahre einer Weimaranerin (Weim. 1906).

S. 153. Sealsfield: Ges. Werke (Stuttg. 1843—46, 18 Bde.). *MV* Nr. 1077—1084. — Albert B. Faust, Sealsfield, der Dichter zweier Hemisphären (Weim. 1897). Rob. F. Arnold, Zur Bibliographie Sealsfields: *StvglL* 1, 228. — O. Heller, Sealsfield und der Courier des États unis: *Euph* 14, 718.

S. 154. Vilmar: Charakteristik von M. Koch: Türmer, Bd. 3, I, 144.

S. 154. Das **Jahr 1848** im deutschen Drama und Epos von Walter Dohn: *BBr* Bd. 32.

S. 155. Jordan und Simrock: Simrocks ausgew. Werke herausg. von Gotthold Klee (Leipz. 1907, 12 Bde.); Rheinsagen (Leipz. 1907). — Moritz R. v. Stern, Jordan. Ein deutscher Dichter und Charakter (Frankf. a. M. 1910). Jordan, Sechs Aufsätze zur 100. Wiederkehr seines Geburtstages (Frankf. 1919). K. Schiffner, Jordan (Frankf. 1889). Jos. Bendel, Zeitgenössische Dichter, S. 215—259 (Stuttg. 1882). — K. Landmann, Zur Wiedererweckung der deutschen Heldensage im 19. Jahrh.: Festschrift für Rud. Hildebrand (Leipz. 1894), und *ZfdU* 13, 153. — N. Hocker, Simrocks Leben und Werke (Leipz. 1877). M. Koch, Simrock, Türmer, Bd. 4, II, 620. S. II, 313.

S. 157. Scherenberg und das literarische Berlin von 1840—1860, von Th. Fontane (Berl. 1885). Scherenbergs Gedichte (5. Aufl., Leipz. 1894). — Rob. Ulich, Scherenberg, Beitrag zur Lit.-Gesch. des 19. Jahrh.: *P* Bd. 27, S. 158. — Behrend, Geschichte des Tunnels, 1. Heft 1827—40 (Berl. 1920).

S. 158. Fontane: Ges. Werke (Berl. 1905/08), I. Romane. Novellen (10 Bde.). II. Gedichte. Autobiographisches. Kritiken. Briefe. Nachlaß (11 Bde.). Auswahl (Berl. 1915, 5 Bde.). Bisher unveröffentlichte Gedichte, Briefe herausg. von Maria Krammer (Berl. 1920). — Gedichte (Berl. 1851). — Briefe an Storm: Neue Rundschau (Okt. 1909). — Das Fontane-Buch (Berl. 1919). — Konrad Wandrey, Fontane (mit Bibliographie; Münch. 1919). Fr. Zillmann, Fontane als Dichter. Er und über ihn (Stuttg. 1919). H. Maync, Fontane. Charakteristik (Berl. 1920). E. Schmidt, Charakteristiken, 2, 233 (Berl. 1901). Ad. Stern a. a. O., S. 195—224. — F. Servaes, Fontane: *D* Bd. 24. Jos. Ettlinger, Fontane: *Lit* Bd. 18. — Gottfr. Kricker, Fontanes Art und epische Technik: *BonnF* Bd. 4. Hans Rhyn, Fontanes Balladendichtung (Tüb. 1914). — M. Lorenz, Die Lit. am Jahrhundertende, S. 228—250 (Stuttg. 1900).

S. 158. Roquette: Von Tag zu Tage. Dichtungen aus dem Nachlaß herausg. von L. Fulda (Stuttg. 1896). — Siebzig Jahre. Geschichte meines Lebens (Darmst. 1894).

S. 158. Redwitz: Bernh. Lips, Redwitz als Dichter der ‚Amaranth': *BM* Heft 9.

S. 158. Freytag: Ges. Werke (Leipz. 1886/88; 3. Aufl. 1910/11, 22 Bde.). Vermischte Aufsätze herausg. von Ernst

Elster (Leipz. 1901—03, 2 Bde.). Die Technik des Dramas (Leipz 1863, 11. Aufl. 1908). — Briefwechsel mit Heinr. v. Treitschke (Leipz. 1900). Ein Brief Freytags über „Soll und Haben": *ZvglL* 13, 88. Briefe an [Admiral] Albrecht von Stosch (Stuttg. 1913). — Über Freytags Dozentenlaufbahn: Deutsches Wochenblatt 1895, Nr. 21/22 (Koch), und *Euph* 4, 91 (E. Schmidt). — Hans Lindau, Freytag (Leipz. 1907). — Gg. Dröscher, Freytag in seinen Lustspielen (Berl. 1919). — O. Mayrhofer, Freytag und das junge Deutschland; P. Ulrich, Freytags Romantechnik: *BMb* Heft 1; Heft 3. — Roland Freymond, Der Einfluß von Dickens auf Freytag (Prag 1912). — Über die Ahnen: W. Scherer, Kleine Schriften, 2, 3—39 (Berl. 1893). K. Landmann: *ZfdU* 6, 81; 9, 713. Ad. Stern a. a. O., S. 39—70. — Gg. Schridde, Freytags Kultur- und Geschichtspsychologie. Ein Beitrag zur Geschichte der Geschichtsphilosophie (Leipz. 1910).

S. 160. Sallet: Sämtl. Schriften (Bresl. 1845—48, 5 Bde.). Laienevangelium: *MV* Nr. 487—490. — Leben und Wirken Sallets nebst Mitteilungen aus dem Nachlasse (Bresl. 1844).

S. 160. Strachwitz: Gedichte mit Lebensbild von K. Weinhold (Breslau 1850, 8. Aufl. 1891). Sämtliche Lieder und Balladen mit Lebensbild und Anmerkungen herausg. von Hanns Mart. Elster (Berl. 1912). — A. K. T. Tielo, Die Dichtung des Grafen Strachwitz: *FM* Bd. 20; dazu *StvglL* 2, 452. *Euph* 9, 131; 10, 209.

S. 161. Spielhagen: Sämtl. Werke (unvollständig; Berl. 1877—78, 14 Bde.). Ausgewählte Romane. Volksausgabe (Leipz. 1907, 10 Bde.). Vermischte Schriften (Berl. 1864—68, 2 Bde.). — Erinnerungen aus meinem Leben (Leipz. 1911). — Hanns Henning, Spielhagen (Leipz. 1910). Jul. und Heinr. Hart, Spielhagen und der Roman der Gegenwart: Kritische Waffengänge, Heft 6 (Leipz. 1882). — Viktor Klemperer, Spielhagens Zeitromane und ihre Wurzeln: *FM* Bd. 43.

S. 162. Raabe: Sämtl. Werke (Berl.-Grunewald 1913 bis 1916, 18 Bde.). — Ges. Erzählungen (Berl. 1895 bis 1900, 4 Bde.). — Gesammelte Gedichte (Berl. 1912). — Mitteilungen (vierteljährl.) der „Gesellschaft der Freunde W. Raabes" (Braunschw. 1911 f.). — Herm. Anders Krüger, Chronologie und Bibliographie der Werke Raabes und der Raabeliteratur: Sonderdruck aus dem „Eckart", 3, 886 f. (Berl. 1908/09); Der junge Raabe (Leipz. 1911). — Paul Gerber, Raabe. Eine Würdigung seiner Dichtung (Leipz. 1897). Ad. Stern a. a. O., S. 283—304. Ad. Bartels, Raabe (Leipz. 1901); Raabe (Münch. 1904). Hans Hoffmann, Raabe: *D* Bd. 44. Aug. Otto, Raabe (Mind. o. J.). — Herm. Junge, über Form und Inhalt von Raabes Werken: *BonnS* 9. Bd. — Margarete Bönnecken, Raabes „Die Akten des Vogelsangs": *BMb* Nr. 22. — Marie Speyer, Raabes Holunderblüte; Ad. Schirmer, Raabe und Dickens: *QSt* Heft 1 und 5. — H. Schiller, Die innere Form Raabes (Freib. 1917).

S. 164. Seidel: Erzählende Schriften (Leipz. 1899 bis 1900, 7 Bde.). Gedichte (Stuttg. 1903). Von Perlin nach Berlin. Aus meinem Leben (Leipz. 1894). — Ad. Stern a. a. O., S. 234. H. Wolfgang Seidel, Erinnerungen an H. Seidel (Stuttg. 1912). Alfred Biese, Reuter, Seidel und der Humor in der neueren deutschen Dichtung (Kiel 1891), enthält kurze Selbstbiographie Seidels. — W. Knögel, Voß' Luise und die Entwickelung der deutschen Idylle bis auf Heinr. Seidel (Frankf. a. M. 1904).

S. 164. Reuter: Sämtl. Werke. Kritische Ausgabe mit Wörterbuch herausg. von K. Fr. Müller (Leipz. 1905, 18 Bde.); von Wilh. Seelmann: *MKl* (7 Bde.) und Auswahl (5 Bde.). Hauptwerke (mit Worterklärungen) auch in *MV*. — Selbstbiographie: Neue Heidelberger *Jb* 5, 18. G. Raatz, Wahrheit und Dichtung in Reuters Werken (Wismar 1895). — Briefe von Reuter, Groth und Brinckman an Eduard Hobein (Berl. 1909). Briefe an seinen Vater (Braunschw. 1896, 2 Bde.). — A. Römer, Reuter in seinem Leben und Schaffen (Berl. 1896); Heiteres und Weiteres von Reuter (Berl. 1905). Ad. Wilbrandt, Reuter (2. Aufl., Berl. 1896). Ernst Brandes, Aus Reuters Leben (Straßb. 1899 u. 1901, 2 Progr.) — K. Th. Gädertz, Reuter-Reliquien (Wism. 1885); Reuter-Studien (Wism. 1890); Aus Reuters jungen und alten Tagen (Wism. 1896—1901, 3 Bde.). — K. Fr. Müller, Die Mecklenburger Volksmundart in Reuters Schriften (Leipz. 1902).

S. 165. Groth: Ges. Werke (Kiel 1893, 4 Bde.). Lebenserinnerungen (Selbstbiographie) herausg. von Eug. Wolff (Kiel 1891). Groths Briefe an seine Braut Doris Finke (Braunschw. 1910). — K. Eggers, Groth und die plattdeutsche Dichtung (Hamb. 1885). — Ad. Bartels, Groth (Leipz. 1899). Timm Kröger, Groth: *D* Bd. 33. Lothar Böhme, Studien zu Groths Werken: *ZfdU* 20, 172. — Die „Quickborn"-Vereinigung in Hamburg gibt zur Verbreitung plattdeutscher Sprache und Literatur seit 1913 „Quickborn-Bücher" und „Mitteilungen aus dem Quickborn" heraus.

S. 166. Brinckman: Sämtl. Werke (Leipz. 1903, 5 Bde.). Nachlaß: plattdeutscher (Berl. 1904/05, 4 Bde.), hochdeutscher (Berl. 1907/08, 2 Bde.). — W. S., Brinckman, Das Leben eines niedersächsischen Dichters (Leipz. 1900). — Otto Weltzien, Brinckmans Leben und Schaffen (Hamb. 1914).

S. 166. Fehrs: Ges. Dichtungen (Hamb. 1913, 4 Bde.); Auswahl: Holstenart (Hamb. 1913): Quickborn-Bücher Bd. 1. — Jak. Bödewadt, Fehrs. Sein Werk und sein Wort (Hamb. 1913). — In Itzehoe wurde 1916 eine besondere Fehrs-Gilde zur Pflege niederdeutschen Wesens gegründet. — Niedersachsenbuch. Ein Jahrbuch niederdeutscher Art (Hamb. 1914 f.).

S. 166. Allmers: Sämtl. Werke (Oldenb. 1891—95, 6 Bde.). — Theodor Siebs, Allmers. Sein Leben und Dichten mit Benutzung seines Nachlasses (Berl. 1915).

S. 166. Keller: Ges. Werke (Berl. 1889—93, 10 Bde.). Nachgelassene Schriften und Dichtungen (Berl. 1893). — Kellers politische Aufsätze: Anhang zu Hans M. Kriese, Keller als Politiker (Frauenfeld 1918). — Ältere Fassung des „Grünen Heinrich", Studienausgabe (Stuttg. 1914, 4 Bde.), des Romanzenzyklus „Der Apotheker von Chamounix": *Euph* Ergänzungsheft 1, 138. — Kellers Leben, Briefe und Tagebücher auf Grund der Biographie Jak. Bächtolds dargestellt und herausg. von E. Ermatinger (5. Aufl., Berl. 1920 f., 3 Bde.), mit Keller-Bibliographie. — Briefwechsel zwischen Keller und Storm herausg. von Albert Köster (3. Aufl., Berl. 1909). Heyse und Keller im Briefwechsel herausg. von M. Kalbeck (Braunschw. 1919). — H. E. v. Berlepsch, Keller als Maler nach seinen Erzählungen, Briefen und künstlerischem Nachlasse (Leipz. 1895). — Konr. Ferd. Meyer, Erinnerungen an Keller: Deutsche Dichtung, 9, 22. P. Wüst, Keller und Meyer in ihrem persönlichen und literarischen Verhältnis (Leipz. 1911). — Ad. Frey, Erinnerungen an Keller (3. Aufl., Leipz. 1919). Keller-Anekdoten gesammelt von Ad. Vögtlin (6. Aufl., Berl. 1914). — Heinr. v. Treitschke, Keller: Historische und politische Aufsätze, 4, 19 (Leipz. 1897). — Ad. Stern a. a. O., S. 115. Albert Köster, Keller. Sieben Vorlesungen (2. Aufl., Leipz. 1907). F. Baldensperger, Keller, sa vie et ses œuvres (Par. 1899); dazu L. Betz, Studien, S. 238—269 (Frankf. a. M. 1902). Marie Hay, The story of a Swiss poet. A study of Keller's life and works (Bern 1920). Ricarda Huch, Keller: *D* Bd. 9. Gustav Steiner, Keller. Sechs Vorträge (Basel 1918). M. Hochdorf, Zum geistigen Bilde Kellers (Wien 1919). — Hans Dünnebier, Keller und Ludw. Feuerbach (Zür. 1913). — A. Weidmann-Bischoff, Keller und die Romantik (Münch. 1917). — Vergleichung beider Fassungen des Grünen Heinrich von Fr. Th. Vischer, Altes und Neues, 2, 135—316 (Stuttg. 1881), und von F. Leppmann (Berl. 1903). Paul Schaffner, Der ‚Grüne Heinrich' als Künstlerroman (Stuttg. 1920). F. Beyel, Zum Stil des grünen Heinrich (Tüb. 1914). — Züricher Novellen: M. Nußberger, Der Landvogt von Greifensee und seine Quellen (Frauenfeld 1903); David Heß, Sal. Landolt, Ein Charakterbild nach dem Leben ausgemalt (Zür. 1820; Neudruck 1912). — Sinngedicht: Agnes Waldhausen, Technik der Rahmenerzählung bei Keller: *BonnF* Heft 2. — Legenden: Albert Leitzmann, Die Quellen zu Kellers

Legenden (Halle 1919): Quellenschriften zur neuen deutschen Lit. Nr. 8. Ferd. Kürnberger, Literarische Herzenssachen, S. 239 (Wien 1877). K. Beck, Kellers sieben Legenden (Berl. 1919): Germanische Studien 2. Heft. — Gust. Müller-Gschwend, Keller als lyrischer Dichter (Berl. 1910). — Frieda Jäppi, Keller und Jean Paul: *SD* Heft 14. — Max Preitz, Kellers dramatische Bestrebungen: *BMb* Heft 12. — K. Rieck, Keller als Charakteristiker: *BonnM* III, 3. — O. Lutterbacher, Die Landschaft in Kellers Prosawerken: *SD* Heft 8. — F. Leppmann, Kater Murr und seine Sippe von der Romantik bis zu Keller (Münch. 1908).

S. 168. Auerbach: Schriften (Stuttg. 1892—95, 18 Bde.). Werke. Auswahl herausg. von A. Bettelheim (Leipz. 1913, 15 Bde.). Sämtl. Schwarzwälder Dorfgeschichten (Stuttg. 1900, 10 Bde.). — Dramatische Eindrücke (Stuttg. 1893). — Briefe an Jak. Auerbach herausg. von Friedr. Spielhagen (Frankf. a. M. 1869). — Ant. Bettelheim, Auerbach. Der Mann, sein Werk, sein Nachlaß (Stuttg. 1907). — L. Geiger, Die deutsche Literatur und die Juden (Berl. 1910), S. 231.

S. 169. Gotthelf: Sämtl. Werke herausg. von Rud. Hunziker und H. Blösch (Münch. 1916 f., 24 Bde.). Werke, kritische Volksausgabe mit Erklärungen herausg. von Fr. Vetter (Bern 1898/99, 10 Bde.). Ausgew. Werke herausg. von Ad. Bartels (Leipz. 1901, 10 Bde.). — Erzählungen: *Reclam* Nr. 2423. Uli der Knecht und Uli der Pächter: *Reclam* Nr. 2333—35 u. 2672—75. — Gotthelfs Briefwechsel mit K. Rud. Hagenbach (Bas. 1910). — Gottfried Keller, Gotthelf: Nachgel. Schriften, S. 93—164 (2. Aufl., Berl. 1893). — Ricarda Huch, Gotthelfs Weltanschauung (Bern 1917).

S. 169. Maximilian Schmidt: Ges. Werke (Leipz., Haessel, 1900—07, 33 Bde.). — R. M. Werner, M. Schmidt: Vollendete und Ringende, S. 125 (Mind. 1900).

S. 170. Meyr: Biographisches. Briefe. Gedichte herausg. von Max Graf Bothmer und Moriz Carriere (Leipz. 1874). — **Ganghofer:** Ges. Schriften (Stuttg. 1906—09, 20 Bde.). Lebenslauf eines Optimisten (Autobiographie, Stuttg. 1909 bis 1911, 3 Bde.). — Vinc. Chiadacci, Ganghofer. Ein Bild seines Lebens und Schaffens (Stuttg. 1905).

S. 170. Rosegger: Ges. Werke. Neubearbeitete und neueingeteilte Ausgabe (Leipz. 1914 f., 30 Bde.). — Schriften in steirischer Mundart (Graz 1894—96, 3 Bde.). — Erinnerungen aus eigner Jugendzeit in „Waldheimat" (Wien 1873). — Ad. Stern a. a. O., S. 241—272. — Aug. Otto, Rosegger (Minden o. J.). — Hermine und Hugo Möbius, Rosegger, zur Kenntnis seines Lebens und Schaffens (Leipz. 1903), mit Bibliographie. — E. Seillière, Rosegger und die steirische Volksseele (Leipz. 1903), Übersetzung aus der Revue des Deux Mondes (November und Dezember 1902). — Theod. Kappstein, Rosegger, ein Charakterbild (Stuttg. 1904).

S. 171. Defregger: K. Stieler, Defregger und seine Bilder: Kulturbilder aus Bayern, S. 225—272 (Stuttg. 1885).

S. 171. Christian Wagner: Märchenerzähler, Bramine und Seher (Stuttg. 1884); Sonntagsgänge (Stuttg. 1887, 3 Bde.); Weihgeschenke (Idyllen, Mythen, Epigramme, epische Bilder; Stuttg. 1893); Neuer Glaube (Stuttg. 1894); Oswald und Klara, ein Stück Ewigkeitsblumen (Stuttg. 1897). — Warm empfundene sozialethische Studie mit reichen Gedichtproben von Rich. Weltrich, Wagner, der Bauer und Dichter zu Warmbronn (Stuttg. 1898); dazu Süddeutsche Monatshefte, Jahrg. 1, 434.

S. 172. Riehl: Naturgeschichte des deutschen Volkes als Grundlage einer deutschen Sozialpolitik (Leipz. 1851—69, 4 Bde.). — Geschichten und Novellen. Gesamtausgabe (Leipz. 1899—1900, 7 Bde.). — M. Janke, Riehls Kunst der Novelle (Breslau 1918).

S. 172. Neuweimar und Liszt: H. Gerstenberg, Aus Weimars nachklassischer Zeit (Hamb. 1901). Adelheid v. Schorn, Das nachklassische Weimar (Weim. 1911); Zwei Menschenalter (Berl. 1901; 3. Aufl., eingeleitet von Fr. Lienhard, Stuttg. 1920). — Hoffmann v. Fallersleben, Weimar 1854—59: Mein Leben (Hannov. 1868), Bd. 6; Lieder aus Weimar (Hannov. 1854, 3. Aufl. 1856). — Rud. Wustmann, Weimar und Deutschland 1815—1915: *GG* Bd. 30, gehässig gegen Liszt, ohne jedes Verständnis für dessen Bedeutung und Verdienste um Weimar. — Großherzog Karl Alexander von Sachsen von Kuno Fischer (Heidelb. 1901); von Paul Bojanowski (Münch. 1901) Gedenkschrift zur Erinnerung an den Großherzog Karl Alexander (Weim. 1918). — Ein größeres Werk über des Großherzogs Beziehungen zu Künstlern u. Gelehrten bereitet das Goethe-Schiller-Archiv vor. — Briefwechsel zwischen Liszt und Karl Alexander (Leipz. 1909). Peter Raabe, Großherzog Karl Alexander und Liszt (Leipz. 1918). — La Mara, Aus der Glanzzeit der Altenburg. Bilder und Briefe (Leipz. 1906). — Franz Liszts ges. Schriften, übers. von Lina Ramann (Leipz. 1880—83, 6 Bde.). — R. Wagner, über die Goethestiftung, Brief an Liszt (1851): Ges. Schriften 5, 5. — Liszts Briefwechsel mit Wagner (3. Aufl., Leipz. 1910). — Liszts Briefe gesammelt von La Mara (Leipz. 1893—1904, 8 Bde.). Briefe an Gille (Leipz. 1902). Briefwechsel mit Bülow (Leipz. 1898). Briefe an Liszt (Leipz. 1895—1904, 3 Bde.). — Kosima Wagner, Liszt. Ein Gedenkblatt von seiner Tochter (2. Aufl., Münch. 1911). — Lina Ramann, Liszt (Leipz. 1880—94, 3 Bde.). — La Mara, Liszt und die Frauen (2. Aufl., Leipz. 1919). — Aug. Göllerich, Liszt (Berl. 1909). Bernhard Vogel, Liszts Leben und Würdigung seiner Werke (Leipz. 1888). Ed. Reuß, Liszts Lebensbild (Dresd. 1898). Rud. Louis, Liszt (Berl. 1900). Jul. Kapp, Liszt. Eine Biographie (7. Aufl., Berl. 1918). K. Alfred René, Liszt in Weimar (Berl. 1910). — F. v. Milde, Ein ideales Künstlerpaar. Rosa und Feodor v. Milde (Leipz. 1918, 2 Bde.). — Ad. Bartels, Chronik des Weimarischen Hoftheaters 1817—1907 (Weim. 1908).

S. 173. Bülow, Briefe und Schriften (Leipz. 1895 bis 1908, 7 Bde.); über die teilweise Unzuverlässigkeit dieser verstümmelten Ausgabe s. Fr. Rösch, Streif- und Schlagschatten zu den ausgew. Schriften Bülows (Leipz. 1897). — Ausgewählte Briefe. Volksausgabe (Leipz. 1919). — Briefwechsel mit F. Liszt (Leipz. 1898). — Wagners Briefe an Bülow (Jena 1916). — Bernh. Vogel, Bülow, Leben und Entwickelungsgang (Leipz. 1887). Gg. Fischer, Bülow in Hannover (Hannov. 1902).

S. 173. Cornelius, Literarische Werke einschließlich Briefe (Leipz. 1904, 4 Bde.). Gedichte mit Biographie von Ad. Stern (Leipz. 1890); ausgewählt von Emil Sulger-Gebing: *Reclam* Nr. 4671. — Briefe in Poesie und Prosa an Milde (Weim. 1901); Süddeutsche Monatshefte Jahrg. 2, S. 15. — Ad. Stern, Cornelius, der Dichter und Musiker: Zur Lit. der Gegenwart, S. 251—267 (Leipz. 1880). — Adolf Sandberger, Leben und Werke des Dichtermusikers Cornelius (Leipz. 1887). Herm. Kretzschmar, Cornelius (Leipz. 1880). Emil Sulger-Gebing, Cornelius als Mensch und Dichter (Münch. 1908). May de Rudder, Peter Cornelius: *Rg* 2, 316. — M. Hasse, Cornelius und sein Barbier von Bagdad (Leipz. 1904). Cornelius-Festheft: Die Musik (Berl. 1904, Bd. 11, Heft 17). Adolf Sandberger, Corneliuslied (Münch. 1893). — Neben Bülow, Cornelius und Raff zeichnete sich von dem Liszt'schen Kreise noch besonders aus **Ritter:** Siegmund v. Hausegger, Alexander Ritter, ein Bild seines Charakters und Schaffens: *M* Bd. 26/27.

S. 173 f. Münchener Dichterkreis: Max Haushofer, Die literarische Blüte Münchens unter Max II.: Beil. zur Münchner Allg. Zeitung 1898, Nr. 36/37. Fr. Pecht, Aus meiner Zeit, Lebenserinnerungen (Münch. 1894, 2 Bde.). Luise v. Kobell-Eisenhart, Unter den vier ersten Königen Bayerns (Münch. 1894); Münchner Porträts (Pettenkofer, Lenbach, Friedr. Aug. v. Kaulbach, Defregger, Grützner, Lingg, Hertz), nach dem Leben gezeichnet (Münch. 1897). — J. v. Döllinger, König Max II. und die Wissenschaft (Münch. 1864). — A. Helbig, Geibel und die Münchener Dichterschule (Aarau 1912). — J. Hallermann, Freiligraths Einfluß auf die Lyriker der Münchener Dichterschule (Münster 1917). — Dazu die Biographien der einzelnen Mitglieder.

S. 174. Bodenstedt: Ges. Schriften (Berl. 1865—69,

12 Bde.). Eines Königs Reise (Leipz. 1879) enthält Schilderungen König Max' II. und seiner Tafelrunde. Erinnerungen aus meinem Leben (Berl. 1888, 2 Bde.). — Ad. Stern a. a. O., S. 71—88.

S. 175. Haushofer: Oskar Hey, Haushofer der Dichter (Stuttg. 1907). — E. Garleb, Ein deutscher Dante an der Wende des Jahrh. (Leipz. 1897).

S. 175. Geibel: Ges. Werke (Stuttg. 1883, 8 Bde.; 4. Aufl. ebenda 1906 [unter Ausschluß der Tragödie „König Roderich", 1844, und vieler Gedichte]). Auswahl hrsg. von W. Stammler *MKl* (1920, 3 Bde.). Gedichte aus dem Nachlaß (5. Aufl., Stuttg. 1897). Gedichte (Stuttg. 1840; 132. Aufl. 1908); Auswahl für die Schule herausg. von Max Nietzki (3. Aufl., Stuttg. 1911); Heroldsrufe (als Kriegsausgabe) eingeleitet und erläutert von Fr. W. Fuchs (Leipz. 1915). — Jugendbriefe aus Bonn, Berlin, Griechenland (Berl. 1909); Briefe an K. von der Malsburg (Berl. 1885). — K. Gödekes treffliche Biographie (Stuttg. 1869) bricht leider schon 1852 bei Geibels Berufung nach München ab. — Schilderungen aus Erinnerungen, Briefen, Tagebüchern von seinen Jugendfreunden Karl Litzmann (Berl. 1887); E. Curtius und W. Jensen: Beil. zur Münchner Allg. Zeitung 1884, Nr. 312 u. 128—129. Klaus Groth, Meine Beziehungen zu Geibel: Nord und Süd, 91, 89. W. Deecke, Aus meinen Erinnerungen an Geibel (Weim. 1885). — Geibel-Denkwürdigkeiten von K. Th. Gädertz (Berl. 1886); Biographie von demselben (Leipz. 1897). — Joh. Weigle, Geibels Jugendlyrik (Marb. 1910). — K. Strackerjan, Geibel und die Romantiker (Oldenb. 1882). H. Lindenberg, Geibel als religiöser Dichter (Lübeck 1888). — M. D. Pradels, Geibel und die französische Lyrik (Münster 1905). Heinr. Wolkenborn, Geibel als Übersetzer und Nachahmer englischer Dichtungen (Münster 1910). — Wolfg. Kirchbach, Über den Bau der Ode: *StvglL* 8, 225. — Geibel. Gedenkbuch, herausg. von Arno Holz (Berl. 1884).

S. 176. Leuthold: Gedichte (Frauenfeld 1878, 5. Aufl.; mit Biographie herausg. von Jak. Bächtold, 1906); vgl. Kellers nachgel. Schriften, S. 198 (2. Aufl., Berl. 1893). — Gedichte nach den Handschriften wieder hergestellt von Artur Schurig (Leipz. 1910). Ges. Dichtungen herausg. von Gottfr. Bohnenblust (Frauenfeld 1914, 3 Bde.). — Fünf Bücher französischer Lyrik, mit Geibel gemeinsam übersetzt (Stuttg. 1862). — Ad. W. Ernst, Leuthold (2. Aufl., Hamb. 1893); Neue Beiträge zu Leutholds Dichterporträt (Hamb. 1897); beide Schriften mit Gedichten und Übersetzungen Leutholds. — Margareta Plüß, Leutholds Lyrik und ihre Vorbilder (Bern 1909). — L. Betz, Leuthold, der Dichter und Dichterdolmetsch: Studien, S. 122—135 (Frankf. a. M. 1902). Walter Bormann, Leuthold und der dichterische Formbegriff: Beil. zur Münchner Allg. Zeitung 1892, Nr. 234.

S. 176. Lingg: Gedichte (7. Aufl., Stuttg. 1871, 3 Bde.) Völkerwanderung (2. Aufl., Stuttg. 1892). Dramatische Dichtungen (Stuttg. 1897 u. 1899, 2 Bde.). — Meine Lebensreise (Berl. 1896). — Frieda Port, Lingg. Eine Lebensgeschichte (Münch. 1912). — Rupert Keller, Linggs Völkerwanderung und das Gesetz der epischen Einheit (Münch. 1910). — Arnulf Sonntag, Lingg als Lyriker (Münch. 1900 u. 1908).

S. 176. Grosse: Ausgewählte Werke herausg. von Ad. Bartels u. a. (Berl. 1909, 3 Bde.). Dramatische Werke (Leipz. 1870/71, 7 Bde.). Erzählende Dichtungen (Berl. 1871—73, 6 Bde.). Zeitromane (Dresd. 1890, 2 Bde.). Als Hauptwerk sein Epos „Das Volkramslied" (Dresd. 1890). — Lebenserinnerungen (Braunschw. 1896). — J. Ethé, Grosse als epischer Dichter (Berl. 1879). R. M. Werner, Grosses Judith, Sonderabdruck aus *StPr* Bd. 9.

S. 177. Hertz: Ges. Dichtungen (2. Aufl., Stuttg. 1904). — Spielmannsbuch. Novellen in Versen aus dem 12. u. 13. Jahrh. (3. Aufl., Stuttg. 1908). Gottfrieds „Tristan und Isolde" (Stuttg. 1881; 6. Aufl. 1911). Wolframs „Parzival" (Stuttg. 1898; 6. Aufl. 1918). Ges. Abhandlungen; Vorträge und Aufsätze (Stuttg. 1905; 1907). — Rich. Weltrich, Hertz. Zwei literaturgeschichtl. u. ästhetisch-kritische Abhandlungen (Stuttg. 1902). — Walter Bormann, Überschau von Hertz' Leben und Dichten: Nord und Süd, 68, 36. — Wolfg. Golther: *BayrBl* 21, 105. — Ad. Stern a. a. O., S. 129—140.

S. 178. Graf Schack: Ges. Werke (mit Ausschluß der Übersetzungen, Stuttg. 1883, 6 Bde.; 3. Aufl. 1897—99, 10 Bde.). Nachgelassene Dichtungen (Stuttg. 1896). Ausgewählte Gedichte (Stuttg. 1904). — Meine Gemäldesammlung (Stuttg. 1881, 7. Aufl. 1894). Ein halbes Jahrhundert, Erinnerungen und Aufzeichnungen (Stuttg. 1888, 3 Bde.). — *AdB* 55, 158 (Koch). — Heinr. und Jul. Hart, Graf Schack als Dichter (Leipz. 1883): Kritische Waffengänge, Heft 5. — J. W. Rogge, Schack, eine literarische Skizze (Berl. 1883). Emil Brenning, Schack, ein literarischer Essay (Brem. 1885). Jos. Bendel, Zeitgenössische Dichter, S. 1—149 (Stuttg. 1882). W. J. Mannsen, Schack, ein poetisches Charakterbild (Stuttg. 1888). — Paul Krause, Die Balladen und Epen des Grafen Schack (Bresl. 1915). — Erich Walter, Schack als Übersetzer: *BBr* Bd. 10. — S. auch II, 313 (Indisch).

S. 178. Gregorovius: Johannes Hönig, Gregorovius als Dichter: *BBr* Bd. 39; größere Biographie durch Hönig in Vorbereitung.

S. 179. Greif: Ges. Werke (Leipz. 1912, 5 Bde.). — Adolf Bayersdorfer, Ein elementarer Lyriker (Wien 1872) = Bayersdorfers Leben und Schriften (2. Aufl., Münch. 1908), S. 169—192. W. Kosch, Greif in seinen Werken (2. Aufl., Leipz. 1909). S. M. Prem, Greif, Versuch zu einer Gesch. seines Lebens und Dichtens (2. Aufl., Leipz. 1895). — O. Lyon, Greif als Lyriker und Dramatiker (Leipz. 1889). L. West, Greifs Jugenddramen: *QSt* Heft 5. P. Nik. Scheid, Greif und die deutsche Bühne (Innsbruck 1920). — K. Siegen, Martin Greif: Literaturbilder Fin de Siècle Bd. 3, S. 1—74 (Leipz. 1898). K. Fuchs, M. Greif (Wien 1900; Sonderdruck aus der Zeitschrift f. d. österr. Gymnasien). Laurenz Kiesgen, Greif (Leipz. o. J.): Moderne Lyriker Bd. 2.

S. 180. Mundarten (süddeutsche): Ph. Schuyler Allen, Studies in Popular Poetry: Decennial Publications Bd. 7 (Chicago 1902). — Bayrische: F. v. Kobell, Zur Charakteristik oberbayrischer Dialektpoesie (Münch. 1866). K. Stieler, Die oberbayrische Mundart: Bilder aus Bayern, S. 26—48 (Stuttg. 1908). — Tausend Schnadahüpfln, gesammelt von Fr. Gundlach: *Reclam* Nr. 3101/2. — Hans Grasberger, Die Naturgeschichte des Schnaderhüpfels (Leipz. 1896). Gustav Meyer, Studien über das Schnaderhüpfel: Essays und Studien, S. 332—407 (Berl. 1885). — Schwäbische: vgl. zu II, 312. — Frankfurter: A. Askenasy, Die Frankfurter Mundart und ihre Literatur (Frankf. a. M. 1904). Joh. Prölß, Fr. Stoltze und Frankfurt a. M. Ein Zeit- und Lebensbild (Frankf. 1905).

S. 180. Kobell: Allerhand Gschichtln und Gsangln herausg. von Al. Dreyer (Münch. 1913). — K. Haushofer, Kobell (Münch. 1884). — Aloys Dreyer, F. v. Kobell, sein Leben und seine Dichtungen (mit Bibliographie, Münch. 1904): Oberbayerisches Archiv Bd. 22, Heft 1.

S. 180. Stieler: Ges. hochdeutsche Dichtungen herausg. von Aloys Dreyer (Stuttg. 1908). Kulturbilder aus Bayern (Stuttg. 1884). Bilder aus Bayern. Ausgew. Schriften herausg. von Al. Dreyer (Stuttg. 1908). — K. v. Heigel, Stieler: *BiblBayr* Bd. 23. Al. Dreyer, Stieler, der bayerische Hochlandsdichter (Stuttg. 1905).

S. 181. Fliegende Blätter: Fr. Th. Vischer, Satirische Zeichnung: Altes und Neues, 1, 61—151 (Stuttg. 1881).

S. 181. Pocci: Altes und Neues (Stuttg. 1855, 2 Bde.). Lustiges Komödienbüchlein in Auswahl neu herausg. von P. Exped. Schmidt (Leipz. 1907). Sämtl. Kasperlkomödien (Münch. 1910, 3 Bde.). Die Puppenspiele ausgewählt von K. Schloß (Münch. 1909). — Hyazint Holland, Pocci als Dichter und Künstler (Münch. 1877). *AdB* 26, 331. — Aloys Dreyer, Pocci als Dichter, Künstler und Kinderfreund (mit zahlreichen Zeichnungen, Münch. 1907). — Gg. Schott, Die Puppenspiele Poccis und ihr Stil (Frankf. a. M. 1911).

S. 181. Aurbacher: Neudrucke der Lalenbürger und Volksbüchlein: *Reclam*. Kleine Erzählungen und Schwänke (Halle 1903). — Jos. Sarreiter, L. Aurbacher, ein Beitrag zur deutschen Literaturgeschichte (Münch. 1880).

S. 182. **Busch:** Zu guter Letzt, Gedichte (Münch. 1904). Sein und Schein. Nachgelassene Gedichte (Münch. 1909). Hernach (Zeichnungen und Verse, Münch. 1908). — Briefe an Maria Anderson (Rostock 1908). — O. Fel. Volkmann, Busch der Poet, seine Motive und seine Quellen: *UNF* Bd. 5. — Jos. Hofmiller, Zeitgenossen S. 136—181 (Münch. 1916). E. Daelen, W. Busch und seine Bedeutung (Düsseld. 1886). Rich. Schaukal, Busch: *D* Bd. 21. K. W. Neumann, Busch (Bielefeld 1919).

S. 182. **Scheffel:** Ges. Werke und nachgelassene Dichtungen herausg. von Joh. Prölß (mit Biographie, Stuttg. 1907/08, 7 Bde.). Werke herausg. von Fr. Panzer: *MKl* (1919, 4 Bde.), mit Bibliographie 1, 406/09. — Werner Kremser, Studien aus dem bisher unerschlossenen Nachlaß des Dichters (Salzburg 1913). — Scheffel und Emma Heim mit Briefen und Erinnerungen herausg. von E. Börschel (Neubearbeitung Leipz. 1916). — Briefe an K. Schwanitz nebst Briefen der Mutter Scheffels (Leipz. 1906). Briefe an Schweizer Freunde herausg. von Ad. Frey (Zür. 1898); dazu L. Betz, Die Schweiz in Scheffels Leben und Dichten: Studien, S. 264—294 (Frankf. a. M. 1902). — Briefe an Anton v. Werner (Stuttg. 1915). — *Jb* des deutschen und österreichischen Scheffelbundes (erst Heidelb., dann Leipz. u. Wien im Selbstverlag des Scheffelbundes 1891 f.). Ant. Breitner, Scheffel und seine Literatur (Bayreuth 1912). — Joh. Prölß, Scheffels Leben und Dichten (weitschweifig und unklar; Berl. 1887). Ad. Stern a. a. O., S. 153—194. *LitB* Bd. 1. — Luise v. Kobell, Scheffel und seine Frau (Heidelb. 1901). — Gebhard Zernin, Erinnerungen an Scheffel (2. Aufl., Darmst. 1887). — C. R. Ford, Scheffel as a Novelist (Münch. 1900). — Paul Besson, Le Trompette de Saekkingen. Étude littéraire (Havre 1898). — E. Linse, Scheffels Lied von der „Teutoburgerschlacht". Eine Studie (Dortm. 1909). W. Südel, Heines Einfluß auf Scheffels Dichtung (Leipz. 1898). — F. Leppmann, Kater Murr und seine Sippe (Münch. 1908).

S. 184. **Wolff:** Sämtl. Werke mit Biographie von Jos. Lauff (Leipz. 1912, 16 Bde.). — Julius Hart, Wolff und die moderne Minnepoesie (Berl. 1887).

S. 184. **Baumbach:** Ad. Stern a. a. O., S. 225—234.

S. 184. **Weber:** Jul. Schwering, Weber, sein Leben und seine Werke, unter Benutzung seines handschriftlichen Nachlasses dargestellt (Paderb. 1901). — Marie Speyer, Weber und die Romantik: *QSt* Heft 2. — Maria Peters, Webers Jugendlyrik auf ihre literarischen Quellen und Vorbilder untersucht (Paderb. 1917). — M. D. Hocks, Tennysons Einfluß auf Weber (Münster 1916). — E. Wasserzieher, Webers Dreizehnlinden (Leipz. 1902): O. Lyons Erläuterungen zu deutschen Dichtern des 19. Jahrh., Heft 7.

S. 185. **Hamerling:** Werke, ausgewählt von Mich. M. Rabenlechner (Hamb. 1901, 4 Bde.). Skizzen, Gedenkblätter und Studien (Hamb. 1884 u. 1891, 4 Bde.). Briefe (Wien 1897—1901, 4 Bde.). *JbGr* 15, 61. — M. M. Rabenlechner, Hamerlings Jugend (Hamb. 1896). *LitB* 1; 11, 59. P. Rosegger, Persönliche Erinnerungen an Hamerling (Wien 1891). — Rob. Münz, Hamerling als Dichter und Philosoph: *JbGr* 20, 65—148. Grillparzers und Hamerlings gegenseitige Beurteilung; Hamerling als Gymnasiallehrer: *JbGr* 9, 248; 5, 290. — Hugo Hermsen, Die Wiedertäufer zu Münster in der deutschen Dichtung: *BBr* Bd. 33.

S. 186. **Ebers:** Ges. Werke (Stuttg. 1893—95, 25 Bde.). Die Geschichte meines Lebens (Stuttg. 1893). — *LitB* Bd. 2.

S. 186. **Stern:** Ausgewählte Novellen (Dresd. 1898). Gedichte (Leipz. 1855, 4. Aufl. 1894). — Ad. Bartels, Stern, der Dichter und der Literarhistoriker (Dresd. 1905).

S. 186. **Gottschall:** Dramat. Werke (Leipz. 1865—80, 12 Bde.). Erzählende Dichtungen (Leipz. 1875—76, 3 Bde.). Aus meiner Jugend (Leipz. 1898).

S. 186. **Dahn:** Sämtl. Werke poetischen Inhalts (2. Aufl., Leipz. 1901, 24 Bde.). Gedichte in Auswahl (2. Aufl., Leipz. 1907). Kampf um Rom (125. Aufl., Leipz. 1920). Erinnerungen (bis 1888; Leipz. 1890—95, 5 Bde.). — J. E. v. Grotthuß, Charakterköpfe, S. 221 (Stuttg. 1898).

S. 188. **Heyse:** Ges. Werke (Berl. 1897, 29 Bde.). Novellen in Prosa, 20 Sammlungen (Berl. 1855—95). Novellen in Versen und dramatische Dichtungen (Berl. 1864—1901, 33 Bde.). Gedichte (Berl. 1893 u. 1897). Ausgewählte Gedichte (Stuttg. 1920). — Italienische Dichter seit der Mitte des 18. Jahrh. (Berl. 1889, 4 Bde.). — Jugenderinnerungen und Bekenntnisse (Berl. 1900; 5. vermehrte Aufl. 1912). — Briefwechsel mit Jak. Burckhardt; mit Storm (Münch. 1916; 1917 f.); Heyse und Keller im Briefwechsel (Braunschw. 1919). — Ad. Stern a. a. O., *NF* S. 65—128. Heinr. Spiero, Heyse. Der Dichter und sein Werk (Stuttg. 1910). Helene Raff, Heyse (Stuttg. 1910). Edm. Ruete, Heyse (Brem. 1910). Artur Farinelli, Heyse (Münch. 1913). — Erich Petzet, Paul Heyse als Dramatiker (Stuttg. 1904; verunglückter Rettungsversuch). — E. Schmidt, Elfriede-Dramen: Charakteristiken, 1, 418 (2. Aufl., Berl. 1902). — K. Frank, Schillers Prinzessin von Zelle und Heyses Graf Königsmark (Schönberg 1891). — R. M. Werner, Heyses Lyrik: Vollendete und Ringende, S. 65 (Mind. 1900). — Gg. J. Plotke, Der junge Heyse, die epischen u. novellistischen Anfänge des Dichters (Münch. 1914).

S. 190. **Voß:** Dramen bei *Reclam*. — Aus einem phantastischen Leben. Erinnerungen (Stuttg. 1920). — J. E. v. Grotthuß, Probleme und Charakterköpfe, S. 178 bis 199 (Stuttg. 1898). Oskar Pach, Rich. Voß: Literaturbilder Bd. 3, S. 77—93 (Leipz. 1898).

S. 190. **Jensen:** Gust. Ad. Erdmann, Jensen. Sein Leben und Dichten (Leipz. 1907).

S. 191. **Storm:** Sämtl. Werke (Braunschw. 1888, 8 Bde.). *MKl* (6 Bde.) herausg. von Th. Hertel. Sämtl. Werke herausg. von Alb. Köster (Leipz., Inselverlag 1919/20, 8 Bde.). Köster, Prolegomena zu einer Ausgabe der Werke Storms (Leipz. 1918): Abhandl. d. sächs. Gesellschaft d. Wiss. — Briefe an seine Braut; seine Frau (Braunschw. 1914; 1915). Briefwechsel zwischen Storm und Mörike herausg. von Hans Wolfg. Rath (Stuttg. 1919); zwischen Storm und Keller (Berl. 1904); mit Heyse (Münch. 1917 f.); Briefe in die Heimat 1853/64 (Berl. 1907); an Fr. Eggers (Berl. 1911). — Gertrud Storm (die Tochter), Theodor Storm. Ein Bild seines Lebens. Jugendzeit (Berl. 1912). — P. Schütze und Edm. Lange, Storms Leben und Dichtungen (2. Aufl., Berl. 1907). Hans Eichentopf, Storms Erzählungskunst in ihrer Entwickelung: *BMb* Heft 11. Ad. Stern a. a. O., S. 89—114. E. Schmidt, Charakteristiken, 1, 437—479 (2. Aufl., Berl. 1902). Paul Besson, Les romans et nouvelles de Storm: *Rg* 2, 291—315. A. Bulliod, Les sources de l'émotion dans l'œuvre de Storm: *Rg* 3, 66 u. 181. — C. Meyer, Die Technik der Gestaltendarstellung in Storms Novellen der Frühzeit (Kiel 1907). — Hans Bracher, Rahmenerzählung und Verwandtes bei Keller, Meyer, Storm: *UNF* Heft 3. W. Dreeson, Romantische Elemente bei Storm (Bonn 1905). K. E. Knodt, Storm als Lyriker (Leipz. 1906); von Walter Herrmann: *P* Heft 17. Hugo Gilbert, Storm als Erzieher (Lübeck 1904). — P. Remer, Storm als norddeutscher Dichter (Berl. 1897). — Walter Reig, Die Landschaft in Storms Novellen: *SD* Heft 12. — Storm-Gedenkbuch (Braunschw. 1917).

S. 192. **Konr. Ferd. Meyer:** Sämtl. Schriften (Leipz., Haessel, 1908, 9 Bde.). Gedichte (Leipz. 1882, 20. Aufl. 1901), ergänzt durch Jugendgedichte und erste Fassungen von Heinr. Moser, Wandlungen der Gedichte Meyers (Leipz. 1900). Novellen (Leipz. 1885, 2 Bde.). — Meyer, sein Leben, seine Werke und sein Nachlaß, herausg. von Aug. Langmesser (Berl. 1904). Unvollendete Prosadichtungen herausg. von Ad. Frey (Leipz. 1916, 2 Bde.). — Briefe nebst Rezensionen und Aufsätzen herausg. von Ad. Frey (Leipz. 1908, 2 Bde.). Lettres de Meyer et de son Entourage 1852/56 par R. d'Harcourt (Par. 1913). — Betsy Meyer, K. F. Meyer in der Erinnerung seiner Schwester (Berl. 1903). — Ad. Frey, Meyer. Sein Leben und seine Werke (3. Aufl., Stuttg. 1919). R. d'Harcourt, Meyer. Sa vie, son œuvre (Par. 1913). Ad. Stern, Meyer: a. a. O., S. 35—64 (Dresd. 1904). Anton Reitler, Meyer. Eine literarische Skizze (Leipz. 1885). Wilh. Holzamer, Meyer: *D* Bd. 23. — P. Wüst, Keller und Meyer

in ihrem persönlichen und literarischen Verhältnis (Leipz. 1911). — Lina Frey, Meyers Gedichte und Novellen (Leipz. 1892). H. Krüger, Meyer, Quellen und Wandlungen seiner Gedichte: *Pal* Bd. 16. V. Zeidler, Betrachtungen über Meyers Gedichte (Stockerau 1904). — Walter Brecht, Meyer und das Kunstwerk seiner Gedichtsammlung (Wien 1918). — Marion Lee Taylor, A Study of the Technique in Meyer's Novellen (Chicago 1909). — Hans Bracher, Rahmenerzählung und Verwandtes bei Keller, Meyer, Storm. Ein Beitrag zur Technik der Novelle; Käte Friedemann, Die Rolle des Erzählers in der Epik: *UNF* Heft 3; 7. — O. Blaser, Meyers Renaissancenovellen: *U* Heft 8. Erwin Kalischer, Meyer in seinem Verhältnis zur italienischen Renaissance: *Pal* Bd. 64; dazu *StvglL* 8, 494 (Sulger-Gebing). Ferd. Baumgarten, Das Werk Meyers, Renaissance-Empfinden und Stilkunst (Münch. 1917). — Walter Köhler, Meyer als religiöser Charakter (Jena 1911). — Hutten: G. Voigt, Ulrich v. Hutten in der deutschen Literatur. Stoffgeschichtliche Untersuchung (Leipz. 1905). — Der Heilige: Felix Jäger, Thomas a Becket in Sage und Dichtung (Bresl. 1909).

S. 193. Ad. **Frey**-Buch, herausg. von K. Fr. Wiegand (Zür. 1920).

S. 193. François: Hellstädt und andere Erzählungen (Berl. 1874, 3 Bde.). Erzählungen: Kollektion Spemann Bd. 1, 49, 94. Auswahl (Leipz., Inselverlag 1917). — Briefwechsel mit K. Ferd. Meyer (Berl. 1905). — *AdB* 48, 682. Klotilde v. Schwartzkoppen, L. v. François, ein Lebensbild: Vom Fels zum Meer 1894, S. 193. Hedw. Bender, L. v. François (Hamb. 1894). L. Geiger, Nekrolog: *JbG* 15, 303. — Gertrude Lehmann, François' Roman „Die letzte Reckenburgerin" als Ausdruck ihrer Persönlichkeit (Greifsw. 1918). E. Schröter, L. v. François. Die Stufenjahre der Dichterin (Weißenfels 1917).

S. 195. Kriegsdichtung der Jahre 1870/71 geordnet zu einer poetischen Gesch. des Krieges (Mannh. 1873/74, 6 Bde., etwa 5000 Gedichte enthaltend). Kriegs- und Volkslieder des Jahres 1870 gesammelt auf Veranlassung des preußischen Staatsanzeigers von E. Wachsmann (Berl. 1870). Franz v. Ditfurth, Historische Volks- und volkstümliche Lieder des Krieges von 1870/71 (Berl. 1871). Lieder zu Schutz und Trutz (Berl. 1870/71). Adolph Enslin, Der deutsch-französische Krieg in Liedern und Gedichten (Berl. 1871) — K. Janicke, Das deutsche Kriegslied (Berl. 1871). Otto Weddigen, Die patriotische Dichtung von 1870/71 unter Berücksichtigung der gleichzeitigen politischen Lyrik des Auslands (Essen 1880). E. Käsel, Volkslied und Drama von 1870/71 (Gumbinnen 1882). Bruno Obermann, Die Kriegsdichtung der Jahre 1870/71 (Zeitz 1884). Rolf Neumann, Die deutsche Kriegsdichtung von 1870/71 (Bresl. 1911), mit Bibliographie. — P. Bähr, Vergleichung der Lyrik der Befreiungskriege mit der Lyrik des Krieges 1870 (Halle 1887). — F. Hally, Der deutsch-französische Krieg im Lichte der vaterländischen Poesie (Frankf. a. M. 1896). — H. Unbescheid, Die Kriegspoesie von 1870/71 und das Kutschkelied: *ZfdU* 9, 309—366.

S. 196. Bismarck: Gedanken und Erinnerungen (Stuttg. 1898, 2 Bde.; Volksausgabe 1905; Schulausgabe 1912). Aus Bismarcks Briefwechsel (Stuttg. 1901, 2 Bde.). Bismarck-Briefe (1844—70; 8. Aufl., Bielef. 1906). Briefe an Braut und Gattin (4. Aufl., Stuttg. 1914); an seine Gattin aus dem Kriege 1870/71 (Stuttg. 1903); an Schwester und Schwager (Stuttg. 1915); Briefwechsel mit Gust. Scharlach (Weim. 1912). — Moritz Busch, Graf Bismarck und seine Leute während des Krieges mit Frankreich (7. Aufl., Leipz. 1889). Rob. v. Keudell, Fürst und Fürstin Bismarck (Berl. 1901, 2 Bde.). — Bismarcks politische Reden, Gesamtausgabe von Horst Kohl (Stuttg. 1892—1907, 14 Bde.); Gesammelte Reden (Stuttg. 1919, 3 Bde.); Reden: *Reclam* (13 Bde.); *MV* Nr. 807—810. Reden und Briefe für Schule und Haus bearbeitet von O. Lyon (Leipz. 1895). — Bismarck-Gedichte des Kladderadatsch mit Erläuterungen (Berl. 1894). Jul. Pasig, Bismarck im deutschen Liede (Berl. 1901). H. R. Schäfer, Bismarck in der schwäbischen Dichtung (Heilbr. 1895). Alfred Biese, Bismarck im Leben und in deutscher Dichtung (Berl. 1916). Heinr. v. Poschinger, Bismarck auf dem Theater: Stunden bei Bismarck (Wien 1910, S. 303 f.). — Th. Vogel, Zur Charakteristik der Reden Bismarcks: *ZfdU* 10, 41. H. Blümner, Der bildliche Ausdruck in Bismarcks Reden (Leipz. 1891). Herm. Wunderlich, Die Kunst der Rede, an Bismarcks Reden dargestellt (Leipz. 1898). — M. Bewer, Bismarck: *D* Bd. 31. Erich Marcks, Bismarcks Jugend. 1813—48 (Stuttg. 1909).

S. 196. Moltke: Ges. Schriften und Denkwürdigkeiten (Berl. 1892—93, 8 Bde.). — M. Jähns, Feldmarschall Moltke (Berl. 1894 u. 1900, 3 Bde.). — Fel. Dahn, Moltke als Erzieher (Bresl. 1892).

S. 197. Hebbel: Hebbel-Bibliographie. Ein Versuch von K. Wütschke. — Hebbel in der zeitgenössischen Kritik (*DLD* Nr. 143; Berl. 1910). — Hebbel-Kalender für 1905. Ein Jahrbuch, herausg. von R. M. Werner und W. Bloch (Berl. 1904). — Hebbel-Forschungen *(FH)* herausg. von Werner und Bloch (Berl. 1907 f.).

Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe besorgt von R. M. Werner (Berl. 1901—07, Werke 12, Tagebücher 4, Briefe 8 Bde.). Durch Werners den ganzen Nachlaß veröffentlichende Ausgabe ist die früheste Sammlung von Emil Kuh (Hamb. 1865—67, 12 Bde.) ebenso überholt wie Felix Bambergs verstümmelter erster Abdruck der „Tagebücher" (Berl. 1885, 2 Bde.). Dagegen ist Bambergs Ausgabe von „Hebbels Briefwechsel mit Freunden und berühmten Zeitgenossen" (Berl. 1890—92, 2 Bde.) noch nützlich wegen der Briefe an Hebbel. — Sämtl. Werke (in zeitlicher Reihenfolge) nebst Tagebüchern und Briefen (Auswahl) herausg. von Paul Bornstein (Münch. 1911 f., 14 Bde.). — Kritisch durchgesehene und erläuterte Auswahl mit sehr guter biographischer Einleitung von K. Zeiß: *MKl* (4 Bde.). Ausgewählte Gedichte, Epos Mutter und Kind, Judith, Maria Magdalene, Nibelungen in *MV*. — Hebbels Meisterdramen herausg. von R. M. Werner und M. Koch: Die Meisterwerke der deutschen Bühne, herausg. von Gg. Witkowski (Leipz. 1907). — Neue Hebbel-Dokumente (Briefe) herausg. von D. Kralik und Fr. Lemmermayer (Berl. 1913). Aus Hebbels Korrespondenz herausg. von Fr. Hirth (Münch 1913).

Leben: Biographie Hebbels von Emil Kuh (Wien 1877, 2 Bde.; 3. Aufl. 1912). Ad. Bartels, Hebbel: *Reclam* Nr. 3998. — R. M. Werner, Hebbel. Ein Lebensbild (Berl. 1913); Hebbels Münchner Leidenszeit: Münchner Allg. Zeitung 1903, Nr. 20—22; Im Hause Hebbels: *StvglL* 1, 445. — Kurt Küchler, Hebbel, sein Leben und sein Werk (Jena 1910). — Ed. Kulke, Erinnerungen an Hebbel (Wien 1878). L. Aug. Frankl, Zur Biographie Hebbels (Wien 1884). — Paul Bastier, Hebbel, dramatiste et critique, l'homme et l'œuvre (Par. 1907). — Fr. Knecht, Die Frau im Leben und in der Dichtung Hebbels: *FH* (Zür. 1919).

Charakteristiken: Emil Kuh, Hebbel. Eine Charakteristik (Wien 1854). Heinr. von Treitschke, Hebbel (1860): Historische und politische Aufsätze 1, 458—483 (6. Aufl., Leipz. 1903). Ad. Stern, Hebbel: Zur Lit. der Gegenwart, S. 71—125 (Leipz. 1880), und a. a. O., S. 1—38. Bruno Golz, Hebbel: *ZvglL* 9, 257. W. v. Scholz, Hebbel: *D* Bd. 27. Joh. Krumm, Hebbel. Der Genius. Die künstlerische Persönlichkeit. Drama und Tragödie (Flensb. 1899). — Etta Federn, Fr. Hebbel (Münch. 1920). — Alfred Neumann, Aus Hebbels Werdezeit (Zittau 1899). Anna Schapire-Neurath, Hebbel (Leipz. 1909). — Paul Bastier, L'Ésotérisme de Hebbel (Paris 1910). H. Neves, Hebbels Verhältnis zu den politischen und sozialen Fragen (Greifsw. 1909). P. Sickel, Hebbels Welt- und Lebensanschauung (Hamb. 1912). — Klara Price Newport, Women in the thought and work of Hebbel: *Bull* Bd. 5, Nr. 510.

Verhältnis zu Vorgängern: R. M. Werner, Hebbel und Goethe: *JbG* 25, 171. F. Zinkernagel, Goethe und Hebbel. Eine Antithese (Tüb. 1911). — Albert Walter Wagner, Goethe, Kleist, Hebbel und das religiöse Problem ihrer dramatischen Dichtung (Hamb. 1911). Henriette Becker, Kleist and Hebbel, a comparative Study (Chicago 1904). Kleist und Hebbel: Münchner Allg. Zeitung 1882, Nr. 293. — A. Tibal, Schiller et Hebbel: *Rg* 1, 588.

W. Guild Howard, Schiller and Hebbel 1830—40: Publications of the modern Language Association of America, 22, 309—344 (Neuyork 1907); s. auch unten zur Judith. — K. Wittmann, Der Einfluß E. T. A. Hoffmanns auf Hebbel (Arnau 1908). — W. Alberts, Hebbels Stellung zu Shakespeare: *FM* Bd. 33. R. M. Werner, Hebbels Theaterbearbeitung von Shakespeares Julius Cäsar: *Z* f. österreichische Gymnasien 1907, Heft 5.

Hebbel als Dramatiker: Hebbels Dramaturgie. Drama und Bühne betreffende Schriften, Aufsätze, Bemerkungen Hebbels gesammelt von Wilh. v. Scholz: Deutsche Dramaturgie, Bd. 1 (Münch. 1907). — E. Aug. Georgy, Die Tragödie Hebbels nach ihrem Ideengehalt (2. Aufl., Leipz. 1911). — Joh. Krumm, Die Tragödie Hebbels. Ihre Stellung und Bedeutung in der Entwickelung des Dramas (1908): *FH* Bd. 3. — H. Bulthaupt, Hebbel: Dramaturgie des Schauspiels 3, 95—196 (7. Aufl., Oldenb. 1904). — Alb. Walter Wagner, Hebbels Drama, eine Stilbetrachtung des Dichters und seiner Kunst (Hamb. 1911). — Artur Farinelli, Hebbel e i suoi drammi (Bari 1912). — Oskar Walzel, Hebbel und seine Dramen (2. Aufl., Leipz. 1919). — K. Böhrig, Die Probleme der Hebbelschen Tragödie (Rathenow 1899). — Th. Poppe, Hebbel und sein Drama: *Pal* Bd. 8. — F. Zinkernagel, Die Grundlagen der Hebbelschen Tragödie (Berl. 1904). — Saladin Schmitt, Hebbels Dramatechnik: *BonnS* Bd. 1. — Herbert Koch, Über das Verhältnis von Drama und Geschichte bei Hebbel (Leipz. 1904). Jos. Schmitt, Studien zur Technik der historischen Tragödie Hebbels (Dortm. 1906).

Ad. Stübing, Hebbel in der Musik (Berl. 1913).

Die einzelnen Werke: Ernst Lahnstein, Hebbels Jugenddramen und ihre Probleme (Berl. 1911). Edgar Wallberg, Der Stil von Hebbels Jugenddramen (Berl. 1909). — Judith: herausg. von R. M. Werner (Leipz. o. J.). — O. Eckelmann, Schillers Einfluß auf Hebbels Jugenddramen. Die Jungfrau von Orleans und Judith (Heidelb. 1906). W. Henzen, Hebbels Judith und Schillers Jungfrau (Leipz. 1907): Gräfs Beiträge zur Lit.-Gesch., Heft 28. Heinr. Meyer-Benfey, Hebbels Dramen. 1. Heft Judith (Göttingen 1913). R. M. Werner, Grosses „Judith". Ein Beitrag zur Bühnengesch. des Hebbelschen Dramas: Sonderdruck aus *StPr* Bd. 9. E. Fr. Wallberg, Hebbels Stil in seinen ersten Tragödien Judith und Genoveva (Marburg 1909). — Genoveva: Rich. Meszlény, Hebbels Genoveva: *FH* Bd. 4. Bruno Golz, Pfalzgräfin Genovefa, S. 107—127 (Leipz. 1897); vgl. zu II, 282. — Maria Magdalene: herausg. von R. M. Werner (Leipz. o. J.). Die erste französische Übersetzung durch Kosima Liszt. Maria-Magdalene, tragédie réaliste adapté à la scène française par Paul Bastier (Par. 1907). Paul Zincke, Die Entstehungsgeschichte von Hebbels ‚Maria Magdalene': *StPr* Heft 16. — Herodes und Mariamne: mit Einleitung u. Anmerkungen herausg. von M. Koch (Leipz. 1907). Heinr. Deckelmann, Hebbels Herodes und Mariamne durch des Dichters eigene Aussprüche erläutert (Bonn 1909). — K. v. Reinhardstöttner, Über einige dramatische Bearbeitungen von Herodes und Mariamne: Aufsätze und Abhandlungen (Berl. 1887). Markus Landau, Die Dramen von Herodes und Mariamne: *ZvglL* 8, 175; 9, 185. Walter Grack, Studien über die dramatische Behandlung von Herodes und Mariamne in der englischen und deutschen Lit. (Königsb. 1901). Paul Bornstein, Hebbels Herodes und Mariamne (Hamb. 1904). — Gyges: herausg. von R. M. Werner (Leipz. o. J.). Emil Schwartze, Hebbels Gyges. Eine Analyse aus dem Zusammenhang seines Schaffens (Borna-Leipz. 1914). K. Reuschel, Hebbel und Theophil Gautier: *StvglL* 1, 95. R. M. Werner, Gyges und sein Ring: Münchner Allg. Ztg. 1886, Nr. 333—335. Emil Zilliakus, Die Sage von Gyges und Kandaules bei einigen modernen Dichtern (Helsingf. 1909). — Agnes Bernauer: herausg. von R. M. Werner (Leipz. o. J.), von Berthold Schulze (Dresd. 1908). Vgl. zu II, 284. Aug. Prehn, Agnes Bernauer in der deutschen Dichtung (Nordhausen 1908). K. Behrens, Agnes Bernauer i Historiens og Digtningens (Kopenh. 1906). Albert Geßler, Zur Dramaturgie des Bernauerstoffes (Basel 1906). Franz Krutters Bernauerdrama (Basel 1907): Sonderabdruck aus der Festschrift zur 49. Philologenversammlung, S. 471—490. — Elise Dosenheimer, Hebbels Auffassung vom Staat und seine Agnes Bernauer: *UNF* Heft 13. — Nibelungen: Mit literarischen Beilagen herausg. von Herm. Jantzen (Leipz. 1916). — Annina Periam, Hebbel's Nibelungen, its sources, method and style: *StC* 3, Heft 1. Adolf Schöll, Über Hebbels Nibelungentrilogie (1861): Gesammelte Aufsätze, S. 368—389 (Berl. 1884). — Ernst Meinck, Hebbels und Wagners Nibelungentrilogien: *BBr* Bd. 5 (gegen Hebbel gerichtet). — E. Aug. Georgy, Die Weltenwende in Hebbels Nibelungen und Deutschlands Weltkrieg (Leipz. 1918). — Vgl. II, 313.

Fragmente: Alb. Fries, Vergleichende Studien zu Hebbels Fragmenten, Werken und Tagebüchern (Berl. 1903). — Heinr. Sädler, Hebbels Moloch. Ein Kultur- und Religionsdrama: *FM* Heft 51. — Mich. Bernays, Über die Komposition des Hebbelschen Demetrius (1865): Kleine Schriften 4, 26 (Berl. 1899); vgl. S. 369. — Hebbels „Dithmarschen" von Rich. Kutzner (Kiel 1912); von Heinr. Bendler (Bonn 1914).

Lyrik: Bernh. Patzak, Hebbels Epigramme: *FM* Bd. 19. — Hans Müller, Hebbel als Lyriker (Kuxhaven 1908). Paul Zincke, Hebbels philosophische Jugendlyrik: *StPr* Heft 11. Alfred Neumann, Hebbels Ballade ‚Liebeszauber' und seine Quelle: *StvglL* 4, 86. — Fr. Enfs, Hebbels Epos ‚Mutter und Kind' (Marb. 1909). — Rolf Ebhardt, Hebbel als Novellist (Berl. 1916). — Paul Heims, Die Entwicklung des Komischen bei Hebbel (Leipz. 1913).

S. 199. Otto Ludwig: Sämtl. Werke. Historisch-kritische Ausgabe (Münch. 1912 f., 18 Bde.). Werke herausg. von Ad. Bartels (Leipz. 1900, 6 Bde.); herausg. von Viktor Schweizer: *MKl* (3 Bde.). Wichtigstes auch in *MV*. Ges. Schriften, herausg. von Erich Schmidt und Ad. Stern (Leipz. 1891—99, 6 Bde.); daraus einzeln: Studien (Leipz. 1891, 2 Bde.); Dramatische Fragmente (Leipz. 1891). — Die Genovefafragmente: herausg. von Bruno Golz: Pfalzgräfin Genovefa, S. 173—199 (Leipz. 1877). — Hugo Eick, Ludwigs Wallensteinplan (Greifsw. 1900). — Agnes Bernauer unter Benutzung ungedruckter Manuskripte für die Bühne bearbeitet von Cordelia Ludwig (Köln 1900). — Gedanken Ludwigs aus seinem Nachlaß, ausgewählt von C. Ludwig (Leipz. 1903). — Ad. Stern, Ludwig, ein Dichterleben (2. Aufl. mit Bibliographie, Leipz. 1906). — Heinr. Bulthaupt, Dramaturgie des Schauspiels, 3, 197—254 (7. Aufl., Oldenb. 1904). Heinr. v. Treitschke, Ludwig (1859): Historische und politische Aufsätze, 1, 435—457 (6. Aufl., Leipz. 1903). — W. Schmidt-Oberlößnitz, Die Makkabäer. Eine Untersuchung des Trauerspiels und seiner ungedruckten Vorarbeiten (Leipz. 1908). — Wilh. Scherer, Ludwigs Shakespearestudien: Vorträge und Aufsätze, S. 389 (Berl. 1874). — Fr. Keim, Das Kunstideal und die Schillerkritik Ludwigs (St. Pölten 1887). Heinr. Kühnlein, Ludwigs Kampf gegen Schiller, eine dramaturgische Kritik (Münnerstadt 1900). N. Sevenig, Schiller als dramatischer Dichter im Urteil von O. Ludwig (Diekirch 1905). — W. Grimm, Die ersten Novellen Ludwigs und ihr Verhältnis zu Tieck (Jena 1903). — E. Frise, Zur Quellenfrage von Ludwigs „Zwischen Himmel und Erde" und „Maria": *Euph* 14, 778.

S. 202. Richard Wagner: Bibliographie: Emerich Kastner, Wagnerkatalog (Offenbach 1878). Nikolaus Österlein, Katalog einer Wagner-Bibliothek (Leipz. 1882—95, 4 Bde., bis zu Wagners Tod), das Verzeichnete verwahrt das Wagner-Museum in Eisenach; über den Inhalt der „Wagner-Sammlung" im Stadtgeschichtlichen Museum Leipzig: Walt. Lange, Wagners universale Bedeutung (Leipz. 1920). Für die Jahre 1885—94 Bayreuther Taschenbuch (Kalender = *BayrT*). Wichtigstes erwähnt in der Monatsschrift Bayreuther Blätter *(BayrBl)* herausg. von Hans v. Wolzogen seit 1878; in *JbW* und im Anhang von Kochs Biographie (s. unten). — Wagner-Jahrbuch, herausg. von Jos. Kürschner *(JbWK)*, einziger Band (Stuttg. 1886); Wagner-Jahrbuch, herausg. von L. Fran-

kenstein (*JbW*, Leipz. u. Berl. 1906 f., bis jetzt 5 Bde.). — The Meister. The Quarterly Journal of the London Branch of the Wagner Society (Lond. 1888—95, 8 Bde.). — Revue Wagnérienne (Par. 1885—87, 3 Bde.).

Ges. Schriften und Dichtungen (Leipz. 1871—73, 9 Bde.); Sämtl. Schriften und Dichtungen (mit Autobiographie, Leipz. 1913—17, 16 Bde.). — Wagner's Prose Works translated by W. Ashton Ellis (Lond. 1892 bis 1899, 8 Bde.). Œuvres en Prose traduites par J. G. Prod'homme (Par. 1907—14, 9 Bde.). — Der junge Wagner, herausg. von Jul. Kapp (2. Aufl., Berl. 1911). — Gedichte, herausg. von H. v. Wolzogen (Berl. 1905). — Entwürfe zu Meistersinger, Tristan und Parsifal (Leipz. 1907). — Wagner-Lexikon. Hauptbegriffe der Kunst und Weltanschauung Wagners, zusammengestellt von K. Fr. Glasenapp und Heinr. v. Stein (Stuttg. 1883). Wagner-Enzyklopädie. Wörtliche Anführungen aus seinen Schriften, dargestellt von Glasenapp (Leipz. 1891, 2 Bde.). Wagner-Brevier: *M* Bd. 3. — Briefe: W. Altmann, Wagners Briefe nach Zeitfolge und Inhalt (Regesten, Leipz. 1905). — Gesammelte Briefe herausg. von Emerich Kastner und Jul. Kapp (Leipz. 1914 f.). Auswahl herausg. von Erich Kloß *BWS*. — Am wichtigsten ist der Briefwechsel mit Liszt, s. zu S. 172. — Briefe an Bülow [herausg. von dessen Tochter Daniela Thode] (Jena 1916). — Familienbriefe (Berl. 1907). Briefe an Minna Wagner (Berl. 1908, 2 Bde.). — Wagners Briefe an Theod. Uhlig, Wilh. Fischer, Ferd. Heine (Leipz. 1888); an seinen Dresdner Amtsgenossen Aug. Röckel (2. Aufl., Leipz. 1903); an Eliza Wille (Berl. 1908); an Otto Wesendonck (vollständig, Berl. 1905); an Mathilde Wesendonck mit Tagebuchblättern (Berl. 1905; 68. Aufl. 1918); an Emil Heckel, Begründer des ersten Wagner-Vereins (Berl. 1899); an den Maler Jos. Hoffmann (Wien 1896); an Alexander Ritter: *M* Bd. 26/27; an Frau Julie Ritter (Münch. 1920); an Theod. Apel (Leipz. 1910). Bayreuther Briefe (Berl. 1907—08, 2 Bde., der 2. „an seine Künstler"). Briefe an Freunde und Zeitgenossen (2. Aufl., Berl. 1909). — Briefe an den König in Seb. Röckls „Ludwig II. und Wagner" (2. Aufl., Münch. 1913 u. 1920, 2 Bde.); dazu *BayrBl* 27, 1, und Manfred Semper, Das Münchener Festspielhaus (Hamb. 1906). — Briefwechsel mit Nietzsche bei Elisabeth Förster-Nietzsche, Wagner und Nietzsche zur Zeit ihrer Freundschaft (Münch. 1915); mit seinen Verlegern (Breitkopf-Härtel und Schott; Leipz.-Mainz 1911, 2 Bde.). — Einzelne Briefe in fast jedem Bande der *BayrBl* und des *JbW*.

Biographien: Mein Leben bis 1864 (Münch. 1911, 2 Bde.) = Sämtl. Schriften Bd. 13/15. — The Work and Mission of my Life, 1879 in der North American Review, deutsch als „Richard Wagners Lebensbericht" (Leipz. 1894, Hannov. 1906). — K. Fr. Glasenapp, Das Leben Wagners (1.—3. Aufl., 6 Bde., Leipz. 1894—1911). — Ashton Ellis, Life of Wagner (Lond. 1900—08); die vorliegenden 6 Bde. reichen bis Anfang 1859. — Houston Stewart Chamberlain, Richard Wagner (illustrierte Ausgabe, Münch. 1896; 2. Aufl. 1911, 2 Bde.; ohne Bilder 6. Aufl. 1919). — Max Koch, Wagner (mit reichen Literaturnachweisen, Berl. 1907—18, 3 Bde.). — Adolf Jullien, Wagner, sa Vie et ses Œuvres (illustriert, Par. 1886). — H. v. Wolzogen, Erinnerungen an Wagner: *Reclam*, Nr. 2831 (2. Aufl.); Wagner: *D* Bd. 27. — Gust. Levy, Wagners Lebensgang in tabellarischer Darstellung (Berl. 1904).

Friedr. Nietzsche, Wagner in Bayreuth (Leipz. 1876): Unzeitgemäße Betrachtungen 2, 111—205 (Leipz. 1900). — Hugo Dinger, Die Weltanschauung Wagners in den Grundzügen ihrer Entwickelung (Leipz. 1892). — Rud. Louis, Die Weltanschauung Wagners (Leipz. 1898). — M. Koch, Was kann das deutsche Volk von Wagner lernen? (Berl. 1888); Wagners Stellung in der Entwickelung der deutschen Kultur: 91. Jahresbericht d. Schlesischen Gesellschaft f. vaterländische Kultur (Bresl. 1914), S. 35—63. — J. G. Fresson, L'Esthétique de Wagner (Par. 1893, 2 Bde.). — Konrad Burdach, Schillers Chordrama und die Geburt des tragischen Stils aus der Musik: Deutsche Rundschau 1910, Nr. 10, 11, 13. — Abbé Marcel Hébert, Le sentiment religieux dans l'œuvre de Wagner (Par. 1895; deutsch Münch. 1895). (Pastor) Otto Hartwich, Wagner und das Christentum (Leipz. 1903). — W. Peterson-Berger, Wagner als Kulturerscheinung (Leipz. 1917).

Wagner als Dichter: Alex. Wernicke, Gebührt Wagner ein Platz in der deutschen Lit.?: *ZfdU* 12, 204. — Hans v. Wolzogen, Die Sprache in Wagners Dichtungen (4. Aufl., Leipz. o. J.). — Henri Lichtenberger, Wagner, Poète et Penseur (Par. 1898, 4. Aufl. 1907); deutsch: Wagner, der Dichter und Denker (2. Aufl., Dresd. 1913). — Alfred Ernst, L'art de Wagner, l'œuvre poétique (Par. 1893); Wagner et le drame contemporain (Par. 1887). — Fritz Schultze, Das neue Deutschland, seine alten Heldensagen und Wagner (Leipz. 1888). — Wolfg. Golther, Ges. Aufsätze zur deutschen Sage und Dichtung (Leipz. 1911). — Hans v. Wolzogen, Wagneriana; Von deutscher Kunst; Aus Wagners Geisteswelt (Leipz. 1888; Berl. 1906; 1908). Heinr. v. Stein, Die Darstellung der Natur in Wagners Werken: *JbWK* S. 151. — Gottfr. Niemann, Wagner und Böcklin. Über das Wesen von Landschaft und Musik (Leipz. 1904). — Anna Ettlinger, Die deutsche romantische Schule und ihre Beziehungen zu Wagner: *JbWK* S. 112. — M. Koch, Ausländische Stoffe und Einflüsse in Wagners Dichtung: *StvglL* 3, 401. — H. St. Chamberlain, Das Drama Wagners, eine Anregung (5. Aufl., Leipz. 1914). — F. Müller, Wagner und das Musikdrama (Leipz. 1861). — Heinr. Bulthaupt, Dramaturgie der Oper, 2, 33 bis 336 (2. Aufl., Leipz. 1902). — Verhältnis zur Antike: Gg. Braschowanoff, Wagner und die Antike. Ein Beitrag zur kunstphilosophischen Anschauung Wagners (Leipz. 1910 f., 4 Bde.). Ed. Stemplinger, Die Antike bei Wagner: *ZfdU* 24, 117—131.

Wagner und die Schule: Alex. Wernicke, Wagner als Erzieher für das deutsche Haus und für die deutsche Schule (Langensalza 1899); Wagner als Erzieher: Sonderabdruck aus W. Reins „Enzyklopädischem Handbuch der Pädagogik" (2. Aufl., Langensalza 1909). — Hans v. Wolzogen, Wagner als Erzieher: Türmer, Jahrg. 3, 1, 113. — Theod. Merklein, Wagner und das Gymnasium (Leipz. 1893).

Die einzelnen Werke (vgl. II, 313): Rienzi: Rob. Petsch, Das tragische Problem im Rienzi: *Z* f. Philosophie u. philosophische Kritik 128, 44 (Leipz. 1906). — Holländer: Wagner über den Holländer: *BayrBl* 24, 187, Sonderausgabe (Leipz. 1901). F. Liszt, Der Fliegende Holländer (1859): Ges. Schriften 3, II, 147—247 (Leipz. 1881). Wolfg. Golther, Der Fliegende Holländer in Sage, Dichtung und im Festspiel 1901/2: *BayrBl* 16, 207: Ges. Aufsätze (Leipz. 1911). Oskar Eichberg, Der Fliegende Holländer: *BayrT* für 1893.

Tannhäuser: Wagner, Aussprüche über Tannhäuser. Zusammengestellt von Edwin Lindner (Leipz. 1914). — F. Liszt, Tannhäuser (1849): a. a. O., S. 3—60. F. Müller, Über Wagners Tannhäuser und Sängerkrieg auf Wartburg. Rückblick auf Sage und Geschichte (Weim. 1853). Nerthal, Tannhaeuser, La conscience dans un drame Wagnérien (Par. 1895). Gaston Paris, Légendes du Moyen Age, S. 111—145 (Par. 1903).

Lohengrin: Wagners Aussprüche über Lohengrin zusammengestellt von Erich Kloß: *JbW* 3, 132, Sonderausgabe (Berl. 1908). — F. Liszt, Lohengrin (1850): Ges. Schriften 3, II, 61—146. F. Müller, Lohengrin und die Gral- und Schwansage (Münch. 1867). Wolfg. Golther, Lohengrin, Sage und Dichtung: *BayrT* für 1894. J. Nover, Die Lohengrinsage und ihre poetische Gestaltung (Hamb. 1899). Maurice Kufferath, Lohengrin (4. Aufl., Par. 1898). Heinr. Porges, über Wagners Lohengrin: *BayrBl* 32, 173 u. 281. Herm. v. d. Pfordten, Leonore im „Fidelio" und Elsa im „Lohengrin": Musikalische Essays, S. 173—205 (Münch. 1897). Rob. Petsch, Das tragische Problem des Lohengrin: *JbW* 3, 227.

Nibelungenring: Älteste Fassung von 1853 in photographischer Wiederherstellung (Berl. 1920). — Wagners Aussprüche über den Ring zusammengestellt von E. Kloß und Hans Weber (Leipz. 1913). Seb. Röckl, Was erzählt Wagner

über die Entstehung seines Nibelungengedichtes? über die Entstehung seiner musikalischen Komposition des Ringes? (Leipz. 1903 u. 1904). — Der Ring des Nibelungen, erläuternde Aufsätze: *BayrBl* 19, 105—322. — Ernst Meinck, Die sagenwissenschaftlichen Grundlagen der Nibelungendichtung Wagners (Berl. 1892, neue Bearbeitung im Erscheinen); Hebbels und Wagners Nibelungentrilogien: *BBr* Bd. 5. Ernst Koch, Wagners Bühnenfestspiel „Der Ring des Nibelungen" (Leipz. 1875). K. Gjellerup, Wagner in seinem Hauptwerke „Der Ring des Nibelungen", aus dem Dänischen übersetzt (3. Aufl., Leipz. 1918). Artur Drews, Der Ideengehalt im Ring des Nibelungen (Leipz. 1898). Katherine Layton, The Nibelungen of Wagner. Illinois 1909: University Studies Bd. 3, Nr. 4. K. Landmann, Das goldene Vlies und der Ring des Nibelungen: *ZvglL* 4, 159. Rob. Saitschick, Wotan und Brünnhilde (Münch. 1918). — F. Liszt, Das Rheingold (1855): ges. Schriften 3, II, 249—256. Th. Schäfer, Äschylos' Prometheus und Wagners Loge (Brem. 1899). — Maurice Kufferath, La Walkyrie, Siegfried (3. Aufl., Par. 1898, 2 Bde.). Wolzogen, Wagners Siegfried (Leipz. 1879). — Siehe auch II, 313.

Tristan: Wagners Aussprüche über Tristan zusammengestellt von Edwin Lindner (Leipz. 1912). — F. Müller, Tristan und Isolde nach Sage und Dichtung (Münch. 1865). — Heinrich Porges, Tristan und Isolde (Leipz. 1906), eine der ausgezeichnetsten Wagnerstudien. — Maur. Kufferath, Tristan et Iseult (2. Aufl., Par. 1898). — Siehe auch II, 313.

Meistersinger: Wagners Aussprüche über die Meistersinger in Schriften und Briefen, zusammengestellt von Erich Kloß (Leipz. 1910). — Erster Entwurf der Dichtung aus dem Juli 1845: Monatsschrift Die Musik (Berlin, August 1902). — Die Meistersinger. Schulausgaben von Ernst Meinck (Leipz. 1914); Hans Lebede (2. Aufl., Dresd. o. J.); Johann Cerny (Wien 1918). — F. Müller, Die Meistersinger. Ein Versuch zur Einführung in Wagners Dichtung (Münch. 1869). — Roman Wörner, Eine deutsche Komödie: *JbWK* S. 211. — Max Koch, Meistersinger: *BayrBl* 13, 105; Zum 50. Jubeltage von Wagners Meistersingern (1918): Der Wächter 2, 37 u. 86. — Gustav Roethe, Zum dramatischen Aufbau der Wagnerschen Meistersinger: Sitzungsberichte der Berliner Akademie (1919) 37, 673—708. — Maur. Kufferath, Les Maitres Chanteurs de Nüremberg (Par. 1898). Ch. Joly, Les Maitres-Chanteurs. Étude historique et analytique (Par. 1898). Julien Tiersot, Étude sur les Maitres-Chanteurs (Par. 1899). — Rob. Petsch, Wagners Meistersinger (Leipz. 1903): Lyons Erläuterungen zu deutschen Dichtern des 19. Jahrh., Heft 10. — Kurt Mey, Der Meistergesang in Geschichte und Kunst sowie dessen Anwendung in Wagners Meistersingern (2. Aufl., Leipz. 1901). — Heinr. Welti, Lortzing und Wagner: *JbWK* S. 229. — Siehe II, 313 Sachs.

Parsifal: Wagners Aussprüche über Parsifal zusammengestellt von Edwin Lindner (Leipz. 1913). — Parsifal. Mit Einführung herausg. von Max Koch (2. Aufl., Leipz., Amelangs Verlag 1915). — Ed. Wechsler, Die Sage vom heiligen Gral in ihrer Entwicklung bis auf Wagners Parsifal (Halle 1898). — Die Parzivalsage und Wagners Parsifal: Beil. zur Augsburger Allgem. Zeitung 1882 (10 Aufsätze), Nr. 196—248. — Maur. Kufferath, Parsifal (5. Aufl., Par. 1899). — Heinr. Reimann, Die Gral- und Parzivallegende in ihrer geschichtlichen Entwickelung und Umgestaltung durch Wagner: *BayrT* für 1892. — Kurt R. Hohberger, Die Entstehungsgeschichte von Wagners Parsifal (Leipz. 1915). — Fr. Lienhard, Parsifal und Zarathustra (Stuttg. 1914). — Siehe auch II, 313.

S. 203. Lagarde (1827—91): L. Schemann, Lagarde. Ein Lebens- und Erinnerungsbild (2. Aufl., Leipz. 1919). — Anna de Lagarde, Paul de Lagarde. Erinnerungen aus seinem Leben zusammengestellt (Leipz. 1918).

S. 206. Bayreuth: Briefe und Dokumente aus den Jahren 1871/76: *BayrBl* 9, 1—95. K. Heckel, Die Bühnenfestspiele in Bayreuth. Authentischer Beitrag zur Geschichte ihrer Entstehung und Entwickelung (Leipz. 1891). — Artur Prüfer, Das Werk von Bayreuth (2. Aufl., Leipz. 1909). — H. St. Chamberlain, Die ersten zwanzig Jahre der Bühnenfestspiele: *BayrBl* 19, 1. — Albert Lavignac, Voyage artistique à Bayreuth (Par. 1897). — H. v. Wolzogen, Bayreuth: *M* Bd. 5.

S. 207. Graf Rich. du Moulin-Eckart, **Kosima Wagner.** Ein Lebensbild zu ihrem 80. Geburtstage 25. Dezember 1917 (Bayreuth 1918).

S. 208. Meysenbug: Gesamtausgabe der Werke geplant (Berl., 5 Bde.). Briefe von und an M. v. Meysenbug herausg. von Berta Schleicher (Berl. 1920). — K. Heckel, M. v. Meysenbug, die Freundin Wagners und Nietzsches. Studien und persönliche Erinnerungen: *JbW* 1, 102. — Berta Schleicher, M. v. Meysenbug. Ein Lebensbild (2. Aufl., Berl 1917).

S. 208. Chamberlain, Lebenswege meines Denkens (Münch. 1919). — Leopold v. Schröder, Chamberlain. Ein Abriß seines Lebens (Münch. 1918).

S. 208. Stein: Ges. Dichtungen herausg. von Fr. Poske (Leipz. 1917, 3 Bde.); dazu Giordano Bruno (Münch 1900). — Zur Kultur der Seele. Gesammelte Aufsätze (Stuttg. 1906). Vorlesungen über Ästhetik (Stuttg. 1897). Goethe und Schiller. Ästhetik der deutschen Klassiker: *Reclam* Nr. 3090. — Briefe: *BayrBl* 30, 161. Steins Briefwechsel mit Hans v. Wolzogen. Ein Beitrag zur Geschichte des Bayreuther Gedankens (Leipz. 1910). — H. St. Chamberlain, H. v. Stein und seine Weltanschauung (Leipz. 1903). Fr. Lienhard, Stein: Wege nach Weimar, 1, 17—128. — *JbW* 2, 333—353. — Albert Lévy, Schiller et Stein: Études sur Schiller, S. 213 (Par. 1905).

S. 209. Gobineau (1816—82): Auswahl aus den Schriften: *BWS.* — L. Schemann, Gobineau. Eine Biographie (Straßb. 1913/16, 2 Bde.); Quellen und Untersuchungen zum Leben Gobineaus (Straßb. u. Berl. 1914/20, 2 Bde.); Gobineaus Rassenwerk (Stuttg. 1910); 25 Jahre Gobineau-Vereinigung. Ein Rückblick (Straßb. 1919). — Kosima Wagner, Gobineau. Ein Erinnerungsbild aus Wahnfried (2. Aufl., Stuttg. 1916). — Eugen Kretzer, Gobineau. Sein Leben und Werk (Leipz. 1902). — E. Seillière, Un différend littéraire entre la France et l'Allemagne: *Rg* 4, 15—39.

III. Von der Reichsgründung bis vor Kriegsausbruch. S. 210—294.

Wilhelm Oncken, Das Zeitalter Kaiser Wilhelms I. (Berl. 1890—92, 2 Bde.). Karl Lamprecht, Zur jüngsten deutschen Vergangenheit (Berl. 1902—04, 3 Bde.). — Kürschners Deutscher Lit.-Kalender, herausg. von Heinr. Klenz (Stuttg., Berl. 1879 f.). — Adalbert v. Hanstein, Das jüngste Deutschland, zwei Jahrzehnte miterlebter Lit.-Gesch. (2. Aufl., Leipz. 1901). — Albert Soergel, Dichtung und Dichter der Zeit. Eine Schilderung der deutschen Lit. der letzten Jahrzehnte (4. Abdruck, Leipz. 1918). — Rob. F. Arnold, Das moderne Drama (2. Aufl., Straßb. 1912). — Ad. Stern, Studien zur Lit. der Gegenwart; *NF* (3. Aufl., Dresd. 1905; 1904). — Max Lorenz, Die Lit. am Jahrhundertende (Stuttg. 1900). — Herm. Hölzke, Zwanzig Jahre deutscher Lit., ästhetische und kritische Würdigung der schönen Lit. 1885—1905 (Braunschw. 1905). — Rich. Urban, Die literarische Gegenwart. Zwanzig Jahre deutschen Schrifttums 1888—1908 (Leipz. 1908). — Ad. Bartels, Die deutsche Dichtung der Gegenwart. Die Alten und die Jungen (9. Aufl., Leipz. 1918). — Maurice Muret, La Littérature allemande d'aujourd'hui (Par. 1909). — Viktor Eckert, Vom Naturalismus zum Neuidealismus (Karlsruhe 1914). — Vgl. unten zu S. 224.

S. 211. Heimatkunst. Berlinertum: Ernst Wachler, Die Läuterung deutscher Dichtkunst im Volksgeiste, eine Streitschrift (Berl. 1897). Ad. Bartels, Heimatkunst, ein Wort zur Verständigung (Münch. 1904): Grüne Blätter für Kunst und Volkstum, Nr. 8. — Fritz Lienhard, Die Vorherrschaft Berlins. Literarische Anregungen (Leipz. 1900): „Die um die mit dem Namen Berlin bezeichnete

Scheinkunst ästhetischer Narrheit und sittlicher Würdelosigkeit sich sammelnden Geister des jüngsten Deutschland haben die idealistische Grundlage ihres Schaffens verloren und gefallen sich in einer wollustschwelgenden Sinneslust, die mit Deutschtum nichts mehr zu tun hat." — Das Berlinertum in Literatur, Musik und Kunst, von einem Unbefangenen (Wolfenbüttel 1895). — Adolf Graf von Westarp, Der Verfall der deutschen Bühne, ein Mahnwort (Berl. 1892).

1. Dichtungen der Übergangsjahre und vermittelnder Art. S. 211—222.

Berth. Litzmann, Das deutsche Drama in den literarischen Bewegungen der Gegenwart (5. Aufl., Hamb. 1912). — Hans Sittenberger, Das dramatische Schaffen in Österreich (Münch. 1898).

S. 211. Meininger: Rob. Prölß, Das Meiningsche Hoftheater und die Bühnenreform (Erfurt 1884). Fr. Rüfer, Die Meininger und ihre Bedeutung (Leipz. 1882). Paul Richard, Die Gastspiele des herzoglich Meiningschen Hoftheaters (Dresd. 1884). — K. Grube, Die Meininger: *Th* Bd. 9. — K. Weiser, Zehn Jahre Meiningen: *ThA* 1, 118.

S. 212. Geschichtsdrama: Otto von der Pfordten, Werden und Wesen des historischen Dramas (Heidelb. 1901). — M. Koch, Einleitung zu den Königsdramen: Shakespeares dramatische Werke 4, 3—16 (Stuttg. 1904). — P. Expeditus Schmidt, Historische Dramen, ihre Berechtigung und ihre Hemmnisse, besonders in Deutschland: Anregungen (Münch. 1909), S. 113—130. — E. v. Wildenbruch, Das deutsche Drama, seine Entwicklung und sein gegenwärtiger Stand (Leipz. 1906): Gräfs Beiträge zur Lit.-Gesch. Heft 6 = Blätter vom Lebensbaum (Berl. 1910), S. 141—176.

S. 212. Wildenbruch: Gesammelte Werke (Berl. 1911 f., 17 Bde.). Ausgewählte Werke (Berl. 1919, 4 Bde.). — Briefe an Litzmann 1878/80: *BonnM* Bd. 4 Nr. 6. — Berthold Litzmann, Wildenbruch (Berl. 1913/16, 2 Bde.). — Dora Duncker, Ernstes und Heiteres aus Wildenbruchs Leben (Berl. 1909). — Bulthaupt, Dramaturgie des Schauspiels, 4, 205—359 (6. Aufl., Oldenb. 1909). Ad. Stern, a. a. O., S. 323—350. J. Röhr, Wildenbruch als Dramatiker (Berl. 1908). R. Philippsthal, Wildenbruch als Erzähler: *ZfdU* 20, 497. Leo Berg, Wildenbruch und das Preußentum in der modernen Lit. (Berl. 1888); Die preußische Ader in der Lit. (Berl. 1889). — Kurt Schladebach, Tennysons und Wildenbruchs Haroldbramen: *StvglL* 2, 215. — Heinr. Stümcke, Hohenzollernfürsten im Drama (Leipz. 1903).

S. 212. Lauff: Bruno Sturm, Jos. Lauff: *LitB* Bd. 9. — Walter Müller-Waldenburg, Lauff. Ein Beitrag zur zeitgenössischen Lit. (Stuttg. 1906). — Walter Steinert, über niederrheinische Dichtung: *BonnM* Bd. 3, Nr. 5.

S. 214. Klein: Dramatische Werke (Leipz. 1871/72, 7 Bde.). — Geschichte des Dramas (Leipz. 1865—76, 15 Bde.). — Max Glatzel, Klein als Dramatiker: *BBr* Bd. 42.

S. 214. Lindner: Franz Koch, Lindner als Dramatiker: *FM* Bd. 47.

S. 214. Nissel: Ausgewählte dramatische Werke nebst einem Anhang Gedichte (Stuttg. 1892—96, 3 Bde.). Mein Leben. Selbstbiographie, Tagebuchblätter und Briefe (Stuttg. 1894). — Mor. Necker, Nissel: *JbGr* 4, 307—336. — Siehe oben Sittenberger S. 22—105.

S. 215. Fitger: Helmut Wocke, Fitgers Leben und Schaffen: *BBr* Bd. 26.

S. 215. Wilbrandt: Erinnerungen (Stuttg. 1905—07, 2 Bde.). — Ad. Stern, a. a. O., S. 295—322. Ed. Scharrer-Santen, Wilbrandt als Dramatiker (Münch. 1902). Eug. Sierke, Kritische Streifzüge, S. 463—489 (Braunschw. 1881).

S. 217. Moser, Vom Leutnant zum Lustspieldichter. Lebenserinnerungen (Wismar 1908).

S. 217. L'Arronge, Deutsches Theater und deutsche Schauspielkunst (Berl. 1896).

S. 217. Anzengruber: Kritisch durchgesehene Gesamtausgabe mit einzig berechtigter Benutzung und Veröffentlichung des handschriftlichen Nachlasses herausg. von Otto Rommel u. Rud. Latzke (Wien 1920 f., 15 Bde.). Ges. Werke (3. Aufl., Stuttg. 1897—98, 10 Bde.). — Briefe (Stuttg. 1902, 2 Bde.). — Anton Bettelheim, Anzengruber. Der Mann, sein Werk, seine Weltanschauung (2. Aufl., Berl. 1898); Neue Gänge mit Anzengruber (Wien 1919). — Biographie von dem Wiener Dichter Jak. Jul. David (1859—1907): *D* Bd. 2.

S. 219. Milow: Ferd. Kürnberger, Milow der Lyriker und seine Zeit: *JbGr* 20, 149.

S. 219. Österreichische Novellistik und Lyrik: Österreichisches Novellenbuch (Wien 1903, 2 Bde.). — R. M. Werner, Wilhelm Fischer und seine Grazer Novellen: Vollendete und Ringende, S. 159 (Minden 1900). — Gute Auswahl neuerer österreichischer Erzählungen und Lyrik bietet Rud. Donath, „Österreichische Dichter zum 60. Geburtstage Detlev v. Liliencrons" (Wien 1904). — Vgl. S. 382.

S. 219. Saar: Sämtl. Werke herausg. von Jak. Minor mit Biographie von Ant. Bettelheim (Leipz. 1908, 12 Bde.). — Saars Briefwechsel mit Marie Fürstin zu Hohenlohe (Wien 1909). — Jak. Minor, Saar (Wien 1898). — W. A. Hammer, Saar: *LitB* Bd. 2. Ella Hruschka, F. v. Saar: *JbGr* 12, 77—139. Ad. Stern, a. a. O., *NF* S. 165—190.

S. 220. Ebner-Eschenbach: Ges. Schriften (Berl. 1892, 6 Bde.). Erzählungen (Stuttg. 1875). Dorf- und Schloßgeschichten (Stuttg. 1883 u. 1886). Meine Kinderjahre. Biographische Skizzen (Berl. 1906). — Ant. Bettelheim, Marie Ebner v. Eschenbach. Biographische Blätter (Berl. 1900). Charakteristik von M. Necker: *JbGr* 8, 272; von Alfred Marchand: Poètes et Penseurs, S. 335—364 (Par. 1892). Ad. Stern, a. a. O., *NF* S. 141—164. — Gabriele Reuter, Ebner-Eschenbach: *D* Bd. 19. — K. Offergeld, Untersuchung über M. v. Ebner-Eschenbachs Erzählungstechnik (Münster 1918). — Maria Franziska Radke, Das Tragische in den Erzählungen von M. v. Ebner-Eschenbach (Marb. 1918).

S. 220. Delle Grazie: Sämtl. Werke (Leipz. 1903—1904, 9 Bde.). — Bernh. Münz, Delle Grazie als Dichterin und Denkerin (Wien 1902). Hans Widmann, M. delle Grazie: *LitB* Bd. 8.

S. 221. H. Hart: Ges. Werke (Berl. 1907, 4 Bde.).

2. Soziale Strömung. Naturalismus und Symbolismus. Neue Lyrik. Roman und Erzählung. S. 222—261.

S. 222. Stauffer-Bern: Familienbriefe und Gedichte herausg. von A. W. Züricher (Leipz. 1914). Sein Leben, seine Briefe, seine Gedichte, dargestellt von O. Brahm (10. Aufl., Leipz. 1912). Peter Halm, Erinnerungen an Stauffer-Bern: Meister der Farbe, Heft 1 (Leipz. 1909).

S. 223. Das Hans **Thoma**-Buch (Leipz. 1919). Heinr. Werner, Hans Thoma (Bielef. 1919). — **Segantinis** Schriften und Briefe (Leipz. 1909). — Anselm **Feuerbachs** Briefe an seine [Stief-]Mutter (Berl. 1911, 2 Bde.); Auswahl (1912); Ein Vermächtnis (Berl. 1912). Henriette Feuerbach. Ihr Leben in ihren Briefen (Berl. 1912).

S. 224. Neue Strömungen: s. oben S. 393 zu III. — Ad. Stern, Drei Revolutionen in der deutschen Lit., a. a. O., *NF* S. 1—33. — Heinr. und Jul. Hart, Kritische Waffengänge (Leipz. 1882—84, 6 Hefte). Edgar Steiger, Der Kampf um die neue Dichtung (2. Aufl., Leipz. 1889). K. Neumann, Der Kampf um die neue [bildende] Kunst (2. Aufl., Berl. 1897). Eugen Wolff, Die jüngste deutsche Lit.-Strömung und das Prinzip der Moderne (Berl. 1888): Wolffs Kritikensammlung „Zwölf Jahre im literarischen Kampf", S. 77—130 (Oldenb. 1901). Max Haushofer, Die Alten und die Jungen: Beil. z. Münchner Allg. Zeitung 1894, Nr. 3. K. Gust. Vollmöller, Die Sturm- und Drangperiode und der moderne deutsche Realismus (Berl. 1897).

S. 225. J. Nassen, Die deutsche **Flotte** und die deutsche Dichtung (Berl. 1898).

S. 227. Leo Berg, **Die sozialen Kämpfe** im Spiegel der Poesie: Neue literarische Volkshefte, Nr. 3 (Berl. 1889).

S. 227. Schönaich-Carolath: Ges. Werke (Leipz. 1908, 7 Bde.). Fern ragt ein Land. Auswahl (Leipz. 1908). —

Gustav Schüler, Prinz von Schönaich-Carolath als Mensch und Dichter (Leipz. 1909). Lorenz Krapp, Prinz Schönaich-Carolath (Leipz. 1908): Moderne Lyriker, Bd. 4.

S. 228. Flaischlen: Jost Seyfried. Ein Roman (Berl. 1905, 2 Bde.; 38. Aufl., 1919). Von Alltag und Sonne. Gedichte in Prosa (Berl. 1898; 165. Aufl. 1919). Aus den Lehr- und Wanderjahren des Lebens. Ges. Gedichte, Brief- und Tagebuchblätter (Berl. 1899; 31. Aufl. 1919). — Gg. Muschner-Niedenführ, C. Flaischlen, Beitrag zu einer Gesch. der neueren Lit. (Berl. 1903). — Frank Theiß, Flaischlen. Ein Essay (Berl. 1914).

S. 228. Zola: Heinr. und Jul. Hart, Für und gegen Zola: Kritische Waffengänge, Heft 2 (Leipz. 1882). — M. Gg. Conrad, Von Zola bis Hauptmann, Erinnerungen zur Geschichte der Moderne (Leipz. 1902). — Eugen Wolff, Zola und die Grenzen von Poesie und Wissenschaft (Berl. 1891).

S. 229. Ibsen: Sämtl. Werke (mit Briefen), vom Dichter autorisierte deutsche Ausgabe von Gg. Brandes und P. Schlenther (Berl. 1898—1904, 10 Bde.); nachgelassene Schriften (Berl. 1909, 4 Bde.). — Hauptdramen in *MV*. — Briefe an Emilie Bardach: *Lit* Bd. 32/33. — Roman Wörner, Ibsen (Münch. 1910, 2 Bde.). Rud. Lothar, Ibsen (Leipz. 1902). — Ad. Stern, a. a. O., S. 409—432. Heinr. Bulthaupt, Dramaturgie des Schauspiels, 4, 1—203 (6. Aufl., Oldenb. 1909). — B. Kahle, Ibsen, Björnson und ihre Zeitgenossen (Leipz. 1908). — Emil Reich, Ibsens Dramen. Vorlesungen (10. Aufl., Berl. 1913).

S. 229. Björnson: Ges. Werke (Berl. 1911, 5 Bde.). Ausgew. Werke (Dramen und Bauernnovellen), übertragen von Edm. Lobedanz (Hildburgh. 1866, 2 Bde.). *MV* Nr. 53/54, 134/5 u. 408. Gedichte (Münch. 1908). Briefe. Lehr- und Wanderjahre (Berl. 1912). — Chr. Collin, Björnsons Jugend und Werden, übersetzt von Cläre Mjöen (Münch. 1902). Gg. Brandes, Björnson (Berl. 1902). — E. Chr. Achelis, ‚Über unsere Kraft' und das Wesen des Christentums (Berl. 1902). Chr. Collin, Björnsons ‚Über unsere Kraft' und die griechische Tragödie (Münch. 1902). Ernst Keller, Björnson ‚Über unsere Kraft' (Freiburg 1903).

S. 230. Strindberg: Deutsche Gesamtausgabe der Schriften von Emil Schering (Dresd. 1900 f., 42 Bde. in 7 Abteilungen); ein Band „Dramaturgie" (1911). — Fel. Moeschlin, Zum Verständnisse Strindbergs und zur Würdigung seines Übersetzers: Süddeutsche Monatshefte (Juli 1913) 10, 390. — Ad. Stern, Strindberg: a. a. O., *NF* S. 365—387. — Herm. Eßwein, Strindberg im Lichte seines Lebens und seiner Werke (Münch. 1909). Strindbergs Dramen. Deutsche Aufsätze (Münch. 1911). — K. David Marcus, Strindbergs Dramatik (Münch. 1918). — Artur Liebert, Strindbergs Weltanschauung und Kunst (Berl. 1920).

S. 230. Tolstoi: Sämtl. Werke, von dem Verfasser genehmigte deutsche Ausgabe von Rafael Löwenfeld (Leipz. 1902 f.). — Eugen Zabel, Tolstoi (Leipz. 1901). Rafael Löwenfeld, Tolstoi, Teil 1 (2. Aufl., Leipz. 1901); Gespräche mit und über Tolstoi (Leipz. 1901). — J. E. v. Grotthuß, Probleme und Charakterköpfe, S. 328 (Stuttg. 1898). — Ad. Stern, a. a. O., S. 475—504. — Fr. Dukmeyer, Die Deutschen in Tolstois Schilderung (Münch. 1902).

S. 231. Nietzsche: Gesammelte Briefe (Berl.-Leipz. 1902/09, 5 Bde.); an Peter Gast (Leipz. 1908); Briefwechsel mit F. Overbeck (Leipz. 1916). Briefe, ausgewählt von Rich. Öhler (Leipz. 1911). — Erich Eckertz, Nietzsche als Künstler (Münch. 1910). — H. Landsberg, Fr. Nietzsche und die deutsche Lit. (Leipz. 1902). Gregor v. Glasenapp, Nietzsche und Tolstoi: Essays, S. 245—349 (Riga 1899). J. E. v. Grotthuß, Probleme und Charakterköpfe, S. 22—74 (Stuttg. 1898). Saladin Schmitt, Nietzsches Gedichte und Sprüche: *BonnM* Bd. 3, Nr. 4. — Leo Berg, Der Übermensch und die moderne Lit. (Münch. 1897). — Artur Möller van den Bruck, Die Deutschen, 2, 212—253 (Mind. 1907). — W. Weigand, Nietzsche, ein psychologischer Versuch (Münch. 1893). — Ernst Bertram, Nietzsche, Versuch einer Mythologie (Berl. 1919). — A. Rode, Hauptmann und Nietzsche, Beitrag zum Verständnis der Versunkenen Glocke (Hamb. 1897). J. Lütgert, Einfluß des ‚Zarathustra' auf Hauptmanns ‚Versunkene Glocke': *ZfdU* 20, 22.

S. 232. Naturalismus: Rich. Hamann, Der Impressionismus in Leben und Kunst (Köln 1907). — Leo Berg, Geschichte des Naturalismus (Berl. 1889): Neue literarische Volkshefte, Nr. 8. Walter Bormann, Kunst und Nachahmung (Stuttg. 1892). Ant. Schönbach, Der Realismus: über Lesen und Bildung (7. Aufl., Graz 1905). Aloys Rob. Schlismann, Beiträge zur Geschichte und Kritik des Naturalismus (Kiel 1903). Ottokar Stauf v. d. March, Moderne Mystik; Realismus und Möglichkeit: Literarische Studien und Schattenrisse, Bd. 1, S. 61 u. 113 (Dresd. 1903). M. Deri, Naturalismus, Idealismus, Expressionismus (Leipz. 1919). K. Krumbacher, Populäre Aufsätze (Leipz. 1909), S. 103/108. — Rich. Öhlert, Zola als Theaterdichter mit einer Einleitung über den Naturalismus im franz. Drama (Berl. 1920). O. E. Lessing, Die neue Form. Beitrag zum Verständnis des deutschen Naturalismus (Dresd. 1910).

S. 232. Maeterlinck: Laurenz Alex. Krapp, Der Symbolismus und sein bedeutendster Vertreter Maeterlinck als Dichter (Wien 1904): Die Kultur, 5, 239. Felix Poppenberg, Maeterlinck (Berl. 1903). W. Mießner, Maeterlincks Werke, literarpsychologische Studie über die Neuromantik (Berl. 1904).

S. 234. Lyrik: Sammlungen: Deutsche Dichter seit Heine. Streifzug durch fünfzig Jahre deutscher Lyrik von K. Henckell: *Lit* Bd. 37/38. Moderne Lyrik, Sammlung zeitgenössischer Dichtungen (Berl. 1886). Alexander Tille, Deutsche Lyrik von Heute und Morgen, mit geschichtlicher Einleitung (Leipz. 1896). Hans Benzmann, Moderne deutsche Lyrik mit literargeschichtlicher Einleitung und biographischen Notizen (1904; 2. gänzlich veränderte Aufl. 1907): *Reclam* Nr. 4511/15. Deutsche Lyrik seit Liliencron herausg. von Hans Bethge (Leipz. 1905; neue Ausg. 1920). — Anthologie des lyriques allemands contemporains depuis Nietzsche par Henri Guilbeau (Par. 1913). — J. E. v. Grotthuß, Moderne deutsche Lyrik: Probleme und Charakterköpfe, S. 238—274 (Stuttg. 1898). Rud. Steiner, Lyrik der Gegenwart (Mind. 1900). Paul Fritsche, Die moderne Lyrikerrevolution (Frankf. a. d. O. 1886). Arno Holz, Revolution der Lyrik (Berl. 1899).

S. 235. Münchhausen: Autobiographie: B. Freiherr v. Münchhausen, Im Spiegel. Sonderabdruck aus dem „Lit. Echo" (Berl. 1918).

S. 235. Miegel: Paul v. Winterfeld, Deutsche Dichter des lateinischen Mittelalters (2. Aufl., Münch. 1917) verglich das Erstlingswerk der 22jährigen Diakonissin mit der Dichtung Hroswiths (vgl. I, 59). Nach Adel und Meisterschaft gehörten Agnes' Gedichte „zu dem Höchsten, was in deutscher Lyrik und Ballade je geschaffen worden". In ihren innerlich erlebten Balladen bilde das Persönliche nicht mehr den Rahmen, sondern es schwinge fast überall in der Wahl der geschichtlichen Stoffe und in feinen Einzelzügen eine ganz subjektive Saite mit.

S. 236. Vierordt und seine Dichtungen, literarische Studie von J. Werner (Heidelb. 1891). — Vierordt, das Profil eines deutschen Dichters von Heinr. Lilienfein (2. Aufl., Heidelb. 1905).

S. 236. Kirchbach: Ges. poetische Werke herausg. von Jul. Hart (angekündigt, Münch., 8 Bde.). — Kirchbach in seiner Zeit. Briefwechsel und Essays aus dem Nachlaß herausg. von Luise Becker und K. v. Levetzow (Münch. 1910).

S. 237. Henckell: Ausgewählte Gedichte (Zür. 1903, 2 Bde.). Mein Lied. Auswahl (Zür. 1906). — Magda Janssen, Henckell, ein Dichterbild (Münch. 1911).

S. 237. Holz: Das ausgewählte Werk (Berl. 1920, Deutsches Verlagshaus Bong). — Rob. Reß, Holz und seine künstlerische weltkulturelle Bedeutung. Ein Mahn- und Weckruf an das deutsche Volk (Dresd. 1913).

S. 237. Liliencron: Sämtl. Werke (Berl. 1904/08, 15 Bde.). Gute Nacht. Nachlaß (Berl. 1909, 2 Bde.). — Ausgew. Gedichte (Berl. 1901). Ausgew. Gedichte (Leipz. o. J.): Moderne Lyriker, Bd. 1. Leben und Lüge, autobiographischer Roman (Berl. 1908). — Ausgewählte Briefe (Berl. 1910,

2 Bde.). — Otto Jul. Bierbaum, Liliencron (2. Aufl., Münch. 1910). Hugo Greinz, Liliencron, literarhistorische Würdigung (Berl. 1896). P. Remer, Liliencron: *D* Bd. 4. — H. Mayne, Liliencron. Eine Charakteristik des Dichters und seiner Dichtungen (Berl. 1920). — F. Oppenheimer, Liliencron, ästhetische Studie (Berl. 1898). — W. Alexander, Die Entwicklungslinien der Weltanschauung Liliencrons (Leipz. 1914). — Joh. Deutsch, Zur Psychologie und Ästhetik der Lyrik Liliencrons (Greifsw. 1914). M. Lorenz, Die Lit. am Jahrhundertende, S. 126—139 (Stuttg. 1900). — Artur Möller van den Bruck, Liliencron: Die Zeitgenossen, S. 140—160 (Münd. 1906). R. Richter, Liliencron (Wien 1909, Progr.). — Fr. Böckel, D. v. Liliencron im Urteil zeitgenössischer Dichter (Berl. 1904). — Leo Langer, Kinder und Getier bei Liliencron: *ZfdU* 19, 342.

S. 239. Bierbaum: Ges. Werke (Münch. 1912 f., 10 Bde.). — Eug. Schick, O. J. Bierbaum (Berl. 1903). — Ad. Bartels, Zwei Judenromane: Deutsches Schrifttum, S. 55 (Weim. 1909).

S. 239. Falke: Gesammelte Dichtungen (Hamb. 1912, 5 Bde.). — Auswahl, mit Einleitung von W. Spanier (4. Aufl., Hamb. 1907).

S. 240. Dehmel: Ges. Werke (Berl. 1906—09, 10 Bde.; 1913, 3 Bde.). Ausgew. Gedichte (2. vermehrte Aufl., Berl. 1905). Auswahl (Leipz. o. J.): Moderne Lyriker, Bd. 3. — Walter Frucht, Dehmel, seine kulturelle Bedeutung, sein Verhältnis zu Goethe, Lenau und zur Moderne (Münd. 1899), erblickt in Dehmel den größten deutschen Lyriker, der die einzelnen Vorzüge Goethes und Lenaus in sich vereinige. — M. Lorenz, Die Lit. am Jahrhundertende, S. 140—153 (Stuttg. 1900). — R. M. Werner, Rich. Dehmel und Ludw. Jacobowski: Vollendete und Ringende, S. 201—242 (Münd. 1900). Artur Möller van den Bruck, Dehmel: Die Zeitgenossen, S. 168—180 (Münd. 1906). Gustav Kühl, Dehmel: *D* Bd. 45. — K. Hoffmann, Dehmels Gedankendichtung: Zwölf Studien (Charlottenb. 1908), S. 131.

S. 240. George: Lud. Klages, George (Berl. 1902). — Kuno Zwymanns Buch „Das Georgesche Gedicht" (Berl. 1902) ist nicht bloß noch nebelhafter als Georges Dichtung, sondern mit seiner Unterscheidung von Bedeutungs-, Schall- und Knüpfungskunstwerk völlig sinnlos. Der „Anhang" enthält aber bibliographische Angaben für die einzelnen Gedichte Georges. Franz Dülberg, St. George. Ein Führer zu seinem Werke (Münch. 1908). — Konrad Wandrey, St. George (Straßb. 1912). Fr. Gundelfinger, George in unserer Zeit (2. Aufl., Berl. 1914). — Hugo v. Hofmannsthal, über Gedichte: Neue Rundschau, 15, 129—139 = *Lit* Bd. 1 (Berl. 1904). E. Bertram, über George: *BonnM* Bd. 3, Nr. 2.

S. 241. Salus: Helmut Wocke, Salus. Eine Würdigung (Leipz. 1916, mit Bibliographie).

S. 242. Rilke: Das Stundenbuch: vom mönchischen Leben; von der Pilgerschaft, von der Armut und vom Tode (Leipz. 1906; neue Ausgabe 1920). — Fr. v. Oppeln-Bronikowski u. K. Enders, Rilke, sein Leben, seine Weltanschauung, seine Kunst: *BonnM* Bd. 2, Nr. 6. F. Wagner, Rilke. Versuch zu einer Einführung in sein Werk (Berl. 1910). Eugen Mondt u. Gg. Hecht, Rilke (Leipz. 1912). Rob. Foest, Rilke (Wien 1919).

S. 242. Frauenlyrik der Gegenwart zusammengestellt von Margarete Huch (Leipz. 1911).

S. 242. Katholische Dichtung: Keiters Katholischer Literaturkalender. Vom 9. Jahrg. (1908) an herausg. von Karl Menne (Essen-Ruhr). — Gottesminne. Monatsschrift für religiöse Dichtkunst, herausg. von P. Ansgar Pöhlmann (Münster i. W. 1903—07). Über den Wassern. Halbmonatsschrift für schöne Literatur, herausg. von P. Expeditus Schmidt (Münster i. W. 1908 f.). — Karl Muth, Die Wiedergeburt der Dichtung aus dem religiösen Erlebnis. Gedanken zur Psychologie des katholischen Literaturschaffens (Kempten 1909). — Joh. Hönig, Die epische Kultur Deutschlands in Vergangenheit und Gegenwart; Hist.-polit. Blätter (1918) 161, 717 f. — Rich. Kralik, Die katholische Literaturbewegung der Gegenwart (Regensb. 1909). — P. Expeditus Schmidt, Die Stellung der Katholiken im deutschen Literaturleben: Anregungen. Gesammelte Studien und Vorträge, S. 1—37 (Münch. 1909). — Fr. Lienhard, Die literarischen Aufgaben der deutschen Katholiken: Neue Ideale (Leipz. 1901), S. 95. — Schwenkow, Die Religion in der modernen deutschen Frauenlyrik (Hamb. 1905). — **Christusdichtungen:** K. Röttger, Die moderne Jesusdichtung. Eine Anthologie mit einer religiösen und literarischen Einleitung (Münch. 1908): Die Fruchtschale Bd. 16. — Karl Jakubczyk, Denke Jesu nach! Ausgewählte deutsche Christusgedichte aus allen Jahrhunderten (Freib. 1920). — Artur Luther, Jesus und Judas in der Dichtung (Hanau 1909). — Gust. Pfannmüller, Jesus im Urteil der Jahrhunderte. Die bedeutendsten Auffassungen von Jesus in Theologie, Philosophie, Literatur u. Kunst bis zur Gegenwart (Leipz. 1908).

S. 244. Kretzer: Jul. Erich Kloß, Kretzer. Eine Studie zur neueren Literatur (2. Aufl., Leipz. 1905).

S. 245. Conrad: Heinr. Stümcke, Conrad (Brem. 1893). — L. Bräutigam, Conrad. Eine Skizze: *ZfdU* 20, 209. — Luise v. Kobell-Eisenhardt, König Ludwig II. und die Kunst (Münch. 1898).

S. 246. Bleibtreu über sein eigenes Schaffen in der leidenschaftlichen, an ernsten Enthüllungen reichen Streitschrift: Die Verrohung der Literatur, ein Beitrag zur Haupt- und Sudermännerei (Berl. 1903). — K. Biesendahl, Bleibtreu: Die moderne Literatur in biographischen Einzeldarstellungen, Heft 6 (Leipz. o. J.). — Ottokar Stauf v. d. March, Bleibtreu: Literarische Studien und Schattenrisse, 1, 125—148 (Dresd. 1903); Bleibtreu. Eine Würdigung. Mit einem Verzeichnis seiner Werke (Stuttg. 1920). — H. Merian, Bleibtreu als Dramatiker (Leipz. o. J.).

S. 248. Böhlau: Ges. Werke (Berl. 1918, 6 Bde.).

S. 248. Herzog: Gedichte (7. Aufl., Stuttg. 1919). — Joh. Gg. Sprengel, Herzog, sein Leben und Dichten (Stuttg. 1916).

S. 248. Mann: Alex. Pache, Das Kunstwerk Thomas Manns. — E. Bertram, Das Problem des Verfalls: *BonnM* Bd. 2, Nr. 2.

S. 249. Gabriele Reuter: K. Federn, Frauenseelen: Essays zur vergleich. Literaturgeschichte, S. 146 (Münch. 1904).

S. 250. Frenssen: Karsten Brandt, Der Schauplatz in Frenssens Dichtungen (Hamb. 1903). H. Martin Elster, Frenssen (Leipz. 1912). — K. Kinzel, Frenssen. Der Dichter des Jörn Uhl (Leipz. 1903): Lyons Erläuterungen zu deutschen Dichtern des 19. Jahrh., Heft 6. — Der Erfolg des „Jörn Uhl" und das besonders von kirchlicher Seite an „Hilligenlei" genommene Ärgernis haben sofort zahlreiche Schriften für und wider Frenssen hervorgerufen.

S. 251. Polenz: Ges. Werke (Berl. 1908/09, 10 Bde.). — Heinr. Ilgenstein, Polenz, ein Beitrag zur Lit.-Gesch. der Gegenwart (Berl. 1904). Ad. Stern, a. a. O., *NF* S. 235—251. Ad. Bartels, W. v. Polenz (Dresd. 1909).

S. 251. K. Hauptmann: Neuere Prosadichtungen (Leipz., Wolff, 6 Bde.). — Hans Heinr. Bernhardt, K. Hauptmann. Er und über ihn. Persönlichkeit, der Epiker, der Dramatiker (Münch. 1911). Joh. Fischer, K. Hauptmann: *BonnM* 4. Jahrg. Nr. 7; 5. Jahrg. Nr. 5. — Hauptmann-Nummer der Zeitschrift „Schlesien" 1909, Heft 18.

S. 252. Hansjakob: Ausgew. Schriften (Heidelb. 1895 bis 1896, 8 Bde.). Ausgew. Erzählungen (Heidelb. 1907, 5 Bde.). Aus meiner Jugendzeit: Ausgew. Schriften. Volksausgabe (Stuttg. 1920), 1. Bd. — Albert Pfister, Hansjakob, aus seinem Leben und Arbeiten (Stuttg. 1901). Heinr. Bischoff, Hansjakob, der Schwarzwälder Dorfdichter (Kassel 1904). — **Stolz:** Ges. Werke (Freiburg 1887, 16 Bde.). Tagebücher: Süddeutsche Monatshefte Jahrg. 1, 164.

S. 252. Eyth: Gesammelte Schriften (Stuttg.-Heidelb. 1909/10, 6 Bde.). Wanderbuch eines Ingenieurs (Stuttg. 1871—84, 6 Bde.). Hinter Pflug und Schraubstock (1900; 170. Aufl., Stuttg. 1920). — Gg. Biedenkapp, Eyth, ein deutscher Ingenieur und Dichter. Biographische Skizzen mit Proben aus seinen Werken (Stuttg. 1910).

S. 253. Schweizer: Unterm Firnelicht. Ein Schweizer Novellenbuch (Heilbr. 1910). — Die junge Schweiz (Zür. 1920). — Jos. Hofmiller, Süddeutsche Monatshefte Jahrg.

5, 208 f.; Jahrg. 6, 249. — Konr. Falke u. Rich. Weitbrecht, Schweizerische Erzähler: Lit. Echo 8, 556; 9, 1221; 11, 109 f. — Bruno Frank, Schweizerische Frauenlyrik: Lit. Echo 11, 848. — Das „Adolf Frey-Buch". Unter Mitwirkung herausg. von K. Fr. Wiegand (Zürich 1920), enthält lyrische Beiträge von 34 Schweizer- oder in der Schweiz lebenden Dichtern. — Jonas Fränkel, J. V. Widmann, Drei Studien (Wien 1920).

S. 254. **Zahn:** Gesammelte Werke (2. Aufl., Stuttg. 1914, I. Serie, 10 Bde.); Erni Behaim. Ein Schweizer Roman aus dem 15. Jahrh. (23. Aufl., Stuttg. 1920). Gedichte 1910. — Sulger-Gebing, Zahn als Erzähler: Münchener Propyläen 1910 Nr. 38 f.

S. 255. **Bartsch:** Jos. Hofmiller, Zeitgenossen (Münch. 1910), S. 176—181.

S. 255. **Österreicher:** Vgl. zu S. 219. — Jos. Hofmiller, Süddeutsche Monatshefte Jahrg. 5, 341 f. — **Altenberg:** Auswahl aus meinen Büchern (Berl. 1908). — M. Rabenlechner, Das Weibliche im literarischen Wien. Literaturbilder Fin de Siècle: *LitB* Bd. 3. — Tirol: Jung-Tirol. Ein moderner Musenalmanach aus den Tiroler Bergen (Leipz. 1899). A. Brandl, Literarisches aus Tirol: Lit. Echo 7, 621; 11, 157. — Hans Widmann, Moderne Salzburger Dichter: *LitB* Bd. 10.

S. 256. **Handel-Mazzetti:** Historische Novellen (Kevelaer o. J.). Novellen mit biographischer Einleitung von Joh. Ranftl (Graz 1907). Geistige Werdejahre. Dramen, Schwänke und religiöse Spiele (Ravensb. 1911). — Jul. Rodenberg, Briefe über einen deutschen Roman (Kempten 1911). — Ed. Korrodi, Handel-Mazzetti. Die Persönlichkeit und ihr Dichtwerk (Münster i. W. 1909). — Joh. M. Fischer: *BonnM* Jahrg. 7, Nr. 5.

S. 257. **Viebig:** Ausgewählte Werke (Berl. 1911, 6 Bde.). — G. Minde-Pouet, Viebigs Ostmarkenroman: Hist. Monatsblätter f. d. Provinz Posen (1904) 5, 114.

S. 257. **Huch:** Elfriede Gottlieb, R. Huch. Ein Beitrag zur Gesch. der deutschen Epik (Leipz. 1914). — Oskar Walzel, R. Huch. Ein Wort über Kunst des Erzählens (Leipz. 1916).

S. 258. **Hoffmann:** O. Ladendorf, Hans Hoffmann. Sein Lebensgang und seine Werke (Berl. 1908). — Ad. Stern, a. a. O., *NF* S. 191—214.

S. 259. **Schmidtbonn:** K. Enders, Schmidtbonn: *BonnM* 3. Jahrg., Nr. 9.

S. 259. **Kröger:** Jak. Bödewadt, Kröger, ein deutscher Dichter eigener Art (Hamb. 1916). — Timm-Kröger-Gedenkbuch. Unter Mitwirkung herausg. von Jakob Bödewadt (Braunschw. 1920).

S. 260. **Wolzogen:** Ernst v. Wolzogen, Ansichten und Aussichten. Ges. Studien über Musik, Lit., Theater (Berl. 1908).

3. Theater und Drama. S. 261—294.

Bibliographie für Theatergeschichte 1905—10: *ThF* Bd. 21. — Rud. Lothar, Das deutsche Drama der Gegenwart (Münch. 1905). — Rob. F. Arnold, Das moderne Drama (2. Aufl., Straßb. 1918); Bibliographie der deutschen Bühnen seit 1830 (Wien 1908). — Gg. Witkowski, Das deutsche Drama des 19. Jahrh. (4. Aufl., Leipz. 1913). — E. v. Wildenbruch, Das deutsche Drama, seine Entwickelung und sein gegenwärtiger Stand (Leipz. 1906): Herm. Gräfs Beiträge zur Lit.-Gesch., Heft 6. — L. Benoist-Hanappier, Le Drame naturaliste en Allemagne (Par. 1905). Otto Döll, Die Entwickelung der naturalistischen Form im jüngsten deutschen Drama (Halle 1910). — Rud. v. Gottschall, Vergleichende Studien zur Kritik des modernen Dramas (2. Aufl., Berl. 1900). — W. Kosch, Das deutsche Theater und Drama im 19. Jahrh. mit einem Ausblick auf die Folgezeit (Leipz. 1913).

S. 261. **Berliner Theater:** Eugen Wolff, Oskar Blumenthal, der Dichter des Deutschen Theaters (Berl. 1887). Heinr. und Jul. Hart, Das Deutsche Theater des Herrn L'Arronge (Leipz. 1882): Krit. Waffengänge, Heft 4. — Heinr. Bulthaupt, Dumas, Sardou und die jetzige Vorherrschaft der Franzosen auf der deutschen Bühne (Berl. 1887). — Paul Legband, Das Deutsche Theater in Berlin (Münch. 1909; Verherrlichung Reinhardts).

S. 262. **Hoftheater:** Braunschweig: Fr. Hartmann, Sechs Bücher Braunschweigscher Theatergeschichte (Wolfenbüttel 1905). — Darmstadt: Herm. Knispel, Das großherzogl. Hoftheater von 1810—1910 (Darmst. 1910). — Dessau: M. v. Prosky, Das Herzogl. Hoftheater von seinen Anfängen bis zur Gegenwart (2. Aufl., Dessau 1894). — Dresden: Rob. Prölß, Geschichte des Hoftheaters zu Dresden von seinen Anfängen bis 1862; Beiträge zur Geschichte des Hoftheaters zu Dresden (Dresd. 1878; Erfurt 1879). Adolf Stern, Zwölf Jahre Dresdner Schauspielkritik (Dresd. 1909). Jul. Ferd. Wolff, Aus zehn Dresdner Schauspieljahren (Berl. o. J.). — Gotha: Herbert Hirschberg, Geschichte der Herzogl. Hoftheater zu Koburg und Gotha (Berl. 1910). — Meiningen, s. zu S. 211. — München: F. Grandauer, Chronik des kgl. Hof- und Nationaltheaters in München (Münch. 1878). Theod. Göring, Dreißig Jahre München (Münch. 1904). O. J. Bierbaum, Fünfundzwanzig Jahre Münchener Hoftheater-Geschichte (Münch. 1892). — Oldenburg: R. v. Dalwigk, Chronik des alten Theaters in Oldenburg (Oldenb. 1881). — Stuttgart: Rud. Krauß, Das Stuttgarter Hoftheater von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart (Stuttg. 1908). — Weimar: s. zu S. 19 u. 172.

S. 262. **Lindau:** Heinr. u. Julius Hart, Paul Lindau als Kritiker (Leipz. 1882): Kritische Waffengänge, Heft 2.

S. 262. **Weimarer Festspiele:** Ad. Bartels, Das Weimarische Hoftheater als Nationalbühne für die deutsche Jugend (3. Aufl., Weim. 1907); Die ersten Weimarischen Nationalfestspiele für die deutsche Jugend (Weim. 1909).

S. 263. **Passionsspiele:** Ed. Devrient, Das Oberammergauer Passionsspiel (Leipz. 1851, 2. Aufl. 1880). K. Trautmann, Oberammergau und sein Passionsspiel: *BiblBayr* Bd. 15. G. Blondel, Le drame de la Passion à Oberammergau (Par. 1900). — Hans Lambel, Aufführungen des Höritzer Passionsspiels (Prag 1894).

S. 263. **Volksbühne:** R. Wagner, Ein Theater in Zürich (1851): Ges. Schriften, 5, 25—64 (Leipz. 1872). — Hans Herrig, Luxustheater und Volksbühne (Berl. 1887). Ferd. Frey und R. Gollmer, Bühnenreform oder Volkstheater (Kreuznach 1890). Deutsche Volksbühne, Blätter für deutsche Bühnenspiele, herausg. von Ernst Wachler (Berl. 1900—02). Walter Aßmus, Die moderne Volksbühnenbewegung (Leipz. 1909). — Max Zollinger, Eine schweizerische Nationalbühne? Eine Studie zur schweizerischen Theatergesch. (Aarau 1909).

S. 263. **Lutherspiele:** Gust. Ad. Erdmann, Geschichtliche Entwickelung, Zweck und Bedeutung der Lutherfestspiele für die Bühne (Wittenb. 1888). — Fritz Lienhard, Deutsche evangelische Volksschauspiele (Münch. 1904): Grüne Blätter Nr. 3.

S. 263. **Bergtheater:** Ernst Wachler, Das Landschaftstheater (Thale a. H. 1903); Heimat und Volksschauspiel (Münch. 1904): Grüne Blätter Nr. 9. — K. Hagemann, Die Bühnenkunst im Landschaftstheater: Dramaturgische Blätter Nr. 1 (Wien 1905). — Die Freilicht-Bühne. Zeitschrift für Naturtheater und Bühnenreform-Bestrebungen, herausg. von Ad. Teutenberg (Zür. 1909 f.).

S. 264. **Freie Bühne:** Vgl. zu S. 224. Gg. Adler, Die Sozialreform und das Theater, auch eine soziale Frage (Berl. 1891).

S. 264. **G. Hauptmann:** Ges. Werke (Berl. 1906; Volksausgabe 1912, 6 Bde.). Griechischer Frühling (Berl. 1908). Gedichte: Benzmanns moderne deutsche Lyrik, S. 257 (Leipz. 1904; nur in dieser 1. Auflage).

Die beste Charakteristik gibt Jos. Hofmiller, Zeitgenossen S. 7—87 (Münch. 1910). Paul Schlenther, Hauptmann, Leben u. Werke (Berl. 1912). U. Karoline Wörner, Hauptmann: *FM* Bd. 4 (2. Aufl.). — Ad. Bartels, Hauptmann (2. Aufl., Berl. 1907). E. Sulger-Gebing, Hauptmann (2. Aufl., Leipz. 1916). — J. E. v. Grotthuß, Probleme, S. 75—126 (Stuttg. 1898). Ad. Stern, a. a. O., S. 383—408. M. Lorenz, a. a. O., S. 15—29 (Stuttg. 1900). Artur Möller van den Bruck, Hauptmann, Dehmel, Däubler: Die Deutschen, 5, 271 (Minden 1907). — Kurt Sternberg, Hauptmann. Der Entwicklungsgang seiner Dichtung (Berl.

1911). Bulthaupt, Dramaturgie des Schauspiels 4, 465—607 (6. Aufl., Oldenb. 1909). — P. Besson, Sur le théâtre contemporain en Allemagne (Par. 1900). Alfred Stockius, Naturalism in the recent German Drama with special reference to Hauptmann (Neuyork 1903). H. S. Bromberg, Zur Anwendung des Naturalismus im Drama (Bromb. 1905). Siegm. Bytkowski, Hauptmanns Naturalismus und das Drama (Hamb. 1908): Lipps und Werners Beiträge zur Ästhetik, Bd. 11. — G. Mende, Religiöse Betrachtungen über Werke Hauptmanns (Leipz. 1906).

Weber: Für den geschichtlichen Hintergrund Gust. Freytag, Soziale Trauerspiele in der preußischen Provinz Schlesien (1849): Vermischte Aufsätze 2, 319—331 (Leipz. 1903). — Glocke: Herm. Henkel: *ZfdU* 13, 142—260. H. Ramien, Die Symbolik in Hauptmanns Märchendrama (Mainz 1897). H. Lorentz, Ideengehalt der versunkenen Glocke (Leipz. 1898). H. Sogemeier, Das Menschheitsideal in Goethes ‚Faust' und Hauptmanns ‚Versunkener Glocke' (2. Aufl., Gütersloh 1910). Vgl. zu S. 231 (Nietzsche). — Armer Heinrich: Rich. M. Meyer, Zur Geschichte des armen Heinrich: Die Zeit 35, 130. Herm. Tardel, Der arme Heinrich in der neueren Dichtung: *FM* Bd. 30. M. Koch, Schlesische Zeitung 1902, Nr. 880. — Kaiser Karls Geisel: K. Reuschel, Die Sage vom Liebeszauber Karls des Großen in dichterischen Behandlungen der Neuzeit: Philologische und volkskundliche Arbeiten, K. Vollmöller dargeboten, S. 371—389 (Dresd. 1909). — Pippa: K. Hoffmann, Hauptmanns Symbolismus: Zwölf Studien (Charlottenb. 1908), S. 11. Robert Browning, Pippa geht vorüber, übertragen von H. Heiseler (Leipz. 1903). — Griselda: Fr. v. Westenholz, Die Griseldissage in der Literaturgeschichte (Heidelb. 1888); dazu Woldemar v. Biedermann: *ZvglL* 2, 111. Wolfg. v. Wurzbach, Zur dramatischen Behandlung der Griseldissage: *Euph* 4, 447. Gust. Widmann, Griseldis in der deutschen Lit. des 19. Jahrh.: *Euph* 13, 1 u. 335. M. Koch, Griseldis und Griselda: Schlesische Zeitung 1909, Nr. 223. — Gg. Lomer, Das Christusbild in Hauptmanns E. Quint (Leipz. 1911).

S. 269. Sudermann: Erzählende Dichtungen. Romane. Novellen (Stuttg. 1919, 6 Bde.). — Waldemar Kawerau, Sudermann. Kritische Studie (2. Aufl., Magdeb. 1899; gute, unparteiische Würdigung). Henri Schoen, Sudermann. Poète dramatique et Romancier (Par. 1904). Ida Axelrod, Sudermann. Eine Studie (Stuttg. 1907). — Bulthaupt, Dramaturgie des Schauspiels, 4, 361—463 (6. Aufl., Oldenb. 1909). K. Knortz, Sudermanns Dramen (Halle 1908). — J. E. v. Grotthuß, Probleme, S. 127—176 (Stuttg. 1898). Ad. Stern, a. a. O., S. 351—382 (3. Aufl., Dresd. 1905). — Heimat und Frau Sorge: G. Bötticher in Lyons Erläuterungen zu deutschen Dichtern des 19. Jahrh., Heft 5 u. 14 (Leipz. 1903/04). — Johannes und Reiherfedern: M. Lorenz, a. a. O., S. 179—227 (Stuttg. 1900). — Sturmgeselle Sokrates: Sudermann, Ein Wort zur Abwehr (Berl. 1903). A. Denecke, Goethes politisches Drama ‚Die Aufgeregten' und Sudermanns Komödie ‚Der Sturmgeselle': *ZfdU* 20, 753. — Rich. Elsner, Der Bettler von Syrakus (Berl. o. J.): Moderne Dramatik in kritischer Beleuchtung, Heft 10.

S. 273. Renaissance-Dichtungen: Jul. Hart, Individualismus und Renaissance-Romantik: Der neue Gott (Leipz. 1899). — Marie Brie, Savonarola in der deutschen Literatur (Bresl. 1903).

S. 273. Halbe: Ad. Stern, a. a. O., *NF* S. 215—234.

S. 273. Fulda: M. Lorenz, Die Lit. am Jahrhundertende, S. 103—115 (Stuttg. 1900).

S. 274. Standesdichtungen: H. Wentzel, Der Offizier in der deutschen Dichtung (Glatz 1874). Leo Berg, Der Offizier in der Dichtung (Berl. 1888): Neue literarische Volkshefte Nr. 1. — A. Rosikat, Der Oberlehrer im Spiegel der Dichtung: *ZfdU* 18, 617. Ad. Wolf, Der Lehrer im Gedicht (Eger 1918). Ed. Ebner, Magister, Oberlehrer, Professoren. Wahrheit und Dichtung in Literaturausschnitten aus fünf Jahrhunderten (Nürnb. 1908). Leo Ehlen, Die Schule in der modernen Literatur: *BonnM* Jahrg. 5, Nr. 8. Rud. Krauß, Hochschulromane: Lit. Echo 12, 108. — M. Anuda, Das Gerichtsverfahren im modernen Drama (Wien 1892). — M. R. Kaufmann, Der Kaufmannsstand in der deutschen Lit. (Bern 1908). W. Büring, Der Kaufmann in der Lit. (Leipz. 1916). — Walter Wolff, Der Geistliche in der neueren Lit.: Lit. Echo 4, 77 u. 155. Oskar Kohlschmidt, Der evangelische Pfarrer in moderner Dichtung (Berl. 1901). — Walter Heynen, Journalistenkomödien: Deutsche Rundschau 1918.

S. 275. Hartleben: Ausgew. Werke herausg. von Ferd. Heitmüller (Berl. 1908, 3 Bde.). — Briefe an seine Frau 1887—1905 (Berl. 1908); an seine Freundin 1897—1905 (Dresd. 1910); an Freunde (Berl. 1912). — Hans Landsberg, Hartleben (Berl. 1905): Moderne Essays, Heft 50. Alex. Pache, Hartleben. Ein krit. Essay: *BonnM* Bd. 3, Nr. 8.

S. 277. Otto Ernst und sein Schaffen von Ottomar Enking (Leipz. 1912).

S. 278. Hofmiller: Versuche; Zeitgenossen (Münch. 1909; 1910).

S. 281. Wedekind: Gesammelte Werke (Münch. 1912 bis 1914, 6 Bde.). — Hofmiller, Zeitgenossen, S. 88—131. Wedekinds autobiographische Dramen: Süddeutsche Monatshefte 6, 116. Raimund Pissin, Wedekind (Berl. o. J.): Moderne Essays, Heft 35. O. Nieten, Wedekind, Orientierung über sein Schaffen: *BonnM* Bd. 3, Nr. 1. Franz Blei, Über Wedekind, Sternheim und das Theater (Leipz. 1917). — Andere Schriften über Wedekind vertreten kritiklose Schwärmerei für das radikalst Moderne: Jul. Kapp, Wedekind. Seine Eigenart und Werke (Berl. 1909). Hans Kerr, Wedekind. Eine Studie (Leipz. 1908): Beiträge zur Lit.-Gesch., Heft 56; Wedekind als Mensch und Künstler (Berl. 1909).

S. 282. Ruederer: Hofmiller, Zeitgenossen, S. 212. Freundschaftliche Charakteristik in W. Weigands Grabrede: Münchener Allg. Ztg. 30. Okt. 1915. — K. v. Wallmenich, Der Oberländer Aufstand 1705 und die Sendlinger Schlacht (Münch. 1906). Aloys Dreyer, Die Sendlinger Mordschlacht in Geschichte, Sage, Dichtung (Münch. 1906).

S. 283. Künstlertheater. Shakespearebühne: Gg. Fuchs, Die Schaubühne der Zukunft: *Th* Bd. 15; Die Revolution des Theaters. Ergebnisse aus dem Münchener Künstlertheater (Münch. 1909). Theod. Alt, Das Künstlertheater. Kritik der modernen Stilbewegung in der Bühnenkunst (Heidelb. 1909). — Rud. Genée, Die Entwickelung des szenischen Theaters und die Bühnenreform in München (Stuttg. 1889). Jocza Savits, Von der Absicht des Dramas. Dramaturgische Betrachtungen über die Reform der Szene, namentlich im Hinblick auf die Shakespearebühne in München (Münch. 1908); Shakespeare und die Bühne des Dramas (Bonn 1917).

S. 283. Jüngstdeutsche Oper: Blätter des Opernheaters geleitet von Rich. Specht (Wien 1920 f.). — Hans Pfitzner, Vom musikalischen Drama. Gesammelte Aufsätze (Münch. 1915). — Edgar Istel, Das Libretto. Wesen, Aufbau und Wirkung des Opernbuchs (Berl. 1914). — Hans Sommer, Vom Nationalen im Opernwesen und musikdramatischen Schaffen: *BayrBl* 42, 293. — Fritz Vollbach, Jungdeutschland: Die deutsche Musik im 19. Jahrh., S. 146 f. (Kempten 1909). — Fr. v. Hausegger, Die Oper: Gedanken eines Schauenden, S. 168—180 (Münch. 1903). — Über Cornelius und Ritter vgl. zu S. 173. Götz: Gg. Rich. Kruse, Götz: *Reclam* (1920) Nr. 6090.

S. 283. Siegfried Wagner: C. Fr. Glasenapp, S. Wagner und seine Kunst (Leipz. 1911); *Th* Bd. 16. — Paul Pretzsch, Die Kunst S. Wagners. Ein Führer durch seine Werke (Leipz. 1919). — L. Karpath, Siegfried Wagner als Mensch und Künstler (Leipz. 1902). — Jos. Gaismaier, Die Bärenhäuter-Sage (Ried 1904). Hans v. Wolzogen, Das Märchen vom Bärenhäuter in dramatischer Neugestaltung: Aus R. Wagners Geisteswelt (Berl. 1908), S. 230.

S. 284. Neuere Wiener Dramatik: s. II, 312. — Ant. Bettelheim, Literarische Zukunftsfragen Deutschösterreichs: Deutsche Rundschau 1919, S. 370/79. — M. Lorenz, a. a. O., S. 66—77 (Stuttg. 1900). Mich. Gg. Conrad, Von Zola bis Hauptmann, S. 99 (Leipz. 1902).

Herm. Kienzl, Junge Dramen aus Österreich: Lit. Echo, Jahrg. 10, 1419.

S. 284. Hugo Wolf: Briefe an Emil Kaufmann (Berl. 1903), an Hugo Faißt (Stuttg. 1903), an Oskar Grohe (Berl. 1905). — W. Haberlandt, Wolf, sein Leben, sein Leiden, seine Persönlichkeit: Die Musik, Jahrg. 2, Heft 12 (Berl. 1900). Paul Müller, Wolf: Süddeutsche Monatshefte Jahrg. 1, 397.

S. 285. Das Hermann-**Bahr**-Buch (Berl. 1913).

S. 285. Schönherr: Rich. Sedlmaier, Schönherr und das österreichische Volkstück (Würzburg 1920). — Pastor Blitz, Schönherrs ‚Glaube und Heimat'. Predigt (Osnabrück 1911). — Max Koch, Schönherr: Konservative Monatsschrift Aprilheft 1911. — Joh. Eckardt, Schönherrs ‚Glaube und Heimat' (Münch. 1911). M. Anklin, Handel-Mazzetti und Schönherr (Berl. 1911).

S. 287. Domanig: Der Tiroler Freiheitskampf. Dramatische Trilogie mit einem Vor- und Nachspiele (Innsbruck 1897). — Anton Dörrer, Domanig und die tirolische Literatur ab 1800 (3. Aufl., Kempten 1914); Andreas Hofer auf der Bühne (Brixen 1913). Albert Zipper, Domanig: Die Kultur 1911, Heft 2.

S. 288. Kruse: Heinr. und Julius Hart, Der Dramatiker Kruse: Kritische Waffengänge, Heft 1 (Leipz. 1882).

S. 288. Hofmannsthal: Ges. Gedichte (Leipz. 1907). Prosaschriften (Berl. 1907—10, 4 Bde.). Rodauner Nachträge (Wien 1920, 3 Bde.). Dramen des Calderon teils in getreuer, teils in freier Übertragung (Berl. 1920 f.). — Zutreffendste Charakteristik gibt Artur Schurig: Deutsche Rundschau, Januar 1908, S. 133. Em. Sulger-Gebing, Hofmannsthal. Eine literarische Studie: *BBr* Bd. 3. — K. Justus Ohrnauer, Hofmannsthal. Eine Studie über den ästhetischen Menschen: *JbPr* 173, 19—51. — Herm. Baumgart, Elektra. Betrachtungen über das Klassische und Moderne und ihre literaturgeschichtliche Wertbestimmung (Königsb. 1908). K. Federn, Hofmannsthals Elektra und die griechische Tragödie: Essays zur vergleichenden Lit.-Gesch., S. 173—187 (Münch. 1904). Jos. Hofmiller, Ödipus und die Sphinx: Zeitgenossen S. 277 (Münch. 1910). K. Heinemann, Die tragischen Gestalten der Griechen in der Weltliteratur (Leipz. 1920, 2 Bde.). — E. Bertram, über Hofmannsthals prosaische Schriften: *BonnM* Bd. 2, Nr. 9.

S. 289. Hardt: Max Koch, Der neue Schillerpreis: Der Türmer, Jahrg. 11, 1, 561. Wolfg. Golther, Tristan-Tantris: Bühne und Welt 11, 458. F. Deibel, Hardt: Lit. Echo 11, 234. A. Waldhausen, Tantris: *BonnM* Bd. 4, Nr. 3. — L. Schuster, Neuere Tristandichtungen (Gießen-Darmstadt 1912).

S. 289. Das Weib in der neuesten Literatur: Fr. Lienhard, Von Fanny bis Elektra: Der Türmer, Jahrg. 11, 1, 392. — Paul Friedrich, Das Frauenideal der Großen und der Bühne: Deutsche Renaissance (Leipz. 1911).

S. 291. Schnitzler: Gesammelte Werke: Die erzählenden Schriften 3 Bde.; die Theaterstücke 4 Bde. (Berl. 1918). — Hans Landsberg, Schnitzler (Berl. 1904). Alex. Salkind, Schnitzler. Eine Studie über seine hervorragendsten Werke (Leipz. 1907). — Jul. Kapp, Schnitzler (Leipz. 1912). — Th. Reik, Schnitzler als Psycholog (Minden 1913). — Leo Feigl, Schnitzler und Wien (Wien 1911).

S. 294. Eug. Wolff, Die bleibenden Ergebnisse der neueren literarischen Bewegung in Deutschland (Berl. 1896) = Zwölf Jahre im literarischen Kampf, S. 131—148 (Oldenb. 1901). Rudolf Huch, Eine Krisis. Betrachtungen über den gegenwärtigen Stand der Lit. (Münch. 1904). Samuel Lublinski, Die Bilanz der Moderne (Dresd. 1904); Der Ausgang der Moderne. Ein Buch der Opposition (Dresd. 1909). — Fr. Lienhard, Literaturjugend von heute. Eine Fastenpredigt (Münch. 1904): Grüne Blätter Nr. 1.

IV. Vor Kriegsausbruch, in Weltkrieg und Umsturz. S. 295—365.

Fr. Luckwaldt, Politische Geschichte des Weltkrieges. Sein Ursprung und Verlauf. I. 1890—1906. Von Bismarck bis zu Eduard VII. (Berl. 1920): Sammlung Göschen Nr. 790. — Reinhold Seeberg, Die geistigen Strömungen im Zeitalter Wilhelms II.: Wissen und Wehr. Zweimonatsschrift, 1. Heft (Berl. 1920). — Fritz Bley, Am Grabe des deutschen Volkes, zur Vorgeschichte der Revolution, Betrachtungen zum Zusammenbruch (Berl. 1919). — Oswald Spengler, Untergang des Abendlandes. Umrisse einer Morphologie der Weltgeschichte. 1. Bd.: Gestalt und Wirklichkeit (Münch. 1917, 14. Aufl. 1920); Preußentum und Sozialismus (Münch. 1919).

S. 295. Zusammenhang von Literatur und Politik: Franz Schultz, Das Elsaß (Straßb. 1918), S. 42: „Welche tiefgreifende Bedeutung den Ideen und ihrer literarischen Ausprägung zukommt, haben wir in der Zeit des Weltkriegs mehr denn je erfahren. Die Politik und Staatskunst aller Länder werden fortan das literarische Leben mehr wie bisher als einen nicht unwesentlichen Faktor in ihre Berechnungen einstellen müssen. Literatur und Kunst stellen die Kulturgemeinschaft eines Landes und eines Volkes her, die aller staatlichen und wirtschaftlichen Organisation vorherzugehen pflegen."

S. 296. Theater und Revolution. Ihre gegenseitigen Beziehungen und Wirkungen im 18., 19. und 20. Jahrhundert von W. Widmann (Berl. 1920).

S. 297. Das **Festspiel G. Hauptmanns:** Jos. Hofmiller: Süddeutsche Monatshefte (Juli 1913), 10, 461. — Max Koch: Bühne und Welt (Juni 1913), 15, 238.

S. 298. Berth. Litzmann, **Wildenbruch** und der **nationale Gedanke** (Berl. 1909).

1. Erzählende Dichtung. S. 299—320.

S. 299. Zukunftskriegs-Dichtungen von Feodor Zobeltitz: Lit. Echo 8, 1650.

S. 300. Gobineau: Amadis. Deutsch von Martin Otto Johannes. I. Buch: Königskinder (Leipz. 1914; 2. Aufl. 1920); II. Buch: Schicksals-Wende (Leipz. 1918). — Fr. Lienhard, Gobineaus Amadis und die Rassenfrage (Stuttg. 1908).

S. 301. v. Scholz: Der Dichter. Aufsätze (Münch. 1917); Minnesang. Freie Nachdichtungen (3. Aufl., Münch. 1917).

S. 303. Kriegsblinde: Deren im ersten der Bloemschen Einakter „Dreiklang" behandeltes Los hat auch W. Schmidtbonn zum Inhalt seines 1920 in Hamburg erstmalig gespielten Dramas „Der Geschlagene" gewählt.

S. 303. Stegemann: Ausgewählte Werke (Stuttg. 1920, 6 Bde.).

S. 303. Das **Elsaß** und die poetische Literatur des Weltkriegs von Alfred Götze (Straßb. 1917). — Fr. Lienhard, Weltkrieg und Elsaß-Lothringen (Berl. 1916): Schützengraben-Bücher für das deutsche Volk.

S. 304. Lienhard: Jugendjahre. Erinnerungen (1918; 11. Aufl., Stuttg. 1920). Thüringer Tagebuch (Stuttg. 1903; 48. Aufl. 1920). Wasgaufahrten (1895; 20. Aufl. 1920). Gesamtausgabe der Gedichte als „Lebensfrucht" (Stuttg. 1902; 7. Aufl. 1920), enthält auch die Kriegsgedichte von 1916. Neue Ideale nebst Vorherrschaft Berlins. Ges. Aufsätze (3. verm. Aufl., Stuttg. 1920). Oberlin. Roman aus der Revolutionszeit im Elsaß (Stuttg. 1910; 84. Aufl. 1920). Westmark (31. Aufl. 1920). — Lienhard und wir. Dem deutschen Dichter zum 50. Geburtstag (Stuttg. 1915). — Franz Schultz, Lienhards schöpferische Persönlichkeit (Straßb. 1915); über den „Elsaß-Roman": Das Elsaß. Ein Buch von seiner Geschichte, Art und Kunst (Straßb. 1918), S. 54. — P. Gaude, Das Odysseusthema in der neueren deutschen Literatur, besonders bei Hauptmann und Lienhard (Greifswald 1916). — Über Wielanddramen s. II, 313.

S. 306. Paul Bülow, Das Kunstwerk R. Wagners in der Auffassung Fr. Lienhards (Stuttg. 1920).

S. 307. Deutscher Unterricht: Konr. Burdach, Deutsche Renaissance. Betrachtungen über unsere künftige Bildung (2. Aufl., Berl. 1918). — Otto Stählin, Deutsche Erziehungsaufgaben: Deutschlands Erneuerung (1917), 1, 57—73. — Kurt Richter, Die höhere Schule der Zukunft (Frankf. 1919).

S. 309. Als Beispiel falscher Töne in der Kriegslyrik das

Einleitungsgedicht „Deutsche Heerfahrt" in Leo **Sternbergs** „Gott hämmert ein Volk. Kriegsdichtungen" (Berl. 1916).

S. 309. **Burte:** Hans Knudsen, Der Dichter H. Burte (Konstanz 1918).

S. 311 u. 360. **Flex:** Lothar. Ein deutsches Königsdrama (Münch. 1920). — Im Felde zwischen Nacht und Tag. Gedichte (Münch. 1916; 22. Aufl. 1919). Vom großen Abendmahl (Münch. 1918); daraus auch in Sonderausgabe: Das Weihnachtsmärchen des 50. Regiments. Der Wanderer zwischen zweien Welten. Ein Kriegserlebnis (Münch. 1918). — Otto Brües, W. Flex und seine Dichtung in unserer Zeit (Berl. 1920). — W. Thamhayn, Flex. Eine Skizze (Solingen 1918).

S. 313. **Molo:** Hanns Mart. Elster, Walter v. Molo und sein Schaffen (Münch. 1920).

S. 313. **Jul. Havemann:** Deutsche Heldenjugend. Ein Weckruf zum heiligen Krieg (Leipz. 1915); Krieg und Romantik: Der Wächter 2, 163.

S. 315. **Flamen:** Ewald Berneisen, Hoffmann v. Fallersleben als Vorkämpfer und Erforscher der niederländisch-vlämischen Literatur (Münster 1914).

S. 316. **Thule:** Altnordische Poesie und Prosa herausg. von Felix Niedener (Jena 1912 f., 25 Bde.). — Anton Wächter, Thule oder Hellas? Der Wächter (1920), 3, 2 f. — In erfreulicher Weise mehren sich Bestrebungen, die Kenntnis der Edda (s. II, 313) zu verbreiten: Die Edda. Germanische Götter- und Heldensagen nacherzählt von Hans v. Wolzogen mit 48 Federzeichnungen von Franz Stassen (Berl. 1918, 2 Bde.). Die deutsche Edda von F. W. Wintermann (Leipz. 1919). Die Gorsleben-Edda (Münch. 1919). Urväter Weisheit aus den Liedern der Edda übersetzt von Jul. Mühlhaus (Saarbrücken 1920). — Leopold Weber, Die Götter der Edda (freie Nachdichtung, Münch. 1919). Eberhard König, Hermoders Ritt (Leipz. 1918).

S. 316. Den **Nibelungenromanen** ist, gerade rechtzeitig zu der vom Berliner Ministerium getroffenen Anordnung, 1920 eine 700-Jahrfeier des uns unbekannten Todesjahres Wolframs von Eschenbach zu begehen, ein wohlgelungener Wartburgroman „Wolfram" von Wilhelm Kotzde gefolgt (Stuttg. 1920).

S. 317. **Fock:** Doggerbank. Niederdeutsches Drama in einem Aufzug (Hamb. 1918).

S. 317. **Löns:** Aus Forst und Flur. Vierzig Tiernovellen (37. Aufl., Leipz. 1919. Wasserjungfern (9. Aufl., Leipz. 1919). — Max A. Tönjes, Das Lönsbuch. Novellen, Natur- und Jagdschilderungen, Heidebilder, Märchen und Tiergeschichten. Mit einem Lebensbild des Dichters (Hannov. 1916). — Der kleine Rosengarten. Volkslieder, 33. Tausend (Jena 1918). — Rudolf Löns, Die Löns'sche Art (Halle o. J.). — Traugott Pilf, H. Löns der Dichter (Jena 1917).

S. 318. **Günther:** K. J. Friedrich, Erinnerungen an Agnes Günther (Gotha 1918).

S. 320. **Heinrich Mann:** Gesammelte Romane und Novellen (Leipz. 1917, 10 Bde.). — Der neue Roman: Ein Almanach; Das neue Geschichtenbuch. Ein Almanach (Leipz., Kurt Wolff-Verlag 1917; 1918). — K. Strecker, Thomas und Heinrich Mann. Ein Vergleich nach ihren beiden letzten Werken: Beil. d. „Tägl. Rundschau" 1919, Nr. 79/80.

S. 320. **Meyrink:** Albert Zimmermann, Gustav Meyrink und seine Freunde. Ein Bild aus dem dritten Kriegsjahr (Hamb. 1917); dazu Der Türmer, Oktoberheft 1917.

2. Richtungen im Drama. S. 320—336.

S. 321. **Gött:** Gesammelte Werke. Gedichte, Sprüche, Aphorismen, Dramen herausg. von Roman Wörner (Münch. 1911, 3 Bde.; 2. Aufl. 1917). — Aus den Tagebüchern und Briefwechseln (Münch. 1914, 3 Bde.). — Kalendergeschichten und anderes (Münch. 1914). — Götts Vermächtnis (Konstanz 1917): Zeitbücher Bd. 77, gute Auswahl.

S. 323. **Pfitzner:** Thomas Mann, H. Pfitzner (Berl. 1919). — Max Koch, Das jüngste romantische Künstlerdrama: Der Wächter (1918) 1, 57. — F. Richter, Pfitzner als Romantiker: Der Wächter (1919) 2, 136.

S. 325. **König:** Er und über ihn: Breslauer Hochschul-Rundschau 1917, Kriegsnummer 18/19. — Der Landfahrer. Gaublatt der Schlesischen Wandervögel 1918, Kriegsheft 25. — Martin Treblin, Der Dichter E. König (Leipz. 1919); König als Dramatiker: Der Wächter 3, 116. E. König-Heft: Der junge Deutsche (1920) Nr. 3.

S. 326. **Prechtl,** Alkestis. Die Tragödie vom Leben (3., geänderte Aufl., Berl. 1920). — Rich. Vieweg, Prechtls Alkestis und ihr griechisches Urbild (Berl. 1920).

S. 327. **Ernst:** Gesammelte Schriften (Münch. 1916 f., 15 Bde.). — Rob. Faesi, Ernst und die neuklassischen Bestrebungen im Drama (Leipz. 1913). — Werner Mahrholz, Zu Ernsts 50. Geburtstag (Münch. 1916).

S. 330. **W. v. Scholz:** Gesammelte Werke (Münch. 1919 f.): Gedichte 3 Bde.; Schauspiele 4 Bde.; Erzählungen 1 Bd.; Vermischte Schriften 5 Bde.

S. 331. **Borngräber:** K. Artur Schmidt, Borngräber (Berl. 1913). — Deutsches Literaturblatt März 1914, 4. Jahrg., 3. Heft.

S. 332. **Eulenberg:** Selbstkritik und in Reimen „Selbstkonterfei" in „Letzte Bilder"; aus den drei Essay-Sammlungen: Schattenbilder, Neue, Letzte Bilder (Berl. 1910, 12, 16), 1917 eine Feldauswahl „Das deutsche Angesicht". — Kurt Wolff, Der Dramatiker Eulenberg: *Bonn M* 7. Jahrgang, Nr. 1/2.

S. 334. **Expressionismus:** Herm. Bahr, Expressionismus (2. Aufl., Münch. 1918). — Richard Hamann, Krieg, Kunst und Gegenwart (Marb. 1917). — Kasimir Edschmid, Über den Expressionismus in der Literatur und die neue Dichtung (7. Aufl., Berl. 1920): Tribüne der Kunst und Zeit 1. Heft. — F. Landsberger, Impressionismus und Expressionismus. Eine Einführung in das Wesen der neuen Kunst (Leipz. 1919, mit Literaturangaben). — M. Deri, Naturalismus, Idealismus, Expressionismus (Leipz. 1919). — K. Ziesché, Vom Expressionismus. Eine Gewissenserforschung (Warendorf i. W. 1919). — Heinr. Vogeler, Expressionismus (Hamb. 1920).

S. 334. **Expressionistische Dramen** vereinigen die beiden Sammlungen: Dichtungen und Bekenntnisse aus unserer Zeit (Berl. 1918 f., S. Fischer); Der dramatische Wille (Potsdam 1919 f., Kiepenheuer), welch letztere „zum ersten Male das Drama durch fortlaufenden Druck lesbar wie einen Roman macht". — Manfred Schneider, Der Expressionismus im Drama (Stuttg. 1920). — Lothar Schreyer, Die neue Kunst (Berl. 1920). — S. auch Naturalismus zu S. 232.

S. 334. K. Menne, Das **neue deutsche Drama:** Der Wächter (1919) 2, 46 f.

S. 334. **Unruh:** Walter Küchler, Romain Rolland, Henri Barbusse, Fr. v. Unruh. Vier Vorträge (Würzb. 1919).

S. 335. Das **große Schauspielhaus** (Reinhardts in Berlin): Die Bücher des deutschen Theaters 1. Bd. (Berl. 1920).

S. 336. **Theaterelend:** Artur Dinter, Weltkrieg und Schaubühne (Münch. 1916): Deutsche Erneuerung 1. Heft; Mein Ausschluß aus dem Verbande deutscher Bühnenschriftsteller (Münch. 1917). — Waldemar Müller-Eberhart, Bühnennot (Frankf. a. d. O. 1917): Reden in ernster Zeit. — Eulenberg, Der Stand unseres Theaters während des Weltkrieges: Mein Leben für die Bühne (Berl. 1919), S. 78 f. — K. Storck, Theaterjammer: Der Türmer, Septemberheft 1916. — Heinr. Stümcke, Theater und Krieg (Oldenb. 1915). — Hans v. Wolzogen, Das Theater zur Kriegszeit: Gedanken zur Kriegszeit (Leipz. 1915), S. 32.

S. 336. Der **Verband** zur Förderung deutscher Theaterkultur. Seine Grundlagen (Hildesh. 1915). Denkschrift über den Verband zur Förderung deutscher Theaterkultur (Hildesh. 1917). — Bundesschriften des „Bühnen-**Volksbundes**" (Innsbruck 1920).

3. Kriegsdichtung und Kriegsschriften. S. 337—365.

S. 337. Raabe schrieb 1887, als Fürst Bismarck um die Festsetzung der Heeresstärke auf sieben Jahre kämpfen mußte: „Deutsches Volk? Ach, was! Deutschredender oder schwätzender Bevölkerungsbrei, für einen kurzen Augenblick von ein

paar großen Männern in eine staatliche Form gepreßt! Morgen vielleicht sind sie tot, diese Männer, und der Brei fließt wieder auseinander, und die Fremden mögen dreist wieder von allen Seiten mit ihren Löffeln vorrücken zur Wiederaufrichtung und Herstellung der hergebrachten Freiheiten teutscher Nation."

S. 338. **Etappe:** Ein gehässigstes Zerrbild aus ihr entwirft in der Sammlung „Dichtungen und Bekenntnisse aus unserer Zeit" mit fast ebenso großem Mangel an Begabung wie Behagen am Schmutze Heinr. Dominick, Die Attacke. Der Fischersche Verlag rühmt von der „tragischen Komödie": „Ein Etappenstück — der erste Ansatz, die destruktiven Erscheinungen des Krieges mit dem überschauenden Blick des echten Komödiendichters zu sehen."

S. 340. **Feldgeistliche:** J. Weiß, Divisionspfarrer, Mit einer bayerischen (12.) Infanterie-Division durch Rumänien. Ein Kriegstagebuch (Diessen vor Münch. 1917).

S. 341. **Biographische Schriften:** Hindenburg selber stellt seiner Ablehnung von Werken der „schönen Literatur" das Geständnis gegenüber: „Die Beschäftigung mit der reichen geschichtlichen Vergangenheit unseres Vaterlandes war mir stets ein Bedürfnis. Lebensgeschichten seiner großen Söhne waren für mich gleichbedeutend mit Erbauungsschriften. In keiner Lage meines Lebens, auch im Kriege nicht, wollte ich diese Art meiner Belehrung und inneren Erhebung vermissen."

S. 341. **Tirpitz** auch als Schriftsteller behandelt Gg. Heydner, Die Wahrheit über Tirpitz und die deutsche Kriegspolitik (Leipz. 1920).

S. 341. **Scheers** Darstellung wird ergänzt durch Gg. v. Hase, Die zwei weißen Völker (Leipz. 1920).

S. 341. J. Nassen, Die deutsche Flotte und die deutsche Dichtung (Berl. 1898). — Hugo v. Waldeyer-Hartz, Deutsche Flottenträume (Berl. 1920).

S. 342. Bruno Tanzmann, Die Feldbücherei der Brigade Graf v. Pfeil. Erfahrungen und Gedanken eines Feldbücherwarts (Hellerau-Dresd. 1919).

S. 343. Die **Feldzeitung:** Kriegszeitungen: Beilage zu Nr. 250 der „Putnazeitung" (1917).

S. 343. **Chamberlain:** Kriegsaufsätze (Münch. 1915; im Januar 1915 in 50000 Stücken verbreitet; 6. Aufl. 1916); Neue Kriegsaufsätze (1915; 6. Aufl. 1916); Die Zuversicht (1915; 3. Aufl. 1915); Deutsches Wesen. Ausgewählte Aufsätze (1915; 2. Aufl. 1916); Politische Ideale (1915); Deutsches Kriegsziel (Oldenb. 1916); Hammer oder Amboß (Münch. 1916; 3. Aufl. 1916); Ideal und Macht (1916); Deutsche Weltanschauung: Deutschlands Erneuerung, Monatsschrift für das deutsche Volk (Münch. 1917, S. 6—26); Demokratie und Freiheit (Münch. 1917); Der demokratische Wahn. Zeugnisse (Münch. 1918). — H. v. Wolzogen, Chamberlains Kriegsaufsätze: Gedanken zur Kriegszeit (Leipz. 1915), S. 46.

S. 344. **Geistige Kräfte:** Gustav Roethe, Von deutscher Art und Kultur (Berl. 1915). — E. Elster, Deutschtum und Dichtung (Marb. i. H. 1915). — Max Koch, Deutsche Vergangenheit in deutscher Dichtung (Stuttg. 1918): *BBr* Bd. 50.

S. 344. **Schiller** und der Weltkrieg. Eine Denkschrift für unser Volk und Heer von W. Widmann (Stuttg. 1915).

S. 345. **Bayreuther Festspiele bei Kriegsausbruch:** H. v. Wolzogen, Eine Waffenweihe. Krieg und Frieden: Gedanken zur Kriegszeit (Leipz. 1915), S. 5.

S. 346. **Wagner:** Was ist deutsch? Schriften und Dichtungen des Meisters für die Zeit des heiligen deutschen Krieges, ausgewählt von R. Sternfeld (Leipz. 1917). — E. Anders, Wagner als Prophet des Weltkrieges: *BayrBl* 43, 71. — R. Sternfeld, R. Wagner und der heilige deutsche Krieg (Oldenb. 1915). — Paul Bülow, Der deutsch-völkische Gehalt von Wagners Meistersinger-Dichtung im Lichte des Weltkrieges (Lübeck 1917).

S. 346. **Grimm:** Th. Matthias, Der deutsche Gedanke bei Jakob Grimm in Grimms eigenen Worten dargestellt (Leipz. 1915).

S. 347. **Goethe:** Der feldgraue Goethe. Goethe-Worte über den Krieg (Bresl. 1915). — H. Maync, Die Goethe-Literatur während des Weltkriegs: *JbGG* 4, 261—303. — Heinr. Frenzel, Goethe unser Führer durch die Zeit der schweren Not (Berl. 1920).

S. 347. **Wagners Nibelungenring:** Alois Höfler, Die Weltmächte und die Welttragödie; Wotan: *BayrBl* 43, 1; 43, 83. — **Hebbel:** E. Aug. Georgy, Die Weltenwende in Hebbels ‚Nibelungen' und Deutschlands Weltkrieg (Leipz. 1918).

S. 349. **Schäfer:** Macht und Kultur; Nationale Erziehung, ein Geleitwort: Monatsschrift des Deutschnationalen Lehrerbundes 1919 zur Begründung; 1. Jahrg., 1. Heft (Januar 1920).

S. 349. über **Kriegsdichtung:** W. v. Scholz, Sprache, Dichtung, Vaterland; Dichtung und Krieg: Der Dichter. Aufsätze (Münch. 1917), S. 41 f. — Walter Brecht, Deutsche Kriegslieder sonst und jetzt (Berl. 1915). — K. Menne, Kriegslyrik: Kölnische Volksztg. 14. Okt. 1915, Beil. Nr. 22. — Rich. Weißenfels, Deutsche Kriegslieder und vaterländische Dichtung (Göttingen 1916). — Otto Hergel, Die Frömmigkeit der deutschen Kriegslyrik (Gießen 1917). — Leopold Hirschberg, Die Kriegsmusik der deutschen Klassiker und Romantiker (Berl.-Lichterfelde 1919).

S. 349. **Flaischlen** (s. zu S. 228), Heimat und Welt (Berl. 1916) in der Sammlung: Die Feldbücher. — **Münchhausen** (s. zu S. 235), Alte und neue Balladen und Lieder. Auswahl fürs Feld (Berl. 1917).

S. 349. **Scharnhorsts** Briefe. Erster Bd. Privatbriefe herausg. von K. Linnebach, Militär-Intendanturrat der 29. Division (Münch. 1914).

S. 350. **Bartels:** Eine feste Burg ist unser Gott. Deutschchristliches Dichterbuch; Volk und Vaterland. Deutschvölkisches Dichterbuch (Halle 1916; 1917, 2 Bde.). — Kinderland. Erinnerungen aus Hebbels Heimat (Leipz. 1914). — Gesammelte Dichtungen (Münch. 1904/05, 6 Bde.). — Hans Martin v. Brunck, Bartels als Dichter (Münch. 1908). L. Lorenz, Bartels und seine Dichtungen. Eine Studie (Leipz. 1908).

S. 350. **Kriegslyrik:** Nur als Proben seien aus den zahllosen Sammelbänden der ersten Jahre herausgegriffen: K. Jakubczyk, Die heilige Wehr (Freiburg 1917), sehr geschickte Auswahl aus 39 Einzelbänden. — Kriegslieder herausg. vom Sekretariat „Sozialer Studentenarbeit" (Münch.-Gladb. 1914 f.). — Deutsche Kriegslieder bei Ausbruch und während des Weltkriegs (Chemn. 1914, Wilisch, 6 Hefte); fortgesetzt bis 1918 in Postkarten, die unter anderen Pochhammers Seeschlacht und Erwin Kochs „Gaskampflied" brachten. — Deutsche Kriegslyrik gesammelt. Tatbücher für Feldpost (Jena 1915, 6 Hefte): Der heilige Krieg. Der Kampf. Die Heimat. Sieg oder Tod. — Deutsche Heldenlieder. Gedichte aus dem Kriegsjahr 1914 (Berl., Scherl). — Es gilt. Deutsche Kriegslieder und Gedichte 1914/15 (Münch., enthält die hübschen Beiträge aus den „Fliegenden Blättern"). — Die Kriegszeit in Dichtermund, zusammengestellt von Aug. Thiemann (Düsseld. 1914/15, 2 Hefte). — Deutschlands Kriegsgesänge aus dem Gegenwartskrieg herausg. von C. Peter (2. Aufl., Oldenb. 1915). — Der deutsche Krieg in Dichtungen herausg. von Walter Eggert Windegg (Münch. 1915). — Schildgesang. Lieder und Skizzen vom Weltkrieg, gesammelt von S. Wieser (Münch. 1915). — Des Vaterlandes Hochgesang. Auslese deutscher und österreichischer Siegeslieder herausg. von K. Quenzel (Leipz. 1914).

S. 353. Die Kriegslyrik der deutschen **Arbeiter** (K. Bröger, Heinrich Lersch, Alfons Petzold, Max Barthel, Hans Fr. Blunck (Jena 1915). — Heinr. Deckelmann, Kriegslyrik deutscher Arbeiter (Berl. 1917).

S. 353. **Mundartliche Kriegsdichtung:** Gorch Fock, Plattdeutsche Kriegsgedichte (Hamb. 1915, 4 Hefte). — Herm. Wette, Westfälische Kriegsgedichte (Jena 1914).

S. 353. **Bauer:** K. Reisert, ‚O Deutschland hoch in Ehren'. Das deutsche Trutzlied. Sein Dichter und Komponist, seine Entstehung und Überlieferung (Würzb. 1917).

S. 354. **Goerke:** Vom Lied am Wege. Lyrische Tagebuchblätter einer Erdenfahrt (Berl. 1920).

S. 354. **Soldatenhumor:** Kurt Ahnert, Fröhliche Heerfahrt! 600 lustige Aufschriften an Eisenbahnwagen gesammelt (Nürnb. 1914). — Erwin Rosen, Der große Krieg,

ein Anekdotenbuch (Stuttg. 1914). — Gg. Queri, Ja, die Bayern! Heitere Geschichten aus dem Westen (Berl. 1916).

S. 355. Schaukal: Gedichte 1891—1918 (Münch. 1918). — Eherne Sonette. Gesamtausgabe (Münch. 1915). — Heimat der Seele. Gedichte 1914—16 (Münch. 1916). — Kriegslieder aus Österreich (Wien 1917). — Zeitgemäße deutsche Betrachtungen; Österreichische Züge (Münch. 1916; 1918). — Aufsätze aus den Kriegsjahren (Münch. 1919). — Zettelkasten eines Zeitgenossen; Erlebte Gedanken, neuer Zettelkasten (Münch. 1913; 1918). — Vom unsichtbaren Königreich (Münch. 1910). — Schaukal ist auch ein Hauptmitarbeiter der auf sittliche Erneuerung drängenden Halbmonatsschrift „Das Gewissen" (Wien 1919 f.).

S. 356. Flieger: Helene Jacobius, Luftschiff und Pegasus (Halle 1909). — Oberleutnant Max Immelmann, Meine Kampfflüge (Berl. 1916). Hauptmann Oswald Boelckes Feldberichte (Gotha 1916). Rittmeister Manfred v. Richthofen, Der rote Kampfflieger (Berl. 1917). — Die deutschen Luftstreitkräfte im Weltkrieg. Unter Mitwirkung von 29 Offizieren und Beamten der Heeres- und Marine-Luftfahrt herausgegeben von Major Georg Paul Neumann (Berl. 1920).

S. 360. Braun, Otto (nicht Paul): Aus nachgelassenen Schriften eines Frühvollendeten herausg. von Julie Vogelstein (Berl. 1920).

S. 361. Italien einst und jetzt im Spiegel deutscher Dichtung seit 1848 von W. Kosch (Münch. 1915). — Isolde Kurz, Deutsche und Italiener (Stuttg. 1919).

S. 361. Erneuerung: Waldemar Müller-Eberhart, Deutschwerdung. Ein Weckruf (Nassau 1916). — K. Völker, Der Krieg als Erzieher zum deutschen Idealismus (Wien 1915).

S. 363. Arkadia. Ein Jahrbuch für Dichtungen, herausg. von Max Brod (1913): Dramatisches, Episches, Lyrisches. — Vom jüngsten Tag. Ein Almanach neuer Dichtung (1916; 2. veränderte Ausg. 1917). Die neue Dichtung. Ein Almanach (1918; sämtl. Leipz., Kurt Wolff-Verlag). — Die Erhebung. Jahrbuch für Neue Dichtung und Wertung herausg. von Alfred Wolfenstein (Berl. 1919 f., S. Fischer).

S. 363. Neuland. Ein Buch jüngster deutscher Lyrik. Im Auftrag der Gesellschaft für Literatur und Kunst „Neues Leben" herausg. von Paul Friedrich mit einem Vorwort von Julius Hart (Berl. 1911). — Das neue Lied. Ein Beitrag zur Geschichte der jüngstdeutschen Dichtung, herausg. von Wolf v. Kornatzki (Weim. 1917).

S. 364. Josef Nadler, **Literaturgeschichte der deutschen Stämme** und Landschaften (Regensb. 1912—18, 3 Bde., ein 4. steht noch aus). — Albert v. Hofmann, Das deutsche Land und die deutsche Geschichte (Stuttg. 1920).

S. 364. „Verruinieren": Ein kaum mehr zu übertreffendes Beispiel für solch sinnlose, kulturwidrige Pseudodichtung bietet August Stramm in seiner unfreiwilligen Parodie von Freien Rhythmen „Die Menschheit" (Berl. 1917) in dem den fortgeschrittensten Expressionismus von Malern und Dichtern durch Ausstellungen wie Bücher vertretenden „Verlag Der Sturm". Jede Zeile besteht meist aus nur einem Worte, niemals aus über drei Worten, die zudem noch bis zum Überdrusse fortwährend ohne jeden Grund wiederholt werden.

S. 364. Niederdeutsch: Zwischen zwei Meeren. 25 Dichter der Nordmark. Ein niederdeutsches Dichterbuch, herausg. von Jak. Bödewadt (Braunschw. 1920).

S. 364. Herm. Boßdorf: Von seiner Dichtung „De Fährkrog. En dramatisch Gliknis in dree Akten" (Hamb. 1919) wird gerühmt, sie eröffne dem plattdeutschen Drama ganz neue Wege.

S. 364. Der Schwäbische Bund. Eine Monatsschrift für Oberdeutschland herausg. von H. Heinr. Ehrler, Herm. Missenharter, Gg. Schmückle (Stuttg. 1919 f., Verlag Der Schwäb. Bund). — Theod. Heuß, Sieben Schwaben. Ein neues Dichterbuch von L. Finckh, Cäsar Flaischlen, Herm. Hesse, Heinr. Lilienfein, Anna Schieber, W. Schussen, Auguste Supper. Mit einer Einleitung von Theodor Heuß (Heilbronn 1909).

S. 364. Heimatkunst: J. K. Niedlich, Heimatschutz als Erziehung zu deutscher Kultur (1920).

S. 365. Führer: Paul Gerber, Die Revolution und unsere Klassiker. Ein blaues Trutz- und Trostbüchlein in roter Zeit (Berl. 1920). — Gustav Roethe, Deutsche Dichter des 18. und 19. Jahrhunderts und ihre Politik (Berl. 1919). — Heinr. Frenzel, Goethe unser Führer durch die Zeit der schweren Not (Berl. 1920).

S. 365. Ausblick: Max Semper, Wissenschaftliche und sittliche Ziele des künftigen Deutschtums (Münch. 1920). — Ernst Aug. Georgy, Die Wiedergeburt des deutschen Volkes (Leipz. 1920). — L. Schemann, Von deutscher Zukunft. Gedanken Eines, der auszog, das Hoffen zu lernen (Leipz. 1920).

Register.

Hauptstellen in längeren Zahlenreihen sind fett gedruckt.

A

B

C

D

E

F

G

H

J

J

K

L

M

N

O

P

R

S

T

U

V

W

X

Z

Druck vom Bibliographischen Institut in Leipzig.